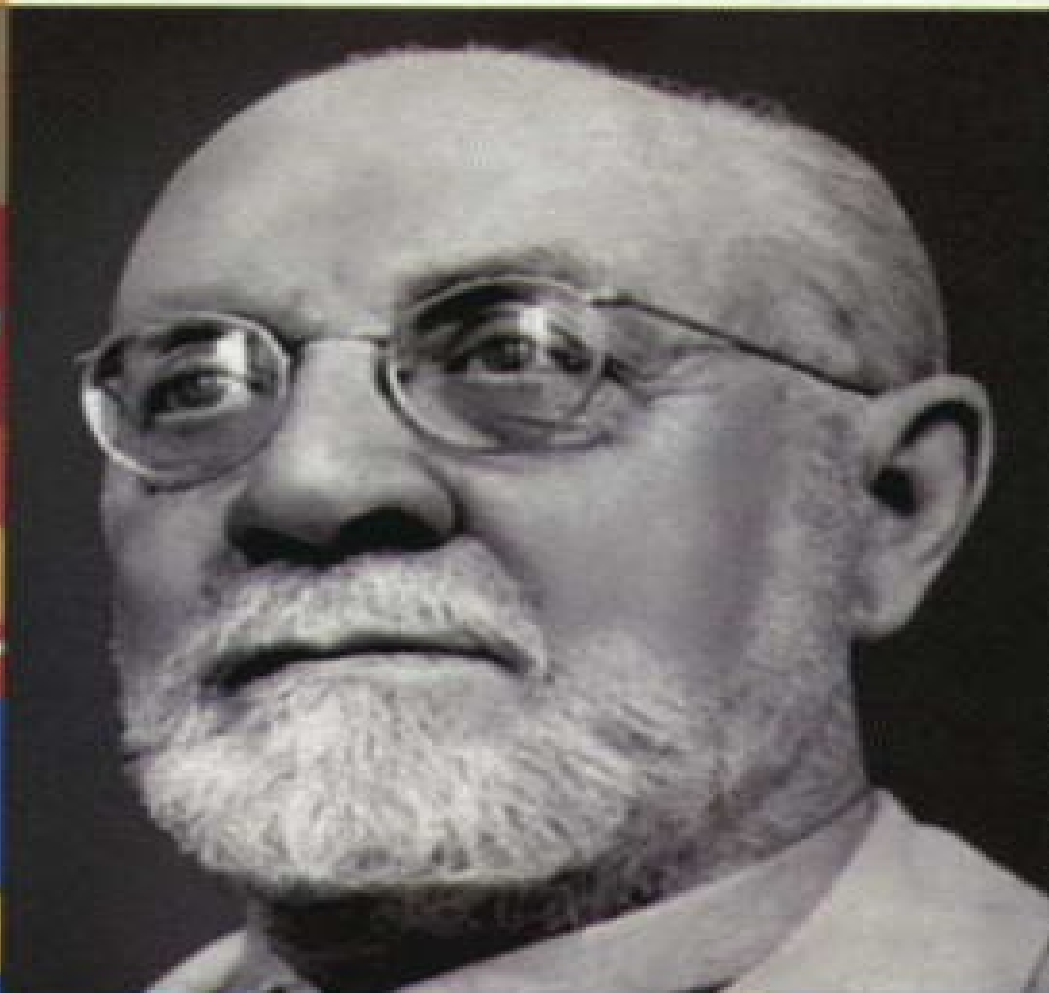


МАТИСС



Хилари
Сперлинг



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation



С именем Анри Матисса (1869 — 1954) связана целая эпоха в истории европейского искусства. Пабло Пикассо охарактеризовал творчество своего соперника одной фразой: «Матисс всегда был единственным и неповторимым». Впервые жизнеописание открывает нам Матисса не безмятежным и уверенным в себе, а сомневающимся, страдающим, не понятым публикой и собственными родными; не опасным анархистом и дикарем, а воспитанным, умным, образованным человеком, любящим поэзию и умеющим рассуждать об искусстве лучше любых критиков. Практичный и консервативный в жизни, романтический и бунтарский в творчестве — таким предстает реформатор искусства XX века, художник, сумевший упростить живопись, в интеллектуальном бестселлере британского биографа Хилари Сперлинг, удостоенной за свой труд престижной литературной премии «Whitebread», ставшем в 2006 году в Англии «Книгой года» и переведенном на многие языки.

- [Хилари Сперлинг](#)
 - [ОТ ПЕРЕВОДЧИКА](#)
 - [ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ](#)
 - [Часть первая.](#)
 - [Глава первая.](#)
 - [Глава вторая.](#)
 - [Глава третья.](#)
 - [Глава четвертая.](#)
 - [Глава пятая.](#)
 - [Глава шестая.](#)
 - [Глава седьмая.](#)
 - [Глава восьмая.](#)
 - [Глава девятая.](#)
 - [Часть вторая.](#)
 - [Глава первая.](#)

- [Глава вторая.](#)
 - [Глава третья.](#)
 - [Глава четвертая.](#)
 - [Глава пятая.](#)
 - [Глава шестая.](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АНРИ МАТИССА](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [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](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)

- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)

- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)

- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)

- [227](#)
- [228](#)
- [229](#)
- [230](#)
- [231](#)
- [232](#)
- [233](#)
- [234](#)
- [235](#)
- [236](#)
- [237](#)
- [238](#)
- [239](#)
- [240](#)
- [241](#)
- [242](#)
- [243](#)
- [244](#)
- [245](#)
- [246](#)
- [247](#)
- [248](#)
- [249](#)
- [250](#)
- [251](#)
- [252](#)
- [253](#)
- [254](#)
- [255](#)
- [256](#)
- [257](#)
- [258](#)
- [259](#)
- [260](#)
- [261](#)
- [262](#)
- [263](#)
- [264](#)
- [265](#)

- [266](#)
 - [267](#)
 - [268](#)
 - [269](#)
 - [270](#)
 - [271](#)
 - [272](#)
 - [273](#)
 - [274](#)
 - [275](#)
 - [276](#)
 - [277](#)
 - [278](#)
 - [279](#)
 - [280](#)
 - [281](#)
-

Хилари Сперлинг
МАТИСС

*Ж*ИЗНЬ[®]
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1504

(1304)

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

«Нет ничего более поучительного, чем биография... великого человека, который долгие годы вынужден был бороться против зависти и невежества и добился признания с неизмеримо большим трудом, чем многие посредственные художники». Эти слова принадлежат Эжену Делакуру, одному из любимых художников Анри Матисса, о котором написано ничуть не меньше, чем о самом герое этой книги. Тем не менее Хилари Стерлинг называет свою биографию художника первой, что — сущая правда. Ни двухтомный роман Луи Арагона о Матиссе, ни капитальный труд Альфреда Барра, ни монография Джека Фламма биографиями как таковыми не являются. О Матиссе всегда писали искусствоведы (Арагон — редкое исключение, но его лирический роман — произведение субъективное как в чувствах, так и в оценках). Задачей английского писателя-биографа было именно *жизнеописание*. С ней автор никогда бы не справилась, если бы наследники Матисса не открыли для нее свой семейный архив и не позволили цитировать письма и дневники без каких-либо ограничений.

Со смерти Матисса прошло пятьдесят шесть лет, и срок действия авторского права на публикацию произведений художника еще не истек. Вдобавок «Фонд наследников Анри Матисса» славится непримиримой борьбой против любых проявлений пиратства или искажения творчества их великого прадеда; потомки вправе наложить запрет на любую публикацию или привлечь к ответу издателя за такие непозволительные, по их мнению, вольности, как, например, фрагментирование работ Матисса. Только зная эти подробности, а также многолетнюю закрытость семейства (исток которой и вскрывает в своей книге Стерлинг), можно оценить значение их благородного жеста. Важность этого поступка для изучения жизни и творчества величайшего реформатора искусства XX века трудно переоценить.

Хилари Стерлинг пыталась рисовать портрет своего героя так же, как Матисс рисовал своих моделей: сначала во всех мельчайших подробностях, не упуская самой незначительной детали, а потом удалить все лишнее и оставить только «знак» человека, его суть. В однотомной версии биографии автор убрала ссылки на использованные источники и отказалась от примечаний, но читатели могут не сомневаться: любой факт, любая подробность, касающиеся самого героя или его окружения, даже самого

отдаленного, многократно проверены и перепроверены.

От того, что книга эта, по сути, является дайджестом, выжимкой из двух больших томов — «Неизвестный Матисс» и «Матисс. Мастер», на что автор пошла, дабы сделать биографию художника доступной для более широкого круга читателей, — мне постоянно не хватало «вкусноты» деталей, которые при сокращении вынужденно опускались. Поэтому в русском переводе текст изобилует таким количеством ссылок на высказывания самого художника, подчеркивающих мысли автора. Комментарии эти не обязательны для чтения, но, зная, какой интерес к Матиссу проявляют многие художники, я делала это сознательно — чтобы помочь им найти в размышлениях Мастера о своем творчестве ответы на волнующие их вопросы. При сравнении с английским оригиналом дотошный читатель обнаружит более полное описание отдельных эпизодов жизни нашего героя. Фантазии переводчиков тут нет. Если Хилари Сперлинг имела карт-бланш от наследников художника, то я, с ее разрешения, могла по своему усмотрению добавлять фрагменты из двухтомной монографии, что в ряде случаев и было сделано.

Работа над жизнеописанием Анри Матисса была долгой и кропотливой и заняла у его автора более пятнадцати лет. Хилари Сперлинг сумела встретиться со всеми, кто был знаком с художником. Она побывала во всех местах, связанных с ее героем, включая далекий Таити и Москву, где мы с ней и ее мужем Джоном Сперлингом (который впоследствии взял на себя труд превращения двух томов биографии в один) и познакомились в 1991 году. Разумеется, сблизил нас Сергей Щукин, бывший героем моей книги^[1] так же, как Матисс — ее. Многие годы мы мечтали, чтобы биография художника вышла на русском языке, что, к нашей взаимной радости, наконец и происходит. Случайно выход книги совпал с двумя важными для Матисса юбилеями: сто лет назад, в декабре 1910 года, на лестнице щукинского особняка появились панно «Танец» и «Музыка», а осенью 1911 года в Москве побывал и сам французский художник.

В 2006 году за биографию Анри Матисса Хилари Сперлинг получила престижную британскую литературную премию «*Whitebread*» в номинации «Книга года». За 35-летнюю историю премии это был всего лишь пятый случай, когда «книгой года» стала биография. Однако сочинение литературного обозревателя «Обсервер» («*Observer*»), «Дейли телеграф» («*The Daily Telegraph*») и «Нью-Йорк тайме» («*The New York Times*») «Дейли телеграф» и «Нью-Йорк тайме» сочли достойным столь высокой награды. Не потому, что в жизни художника не осталось белых пятен, а потому, что нам вдруг открылся весь художник, которого, как он сам

признавался, «всю жизнь тяготило бремя собственной оригинальности». Не безмятежным и уверенным в себе человеком, каким рисует его наше воображение, а сомневающимся, страдающим, непонятым публикой и собственными родными. Не опасным анархистом и дикарем, а воспитанным, умным, образованным господином, читающим Бергсона, любящим поэзию и умеющим рассуждать об искусстве так метко и остроумно, как мало кто из критиков. Именно таким был Анри Матисс — художник, сумевший упростить живопись. Луи Арагон сказал о нем, наверное, четче и поэтичнее других: «Он поставил перед всеми будущими художниками задачу изобретать, непрерывно обновлять живопись, и именно это требование сделало зарю нашего века эрой новой живописи».

Не будучи профессиональным переводчиком, я работала с подстрочником, сделанным Людмилой Матяш и Вадимом Эрлихманом. Дабы не переводить французские цитаты с английского, я пользовалась французскими оригиналами писем и документов, предоставленными Хилари Сперлинг, которая ради работы над жизнеописанием художника специально выучила французский язык.

Вряд ли бы мне удалось справиться со столь сложным текстом без помощи моих друзей и коллег, которые невольно оказались вовлечены в работу над этой книгой. Инна Агапьева, опытный редактор-историк и моя подруга еще со школьных времен, читала каждую главу и боролась со мной за каждую строчку; замечательный искусствовед Владимир Поляков помогал справляться со сложнейшими искусствоведческими пируэтками, которые так блистательно исполнила Хилари Сперлинг. Без лингвистических познаний моих верных друзей Любы Шакс и Ричарда Уоллиса я бы не проникла в суть многих изысканных пассажей автора. Ричард помогал мне в переводе не только с его родного английского, но и со второго родного — французского, с которым мне также помогала справляться моя сестра Елена Сигарева. Не могу не поблагодарить куратора ГМИИ имени А. С. Пушкина Алексея Петухова, чья поддержка была для меня очень важна и полезна.

Отдельно стоит отметить публикации на русском языке переписки, статей и бесед художника в блистательных переводах Е. Р. Классон, Л. Н. Делекторской, А. В. Парнаха, сборник «Лидия Делекторская. Анри Матисс: взгляд из Москвы» в переводах Е. Б. Георгиевской, В. А. Мишина, М. В. Костаки, книгу Раймона Эсколье «Матисс» в переводе с французского Н. В. Шилинис и Г. А. Берсеньевой под редакцией куратора Государственного Эрмитажа Альберта Костневича (вместе с ним мы работали над книгой «Матисс в России», которая вышла в 1993 году на русском, английском и

французском языках) и конечно же книгу Луи Арагона «Анри Матисс» в переводе Л. А. Зониной, к которым я постоянно обращалась в процессе работы.

ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Анри Матисс многим обязан России. Самый смелый и дальновидный из его коллекционеров — Сергей Щукин — был русским. В 1911 году художник побывал в Москве, после чего знаменитая Розовая гостиная в щукинском особняке преобразилась в «райский сад» Матисса. Нигде в мире творчество художника, относящееся к предвоенному десятилетию, не было представлено так полно и к тому же самыми программными вещами, как в московском «музее Матисса». Одной из самых талантливых учениц парижской «Академии Матисса» была москвичка Ольга Меерсон. Русской по происхождению была Лидия Делекторская, секретарь и верная помощница художника, с которой связан последний период его жизни и творчества. Щукин, Меерсон, Делекторская в разное время становились столь же важной частью жизни Матисса, как и его собственная семья, — не случайно он оставил нам удивительные портреты этих людей.

Мало кому из художников так тонко и проницательно удавалось писать о том, как создаются портреты, как Матиссу. Он призывал внимательно наблюдать за моделью и стараться ловить мгновение. Ни одна деталь не должна быть упущена или искажена, говорил он, называя главными врагами художника предрассудки и предубеждения. Заметки Матисса о портретной живописи и помогли мне написать его биографию. Я попробовала восстановить *реальную* картину его жизни, очищенную от мифов, превратно понятых ситуаций и всевозможных домыслов, непосредственно влиявших на наше отношение к его творчеству. В процессе работы над книгой обнаружилось много такого, о чем я даже и не подозревала вначале. Матисс был прав, говоря: «Если когда-нибудь история моей жизни будет правдиво рассказана от начала и до конца, она удивит каждого».

Однако дотошность и беспристрастность могут быть не более чем отправной точкой для биографа. «Точность не есть правда», — любил повторять Матисс, цитируя Делакура. В литературном портрете, как и в портрете живописном, слишком много деталей, слишком много анализа, перегруженности всевозможной справочной информацией, которая способна размыть очертания и замутнить духовную сущность героя. «Закрыв глаза, я вижу предмет, который пишу, гораздо лучше, чем с

открытыми глазами, — говорил Матисс. — Я вижу его без случайных деталей — именно это я и пишу». Моя биография первоначально была опубликована в двух томах по пятьсот страниц каждый с приложением, содержащим примерно четыре тысячи примечаний, отсылавших к проштудированным мной источникам. Предлагаемая вниманию читателей книга вдвое короче, но, возможно, нарисованный в ней портрет художника получился даже более четким.

Все приведенные в книге факты основываются на письмах, воспоминаниях, интервью и свидетельствах очевидцев. Отсылки ко всем использованным в книге документам можно найти в полной биографии Матисса, вышедшей на английском языке: *The Unknown Matisse. A Life of Henri Matisse. Vol. I. 1869–1908* (London and New York, 1998); *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse. Vol. II, 1909–1954* (London and New York, 2005). В этих томах упомянуты все, кто помогал мне в работе. Здесь же хочу еще раз повторить, насколько я обязана наследникам Матисса — его внукам Клоду Дютюи, Жаклин и Полю Матиссам, а также Жерару Матиссу и Питеру Ноэлю Матиссу, которых уже нет с нами. Я безмерно благодарна за предоставленную мне возможность познакомиться с их семейным архивом и разрешение свободно, по собственному усмотрению, использовать и цитировать ранее неопубликованные записи и личную переписку членов их семьи.

Не могу не поблагодарить еще раз тех, кто в течение многих лет оказывал мне практическую и моральную поддержку, и прежде всего покойную Лидию Делекторскую, а также Ванду де Габриан, Доминика Фуркада и Реми Лабрюса в Париже, Жоржа Буржуа в Боэн-ан-Вермандуа, Доминик Шимусяк в Ле-Като-Камбрези; Джона Эддерфилда и Джека Флама в Нью-Йорке и Наталию Семенову в Москве. И, конечно, огромная благодарность моему мужу Джону Сперлингу, без которого эта книга не появилась бы на свет.

Хилари Сперлинг

Часть первая.
ЧЕЛОВЕК СЕВЕРА



Глава первая.

ПЛЕННИК.

1869–1891

Анри Матисс любил сравнивать свое становление как художника с прорастанием семени. «Художник как растение, которое набирает силу, пуская корни, — говорил он, оглядываясь на пройденный путь. — Корни определяют все дальнейшее». Корни самих Матиссов берут начало на северо-востоке Франции, на обширной фламандской равнине, где они испокон веков занимались ткацким ремеслом. Анри Эмиль Бенуа Матисс родился в восемь часов вечера 31 декабря 1869 года в текстильном городке Ле-Като-Камбрези в доме своего деда по материнской линии Эмиля Бенуа Эли Жерара на улице Шен-Арно. Над кроватью, где он появился на свет, была дыра, а через нее в комнату лил дождь.

Родители работали тогда в Париже и приехали в Като встретить Новый год. Следуя семейной традиции, державшейся в роду вот уже четыре поколения, они назвали своего первенца Анри — в честь отца. Первый Анри Матисс ткал льняное полотно в своей мастерской. Его сын Жан Батист Анри пошел работать на фабрику, открытую в 1850-х и оснащенную новейшими по тем временам механическими ткацкими станками, а внук Анри забросил текстильное дело вовсе.

Эмиль Ипполит Анри Матисс, отец художника, родился в 1840 году и в молодости служил в модной парижской лавке. В январе 1869 года, когда он уже был женат на Анне Элоизе Жерар, дочке дубильщика из Ле-Като, его повысили до продавца-стажера в отделе дамского белья (бюстгальтеры, панталоны, чулки, корсажи, блузки и постельное белье) в новом универсальном магазине «Батавский двор» на бульваре Севастополь. Ипполит Анри всю жизнь гордился своей столичной выучкой: парижским стандартам должны были соответствовать и он сам, и его окружение, а старший сын — в особенности.

Анна Жерар в молодости тоже успела пожить в Париже и поработать в столичной шляпной лавке модисткой. Маленькая, изящная, со светлой кожей, широкими скулами и не сходявшей с лица улыбкой, она была женщиной добросердечной, смышленной и энергичной. «У моей матери было доброе лицо, типичное для французских фламандок», — вспоминал Анри. Всю жизнь он говорил о ней с нежностью. Родившаяся в 1844 году

четвертой из восьми детей, Анна принадлежала к большому и дружному семейству Жераров; ее многочисленная родня — дубильщики, кожевники, перчаточники и меховщики — в течение трех столетий жила в районе улицы Шен-Арно. Брат Эмиль, сумевший механизировать и модернизировать семейное производство (Жерары занимались выделкой шкур), стал крестным отцом ее сына Анри. Мальчик рос под заботливым покровительством бесчисленных дядюшек, тетюшек, кузенов, дальних родственников и свойственников. Все они были родом из Ле-Като, но с годами рассеялись по округе или вовсе отправились искать работу за сотню миль южнее, в Париж.

Анри Матиссу было всего восемь дней, когда родители уехали в городок Боэн-ан-Вермандуа, где, уплатив холстом комиссионный сбор, открыли на перекрестке улиц Пе д'Эз и Шато (главной улицы Боэна) лавку. В ней продавалось буквально всё — от семян до скобяных изделий. Анна специализировалась на красках: давала советы покупателям, как красить дом и смешивать цвета для получения нужного колера. Прилавок с семенным зерном, за которым стоял Ипполит, вскоре превратился в отдел оптовой и розничной торговли; целая флотилия повозок непрерывно подвозила в магазин семена, удобрения и фураж для фермеров, которые выращивали свеклу на окрестных полях. Унаследовать процветавшее на волне промышленного бума отцовское дело предстояло Анри Матиссу. Боэн его детства из сонного ткацкого городка, затерянного в старинном лесу Арруэз, превращался в передовой промышленный центр с десятком тысяч ткацких станков, грохот которых, казалось, раздавался повсюду. За два десятилетия, предшествующих рождению будущего художника, население Боэна выросло с двух тысяч до четырех, а за первые двадцать лет его жизни увеличилось еще вдвое.

Основой процветания города были сахарная свекла и текстиль. Юный Матисс видел дымящие трубы сахарных заводов и ткацких фабрик гораздо чаще, нежели ветряные мельницы и колокольни, романтично украшавшие холмистые поля Вермандуа прежде. Осенью улицы городка были скользкими от свекольной пульпы, зимой воздух наполнялся зловонием гниющей в хранилищах свеклы. Очищенные от леса голые земли, расстилавшиеся вокруг Боэна, неприятно поражали приезжих. «Там, откуда я родом, растущее на огромном поле дерево выкорчевывают только потому, что оно бросает тень на четыре свеклы», — невесело шутил Матисс.

Самыми светлыми воспоминаниями о детстве остались прогулки по окрестностям и «охота» за первыми фиалками. Летом он любил послушать пение жаворонков, круживших над свекольными полями. Любовь к

природе и всему произрастающему на земле сохранится у него на всю жизнь. Спустя полвека, устроив в Ницце роскошный вольер с экзотическими пернатыми, Матисс будет вспоминать о неказистых голубятнях, которые держали на задворках домов боэнские ткачи, повторяя, что малиновки и соловьи, не способные жить в неволе, ему гораздо милее самых расчудесных птиц. Пение этих птах в рощах Боэна и на руинах средневекового замка (совсем недалеко от отцовского магазина), где он играл в детстве, по-настоящему радовало его. В том старом замке был подземный ход, и по нему можно было пробраться к Сожженному дубу. Мальчишкой Анри не раз залезал на огромное изуродованное дерево, которое еще в XVII столетии пытались сжечь испанские солдаты-мародеры, молодым художником — рисовал его и не раз вспоминал о нем на склоне лет. Дуб был главной достопримечательностью городка, именно о нем любили рассказывать старики, еще помнившие прусских солдат, оказавшихся в Боэне в 1815 году после битвы при Ватерлоо.

Вообще-то за достаточно долгую жизнь Матисса немецкие солдаты занимали его родной город трижды. Впервые они промаршировали по улице Шато, мимо родительского магазина, под новый 1871 год. В Боэне появления неприятеля с ужасом ждали почти четыре месяца — со дня поражения Наполеона III в битве при Седане. Пока немецкие и французские войска стягивали силы для решающего сражения, боэнцы, заперев двери и наглухо закрыв ставни, тихо отсиживались в своих домах.

19 января Франция капитулировала. В Боэне был введен комендантский час, и жители города с мрачной покорностью больше месяца терпели непрощенных гостей. Когда немцы ушли, Анри было чуть больше года, он только начинал ходить и говорить. Сорок лет спустя, во время своей первой поездки в Германию, Матисс говорил, что знает по-немецки только два слова: «*brot*» и «*fleisch*» — хлеб и мясо. Он навсегда запомнил, как мать за обедом твердила словно молитву: «Уж на это-то немцы не смогут наложить свои лапы!»

В феврале 1871 года ликующий Боэн на центральной площади праздновал освобождение. Запомнить этот исторический день обязаны были все: даже дети знали, что поля вокруг Сен-Кантена пропитаны кровью, а на сельских кладбищах полно солдатских могил. Они пели патриотические песни («Дети пограничного края, рожденные вдыхать пороховую гарь...»), писали на стенах дерзкие лозунги («Смерть пруссакам!» и «Французы никогда не забудут!»), учились стрелять в городских тирах и на сельских ярмарках (Анри сделался первоклассным стрелком и оставался таковым всю жизнь). Мальчишки Боэна были

убеждены, что именно их поколению суждено вернуть Родине былую славу.

Жизнь боэнцев почти не изменилась со времен средневековья. Проложенная железная дорога хотя и нанесла Боэн на промышленную карту Франции, но местные жители продолжали по старинке путешествовать пешком или верхом на лошадях. Они брали воду из колодца, а с наступлением темноты ложились спать или жгли отчаянно коптящие масляные лампы. В семье Матисса поднимались с рассветом (летом это было четыре часа утра), чтобы в пять уже начать работать. Жизнь родителей Анри была тяжела и монотонна. В июле 1872 года Анна родила второго сына, который не прожил и двух лет. Она похоронила младенца, будучи беременной третьим и последним ребенком, Огюстом Эмилем, родившимся 19 июля 1874 года. У матери не было ни минуты свободного времени, и ей приходилось постоянно отсылать старшего мальчика к деду Жерару в Ле-Като, в тот самый дом, где Анри родился и где, по его собственным словам, был по-настоящему счастлив.

Воспоминания о детстве возвращали Матисса в родительский дом, где царил суровый дух беспрекословного подчинения. «Поторопись!», «Не зевай!», «Займись делом!» он слышал постоянно. Почти всю жизнь в его речи проскальзывали грубоватые словечки, напоминавшие о том мире, где деньги были мелкими, рацион скудным, а работа — изнурительной и однообразной. Само выживание здесь было невозможно без строгой дисциплины и самоограничения. Не случайно после сорока лет жизни на Юге, в Ницце, Матисс по-прежнему называл себя «человеком Севера». На закате дней в памяти не раз всплывали воспоминания о зимах далекой юности, когда вдоль улиц высились снежные сугробы, булыжную мостовую покрывал толстый слой льда, а вода в кувшинах и тазах замерзала даже в комнатах. Метели, снежные бури и пронизывающий холодный ветер налетали на высокое плато, а едва сходил лед, улицы по колено заливало грязью: леса, прежде защищавшие Боэн, вырубил, и подземные родники изнутри подмывали город. Дети, выжившие в этом губительном климате (а многие и не выживали), становились стойкими, выносливыми и умели постоять за себя. Такими их воспитали отцы. Глава семьи, как было принято на Севере Франции, должен был быть твердым и непреклонным, а мать — помогающей и всепрощающей. Вот и в семье Матиссов мать всегда защищала и принимала сторону сына, а отец был чересчур строг и не всегда справедлив.

Анри, по его собственному признанию, был ребенком мечтательным, понятливым и послушным, но невнимательным и не слишком расторопным. Здоровье у него с детства было неважным, и мать,

потерявшая одного из детей, относилась к первенцу с особой нежностью. Анри же, в свою очередь, всячески старался сделать что-нибудь для нее приятное. Не случайно мать стала первым его зрителем («Моей матери нравилось все, что я делал»), и именно от нее, уверял Матисс, он унаследовал чувство цвета. Художницей Анна Матисс не была, но любила на досуге расписывать гуашью фаянсовую посуду (уцелела только белая салатница, с большим изяществом разрисованная немудреным узором из темно-синих точек и линий). В кухне, где постоянно горела плита и пылел кофейник, стояли не только тарелки и блюда, но и вся нехитрая кухонная утварь. Вокруг большой теплой кухни и вращалась вся жизнь их семьи, а еще вокруг магазина, двора с прачечной, колодца и небольшого огорода. Еще у них были конюшня и сарай для повозок. Анри помнил чердак, где хранились ящики с удобрениями, мешки семян и лепешки навоза, маленькие медные весы, на которых Анна Матисс взвешивала корм для птиц и золотых рыбок, тоже продававшихся в их лавке. И тем и другим еще предстоит появиться в жизни и работах ее сына.

Для ребенка, жившего в Боэне конца XIX века, контакты с внешним миром были минимальными: в город заходили коробейники, лудильщики и цыгане (последние водили на цепи медведя, продавали корзины и гадали). Весной и летом, едва дороги просыхали от грязи, этот бродячий люд заполнял весь Боэн. Приезжавшие на ярмарку торговцы устраивали на главной площади представления и бойко сбывали игрушки, имбирные пряники, полосатые мятные конфеты и леденцы на палочке. Мальчики постарше наряжались рыцарями и устраивали шуточные сражения, малыши катались на карусели: послушный ослик вращал колесо, заставляя деревянных лошадок на раскрашенных шестах то подниматься, то опускаться. Боэн, Ле-Като и окрестные земли, по словам земляка Матисса художника Амеде Озанфана^[2], выглядели «такими же фламандскими, как Брейгель».

Не считая ярмарок, странствующего цирка и игр в рыцарей, такая жизнь давала мало пищи воображению. Много позже Матисс говорил, что в детстве тайно мечтал стать клоуном или наездником: ему хотелось обратить на себя внимание. «Без зрителей нет художника... Живопись — это способ общения, это язык. Художник — эксгибиционист. Если убрать зрителей, эксгибиционист тоже уйдет, засунув руки в карманы... Художник — это актер: маленький человек с вкрадчивым голосом, которому нужно рассказать свою историю».

В юности Матисс слыл «чемпионом по подражанию». Он так метко изображал напыщенных взрослых, что друзья покатывались со смеху.

Уличная жизнь буквально зачаровывала его: листы парижских альбомов девяностых годов пестрят жанровыми сценками, набросанными быстро и решительно, — извозчики, лошади, прохожие, завсегдатаи мюзик-холла. Матисс не только умел скопировать какой-нибудь характерный жест или гримасу, он мог пропеть или воспроизвести любой из звуков Латинского квартала. Он научился этому на улицах Боэна, слушая мешающие друг другу речитативы точильщиков, продавцов сладостей и ремесленников, предлагавших починить сломанный зонтик, склеить разбитую посуду или подбить старый башмак; он подслушивал, как женщины сплетничают за прялками и шитьем или обсуждают новости, стоя теплым вечером на пороге дома.

Друзей у него было немного. Ближе всего он сошелся с соседским мальчиком Леоном, который был на два года младше его (Леон Вассо останется самым верным и преданным другом Матисса и будет поддерживать его в самые трудные минуты жизни). Анри и Леон были ребятами смывленными, независимыми и остроумными. Летом они вместе убегали за город, а зимой играли на чердаке у Матиссов или на кухне у Вассо. «Мне кажется, что я вижу, как мы сидим за кухонным столом, ведем в бой наших оловянных солдатиков и в страхе замираем, услышав голос моей матери», — вспоминал Леон. Вместе они решили сделать собственный кукольный театр — главное «творческое мероприятие» их детства. Театр был устроен в ящике, оббитом изнутри упаковочной бумагой (и то и другое было позаимствовано в отцовской лавке), а герои представления вырезаны из журналов и приклеены к полоскам картона. Триумфом будущего сценографа стало извержение Везувия (серу и селитру для сенсационного эффекта друзьям опять-таки одолжил отец Матисса): вулкан испускал огненное пламя, а задник с Неаполитанским заливом был сделан из голубой бумаги, на которой Анри нарисовал белые барашки, изображавшие волны. «Декорации были подписаны “Матисс”, и его же скрипка была музыкальным сопровождением, — вспоминал Леон о том историческом представлении. — А входная плата — пуговица от штанов — была доступна каждому».

В школе Анри дружил с сыном бакалейщика Поставом Та-ке, мечтавшим (в отличие от сына торговца семенами) поскорее встать за прилавком в отцовском магазине, а еще с сыном ткача Луи Жозефом Гийомом, ставшим впоследствии первым в городе фотографом. Таке и Гийом не искали приключений и прожили жизнь без особых потрясений как всеми уважаемые граждане Боэна. Что же касается Матисса и Вассо, то они при первой же представившейся возможности сбежали в Париж. Леон

блестяще сдал экзамены и поступил на медицинский факультет, а у Анри поначалу все складывалось отнюдь не столь благополучно.

Будучи школьником, Анри Матисс в основном бездельничал, мечтая неизвестно о чем. В трех школах, которые он посещал, занимались исключительно зубрежкой, а учителя без стеснения лупили воспитанников палками или линейками. Точно так же поступал и шеф городского военного оркестра месье Пеши, обучавший Анри с Леоном игре на скрипке. Пеши бил их скрипичным смычком, а мальчишки мстили ему, прогуливая уроки, хотя музыка обоим очень даже нравилась. Едва папаша Пеши стучал в дверь к Матиссам, Анри перелезал через забор к Вассо. А когда учитель шел искать Леона к соседям, ребята перелезали обратно к Матиссам. Леон утверждал, что Анри был гораздо одареннее его и, если бы их учил не Пеши, а кто-нибудь другой, наверняка стал бы выдающимся скрипачом-виртуозом. Возможно, именно поэтому скрипка навсегда осталась для Матисса символом творческого успеха. Не случайно он будет заставлять своего младшего сына часами упражняться на скрипке.

С годами Матисс начнет понимать собственного отца и даже симпатизировать тем чертам его характера, которые когда-то вызывали у него полное отторжение. Только тогда он осознает, что делал все наперекор отцу. Музыка учиться отказался, а ездить верхом выучился — из чувства противоречия — только после его смерти. Матисс-старший так и не узнал, что в юности Анри мечтал стать жокеем. Отец просто обожал лошадей: в лучшие для семьи годы в их конюшне стояли десять могучих тяжеловозов (которые в упряжке по пять привозили в магазин огромные повозки с товарами). А еще у Матиссов было легкое ландо с быстроходным рысаком — один из немногих атрибутов роскоши, который мог себе позволить всеми уважаемый в городе торговец.

Своих сыновей Ипполит Анри Матисс воспитывал в полном соответствии с обычаями своего класса и эпохи — добрыми республиканцами и ревностными католиками. В десять лет, по окончании начальной школы в Боэне, Анри перевели в коллеж в Ле-Като, где в свое время учился его отец. Выходные он проводил в доме бабушки Жерар на улице Шен-Арно, где располагались местные дубильни, испускавшие не меньшее зловоние, чем свекольные заводы Боэна. Бичом здешних мест в те годы были холера, недоедание и алкоголизм. Мужчины, женщины и дети работали на текстильных фабриках по двенадцать часов в день всего с одним пятнадцатиминутным перерывом. Накапливавшееся все восьмидесятые годы недовольство рабочих вылилось в декабре 1883 года (Анри вот-вот должно было исполниться четырнадцать) в открытый бунт.

Бастующие ворвались на ткацкую фабрику, устроенную во дворце архиепископа в Ле-Като (ныне там расположен музей Матисса), выбили окна, двери и едва не убили управляющего. Естественно, что в памяти юноши такое событие не могло не запечатлеться. Голливудскому актеру Эдварду Робинсону он, например, говорил, что рисовать его заставляет только растущее желание придушить кого-нибудь. «Я всегда работал как пьяный дикарь, пытающийся вышибить дверь», — признавался Матисс на склоне лет.

Он не мог избавиться от воспоминаний о тяжелой, отупляющей работе, которую в детстве видел повсюду. Согнувшиеся рабочие-иммигранты, пропалывающие поля сахарной свеклы; бледные ткачи с воспаленными глазами и сгорбленными спинами... Даже тогда, когда в соседних городах текстильное производство механизировали, боэнцы продолжали работать на старых ручных станках. Впервые Боэн ощутил некое приближение к процветанию благодаря вошедшим в моду в середине столетия кашемировым шалям. Однако поразительное преобразование города произошло только после поражения революции 1871 года, когда почти все боэнские мастерские переключились на изготовление тканей для мебели и одежды для столичных домов мод, поставлявших товар большим универсальным магазинам типа «Батавского двора». Ткачи Боэна славились на всю страну. Они вырабатывали самый дорогой товар, поставляя для зимнего сезона бархат, муар, узорный шелк, мериносовую шерсть, гренадин, легчайшую кашемировую ткань и французский твид ручной работы, а для лета — шелковый газ, прозрачный тюль и вуали с фантастическим разнообразием узоров^[3].

С боэнскими ткачами шелка отваживались соперничать немногие, а превзойти их и вовсе никому не удавалось. Местные ткачи добивались тончайших оттенков цвета, будь то роскошная парча или тончайший шелк. «Каждый челнок ткацкого станка... становится подобием кисти, которой ткач владеет так же свободно, как и живописец», — писал современник. Матисс с детства привык к клацанию ткацких челноков; ему нравилось наблюдать за тем, как соседи-ткачи то складывают разноцветные бобины ткани, то склоняются над станком, почти как художник над мольбертом. И так изо дня в день, от рассвета до заката. Не случайно ткани стали частью его жизни — их физическое присутствие было ему просто необходимо. Даже будучи бедным студентом в Париже, Матисс не мог без них обойтись. Он писал ткани всю жизнь: висящими на стенах и окнах, натянутыми на ширмы, «одетыми» на подушки и диваны. На эти самые диваны в двадцатые годы он будет усаживать свои модели, наряжая их в широкие

шаровары, шелковые жакеты, кружевные и вышитые блузы или в платья от кутюр, сшитые из роскошных материй, которые производились тогда в его родном Боэне для модного дома «Шанель».

В самый критический период карьеры Матисса — десятилетие перед Первой мировой войной, когда он и его единомышленники пытались вырвать живопись из мертвой хватки классической традиции, — именно текстиль станет его стратегическим союзником. Украшенные цветочным узором, крапчатые, полосатые или гладкие, волнующиеся либо плоско лежащие на поверхности холста, ткани сделались в его руках разрушительной силой, способной взорвать традиционные законы трехмерной иллюзии. Критики не раз нападали на него за чрезмерную декоративность, а он, вслед за боэнскими ткачами, повторял: «роскошь — это нечто более ценное, чем богатство, но при этом доступное каждому».

Матисс говорил, что с ранних лет мечтал о *сиянии* цвета, и в конце концов воплотил свою мечту в 1951 году в витражах Капеллы в Вансе: «В этом весь я... все лучшее, что сохранилось во мне с детства». Своему внуку, пораженному неканоничностью церковного убранства Капеллы, он говорил: «Я ведь с Севера. Ты даже не можешь себе представить, как я ненавидел все эти мрачные церкви». Больше всего в Капелле Матиссу нравился синий цвет: он получился необычайно ярким. Такой синий, по его собственным словам, он видел раньше только в сверкании крыльев бабочки и в огненном пламени игрушечного вулкана в боэнском кукольном театре. «Даже если бы мне и удалось сделать в юности то, что я делаю сейчас, — я бы на такое тогда не решился».

Юный Матисс выбрал все, что мог, из суховатой, но живой и остроумной поэзии родного края. Типичный ее образец — колыбельная «*Petit Quinquin*» о ребенке бедной кружевницы, ставшая истинным гимном северян. Вспоминая слова песни (Кенкен плачет, пока мать от всей души не отвечает ему увесистую оплеуху), доктор Леон Вассо как-то напишет Анри Матиссу, что не станет рекомендовать старому другу оплеуху как идеальное средство от бессонницы. Впрочем, в их с Анри детстве оплеуха решала все проблемы — не случайно Матисс говорил позже, что рисование должно обладать «убежденностью хорошей оплеухи». Песенки, подобные «*Petit Quinquin*», довольно точно отражали невеселую реальность быта северян: голод, холод, пьянство, драки и семейные ссоры. Матиссу нравились грубоватые, полные самоиронии, донельзя натуралистичные монотонные напевы, так похожие своей интонацией на фламандскую жанровую живопись.

Всю жизнь северный темперамент уравнивал его богатое

воображение. Как бы он ни упрощал свою живопись, как бы ни тяготел к абстракции, связующим элементом его искусства оставалась приверженность натуре. Удивительным образом эти две диаметрально противоположные черты проявились, когда Анри было четырнадцать. Художник часто рассказывал необыкновенную историю, случившуюся летом 1884 года в гостинице «Золотой лев», принадлежавшей старшей сестре его матери. В Бозн приехал бельгийский гипнотизер Донато, рекламируемый на афишах как «укротитель людей». Маг обладал удивительной способностью подчинять себе публику. В Бозне даже спустя сто лет вспоминали некоего иностранного гипнотизера, которому удалось одурачить стольких уважаемых горожан: один, повинаясь Донато, публично помочился, другой — проскакал по улицам верхом на щетке. Третьей пострадавшей оказалась тетушка Анри. Почтенная пятидесятилетняя вдова Жозефина Майе прошествовала перед изумленной толпой через вестибюль собственной гостиницы, держа в руках полный ночной горшок.

Больше всего Донато нравилось гипнотизировать подростков. Он выводил на сцену юнцов позадиристее и известными ему одному приемами добивался того, что те вскоре начинали брить друг друга невидимыми бритвами, чистить отсутствующие ботинки и пришивать к брюкам вымышленные заплаты. Ну а в качестве заключительного аккорда раздевались до исподнего и ныряли в воображаемую реку. Анри рассказывал, что и он вместе с друзьями тоже был «донатизирован». Все как один поверили, что стоят на лужайке с лютиками и журчащим ручьем («Действие гипноза было настолько мощным, что ребята пытались рвать цветы и пить воду»). Но когда очередь дошла до самого Анри, у него внутри что-то словно щелкнуло: сквозь зеленую траву и голубую воду ручья («я уже начал поддаваться чарам») на полу проступил обычный ковер. «Нет! — закричал он. — Я вижу ковер!» Случившееся на «сеансе массового гипноза» стало для Матисса некой *точкой отсчета*: «Как бы далеко ни уносила меня фантазия, — любил повторять он, — я никогда не терял из виду ковер». Писавшие о Донато журналисты любили сравнивать чародея с диким зверем (*fauve*). Но в тот день в «Золотом льве» странствующий маг встретил равного противника. Тогда, впрочем, никто не мог и предвидеть, какой силой воли и каким воображением наделен этот юноша. И уж тем более предположить, что именно ему будет суждено пленять людей своим искусством.

В год встречи с Донато Анри Матисс был учеником лицея Анри-Мартен в Сен-Кантене. Город этот по числу проживавших в нем жителей

был в семь раз больше, чем родной Боэн. Сен-Кантен, где Фландрия соединялась с Францией, амфитеатром возвышался над болотистой долиной Соммы. Лицей, куда определили Анри, размещался в мрачных казармах на старой городской площади рядом с тюрьмой. Он напоминал военизированный монастырь: воспитанников заставляли ходить по двору строевым шагом под барабанный бой, а спальни не отапливали даже зимой, когда температура опускалась до одиннадцати градусов ниже нуля. Днем ученики корпели над школьными премудростями, зубря греческую и латинскую грамматику. Уроки рисования были подобны изучению мертвых языков и сводились к механическому копированию гипсовых статуй, лишь отдаленно напоминавших античные.

Помощник преподавателя рисования Ксавье Антеом, отвечавший за начальную школу, держался с учениками сухо и отстраненно. Объяснения его были довольно бессвязны, и вдобавок учитель постоянно заходилась астматическим кашлем. Уроки рисования были настоящим «праздником непослушания», а заводилой — Матисс; однажды на глазах у толпы мальчишек он плюнул с лестницы на цилиндр Антеома и позже не раз говорил, что это его самое яркое воспоминание о школе. Сначала Анри бунтовал против учителя музыки, теперь — против учителя рисования. Кстати, именно тогда Матисс, как он сам говорил спустя полвека, впервые почувствовал желание и способность рисовать. Потому-то так яростно и возненавидел скучного учителя и «бессмысленные механические упражнения».

Меж тем домашние были серьезно озабочены будущим Анри («Я постоянно витал в облаках, — вспоминал он, — мечтал стать акробатом, даже пробовал стоять на голове»). Матисс говорил, что был послушным сыном («Я готов был делать все, что они от меня требовали»), но заниматься семейным делом отчаянно не хотел; да и вряд ли бы мог долго выстоять за прилавком или таскать тяжелые мешки, как отец. Анри часто болел («кризис длился месяц, полтора, иногда два»), и мучившее его воспаление кишечника снималось только постельным режимом. (Его друг, доктор Вассо, скажет потом, что это юношеское недомогание, как и другие, более поздние проблемы Матисса, вызывалось сильным нервным расстройством.) Родители вынуждены были пересмотреть вопрос о преемнике семейного дела и неохотно, но согласились с тем, что место старшего брата займет Огюст.

Летом 1887 года, в самый разгар экзаменов, семнадцатилетний Анри неожиданно бросил школу. Его собственные рассказы об этом поступке сбивчивы и бессвязны. Матисс только помнил, что после скандала с отцом,

который кричал на него, требуя «принести хоть какую-то пользу семье», долго бродил по свекольным полям вокруг Бозна. Семейный поверенный, чей кабинет располагался близ родительской лавки, взял Анри писарем, а спустя несколько месяцев юный Матисс, к огромной радости отца, вызвался поехать изучать право в Париж. После почти целого года, проведенного «в полной нищете и скуке» в конторе стряпчего, восемнадцатилетний Анри Матисс сдал вступительные экзамены и в сентябре 1888 года был зачислен на факультет права Сорбонны. Позже он рассказывал, что сделал это с легкостью: от абитуриента требовалось лишь продемонстрировать, что он видел в глаза хотя бы одну книгу по юриспруденции и умеет пользоваться литературой. Через год он вернулся из Парижа и сразу устроился клерком в главное адвокатское бюро Сен-Кантена. Родители были счастливы, и отец уже видел сына сотрудником государственного министерства. Всю неделю Анри переписывал на гербовой бумаге бесконечные прошения, а на выходные уезжал домой — повидать родных и сходить с приятелями на танцы. В Бозне его считали весельчаком, готовым «сорваться с катушек» в ночь карнавала, но на самом деле это была напускная бравада, за которой Анри пытался скрыть то, что творилось у него на душе. А на душе у него была тоска, близкая к отчаянию. Этот «кризис не среднего возраста» делал молодого клерка малопривлекательным. «Матисс в восемнадцать лет был далеко не красавцем, — вспоминала девушка, когда-то танцевавшая с ним на балу в ратуше Бозна. — Тощий и застенчивый, с жидкой бородашкой, он выглядел настоящим уродом».

Пожалуй, выходом могла бы стать военная служба — единственный шанс для большинства французов увидеть мир своими глазами. Церемония призыва в армию, проходившая в городской ратуше, становилась в Бозне настоящим праздником.

Весь город выходил посмотреть на тех, кому выпала удача надеть фуражку с красно-бело-синей кокардой и промаршировать за оркестром. В 1889-м, в год своего призыва, Анри получил отказ. Армии нужны были здоровые солдаты, а он только что перенес очередной, самый серьезный из мучивших его в юности приступов. Думали, что у него аппендицит или язвенный колит, а оказалась обыкновенная грыжа. Однако Матисс говорил о своей грыже как о некоем мистическом знаке: все его существо противилось миру, в котором он вынужден был существовать. Анри устал сопротивляться отцу. Эта борьба окончательно парализовала его волю: порой ему казалось, что большую часть 1889 года он провел в постели, а это почти совпадало с действительностью.

Справиться с душевным кризисом помог неожиданно возникший интерес к живописи, точнее — к краскам. Все началось с соседа по больничной палате, который копировал с цветных репродукций альпийские пейзажи. Видя, как выздоравливавший Матисс мается от безделья, тот посоветовал Анри тоже заняться рисованием. «Отцу это совсем не понравилось, но мать все-таки купила мне коробку красок с двумя маленькими картинками на крышке: одна изображала водяную мельницу, а другая — деревенский пейзаж». Матисс помнил, что больничный приятель копировал картинку со швейцарским шале, соснами и ручейком, срисованную с милой, сентиментальной открытки. Примечательно, что холст этот до сих пор хранится в семье художника-любителя Леона Бувье, которого по праву можно назвать человеком, с чьей легкой руки «изменилось лицо искусства XX века». Сын владельца местной текстильной фабрики, Бувье считал, что нет лучшего отдыха после напряженного рабочего дня, чем писание пейзажа. Анри поверил ему и, сидя на кровати с холстом на коленях, скопировал водяную мельницу. Свой пейзаж он подписал анаграммой — «*Essitam*», как будто увидел фамилию «*Matisse*» перевернутой в зеркале.

«Прежде меня ничего не интересовало. Я испытывал полнейшее безразличие ко всему, что бы меня ни пытались заставить делать. С того момента, как в моих руках оказалась коробка с красками, я понял, что это и есть моя жизнь. Подобно животному, которое очертя голову бросается к тому, кого любит, я погрузился в это занятие, к понятному разочарованию моего отца... Это было потрясающее развлечение, своего рода обретенный рай, в котором я был совершенно свободен, одинок и умиротворен».

Матиссу исполнилось двадцать. Теперь он жалел о потраченном впустую времени и не собирался больше терять ни минуты. Он купил популярный самоучитель Фредерика Гупиля «Общее и полное руководство по живописи масляными красками» и начал работать над тем, что впоследствии называл «Моя первая картина». Лежащая на чуть измятом и слегка надорванном листе газеты стопка книг в потертых кожаных переплетах и абажур матового стекла, покоившийся в керамическом блюде, были скопированы с другой репродукции, подписаны «*Essitam*» и датированы «Июнь 1890 года». На втором натюрморте Анри изобразил книги, которые постоянно были под рукой у клерка, и медный подсвечник с оплившей свечой; их он поместил на красной суконной скатерти. Десять лет спустя Матисс сделает парадоксальное заявление: «Моя “вторая картина” уже содержала в себе все, что я создал позже. Так что в принципе я мог бы больше ничего не писать. Размышляя об этой картине, я отчетливо

понимал, что в ней проявилась моя индивидуальность. Но если я не напишу больше ничего, говорил я себе, этого никто не заметит».

Поправившись, Матисс перешел в контору другого сен-кантенского адвоката, мэтра Дерье, к службе у которого отнесся как к легкому неудобству. Не говоря ни слова отцу, он записывается в художественную школу, расположенную в двух минутах ходьбы от его новой конторы. Чтобы посещать занятия, проходившие в мансарде старинного дворца Фервак, требовалось немалое упорство: они начинались в шесть утра и заканчивались в восемь, когда открывались конторы, и продолжались по вечерам, когда двери контор закрывались. Полвека спустя Матисс нарисует полуоткрытую дверь в контору, сквозь которую была видна медная вывеска: «Мэтр Дерье». Она стала первой в череде дверей и окон, которые открывались для него в течение всей жизни, даже если сначала их приходилось распахивать с силой. «Именно этот образ *открытой двери* я считаю особенно выразительным», — объяснял художник молодому режиссеру, собиравшемуся снимать фильм о начале его творчества.

Бесплатная художественная школа (*Ecole Gratuite de Dessin*), основанная в 1782 году мастером пастельной живописи Кантенем де Латуром^[4] для обучения бедных ткачей композиции «узорov для вышивок», в конце XIX столетия превратилась в «форпост парижской Школы изящных искусств». Ее директор Жюль Деграв считал своим долгом поддерживать священный дух классицизма посредством строгого следования натуре. Ученики лицея и конторские клерки, целый день переписывавшие документы в grossбухи, по вечерам копировали гравюры и рисовали гипсовые слепки. Живые модели им были неведомы, о цвете не могло идти и речи — лишь избранным ученикам выпускного класса позволялось копировать пастельные портреты придворных XVIII века, исполненные самим мэтром Кантенем де Латуром. «Заинтересовавшись этими приятными лицами, я обнаружил, что все они совершенно неповторимы. Меня удивило разнообразие улыбок на этих лицах, — говорил потом Матисс, — и, хотя они были естественны и очаровательны, на меня они действовали так, что мой рот невольно расплывался в ответной улыбке». Натура Матисс тогда ставил выше других портретистов, за исключением разве что великого Рембрандта.

Деграв был деспотом и мгновенно подавлял едва зарождавшийся бунт. По случайному совпадению одновременно с поступлением в школу Матисса над всесильной властью директора нависла угроза. В октябре 1890 года в Сен-Кантен прибывает из Парижа молодой преподаватель Эмманюэль Круазе. Жизнерадостный, энергичный, но неопытный Круазе

быстро сплотил вокруг себя группу самых способных и наиболее смелых учеников и разработал план новой школы живописи. Вновь созданная академия была официально открыта зимой в мансарде над скромным жилищем Круазе на улице Тьер, 11, и лучшим ее студентом стал двадцатилетний Анри Матисс. Пятнадцать учеников со своими столами и мольбертами, двое преподавателей и живая модель, обещанная в качестве главной приманки, разместились здесь вполне вольготно. Плата за обучение была скромной (15 франков в месяц), а занятия, чтобы не конфликтовать со школой Деграва, шли в дневное время — с часа до пяти дня. Матисс работал с невероятной энергией (он приходил в класс в обеденный перерыв), так не похожей на вялость всего предыдущего года. Конечно, он немного сомневался в себе, но никому, кроме художника Кутюрье, которого считал первым в городе живописцем, в этом не признавался. Именно Филиберт Леон Кутюрье^[5], приехавший в Сен-Кантен из Парижа в надежде заработать на портретах, но вынужденный писать курятники и скотный двор, настоял на том, чтобы Матисс предпочел живопись музыке, а о юриспруденции забыл напрочь. Если последняя уже давно не интересовала Анри, то выбор между живописью и музыкой оказался настоящей проблемой. Отказаться от музыки было непросто: Матисс гордился своей музыкальностью и неплохой техникой владения смычком. Воспоминания о скрипке всегда рождали в нем чувство потери, словно он лишился чего-то очень важного.

Постепенно живопись совершенно заморозила его. Матисс жил с ощущением, что постоянно теряет время. Зимой он вставал еще до рассвета и спешил на занятия в художественную школу, в обеденный перерыв бежал в класс Круазе, а летними вечерами торопился домой, на съемную квартиру, чтобы урвать на рисование (пока не опустились сумерки) еще пару часов. В конторе, где к тому времени его повысили до старшего клерка, он постоянно клевал носом и с трудом отыскивал нужные бумаги. Во время своего первого и последнего выступления в суде он так и не сумел произнести одну-единственную фразу: «Просим перенести рассмотрение дела на следующую неделю». Мэтр Дерье терпеливо мирился с профнепригодностью сотрудника, день ото дня становившегося все более эксцентричным: делал за Анри всю работу и выгораживал перед отцом, не желая терять такого солидного и уважаемого клиента, каковым сделался к тому времени преуспевающий торговец семенами.

Твердыми доказательствами того, что сын снова сбился с пути, Ипполит Анри Матисс не располагал, но подозрения на сей счет у него имелись. Летом 1891 года слухи о новых методах преподавания Круазе

дошли до Деграва: его ассистент заставлял учеников писать на открытом воздухе, а по вечерам выводил класс на пленэр, чтобы воспитанники могли передать свои впечатления от захода солнца непосредственно на холсте. Директор быстро и жестоко расправился с самозваной академией: Круазе был публично разжалован, учеников вернули к доскам для рисования, а палитры и краски отобрали. Но трое самых старших студентов — сын бельгийского оружейника Луи ван Кутсем, Жюль Пти, отец которого торговал корзинами, и Анри Матисс — отказались повиноваться. Троица решила уехать в Париж и получить в столице диплом учителя рисования.

«Ни в моем семействе, ни в нашей округе не было ни одного художника», — говорил потом Матисс. Он оказался первым (и долгое время оставался единственным), вышедшим из Боэна художником. Семья была в ужасе. Мир, в котором он вырос, считал любой вид искусства занятием для бездельников, достойным осуждения. В маленьком городке ничего нельзя было скрыть: все знали, что Анри оказался непригоден управлять отцовским магазином и не состоялся как юрист. «Разнесшаяся по Боэну новость о его отъезде опозорила родителей Матисса, — писал мемуарист. — Безрассудство сына они восприняли как катастрофу, угрожавшую репутации всей семьи». Только спустя годы Матисс осознал, какой удар нанес отцу решением покинуть Боэн. «Мой отец оплатил мое обучение праву. Когда я объявил, что хочу стать художником, это было все равно, что сказать ему: “Все, что ты делал, было напрасно и вело в никуда”».

Очевидцы утверждали, что битва отца с сыном напоминала настоящее сражение. Матисс-старший угрожал, что не даст ни копейки («Это ремесло для бродяг, понятно тебе, и ты сдохнешь от голода!»), а Матисс-младший не сдавался. «Я держался стойко» (*«J'ai tenu bon»*), — говорил он потом. Только мать могла примирить их. «“Дай ему год”, — сказала моя мать», но отец не желал уступать. Заставить Анри изменить свое решение тоже было невозможно, как мать его ни упрашивала. В итоге она таки уговорила мужа, и Ипполит Анри Матисс расщедрился на сто франков в месяц в течение одного — только одного! — испытательного года.

Драматические детали противостояния отца и сына еще долго обсуждались в Боэне. Поговаривали, что папаша Матисс потрясал кулаками и выкрикивал угрозы вслед уходящему поезду. Однако Анри утверждал, что уехал, никому не сказав ни слова. Пройдут годы, прежде чем он вернется в Боэн, и десятилетия, прежде чем он сочтет нужным обмолвиться о конфликте с отцом. «Отец был прав, — скажет художник почти полвека спустя. — Он хотел посмотреть, выйдет ли из меня толк. Это

было только семя. Оно должно было прорасти, дать побеги... Прежде меня ничего не интересовало. А потом я уже не мог думать ни о чем, кроме живописи».

Глава вторая.

ПОБЕГ.

1891–1897

Три «рenegата» из Сен-Кантена появились в Париже в первых числах октября 1891 года, когда в Школе изящных искусств начинался осенний семестр. Подготовлены приятели были слабо и на первом же отборочном туре провалились. Луи ван Кутсем забросил живопись сразу, вернулся в Сен-Кантен, женился на дочери пивовара и весьма преуспел, торгуя сахаром. Жюль Пти оказался более целеустремленным: остался в Париже с Матиссом (который, между прочим, находил у него несомненный талант), сумел с очередной попытки, в тот же год, что и Анри, поступить в Школу изящных искусств и даже дважды выставиться в официальном Салоне^[6]. Через восемь лет и он вернулся домой, разочарованный в профессии, не принеся ему ни денег, ни славы. В феврале 1899 года, за два месяца до свадьбы их общего друга ван Кутсема, Жюль Пти скончался.

Неизвестно, как сложилась бы судьба Матисса, не снабди его Кутюрье рекомендательным письмом к своему бывшему соученику Вильяму Бугро^[7]. Примечательно, что Бугро в тот момент был не только самым влиятельным и богатым художником Европы, но и президентом парижского Салона. Письмо Кутюрье открыло перед молодым провинциалом двери, которые ни за что перед ним бы не распахнулись (вставим шикарные двери парижского особняка в череду других дверей, которые распахивались перед нашим героем в течение его жизни). Проситель, удостоивавшийся аудиенции Бугро, мог считать себя осчастливленным самим папой, ибо во французском художественном мире этот художник был царь и бог. Одно только его слово создавало репутации и разрушало карьеры. Описывая много лет спустя напыщенность и гнусавые сентенции величайшего живописца Третьей республики, Матисс довольно комически интерпретировал ту встречу. Но тогда, показывая свои натюрморты (каковых у него имелось всего только два), он трепетал. Бугро обошелся с новичком безжалостно («А-а, так вы не понимаете перспективу! Ничего, научитесь!»), но тем не менее предложил записаться к нему в класс в Академию Жюлиана^[8]. 5 октября Матисс был зачислен на курс рисования с натуры. Годичную плату за обучение — 306 франков — внес отец, признавший, что без серьезной подготовки сыну в Школу изящных

искусств поступить не удастся.

На первом же занятии Бугро сказал, что рисовать Анри не умеет и никогда не научится. «Вам придется изучать перспективу, — говорил Бугро, — и вы стираете уголь пальцем, а это не полагается. Надо стирать очень чистой тряпочкой...» Он заставлял копировать гипсовые модели с помощью отвеса (подобные механические упражнения приводили Анри в бешенство еще в школе), и Матисс постоянно носил с собой отвес, думая, что с его помощью сможет наверстать упущенное («Мне понадобились годы, чтобы вбить себе в голову отвес, чувство вертикали», — признается художник полвека спустя); с тех пор академический отвес стал для него нравственным и структурным принципом, символом ясности и равновесия.

Умение пользоваться отвесом оказалось единственным, чему Матисс научился у Бугро. Через два семестра он перешел в класс Габриэля Феррье, маленького нервного человека, который, как и Бугро, ничего выдающегося в его рисунках не нашел и даже посоветовал не тратить время попусту. Рисовать с гипсов у Анри не очень получалось, другое дело — живая модель, здесь он должен был показать себя во всей красе. Но, увидев обнаженную модель, Матисс так разволновался, что не смог выполнить обычный ученический набросок — начал с рук, потом стер голову и в итоге нарушил раз и навсегда установленную последовательность. Феррье в пух и прах разнес его рисунок («Это настолько плохо, что трудно даже описать словами») и отчитал, словно сержант новобранца («Казалось, что он просто спятил», — вспоминал Матисс). После такого приговора Анри начал прогуливать занятия в натурном классе. Собственная бездарность казалась ему в тот момент безнадежной.

Условия для учебы в Академии Жюлиана были отвратительными. Студии переполнены, духота адская, и вдобавок ни на минуту не стихающий гул. Кто-то стрелял бумажными шариками, кто-то опрокидывал мольберты и приставал к новичкам. Матисс страдал от одиночества («Как будто я приехал в страну, где говорят на другом языке») — большой чужой город, совершенно чужие люди. Сколько бы он ни вглядывался в технически идеальные, но напрочь лишенные каких-либо эмоций работы лучших студентов, «найти причины, чтобы рисовать таким образом» он не мог, да и, как говорил сам, «не имел ни малейшего представления, как это следует делать». В январе 1892 года Бугро и Феррье одобрили его рисунок обнаженной фигуры, так называемый *académie*^[9], — исключительно для проформы, чтобы Матисса допустили к вступительным экзаменам в Школу изящных искусств. «Хороший рисунок, — скажет Матисс, взглянув на свою ученическую работу спустя шестьдесят лет, — сейчас я рисую

ненамного лучше, просто я рисую иначе».

Не пройдя в очередной раз даже первый тур, Анри Матисс поехал в Лилль, где его ждал отец. Ни тому ни другому свидание на «нейтральной территории» радости не принесло: отец по-прежнему был против занятий Анри живописью, а сын настаивал на своем. Несмотря на неприятный осадок от встречи с отцом, приезд в Лилль зимой 1892 года запомнился Матиссу навсегда, ибо эта поездка изменила всю его дальнейшую жизнь. «Я думал, что никогда не смогу научиться писать, потому что пишу не так, как другие. И вот в Лилле я увидел картины Гойи. Именно тогда я понял, что живопись — *это особый язык*; и тогда я подумал, что смог бы стать художником». «Говорившими» на понятном языке картинами, увиденными в городском музее, были «Юность» и «Старость» Франсиско Гойи^[10]. «Это была открытая дверь, а у Жюлиана дверь была закрытой... Гойя вдохнул в меня жизнь». Вот теперь, наконец, все встало на свои места. «Мой отец... не мог понять академический метод, — рассказывал Пьер Матисс. — Здесь тон темнее, здесь — светлее, все эти приемы и уловки, а затем увидел Гойю и сказал себе: “Ага, вот это я могу делать”. А его отец вернулся домой, так ничего и не поняв».

Ипполит Анри покинул Лилль с тяжелым сердцем, а его сын возвратился в Париж другим человеком («Мне казалось, что Гойя по-настоящему понял жизнь... Я хотел бы сделать что-нибудь подобное»). Кто-то посоветовал Анри попытаться проникнуть в Школу изящных искусств «с черного хода», обойдя Бугро. Единственной из трех студий, где преподавали живопись и куда принимали независимо от результатов вступительных экзаменов, была мастерская Поставы Моро^[11]. Матисс был принят сразу (полвека спустя он нарисует Моро — стройного старика с широко распростертыми руками). На случай, если отец вдруг передумает и прекратит посылать ежемесячные сто франков (а отказать в стипендии Матисс-старший мог в любой момент, поэтому Анри будет находиться в неопределенном состоянии почти десять лет, прежде чем начнет зарабатывать своими картинами), он решил сократить расходы вдвое. Жить и питаться в убогом студенческом общежитии (обед за 13 су) было теперь не по карману, и вместе с Жюлем Пти они поселились в двух крохотных комнатах на улице Мэн, 12, около кладбища Монпарнас. Готовили и убирали сами. А однажды, когда папаша Матисс прислал из своей лавки мешок риса, устроили настоящий праздник для земляков-северян: все шесть лет учебы у Моро Матисс был членом этого братства.

Моро был замечательным преподавателем, но твердостью характера не

отличался, держать своих учеников в узде не умел, отчего те временами начинали так буйствовать, что студию приходилось закрывать. А через полгода после поступления Матисса в класс Моро во время традиционного студенческого *Bal des Quat'z Arts*^[12] в «Мулен Руж» пришлось даже вызывать полицию. Этот весенний бал оказался для Матисса первым и, судя по всему, последним. Художники в маскарадных костюмах (Анри тоже нарядился — завернулся в простыню, а лицо выкрасил жженой пробкой, изобразив араба) так отплясывали с натурщицами, что те в экстазе сбрасывали и без того немногочисленные предметы туалета, а потом до того разошлись, что разобрали бульжную мостовую и устроили баррикады, которые полицейским пришлось брать штурмом.

В годы учебы Матисс тоже не отличался благовоспитанностью и скромностью. Мог запросто сорвать представление мюзик-холла в *Gaîté de Montparnasse* или прикинуться мертвецки пьяным, чтобы собрать вокруг себя толпу зевак. Знавшие художника позже не верили, что этот степенный старомодный господин позволял себе когда-либо подобные выходки. «Я... был рожден буйным, никогда не делал ничего до тех пор, пока мне этого не хотелось, отшвыривал и ломал все, в чем больше не нуждался, а постель заправлял только в тот день, когда меняли простыни, и т. д. и т. п.»

В Париже стояли чудовищные холода, когда в канун Нового, 1893 года Матисс поселился на берегу скованной льдом Сены. На пару со скульптором Жоржем Лоржу, научившим его варить клей («Я все еще вижу Лоржу, замешивающего для меня клей») он снял студию на улице Сен-Жак, 350, вблизи бульвара Сен-Мишель. Среди ранних скульптур Матисса уцелела пара терракотовых медальонов с портретами молодой девушки, натурщицы Лоржу. Девятнадцатилетняя Каролина Жобло, которую друзья называли Камиллой, была изящным созданием с длинными черными волосами и огромными темными глазами («У тебя глаза настоящей одалиски», — говорил ей Матисс). Камилла была беспечна, общительна и заражала окружающих бьющей через край жизнерадостностью. Она постоянно хохотала над шутовскими выходками Матисса и до слез смеялась над карикатурами, которые виртуозно рисовал Лоржу. Камилла, Анри и Жорж повсюду появлялись втроем, а если приходил Леон Вассо, учившийся в Сорбонне на медицинском, то вчетвером. В старости Камилла любила рассказывать о веселой богемной молодости, о счастье быть молодой, красивой и о том, как ей нравилось ловить на себе восхищенные взгляды нищих (но уже подающих надежды) художников. Матисс, напротив, старался не вспоминать о том времени и отделялся словами, что, мол, «в двадцать пять не требуется особого воображения, чтобы

почувствовать себя влюбленным». Когда Камилла выбрала Матисса, очарованный ею Вассо отнесся к решению подруги философски.

Камилла родилась в апреле 1873 года в провинции Алье, в краю «сонных пастбищ» Центральной Франции. Ее отец, деревенский плотник, умер, когда девочке было семь лет. Сироту взяли на свое попечение монахини и научили шить. Шила Камилла мастерски: у нее были ловкие пальцы и редкое чувство материи, такое же, как и у Анри. Луи Арагон потом напишет, что Матисс «лучше других понимал, как ткань ложится на тело, как полосы материи вписываются в женскую одежду, как они обвивают талию, прилегают к подмышке или подчеркивают изгиб груди: такое обилие секретов невозможно найти ни в одном справочнике». Возможно, он научился этому, живя с Камиллой, которая сама шила себе наряды и мастерила шляпки для себя и подруг, умело соединяя «французский шик» с тем, что одна из моделей Матисса называла «английской элегантностью», то есть умением оставаться стильной, невзирая на суровые условия жизни. Анри и Камилла оба, подобно ткачам Боэна, придерживались той точки зрения, что роскошь — «нечто, не имеющее цены, но при этом доступное всем».

Ткани играли в жизни Матисса важную роль не только благодаря Камилле. Они окружали его с детства, и поэтому он нуждался в них физически. Несмотря на безденежье, Анри начал покупать в лавках старьевщиков у Нотр-Дам ветхие лоскутки старинных вышивок или гобеленов. Он отказывал себе во всем ради будущего «маленького музея текстиля», хотя каждый «экземпляр» обходился ему не дороже нескольких су. Другой его страстью стал Лувр, куда Матисс ходил постоянно — ведь он так много упустил. Он изучал старых мастеров с таким рвением, что даже Моро был поражен. Мэтр питал к своему ученику явную симпатию, и когда тот во второй раз провалил экзамены в Школу изящных искусств, по собственной инициативе написал Ипполиту Анри целое послание. Моро писал о безусловной талантливости его сына, уверяя, что повода для беспокойства нет и Анри непременно себя еще покажет. Пока же порадовать родителей было нечем, не считая новости о перемене места учебы. Анри сообщил, что записался в Школу декоративных искусств, которая гарантирует окончившим диплом учителя, и обучение в *Ecole des Arts Décoratifs* стоит вдвое дешевле, чем в *Ecole des Beaux Arts*.

В Школу декоративных искусств шли в основном сыновья рабочих и мелких ремесленников, и классы в ней были переполнены. Матиссу было почти двадцать три, а его соученикам — от четырнадцати до двадцати, да и подготовлены они были гораздо лучше своего великовозрастного

однокашника. Анри боялся, что им будут помыкать как мальчишкой, и даже отказался снять шляпу перед приходом в класс преподавателя («Ну уж нет, я сниму ее, только когда здесь больше не будет сквозняков», — с вызовом заявил он), чем произвел настоящую сенсацию. Правда, за подобную дерзость его отстранили от занятий на две недели.

Самым ценным его приобретением в новой школе были друзья — Анри Манген и Альбер Марке^[13]. «Марке моей юности... был борцом, надежным и верным соратником», — говорил Матисс, имея в виду предшествующие «великой революции фовистов» времена. Абсолютно то же самое он мог бы сказать и о Мангене, хотя кроме страстного увлечения живописью у его новых друзей не было ничего общего. Манген был красив, стремителен и самоуверен. Стоя у мольберта, он громко насвистывал или напевал что-то из Бетховена, если все шло хорошо, и мрачно дымил сигаретой, когда картина не получалась. Марке, которого из-за маленького роста постоянно дразнили и обижали, был замкнут и застенчив. При этом в многолюдном классе Гюстава Моро в Школе декоративных искусств прихрамывающий коротышка Марке по прозвищу Носатый считался главным шутником.

Матисс сразу почувствовал, что сдержанность Марке, которую плохо знавшие его принимали за холодность, была не более чем защитной реакцией. Анри, бывший пятью годами старше Марке, тут же взял шефство над плохо приспособленным к жизни Альбером. «У него не было друзей. Никого, кроме меня. Я делал то же, что и он. Мы могли жить рядом, не говоря друг другу ни слова». Марке всегда принимал сторону Матисса, поскольку, в отличие от Мангена, любил рисковать и экспериментировать не меньше Анри. Как художников всех их троих сформировал Гюстав Моро, начавший преподавать поздно, после шестидесяти, — свой первый класс в Школе изящных искусств он взял в тот самый год, когда в ней появился Матисс. Моро, понимавший всю пропасть, образовавшуюся между старым и новым искусством, оказался одним из немногих, кто был настроен на живой контакт с молодежью. Молодой Генри Джеймс^[14] называл Моро «Густавом Флобером живописи»: «Он наделен богатым воображением, и если его живопись и не отличается особой мощью, то неуловимостью — несомненно». Именно неуловимость, мерцающая фантасмагория живописной вязи, была сутью искусства Моро, всю жизнь старавшегося «выразить невыразимое». «Он не наставлял своих учеников на правильный путь, он уводил их с этого пути, — говорил Матисс. — Он будил в них беспокойство». Дважды в неделю Моро правил работы

студентов, а потом вел своих питомцев в Лувр. Особенно он любил старых голландцев и итальянцев — их живопись его особенно вдохновляла. «Он не показывал нам, как писать, — вспоминал Матисс, — он пробуждал наше воображение зрелищем жизни, которое находил в этих картинах».

Эту способность живописи «будить воображение» Матисс впервые ощутил в Лилле, когда увидел в тамошнем музее картины Гойи. «Я учился в залах Лувра», — всегда повторял он. Шесть лет, начиная с 1892-го, Матисс, вместе со всем классом Моро, ставил свой мольберт в одном из залов, постепенно передвигаясь от картины к картине (Матисс называл это «кратким уроком сравнительного рисования»). Любознательность и открытость всему новому, которые прививал им Моро, не имели ничего общего с процветавшим в Школе изящных искусств механическим копированием. Матиссу это напоминало воскресные дни в Бозне, когда ткачи ходили из дома в дом, рассматривая, что кому удалось сработать на своем станке; эти кусочки тканей выглядели настоящими произведениями искусства.

Техника владения живописью старыми мастерами Матисса потрясала. «Можно сказать о каком-то художнике, что фактура его живописи подобна бархату, или атласу, или тафте, — говорил Матисс. — Но как он это делает... Это волшебство. Этому нельзя научить». Мастером, тронувшим Матисса загадочностью и мощью своей живописи не меньше Гойи, в те годы был Шарлей^[15]. Первой картиной, которую Анри копировал в Лувре, был «Натюрморт с трубкой». Его оглушила неуловимость сине-голубого цвета, каким была написана коробка в центре полотна. В один день он казался розовым, в другой — зеленым... Матисс перепробовал все, чтобы разгадать секрет картины; с помощью лупы изучал состав краски, зернистость холста, лаковое покрытие, переходы от света к тени. Не пожалел даже собственный эскиз маслом и разрезал холст, пробуя прикладывать кусочки к шарденовскому полотну. Каждый отдельный кусочек совпадал идеально, но лишь до тех пор, пока он не соединял их вместе: с этого момента всякое соответствие исчезало. «Это поистине волшебная картина», — говорил Матисс о Шардене, добавляя, что «Натюрморт с трубкой» оказался единственной копией, закончить которую он не сумел. Зато написал «Натюрморт с яблоками» для Вассо, который называл приятеля «мой маленький Шарден».

Матисс копировал Шардена четыре раза. Тяжелее всего ему дался «Скат» — огромное полотно с устрицами и гигантским выпотрошенным скатом, возвышавшимся на кухонном столе подобно своду готического собора. Матисс безуспешно сражался с натюрмортом Шардена год за

годом, без малого шесть с половиной лет («Я хотел перенять его приемы») — почти столько же, сколько занимался в мастерской Моро. Работа над картиной лишь подтверждала постулат учителя, говорившего, что сила живописи исходит *изнутри* и почерпнуть ее *извне* невозможно: «Непременно запомни: цвет должен быть продуман, рожден воображением. Если воображения нет, то прекрасного цвета добиться не суждено никогда... Только та картина будет жить долго, которую ждали, которую видели в мечтах и которая была рождена воображением, а не одной лишь способностью руки наносить на холст краску кончиком кисти». Матисс усвоил этот урок от Моро в виде теоретической заповеди, а на практике — копируя Шардена.

Другим художником, которого Матисс с тем же упорством копировал в Лувре, был Ян Давиде де Хем^[16]. «Десерт» голландца оказался дьявольски сложной задачей — своего рода тестом на изображение материалов и фактур. Теперь это были ткани, стекло, полированное дерево, фарфор, перламутр, сверкающее серебро, тусклая оловянная посуда, чеканное золото и кованая медь, всевозможные экзотические фрукты и цветы. Предложенная для копирования своему амбициозному ученику (уже готовому признать поражение) картина была хитроумным выбором Моро. В отличие от «Трубки» Шардена с ее неуловимой изысканностью и обманчивой простотой, «Десерт» Хема позволял проявить мастерство более сдержанно. Матисс принял вызов учителя, предложившего ему продемонстрировать виртуозность живописи родной Фландрии: Анри отошел к дальней стене и начал писать так, как если бы ему пришлось писать предметы с натуры. «Десерт» Хема навсегда остался для Матисса «пробным камнем». Он будет возвращаться к нему трижды, используя в 1897 году в качестве «отправной точки» в сражении с импрессионизмом, в 1908-м, когда до предела упростит свою живопись, и в 1915-м, когда вплотную подойдет к кубизму.

Матисс говорил, что нужно было обладать характером, чтобы спорить с Моро, хотя учитель выделял именно тех, кто отваживался на это. Звездами студии были Жорж Руо^[17], «бледный, тощий юноша с огненно-рыжими волосами», и невысокий, застенчивый, молчаливый вундеркинд по имени Симон Бюсси^[18]. Руо был слишком поглощен проблемами собственного творчества, чтобы оказать сколько-нибудь значительное влияние на Анри, зато с Бюсси они сблизились необычайно и сделали друзьями на всю жизнь. Симон был всего на семь месяцев моложе Матисса, но уже неплохо владел профессией, поскольку учился живописи

целых шесть лет. В шестнадцать он приехал в Париж и поступил в Школу изящных искусств с первой же попытки. Сдержанный в общении, но феноменально уверенный в себе Бюсси родился в семье сапожника в Юре. Как и Матисс, он был первым в семье, кто покинул родной город (выделивший ему, кстати, стипендию на обучение в столице). Решимость и упорство у друзей были примерно одинаковыми. В те годы никто не сомневался, что преуспевавшему Бюсси блестящая карьера обеспечена. И хотя все сложилось иначе, Матисс и через сорок лет будет не раз обращаться к Бюсси за советом и дружеской критикой. Матисс безмерно уважал Бюсси. Ведь именно Симон первым поверил в него и предсказал блестящее будущее («Матисс, когда-нибудь ты будешь зарабатывать кучу денег!»), казавшееся тогда совершенно невероятным.

Летом 1894 года Матисс перебрался на набережную Сен-Мишель, 19, в многоэтажный доходный дом, так непохожий на домишко, в котором прежде он делил убогую мансарду без окон вместе с Пти. Это была первая в его жизни мастерская: мольберт, чугунная печь, кушетка, шкаф и небольшой стол для натюрмортов; холодную воду приходилось брать из общего крана в конце длинного коридора. Тут же он обустроил и свое первое «семейное гнездо». «Я переехал на набережную Сен-Мишель, где у меня была мастерская с видом на Сену, — вспоминал Матисс. — Здесь я женился». Анри с Камиллой сняли крошечную спальню под крышей и считались семейной парой, хотя брак их был чисто номинальным. Матисс, как бы сильно он того ни желал, права жениться до своего двадцатипятилетия без родительского согласия не имел, а идти на конфликт значило лишиться финансовой поддержки отца. Выжить без ежемесячных ста франков он не смог бы даже при самой жесточайшей экономии. Только в тот момент, когда Камилла обнаружила, что ждет ребенка, Анри решился узаконить их отношения. С точки же зрения семьи Матисса, такой поворот событий, напротив, должен был послужить сигналом к расставанию. В приличном обществе полагалось «давать отставку» подруге сына в случае ее беременности, и Ипполит Анри Матисс поспешил обезопасить сына от возможных посягательств некой самозванки. Финансовую помощь он не прекратил, но составил документ, лишавший старшего сына (и, соответственно, его детей) вступать в права наследства автоматически. Эту бумагу будущий дед подписал ровно за день до рождения своей внучки.

Маргерит Эмильен Матисс родилась 31 августа 1894 года. Девочка оказалась чувствительной и нервной, как и ее мать, и так же трогательно хрупка и изящна. У нее были такие же бездонные черные глаза одалиски. От отца она унаследовала пылкость, мужество и гордость, ненависть к

компромиссам и непоколебимое чувство долга. Из всех привязанностей Матисса привязанность к дочери была самой глубокой и самой продолжительной. Истинное дитя мастерской, Маргерит выросла среди кистей и холстов, с детства привыкла к запаху масляных красок и рано свыклась с неудобствами позирования. Мнение дочери всегда значило для Матисса больше, чем чья-либо другая оценка. Маргерит же была безоговорочно преданна отцу всю жизнь.

Рождение Маргерит дорого обошлось Камилле. Общество не прощало незамужних матерей: таких хозяева выгоняли с работы, а консьержки самых захудалых парижских мебелирашек готовы были выбросить на улицу. До конца жизни Камиллу преследовали ночные кошмары: ей казалось, что она снова мучается постыдной беременностью и рождает дочь в убогой богадельне на улице Азас, 89. Однако тогда, благодаря заботам Анри и его друзей, молодая мать довольно легко оправилась и быстро восстановила силы. Больше всех помогал будущий доктор и самый верный союзник молодой пары Леон Вассо (получивший в знак благодарности копию одного из двух скульптурных медальонов Камиллы). От этой поры остался портрет Маргерит — пухленького, серьезного, кучерявого младенца в платьице из муслина, подпоясанном лентой, который написал другой их ближайший друг, северянин Анри Эвенполь ^[19].

В марте 1895 года Матисс с пятой попытки наконец-то сдал вступительные экзамены в Школу изящных искусств. Через несколько месяцев он написал свой первый пейзаж с видом Сены, выдержанный в спокойных зеленых и серо-коричневых тонах (не без влияния Камилы Коро ^[20], большая выставка которого прошла в Париже той весной). Постепенно, от натюрморта, занимавшего в иерархии жанров низшую ступень, Матисс двигался к портрету, причем с большим опасением. В порыве откровенности он признается, что начал помещать фигуры в натюрморты из-за боязни, что просто не сумеет написать человеческую фигуру. Анри отважился на это зимой 1895 года. И хотя позировала ему Камилла, импульс шел от матери. Матисс вспоминал, как ждал на почте заказанный телефонный разговор и что-то машинально рисовал на телеграфном бланке, думая при этом о матери («Инстинктивный набросок, вызванный к жизни памятью сердца»). «Каково же было мое удивление, когда я обнаружил, что на листе проявилось материнское лицо во всех его подробностях».

Первый из его живописных портретов назывался «Читающая Камилла». Одета в черное платье Камилла сидела на фоне темной стены, повернувшись к зрителю спиной так, что свет падал ей на затылок и на

белую страницу книги. На втором, чуть меньшего размера холсте, он написал Камиллу, одетую в платье с цветастым узором из маков, на бледном фоне. Художник нарочно повернул модель вполоборота, чтобы подчеркнуть ее египетский профиль. В мае 1896 года Салон Национального общества изящных искусств, он же Салон Марсова Поля^[21] принял у Матисса на выставку пять картин. Это был успех. К тому же «Читающую» приобрело государство^[22], что было уже публичным признанием, к сожалению для Матисса, первым и одновременно последним на его родине. «В нем чувствуется подлинный темперамент», — отметил автор статьи о земляке-дебютанте в «Журналь де Сен-Кантен» и снисходительно добавил: «Порой встречаются адвокаты, не равнодушные к искусству, великодушно позволяющие своим клеркам поглазеть на красоту сквозь маленькое окошко». Хотя журналист явно намекал на «воскресных» художников-любителей, упоминание об открытом в иной мир окне для Матисса было исключительно символично.

Впервые Матисс написал открытую дверь (скорее похожую на большое окно) летом 1896 года. В картине «Открытая дверь. Бретань» не было ни фигур, ни признаков натюрморта, ни намека на пейзаж — лишь строгая геометрическая комбинация углов и прямых линий, окаймлявших распахнутую дверь, сквозь которую в темный коттедж врвался солнечный свет. Картина эта, оказавшаяся для художника поворотной, была написана на небольшом острове Бель-Иль-ан-Мер. На острове, охранявшем вход в Бискайский залив с атлантического побережья, Матисс проведет три лета подряд (1895, 1896 и 1897); именно здесь случатся кардинальные перемены в его творчестве, да и личной жизни тоже.

Впервые он попал на Бель-Иль в 1895 году благодаря Эмилю Вери^[23], товарищу по занятиям живописью и соседу по набережной Сен-Мишель, 19. Матисс вырос на плоской равнине Фландрии, на море никогда не был и впервые встретился с океаном в Бретани. До тех пор, пока в 1880-х годах в этом диком уголке побережья не прошла железная дорога, бретонцы жили практически в полной изоляции от остальной Франции; они ютились в своих домах вместе со свиньями и домашней птицей, питались в основном жидкой кашей и лепешками, дополняя скудную пищу рыбой. Они спали в деревянных ящиках и подвешивали к стропилам свой жалкий скраб — корзины, люльки, связки лука, соленые окорока. «Я был деморализован, — писал Матисс одному из товарищей по Школе. — Я рассчитывал, что по прибытии в Бретань мне понадобится лишь натянуть твои холсты и я начну работать с той же легкостью, с какой ты делаешь это на набережных Сены

или в Школе. В результате я не написал практически ничего или совсем немного. Все время я потратил на то, чтобы заставить себя работать».

Матисс был поражен суровой природой Бретани и убожеством существования ее обитателей. Однако гораздо больше его потрясла манера, в которой работал Эмиль Вери. Подобно большинству приезжающих летом в Бретань молодых художников, Вери использовал палитру свободно — так, как это делали импрессионисты. Матисс о теориях импрессионизма не имел никакого представления, поскольку Моро решительно не признавал эти эксперименты и всячески ограждал своих учеников от их пагубного влияния. Когда Анри написал интерьер бара в порту Ле-Пале, у него получилась типичная фламандская жанровая сцена: мрачные, неопрятные крестьяне в сером полумраке. У Вери же «Интерьер деревенского кафе» вышел гораздо красочнее: свет лился из верхнего левого угла холста, выделяя силуэт посетителя, взгромоздившегося на высокий стул у стойки бара, и отражался от выстроившихся в ряд мерцающих бутылок — красных, оранжевых и зеленых. Получилась своего рода сельская версия картины «Бар в Фоли-Бержер» Эдуарда Мане^[24], так возбудившей тринадцать лет назад Париж. Учеников Моро, воспитанных на луврской классике, подобные вольности бросали в дрожь — недаром Матисс говорил, что «земля закачалась у него под ногами», когда он увидел написанное Вери. Через десять дней Матисс сбежал с Бель-Иля. «Все казалось мне необычайно оригинальным, ни на что не похожим и невероятно сложным... Помню, каким потрясенным и раздавленным я чувствовал себя».

Анри вернулся в Париж ненадолго. Забрав Камиллу с одиннадцатимесячной дочкой, он опять поехал в Бретань. Они остановились в городке Пон-Круа в Финистере, в одной из импровизированных колоний художников, которые стали появляться по всей Бретани после открытия железной дороги. Оттуда Матисс съездил в Понт-Авен, сделавшийся к этому времени неофициальным «филиалом на открытом воздухе» Академии Жюлиана, но уже на следующее утро уехал. Все, чем занимались в Понт-Авене^[25] последователи Гогена, показалось ему глубоко чуждым. «Я никогда не видел Гогена, — объяснял он потом. — Я инстинктивно избегал его уже сложившейся теории, будучи воспитанным на залах Лувра, где осознал всю сложность проблемы, которую должен был решить сам для себя, и я боялся доктрин, служащих как бы паролем»^[26]. Привезенные Матиссом из Бретани в 1895 году картины, как и большинство тех, что были написаны здесь на следующий год, оставались

фламандскими по духу и исполнению: старомодные натюрморты, наброски фигур, блеклые пейзажи в темно-коричневых и темно-серых тонах с низкими домами, кривыми деревьями и приземистыми ветряными мельницами.

Эти спокойные, серебристо-серые бретонские пейзажи и натюрморты, которые Матисс написал зимой 1895/96 года, вызвали невероятное восхищение его друга Анри Эвенполя (он назвал Матисса «тонким художником», превосходно овладевшим искусством серых тонов). Их дружбу Матисс назовет лучшим, что было у него в жизни. В то время Эвенполь был гораздо смелее как живописец, нежели Матисс, и намного сильнее чувствовал цвет. Он уже заработал себе имя картиной «Мужчина в красном»: вызывающим, в стиле Уистлера^[27], портретом, показанным на Салоне Марсова Поля. По происхождению и привычкам Эвенполь, как и Матисс, был фламандцем и тоже вечно боролся против социальной и академической уравниловки. Оба оказались в сходном положении: у Эвенполя была возлюбленная, которая родила ему сына, и он, как и Анри, вынужден был поддерживать мать своего ребенка, чем привел в ярость Эвенполя-старшего, уважаемого бельгийского чиновника. Помимо детей и живописи их сближала еще и любовь к музыке. Эвенполь, бывший гораздо состоятельнее Матисса, привез в Париж пианино и по понедельникам устраивал у себя в мастерской музыкальные вечера (он играл на фортепьяно, а Матисс — на скрипке).

Не было секретом, что Моро из всех своих учеников выделял Эвенполя. Но самым выдающимся из его питомцев станет совсем не Анри Эвенполь, а Анри Матисс, «стартовавший» как художник гораздо позже остальных, хотя и он, несомненно, принадлежал к числу любимчиков. Иначе весной 1896 года мэтр не отправился бы лично проверить, как продвигается работа на набережной Сен-Мишель, 19, — такое он делал лишь в исключительных случаях. «Наконец, мы оказались в маленькой мастерской, набитой серыми от пыли лоскутками гобеленов и тканей, — писал Эвенполь отцу, рассказывая, как трудно было учителю подниматься на пятый этаж — сто пять каменных ступеней. — Моро сказал мне: "Мы двое составим жюри". Он уселся на стул, я встал позади него, и мы провели незабываемый час. Он объяснял нам, что и почему ему нравится, а что — нет. Матисс показывал то, что собирался выставить на Марсовом Поле, дюжину холстов...» При воспоминании о той неожиданной встрече у Матисса всегда дрожал от волнения голос. Эвенполю было двадцать три с половиной, Матиссу ровно двадцать пять, а Моро через месяц исполнялось семьдесят. («Он оставался поразительно молодым, он — не профессор, в

нем нет ни малейшего следа педантизма, он — друг».)

Эвенполь, по мнению Моро, олицетворял слабые стороны фламандского характера: пристрастие к изображению грубых сцен и любовь к кричащим краскам; Матисс с его любовью к глухим, темным тонам — самые сильные. Картина «Мастерская Гюстава Моро», в которой Матисс проявил себя «мастером изображения серого», была принята на Национальный Салон 1896 года (вместе с «Читающей женщиной», двумя натюрмортами и написанным в Бретани «Свинарем»), по окончании которого Национальное общество изящных искусств избрало его своим членом-корреспондентом. Для впервые выставлявшегося художника это было необыкновенной честью (Матисс послал домой список из девятнадцати новых членов общества, подчеркнув свое имя), но главное, давало право показывать на ежегодном Салоне до десяти картин без предварительного одобрения отборочного комитета.

Успех 1896 года реабилитировал Матисса в глазах родителей, которые специально приезжали в Париж, чтобы увидеть работы сына на выставке. Матисс-старший был растроган похвалами Моро, уверявшего, что Анри — талант и Римская премия^[28] у него в кармане, а вместе с ней и стипендия. Отец будущей знаменитости был человеком практичным и привел состоятельных родственников посмотреть работы своего мальчика. Кузен Жюль Сонье, парижский торговец тканями, купил натюрморт и даже выразил желание при случае приобрести что-нибудь еще. Эмиль Жерар, деверь Ипполита Анри, глава семейного кожевенного бизнеса Жераров и владелец маргаринового завода, тоже поддержал племянника. Он заказал своему крестнику декорировать столовую в недавно купленном им в Ле-Като особняке на улице Републик, 45, считавшемся едва ли не самым роскошным в их родном городе. Потолок столовой, украшенной деревянными панелями, Матисс расписал, выбрав золотой, красный и темно-синий тона, а в проемы поместил свои же копии с работ старых мастеров, сделанных в Лувре («Пастораль» Буше, «Урок музыки» Фрагонара, «Пирамида из фруктов» Шардена и «Хромоножка» Хусепе Риберы). Если не считать этих копий, купленный кузеном Сонье натюрморт, а также два полотна, приобретенных государством («Читающую женщину» и копию с «Охоты» Аннибале Каррачи), то за первые шесть месяцев 1896 года Матисс сумел продать больше, чем за всю предыдущую жизнь. Камилла вспоминала, что той весной Анри дарил ей букетик фиалок всякий раз, когда продавал картину.

К концу июня жара в Париже стала невыносимой, особенно для обитателей мансард. Матисс поднимался очень рано и в 7.30 уже ставил

свой мольберт рядом с мольбертом Эвенполя, обычно стоявшего на берегу, чуть ниже причала: «Сена была восхитительна в этот час: пейзаж в легкой дымке тумана, небо, наполненное светом, вызолоченное, окрашенное в розовые и одновременно голубые тона, безлюдные набережные». Домой они возвращались к десяти часам, когда солнце начинало нещадно палить. На итоговой выставке в Школе изящных искусств Эвенполь показал портрет «малышки Матисс», отец которой был удостоен третьей премии «за композицию» — первого и последнего официального признания, полученного Анри Матиссом от Школы.

Хотя прошедшее лето нельзя было назвать удачным, Матисса снова тянуло на Бель-Иль. С большой компанией художников 15 июля он вновь отправился в Бретань. Сначала Анри с Камиллой сняли комнату в порту Ле-Пале, а потом переехали на дальнюю сторону острова, в деревушку Кервилауэн. Они остановились в том же доме, что и их парижский сосед Вери. Дом стоял у проселочной дороги, ведущей к высокому гранитному маяку, который окружали остроконечные скалы. С верхнего этажа их каменной «рулевой рубки» открывался вид на безбрежное море.

В полукилометре от деревушки, на вершине крутого обрыва, стоял знаменитый «Замок англичанина», построенный австралийцем Джоном Питером Расселом. Из-за него в Кервилауэн и рвались Матисс, Вери и другие молодые художники. Рассел был преуспевающим наследником владельца сиднейского чугунолитейного завода, но его жизнь круто изменилась после встречи с Винсентом Ван Гогом. Рассел учился с Ван Гогом в Академии Фернана Кормона^[29], делил с ним в Париже мастерскую и мечтал о новом искусстве, залогом которого друзья считали душевное равновесие, невозможное без полного уединения. За полтора года до того, как в 1886 году Ван Гог основал в Арле свою легендарную «Южную мастерскую», Рассел основал на Бель-Иле «Северную мастерскую». Когда десять лет спустя на остров приехал Матисс, эксперимент Ван Гога закончился полным и безоговорочным провалом. Рассел же процветал. Над узким заливом Гульфар они с женой построили солидный каменный дом, из окон которого открывался захватывающий вид на Атлантику. При доме был огромный сад, теннисный корт, конюшни, коровник, мастерские для художников, а на пляже — элинг для яхт. Помимо свиты из детей, слуг, кучеров, репетиторов, гувернанток и садовников, вокруг Рассела циркулировали гости-художники, регулярно сменяющие друг друга. Одни оставались в его огромном доме, другие уединялись в Кервилауэне, как поступили Матисс и Вери.

Рыжебородый патриарх с начальственным видом и зычным голосом,

тридцативосьмилетний Рассел был деспотичен, высокомерен и темпераментен. Он обладал недюжинной силой и легко мог взнуздать сбегавшую из табуна лошадь или одним ударом кулака сбить с ног крупного мужчину. Он ловил рыбу, плавал под парусом и ездил верхом в любую погоду. Гостивший на острове вслед за Матиссом Огюст Роден приходил в ужас от лихих маневров, которые выделял Рассел на своей яхте (скульптор называл его «Тритоном трех стихий»). Расселы, словно массовики-затейники, постоянно организовывали пикники, костры, групповые поездки на сбор мидий и экскурсии. Жизнью на острове наслаждались не только художники, но их жены и подруги, — не случайно Матиссы остались здесь на целых три месяца, вместо запланированного одного.

Рассел бесконечно писал либо жену-итальянку (в прошлом — натурщицу), либо детей — играющих, плавающих, отдыхающих на пляже. Еще он писал обитателей острова, колючий желтый утёсник и фиолетовый вереск, серовато-рыжие скалы, изумрудное море и черные рыбацкие лодки с квадратными парусами цвета охры. Рассел работал на открытом воздухе, устанавливая огромные холсты (он предпочитал большие форматы) против ветра. Его методы были столь же эффектны, как и он сам, поэтому молодые художники, не видевшие ничего подобного прежде, так легко поддавались его влиянию. Матисс утверждал, что его прежняя палитра, «основанная на темно-коричневых тонах старых мастеров, особенно голландцев», преобразилась благодаря Вери, перенявшему у Рассела манеру выдавливать краски прямо из тюбика, в порядке спектра («Работая рядом с ним, я заметил, что он добивается гораздо более ярких тонов, чем я с моей старомодной палитрой»). Матисс любил рассказывать историю о том, как они с приятелем поменялись своими пристрастиями: он вернулся в Париж, горя желанием использовать все цвета радуги, а Вери неожиданно пристрастился к столь любимым Матиссом прежде темно-коричневым и серым тонам.

Но большую часть того лета Матисс работал еще очень осторожно, словно не замечая романтические красоты побережья. Он писал те же однообразные мотивы, что и в прошлом году: выстроившиеся в ряд выбеленные коттеджи, крестьянские фермы, мельницы, бухту Гульфар с вытасченными на берег лодками; писал в тех же глухих, бледных тонах, что и раньше. Перелом произошел, когда во время поездки по побережью Матисс начал «Бретонскую служанку». Он поехал посмотреть одну из достопримечательностей Бель-Иля — грот Апотикерери, огромную пещеру у основания отвесной скалы, — и остался переночевать в таверне на

вершине обрыва. Здесь обычно останавливались художники, обожавшие писать открывавшийся отсюда вид на пенящееся море и остроконечные скалы, напоминавший сценическую декорацию в духе романтизма. Но Матисс решил написать не скалы и не море, а служанку Клотильду в высоком белом чепце, склонившуюся над накрытым столом. При всем своем фламандском реализме в «Бретонской служанке» уже наличествовали та яркость тонов и рыхлость фактуры, которые появятся в этюде «Открытая дверь, Бретань» и морских пейзажах, начатых Матиссом тем летом в Гульфаре.

Матисс говорил, что именно Рассел рассказал ему о теории света и цвета импрессионистов (Клода Моне, в частности) и дал советы, как использовать их принципы («разложение солнечного света на составляющие его лучи, элементы и обратное их воспроизведение на основе общей гармонии спектра») на практике. Рассел встречался с Моне на Бель-Иле в 1886 году, и в его коллекции имелся по меньшей мере один из морских пейзажей классика импрессионизма. Но самыми ценными в собрании были рисунки Ван Гога, специально для Рассела сделанные, — чтобы тот имел представление о картинах, написанных его другом Винсентом в свой первый сезон в Арле.

Матисс ходил в учениках Рассела два лета подряд. Он писал друзьям восторженные письма о первостепенной роли цвета и необходимости подчиняться только чувству (эти принципы Рассел с Ван Гогом выработали в своих студенческих спорах десятью годами ранее). Матисс даже перенял манеру речи австралийца, грубоватую и нетерпеливую: «Мы художники не должны быть рабами на галерах... Не обращай внимания ни на что, кроме того, что интересуется тебя... Работай с белой, голубой, красной краской, пиши хоть ногами, если тебе так хочется, а если кому-то это не нравится, пошли его подальше». В конце лета Матисса навестил его однокашник Виктор Ру-Шампион. Матисс, которого все знали «как безупречно корректного фламандского художника», напугал его. «Какой сюрприз! Я застал его у окна, пишущим небольшой эскиз с видом на порт. Его палитра была теперь основана на синем кобальте и краплаке: от сдержанных и мрачных тонов, которые он предпочитал до сих пор, не осталось и следа». Анри писал тогда «Порт Пале, конец сезона»: ряд покатых крыш, виднеющихся за высокой стеной причала; разбросанные кое-где темно-красные и кобальтово-синие мазки и ярко выделяющееся большое красное пятно в центре холста, обозначающее дверь таможни. Новая красно-белоголубая цветовая формула соединилась в этой картине с решимостью Матисса «посылать всех критиков подальше». После трех месяцев

пребывания на острове рядом с Расселом столкновение с Моро должно было стать неизбежным.

Матисс вернулся в Париж в конце октября 1896 года. Привезенные им из Бретани работы были встречены, мягко говоря, неоднозначно. Эвенполь писал, что у Матисса огромный прогресс в смысле чувства цвета, но в технике он значительно себе уступил (он больше не называл приятеля «Франсом Хал-сом будущего»). Моро же не сомневался, что все это шалости и его блестящему ученику пора бы, наконец, продемонстрировать серьезным произведением, а возможно даже «шедевром», все, чего он добился за пять лет учебы (разумеется, в своей традиционной манере). Матисс купил большой холст — значительно большего размера, чем обычно, — и приступил к работе. Картину он назвал «Десертный стол», или «Десерт» (в знак уважения к «Десерту» Хема), а за основу взял эскиз с накрытым столом, сделанный в прошлом году в Пон-Круа в Бретани. Они с Камиллой, как могли, воспроизвели роскошно сервированный стол (точнее, лишь его уголок, поскольку только на него и хватило в мастерской места): разложили одолженные у знакомых столовые приборы, поставили цветы и вазу с фруктами. Матисс изрядно потратился. Лето пришлось писать морозной парижской зимой, и, чтобы дорогие фрукты не портились, мастерскую превратили в «холодильник» и не отапливали — работать приходилось в пальто и перчатках. В будущем шедевре, который должен был закрепить предыдущий успех Анри, Камилла изображала служанку.

«Десертный стол», первоначально задумывавшийся как дипломная работа для Моро, стал в итоге панегириком Расселу. В восторг от картины пришел один только Альбер Марке (но мы с Марке, смеялся Матисс, «были отщепенцами в студии»). Бюсси решительно не понравились нечеткие формы и перетекающие друг в друга цвета, а Эвенполь и вовсе был возмущен: «Все пошло кувырком: Матисс, мой друг, пишет теперь как импрессионист и присягает только Клоду Моне... Кому верить, что делать, что думать, как на это смотреть? Ужасно!.. Хорошая это живопись или плохая, но все пляшет перед глазами, полная неразбериха!» Те, кто попадал в мастерскую Матисса той зимой, соглашались с Эвенполем: Анри как живописцу пришел конец, никаких надежд на продажи нет и не предвидится.

У приятелей же, напротив, все складывалось очень даже неплохо: Бюсси набирал известность, Эвенполь планировал осенью участвовать в групповой выставке в Брюсселе, а Вери, благоразумно изменивший стиль, претендовал на первую медаль в официальном Салоне Бугро. Их работами заинтересовался сам Жорж Пти^[30], один из лучших парижских арт-

дилеров, и уже даже был готов подписать с компанией молодых художников двухгодичный контракт. Камилла умоляла Анри одуматься и не губить карьеру. Она рыдала, просила, убеждала, требовала сделать над собой усилие и работать как раньше. Но Матисс никого не слушал: он был сосредоточен исключительно на своей новой палитре и думал только о находках Моне и импрессионистов. Когда Камилла отказалась позировать, он заменил ее деревянным манекеном.

Бюсси тоже не удалось переубедить Анри. Он попробовал представить Матисса Дюран-Рюэлю^[31], продававшему в своей галерее на улице Лафитт импрессионистов, но тот сказал, что натюрморты плохо продаются, и предложил целиком переключиться на интерьеры с фигурами. Еще Бюсси, страшно переживавший за друга, устроил Анри встречу с самим Камилем Писсарро^[32]. У Матисса на глаза навернулись слезы, когда Писсарро начал его ободрять: «Очень хорошо, мой друг, у вас талант. Работайте и не слушайте никого». Писсарро смотрел его картины и рассказывал, как когда-то молодым, страшно неуверенным в себе художником показывал собственные работы Коро. Потом они вдвоем отправились на выставку в Люксембургский дворец. «Они могут бушевать сколько угодно, но мы на правильном пути, — сказал Писсарро Матиссу на выставке Гюстава Кайботта^[33], завещавшего французскому правительству свою коллекцию картин художников-импрессионистов. — По крайней мере, лично я убежден в этом». Матисс говорил, что с теорией импрессионизма его познакомил Рассел, но картины импрессионистов он впервые увидел на выставке в Люксембургском дворце. Поход этот был незабываемым — ведь он пришел туда с самим патриархом импрессионизма, знавшим всех и со многими работавшим. На выставке висело семь работ самого Писсарро, три небольших картины Сезанна и восемь Мо-не, включая «Скалы в Бель-Иль», — тот же самый мотив этим летом Матисс пытался воспроизвести на своем холсте.

Визит на выставку в Люксембургском дворце состоялся за несколько дней до открытия 24 апреля 1897 года Салона Национального общества изящных искусств. Вот где Матиссу понадобились упорство и стоицизм Писсарро. Матисс-старший специально приехал из Бозна, чтобы посмотреть выставку, и стоял около «Десертного стола», чтобы услышать, что думают о работе сына посетители Салона (ему самому творения Анри казались беспомощными, незавершенными этюдами). Все останавливавшиеся у картины, которую взбешенный отборочный комитет нарочно повесил крайне неудачно, возмущались. Других эпитетов, кроме

«ужасно», Ипполит Анри не слышал. До конца дней Матисс не мог забыть слова отца: «На дне твоих графинов люди разглядели микробы». Достаточно безобидный интерьер, исполненный в духе позднего импрессионизма^[34], открыл длинный список работ Анри Матисса, которые будет поносить возмущенная публика парижских Салонов.

Все было ужасно. Весной Анри съехал из комнаты, в которой жил с Камиллой (но сохранил в доме на набережной Сен-Мишель, 19, мастерскую), и переехал на улицу Сены. В феврале он официально признал отцовство Маргерит, и 10 февраля 1897 года девочку крестили. По словам Маргерит, все было сделано секретно, по настоянию бабушки, матери Матисса (Матисс, как известно, был убежденным атеистом и этого никогда не скрывал). В Боэне, конечно, Матиссы на такое не отважились бы: в родном городе даже самые либеральные родители не могли и помыслить о том, чтобы открыто признать любовницу сына, не говоря уже о незаконнорожденной внучке. Столь благородный жест давал Анри моральное право прекратить их совместное с Камиллой существование, сделавшееся к тому времени совершенно невыносимым. Богемная жизнь в воображении Камиллы Шабло казалась столь же увлекательной и романтической, как и на сцене «Опера Комик». Но в реальности была нищета, убогие комнатухи и вечная борьба за выживание. Свыкнуться с этим у Камиллы не получалось.

В конце мая Матисс неудачно упал с велосипеда и оказался на костылях, что, возможно, способствовало временному примирению с подругой. В июне они вновь сбежали от изнурительной парижской жары на Бель-Иль, но после «Десертного стола» Камилла больше ему не позировала. Изо дня в день он писал «Скалы в Бель-Иль», повторяя запечатленный Моне мотив с не меньшим усердием, чем когда-то «Натюрморт с трубкой» Шардена. Он устанавливал мольберт на том же самом месте, что и Моне, писал тот же силуэт остроконечных вершин, ту же мерцающую морскую гладь и ту же узкую полосу неба. Друзья Матисса были поражены меланхолией этих его морских пейзажей и одновременно их эмоциональной силой.

Он писал скалы, берег и маяк, все более уверенно используя свою новую палитру. Даже самые простые сюжеты обретали на его полотне цвет. Бретонская мельница, написанная двумя годами ранее в сдержанных серых оттенках, превратилась в пылающую смесь кобальтово-синих, алых, желтых и зеленых мазков, сверкающих на белом фоне словно пламя. Потребность писать подобным образом появится у Матисса следующей весной, когда под солнцем Средиземноморья он попробует «вступить в

схватку» с Ван Гогом. Работы Ван Гога не продавались (в июле 1890 года тридцатисемилетний голландец покончил с собой, успев за свою жизнь продать единственную картину) и не выставлялись (не считая скромной мемориальной выставки из шестнадцати полотен, устроенной через два года после его смерти). Жизнь Ван Гога служила предостережением молодым северянам, решившимся ступить на столь же нелегкий путь. Рассел не только рассказывал Матиссу о своем друге, но даже подарил ему рисунок Ван Гога — такой чести не удостоивался никто из его гостей и учеников ни прежде, ни потом.

Проведенное на Бель-Иле лето 1897 года ознаменовалось решительным поворотом не только в творчестве Матисса. В этот переломный момент, когда он начал двигаться «новым художественным курсом», его атаковала бессонница, которая с тех пор будет преследовать его всю жизнь^[35]. Камилла считала, что Анри просто не желает спать ночью, и не понимала, насколько серьезно это угрожает его здоровью. Ее раздражало, что утром он чувствует себя совершенно разбитым, что ребенку не позволено шуметь, дабы не потревожить отца, и так далее. Нервы у нее и самой были на пределе. Она прожила с Анри пять лет. Работала в шляпном магазине, чтобы они могли выжить; у него не было денег на натурщиц, и она позировала ему сама. Даже картиной, которая принесла ему успех в Салоне, и той он был обязан ей. И вот теперь, когда он мог бы написать десяток похожих на «Читающую женщину» работ, он отказывается от всего ради каких-то мифических идей о новом искусстве. Конечно, темперамент у Камиллы был горячий и язык острый (Матисс сам говорил, что характер у нее был посильнее, нежели у него), но теперь она превратилась в настоящую фурию, Камилла постоянно устраивала ему сцены, но решение расстаться принял не он. Летом она ушла сама. Кто-то из ее друзей потом сказал: «Камилла всегда сожалела, что оставила его. Это было счастливейшее время ее жизни».

Матисс вернулся в Париж в середине октября без Камиллы. «Матисс в буйстве молодости опрокинул каноны студии Поставы Моро намного решительнее и основательнее, нежели Руо», — отзывался о привезенных Анри с Бель-Иля морских пейзажах Ру-Шампион. Смертельно больному Моро (он умрет шесть месяцев спустя) в полотнах Матисса померещился прообраз разлагающегося искусства. «Он разразился желчной отповедью — можно было бы выразиться и более резко, — в адрес негодных студентов, позволяющих себе вольности с кистью, — написал Жюль Фландрен^[36], один из студийцев Моро. — Первым пострадал Матисс,

который привез из отпуска огромную картину, насыщенную простором и свежим воздухом...» Матисс говорил, что продолжавшиеся более двенадцати месяцев разногласия с учителем достигли своей кульминации. Мэтр больше ничему не мог его научить.

По иронии судьбы, как раз тогда, когда Матисс увлекся цветом, его друг Эвенполь двинулся совершенно в противоположном направлении: «У него был огромный талант. Картины Эвенполя были свежими, полными жизни и красок... Я восхищался им. Затем он изменился. Он начал писать все в серых тонах». Для Эвенполя эта новая степенность олицетворяла победу французской утонченности и сдержанности над врожденным чувством цвета, которое у него, как и у Моро, ассоциировалось с материальностью. Матисс, бывший одновременно французом и фламандцем, желал объединить обе художественные традиции. Он пытался совместить страстную любовь к цвету с созерцательностью, доминировавшей во французской живописи начиная с Пуссена и кончая Сезанном. Рассел, Моне и Писсарро научили его видеть, раскрепостили палитру и привели на путь поиска цвета ради цвета. Их влияние оказалось решающим, но недолговечным, и очень скоро импрессионизм показался Матиссу слишком привязанным к натурным впечатлениям^[37]. Однако обратного пути не было. Открывшаяся перед ним на Бель-Иле дверь уже распахнулась.

Глава третья.

ОТКРЫТИЕ ЮГА. 1898–1902

В последний раз Матисс уехал с Бель-Иля в октябре 1897 года и уже больше не возвращался на остров. Анри торопился на свадьбу школьного друга Армана Фонтена, просившего быть его шафером. В качестве свадебного подарка он привез молодым «Натюрморт с яблоками», а другой натюрморт — с дарственной надписью «Мадемуазель Амели Парейр. 1897» — достался подружке невесты, с которой его посадили рядом. Свадьба получилась веселой. Угощения было вдоволь, вино лилось рекой, и к концу застолья подвыпившие гости стали соревноваться, у кого под столом соберется больше пустых бутылок. Матисс вышел победителем. Прощаясь, соседка протянула ему руку — этот ее решительный жест он навсегда запомнил. Следующие несколько недель при каждой встрече Анри дарил мадемуазель Парейр букетик фиалок.

Амели потом рассказывала, что дала зарок не выходить замуж ни за рыжего, ни за бородатого, не говоря уже о художнике. Но, увидев Анри Матисса, сразу поняла, что нарушит свой обет ради этого рыжего бородача. Амели засушивала и хранила все его фиалки. Ей нравилось в нем все, особенно — смелость. Тогда она, конечно, не предполагала, что он будет рисковать всю жизнь, не боясь ставить на карту и личное благополучие, и профессиональную репутацию. Амели уверяла, что их встреча поразила ее, словно удар молнии: он и она в первую же минуту поняли, что похожи друг на друга и идеально подходят друг другу. Той осенью Матисс еще до конца не был уверен, правильно ли выбрал профессию, и чувствовал себя одиноким как никогда. Человек, который поверил бы в него, но главное — в то, что он делал, был ему просто необходим. «Мадемуазель, я нежно люблю вас, — заявил он, стремясь избежать недопонимания с самого начала, — но живопись я всегда буду любить больше» («Je vous aime beaucoup, Mademoiselle, mais j'aimerai la peinture toujours mieux»).

Ничто не способно было воодушевить Амели Парейр сильнее, чем это признание. Ей исполнилось двадцать пять. Она была импульсивна, горда, прямолинейна и давно мечтала посвятить себя чему-то особенному, необыкновенному. Родившаяся в Тулузе на юго-западе Франции, она унаследовала от матери чувство собственного достоинства и редкую самоотверженность. От Катрин Парейр Амели и ее младшей сестре Берте достались смуглая кожа, точеные черты лица и царственная осанка,

которой обе они отличались с детства. «Все женщины в этой семье выглядели как испанские королевы», — говорил Матисс. Мадемуазель Парейр восхищала его поразительным сочетанием скромности и величавости. У нее была прекрасная грудь, красивые плечи и роскошные черные волосы, которые она укладывала самым очаровательным образом. Новая знакомая Матисса, несмотря на некоторую застенчивость и замкнутость, производила впечатление человека доброго, сильного и обаятельного.

Клан Парейров, людей красноречивых, остроумных и горячих, в полном составе перебрался в Париж, когда Амели была еще маленькой. Ее отец был простым школьным учителем в деревне Бозель на реке Гаронне. Здесь, в окрестностях Тулузы, и родилась в 1872 году Амели. Арман Парейр, от которого дочери передались бесстрашие и искренность вкупе с верой в неизбежность грядущих преобразований, наверняка мог претендовать на нечто большее, чем должность скромного преподавателя начальной школы. Не случайно ему протежировал профессор права Тулузского университета, депутат-республиканец от департамента Верхняя Гаронна Постав Юмбер. Видный политик обычно проводил с семьей летние каникулы в Бозеле, во время которых молодой учитель Парейр давал уроки латыни юному сыну Юмберов Фредерику (в год рождения Амели тому исполнилось пятнадцать). Вечерами учитель приходил в дом Юмберов за церковью и помогал честолюбивому депутату разрабатывать тактику будущих парламентских сражений. Семидесятые годы были героическими временами для набиравшей силу республиканской партии, которая вела непримиримую борьбу с монархистами, бонапартистами, клерикалами и реакционерами всех мастей. В 1875 году Постав Юмбер был избран сенатором и — в соответствии с конституцией Третьей республики — пожизненным членом верхней палаты парламента. Его назначали на самые высокие государственные должности, последней из которых стал пост хранителя печати или министра юстиции. После получения в 1882 году Юмбером министерского портфеля Арман Парейр перестал учительствовать и уехал из родных мест. Гюстав Юмбер назначил Парейра своим помощником, а сына Фредерика — личным секретарем. Тогда же Фредерик Юмбер, в будущем — депутат-социалист, возглавил предвыборный печатный орган — газету «Будущее Сены и Марны» (*«L'Avenir de Seine et Marne»*)^[38], пригласив в редакторы преданного Парейра. Газета издавалась в Мелене, и поэтому Амели поместили в тамошний пансион.

Амели росла среди борцов за свободу, преданных всем сердцем делу

демократии и прогресса. Она обожала приключенческие романы и романтические истории, всю эту «драматургию» высоких идеалов и решительных действий. Ее младшая сестра Берта решила стать учительницей, как и отец. А беспечная непоседа Амели, изводившая преподавателей непослушанием и полным безразличием к учебе, в шестнадцать лет бросила школу. Больше всего ее пугала перспектива не совершить ничего выдающегося и всю жизнь влачить благополучно-буржуазное существование.

Из пансиона она вернулась к родителям, чей брак следовало считать «образцовым партнерством». Мать и отец ни в чем не уступали друг другу. Если Арман Парейр был доверенным лицом и верным союзником своего бывшего воспитанника Фредерика Юмбера, то Катрин Парейр верой и правдой служила жене Юмбера Терезе. Терезу Юмбер без преувеличения можно было назвать одной из самых экстравагантных, хитроумных и влиятельных фигур Третьей республики. Ее шикарный парижский особняк посещали министры, банкиры и предприниматели. Завсегдатаями вечеров на авеню Гранд Арме, 65, были президент республики Феликс Фор, двое его предшественников и по меньшей мере пять премьер-министров вкупе с французской дипломатической, деловой и правовой элитой. К числу личных друзей мадам Юмбер принадлежали влиятельный префект парижской полиции Луи Лепин и лидер парижской адвокатуры Анри дю Бюи. С конца 1880-х годов доброжелательное отношение мадам Юмбер было необходимо каждому «ищущему место под солнцем Республики» («pour se faire une place au soleil de la Republique»). Единственный путь к милости «Великой Терезы» лежал через ее преданную помощницу — мадам Парейр.

Мать Амели царила в мраморных залах роскошного особняка Юмберов на авеню Гранд Арме. Она руководила штатом прислуги из двадцати человек и распоряжалась годовым бюджетом семьи, доходившим до 200 тысяч франков. Многие дяди и кузены Амели, сживавшие в детстве на коленях «доброго старого папаши Юмбера» в Тулузе, тоже оказались на ключевых постах при дворе Юмберов. Родня Парейров процветала до тех пор, пока «левых» не оттеснили «правые» и звезда Юмберов хотя и ненадолго, но закатилась. Газета «*L'Avenir*» в 1894 году прекратила существование, и Арман Парейр, имевший на иждивении двух дочерей на выданье (22 и 18 лет), оказался безработным. Сбережений у родителей не было. Берта стала учительствовать в деревенской школе рядом с Тулузой, а Амели устроили к тетке Нине, державшей модный шляпный магазин на бульваре Сен-Дени. Когда через несколько лет

Юмберы вернули утраченное влияние, они поставили Парейра во главе учрежденного ими сберегательного банка «Рант Виажер» («*Rente Viagère*»). Через год после столь неожиданных изменений в судьбе Парейров Берта поступила в престижную Высшую школу в Фонтенэ-ле-Роз, а Амели вышла замуж за Анри Матисса.

Свадьба состоялась меньше чем через три месяца после их первой встречи. Анри пометил день 10 января 1898 года в своей записной книжке: «Да здравствует свобода!» («*Vive la Liberté!*») Амели наряжали в доме Юмберов на авеню Гранд Арме близ Елисейских Полей, по другую сторону от Триумфальной арки. В качестве свадебного подарка она получила мешочек с драгоценностями, а подвенечное платье заказали в доме мод Ворта, обшивавшего мадам Юмбер. Сама же церемония венчания проходила в приходском храме Юмберов, ультрамодном Сент-Оноре-д'Эйло^[39]. Новые родственники Матисса вращались совершенно в иных кругах, нежели те, что были известны ему и его друзьям-художникам прежде. Подтверждением тому стало согласие дяди Жерара и кузена Сонье быть свидетелями со стороны жениха — в Боэне или Ле-Като о подобном не могли и помыслить.

Через неделю молодожены отправились в Лондон. Новая мадам Матисс не собиралась изменять идеалам своих родителей, внушавших детям, что блестящего будущего можно достичь лишь напряженным трудом и самопожертвованием. Амели не скрывала, что до знакомства с Анри живопись не играла в ее жизни никакой роли, но одержимость Матисса вдохновила молодую жену художника на служение, к которому она готовила себя с юности. «Я не понимала, что он делал, — говорила она, — но знала: все, что бы он ни делал, может быть только хорошим».

Это Амели предложила провести их медовый месяц в Лондоне — Анри так мечтал побывать в Национальной галерее и посмотреть коллекцию Тернера^[40], почитаемого и Расселом, и Писсарро предтечей импрессионизма (именно Писсарро посоветовал Матиссу обратить внимание на Тернера). Освещение в галерее было слабым, и рассматривать картины удавалось с трудом. Но, возможно, благодаря тусклому свету Матисс открыл для себя в живописи Тернера то, в чем так нуждался в период «обретения свободы». «Тернер жил в темной камере, — говорил Матисс, вспоминая незабываемые дни своего медового месяца. — Когда все ставни резко распахивались — какой это был накал! Какой ослепительный свет! Какая россыпь драгоценностей!» Через две недели пара вернулась в Париж и вскоре вновь отправилась в путешествие, на этот

раз — на юг, на родину Амели, где молодожены провели больше года. Здесь Матисс будет писать средиземноморскую весну, как это делали до него Рассел с Ван Гогом, и двигаться курсом, который десять лет назад проложил голландец. «Художник будущего будет таким колористом, какого еще никогда не видели», — говорил Ван Гог, убежденный в том, что новая живописная школа родится на Юге.

8 февраля супруги отплыли из Марселя на Корсику и следующим утром высадились в залитом ослепительным солнечным светом Аяччо. Пять месяцев, проведенных на Корсике, стали очередным поворотным моментом, из которых, собственно, и состояла вся жизнь нашего героя. Матисс потом говорил, что здесь впервые столкнулся с очарованием юга и этим своим открытием всецело обязан жене («Я был восхищен и околдован югом, неизвестным мне до сих пор»). На острове неожиданно для себя он обнаружил, что больше не может не только видеть, но думать и чувствовать, как прежде. Каждую минуту он пронзительно остро ощущал яркость южного света, столь отличавшегося от облачной, туманной атмосферы Бозна, Парижа и Бретани. Ему нравилась Корсика, в особенности ее гостеприимный народ — на острове он чувствовал себя совершенно как дома. Рассказы Матисса об этой восхитительной, полной открытий весне пронизаны переполнявшей его свободой и радостью. В Аяччо, по сути, началась семейная жизнь Анри и Амели и установился тот распорядок дня, который они выработали для себя именно здесь. Он будет оставаться практически неизменным десятилетиями: работа, отдых, прогулки и позирование (последнее Амели каким-то невероятным образом удавалось совмещать с ежедневными хлопотами по хозяйству). Для обоих это были месяцы «подготовки к великим свершениям». Не случайно оба впоследствии говорили о тех днях с придыханием: что предчувствовали «судьбоносность» этой их корсиканской весны.

Они сняли две небольшие комнаты на вилле, чуть ниже Грота Наполеона (в скалистой пещере на западной окраине Аяччо, как говорят, будущий император мальчиком предавался мечтам о грядущем). Анри установил свой мольберт на плоской крыше, откуда открывался захватывающий вид на живописный залив, но начал писать не его, а соседнее здание, бывшее местной больницей. Вилла дела Рокка, на которой поселились молодые супруги, подошла им идеально: здесь наличествовали все необходимые удобства и при этом были тишина и покой. Подобное сочетание комфорта и уединения станет решающим фактором в образе жизни, который Матиссы, с небольшими вариациями, будут стараться создавать для себя везде, где бы они потом ни оказывались. Недавно

построенная Вилла де ла Рокка была одной из последних в городе. Ее возвели на участке, расчищенном от зарослей *maquis*^[41]: густые, колючие, ароматные заросли цветущего земляничного дерева, мирта, раkitника, лаванды и розмарина покрывали едва ли не весь остров. Матисс привез с собой два деревянных ящика с холстами и за пять месяцев в Аяччо написал пятьдесят пять полотен.

Он написал их спальню (на столбике кровати висит его куртка, на узком матрасе валяется его шляпа) с прислоненным к голой стене холстом, символизировавшим безоговорочную преданность художника живописи. В маленькой кухне он писал натюрморты, на которых горшки, кастрюли и сковородки начинали распадаться и обесцвечиваться, как и предсказывал Моро. В нежных розово-зеленых тонах он написал хрупкое «Персиковое дерево в цвету» и единственный закат — взрыв лимонно-желтого на расчерченном розовыми полосами зеленом небе (этим он был обязан Ван Гогу, но еще больше — Тернеру). Его новый подход к живописи не имел ничего общего с холодными аналитическими исследованиями времен штудирования классиков в Лувре. Это были работы человека, вырвавшегося из подвала на яркий свет; человека, охваченного инстинктивным, почти животным натиском чувств, подобных тем, которые Матисс испытал, впервые взяв в руки коробку с красками. Вместо пышного великолепия острова он писал свет, тепло и *цвет как таковой*. «Вскоре ко мне пришла, словно откровение, любовь к краскам ради них самих, — описывал он подаренный ему женой «год освобождения». — Я чувствовал поднимающуюся во мне страсть к цвету».

Эта страсть проступает в трех картинах, написанных с Амели в первый год их супружества: он начинал писать жену со спины, но, по мере того как его манера становилась свободнее и импрессионистичнее, поворачивал лицом к себе. В первый раз она позировала ему в светло-лиловом платье и с подобранными кверху волосами, заколотыми большим черепаховым гребнем (такая ее прическа ему особенно нравилась). На этом, наиболее традиционном из трех холстов, Амели читает, повернувшись спиной к зрителю; на столе слева от нее — натюрморт (точно такую же композицию Матисс использовал двумя годами ранее, когда писал Камиллу). На следующем полотне Амели сидит у кухонного стола на Вилле де ла Рокка уже не анфас, а повернувшись чуть боком, занятая шитьем: мазки бледно-голубого и красновато-розового цвета, которыми вылеплен передник и шитье в ее руках, беспорядочно мешаются с розовато-красными, желтыми и голубыми пятнами на крышке стола. В третий раз Матисс изобразил жену на картине «Больная», которую

закончил в январе 1899 года, после их возвращения с Корсики в Тулузу. Амели лежит в постели, откинувшись на подушки, плохо узнаваемая на дальнем плане, хотя центр всей композиции, несомненно, именно она. Яркие, но еще до конца не раскрепощенные краски обволакивают лежащую фигуру, драпировки, портьеры, мягкое оранжевое кресло. На покрывающую ночной столик белую скатерть положены сочные тени; мазки розового, темно-голубого, оранжевого, желтого и зеленого в нижнем углу справа вполне могут быть шкатулкой для рукоделия либо ковром.

Пять раз Матисс писал больницу, расположенную рядом с их домом. Он снова и снова возвращался к ее красной черепичной крыше и длинной выбеленной стене, которая на его полотнах становилась то розовой, то голубой, то фиолетовой. Но самый любимый мотив он отыскал в саду, в нескольких минутах ходьбы от Виллы де ла Рокка через заросли *maquis* в сторону юго-запада — старинный каменный пресс для отжима оливок, который когда-то приводила в движение лошадь. В саду, куда мог войти каждый, росли апельсиновые, мандариновые и персиковые деревья, нектарины, миндаль, пальмы; особенно живописны были тенистая аллея из старых оливковых деревьев и цветочные клумбы. Матиссы проводили здесь много часов: Анри работал, а Амели неотлучно находилась при нем. С тех пор у них раз и навсегда было заведено: Анри писал — Амели что-то шила либо просто наблюдала. Сорок лет спустя Матисс объяснял коллекционеру Пьеру Леви, что взрыв цвета, преобразивший его живопись в 1905 году, произошел еще раньше, на Корсике, где его буквально заворожило зрелище Кровавых островов (*Iles Sanguinaires*), названных так потому, что заходящее солнце окрашивало гранитные пики в кроваво-красный цвет. «Именно там, — вспоминал Леви, — он почувствовал первый импульс того, что позже стало фовизмом, об этом он мне сам говорил».

Тогда это выплеснулось не в изображение освещенных солнцем скал или сверкающего синего моря, а в дюжину эскизов серых сучковатых оливковых деревьев. Примерно тогда же Матисс прочел предисловие Ги де Мопассана к роману «Пьер и Жан», где писатель рассуждает об индивидуальности художника и необходимости творить, опираясь исключительно на собственные наблюдения, «без пристрастий, без предубеждений, не следуя академическим канонам и не храня верность какой бы то ни было художественной группе». Десять лет спустя Матисс почти слово в слово повторит тот же тезис в своих «Заметках живописца»: «Нужно смотреть на то, что вы хотите отобразить, достаточно долго и с достаточным вниманием, чтобы открыть нечто никем прежде не увиденное

и не описанное. Во всем есть что-то неизученное... мы привыкли, что наши глаза контролируют память о том, что прежде нас думали другие... Чтобы описать пылающий огонь или дерево на равнине, остановимся перед этим пламенем и этим деревом и будем рассматривать до тех пор, пока они не станут для нас не похожими ни на одно другое дерево, ни на один другой огонь. Только таким путем можно обрести оригинальность».

Любимым мотивом Матисса было одинокое оливковое дерево (или несколько деревьев). Он писал оливы постоянно. Под стремительными ударами кисти деревья на его полотнах загорались, раскаляясь в пламени цвета. Борьба, в которую он в одиночку вступил на острове, превратилась в героическое сражение, подобное тому, что до него вели Тернер и Ван Гог — битву за изгнание *любой памяти о чужом способе видения*.

Не только весной 1898 года, но и много позже корсиканские картины казались самому Матиссу настолько вызывающими, что он решался показывать их лишь близким друзьям. Анри Эвенполь говорил, что живопись друга выглядела так, словно тот писал «со стиснутыми зубами». В мае Матисс отправил Эвенполю четыре свернутых в рулон холста, в том числе эскиз «Больной», и приятель целую неделю не мог оправиться от шока («Все, что я смог увидеть, — была скатерть с изумрудно-зелеными рефlekсами и человеческая фигура, зеленая с одной стороны и красная с другой, как будто падавший на нее свет проходил сквозь склянки, выставленные на окне у химика!»). Собравшись с духом, Эвенполь сел за письмо. Сам того не желая, он признался, что рядом с картиной Анри все вдруг померкло: «Мой живописный хлам, мои безделушки — все стало серым, серым и безликим рядом с ней! Твой этюд потрясал таинственным звучанием, звонким и сверкающим, подобно мерцанию витража!»

Получив письмо, Матисс сорвался в Париж, прихватив с собой новую партию корсиканских холстов. Он уехал, не сказав друзьям ни слова ни о сватовстве, ни о женитьбе. Марке и Эвенполь до сих пор еще не были знакомы с новой мадам Матисс. Официальной версией поездки в столицу считалась «необходимость пополнения денежных запасов», но в дружеской поддержке Анри нуждался, наверное, гораздо больше, нежели в деньгах. Матисс рассказывал, что через несколько месяцев жизни на Корсике заскучал и почувствовал себя потерянным. Впоследствии то же самое происходило с ним в 1911 году в Марокко, в 1917-м — в Ницце и в 1930-м на Таити. Эти даты были этапными в его творчестве, и каждому такому «перелому» предшествовали дурные предчувствия и тревога. В 1898-м Матисса вывели из равновесия слова Эвенполя, назвавшего его корсиканские пейзажи работами «эпилептика и безумного

импрессиониста» и заявившего, что карьера его окончена, по сути, так и не начавшись («Это безумие, я считал тебя самым способным среди нас!»). Остальные, впрочем, не были настроены столь уж пессимистично, например Марке, которому Матисс подарил два смелых эскиза оливковых деревьев. Другой эскиз достался Жюлю Фландрену, и еще несколько — Леону Вассо, повесившему один из пейзажей у себя над кроватью, чтобы, просыпаясь, видеть его каждое утро. Пейзаж с дорогой, окаймленной оливковыми деревьями, Вассо хранил до конца дней, не в силах расстаться с любимой картиной^[42].

Сам же Матисс тем летом был покорен бабочкой. У нее были крылья такой невероятной синевы, какой когда-то сверкало пламя вулкана в кукольном театрике в Бозене, устроенном им вместе с Вассо. Из-за экзотической бабочки, выставленной в витрине лавочки на улице Риволи («синей, такой синей, что это пронзило мне сердце!»), Анри пришлось нарушить клятву не тратить на бесполезные вещи. Редкий экземпляр обошелся ему в пятьдесят франков (половину месячного содержания), и Матисс успокаивал себя лишь тем, что бабочка станет одним из подарков, которые он привезет из Парижа жене. Надо сказать, что Амели ни тогда, ни потом не возмущалась подобными безрассудствами. Она во всем потакала мужу и во всем с ним соглашалась. Не противилась она и намерению Анри с головой уйти в работу: они даже заключили тайный договор, по которому Анри, подобно готовящемуся к битве рыцарю или монаху, давшему обет, должен был в первые месяцы их совместной жизни не растрачивать энергию на занятия любовью. Однако, несмотря на благие намерения, в июле, когда Матисс покинул Корсику, Амели пребывала на четвертом месяце беременности.

Следующие шесть месяцев они прожили в Бозеле, где родилась Амели, часто навещая ее родных в окрестностях Руссильона. Матисс плавал (и однажды чуть не утонул) в прозрачной, изрезанной водоворотами Гаронне. Бегущая вдоль галечных берегов река заполняла своими водами огромные, кишашие рыбой пруды (les Gourgues), окаймленные величественными тенистыми тополями. Анри делал этюд за этюдом, «рифмуя» тополя с их отражениями в воде, — в знак признательности и уважения к Моне. А в пейзажах, которые писал в окрестностях Тулузы, и в лаконичных, каллиграфических рисунках, для которых позировала Амели, продолжал вести диалог с Ван Гогом.

Имя родителей жены благодаря связям Парейров с Юмберами имело в этих краях большой вес. Могила сенатора Юмбе-ра (умершего в 1894 году) занимала на местном кладбище самое почетное место. Теперь же всю

округу очаровала невестка покойного политика, молодая мадам Юмбер. Ее здесь помнили простой деревенской девушкой, каковой она и была до своего невероятного превращения в важную особу. «Великая Тереза», урожденная Тереза Дориньяк из соседнего Оссона, с детства поражала односельчан шальными выходками и странностями. Еще ребенком она с легкостью могла обвести вокруг пальца любого. Мать Амели поддалась ее чарам одной из первых: Катерина подружилась с Терезой еще задолго до того, как вышла замуж за школьного учителя из Бозеля и стала мадам Парейр. Когда Фредерик Юмбер (которого Арман Парейр когда-то натаскивал по латыни) сделал предложение ее лучшей подруге Терезе Дориньяк, Амели исполнилось шесть лет. Она довольно смутно помнила свадьбу, которая привела в неопишуемый восторг окрестных жителей, стекавшихся в Бозель как на фантастический праздник. Ничего подобного здесь прежде никогда не видели: процессия фиакров, триумфальные арки, фейерверк...

Вскоре молодые Юмберы перебрались в Париж, где Терезе предстояло стать главной фигуранткой одной из самых странных судебных тяжб XIX столетия. Из-за дележа грандиозного наследства, якобы оставленного молодой Терезе американским миллионером Робертом Генри Кроуфордом (в благодарность за некие оказанные ею милости), почти два десятилетия едва ли не в каждом суде Франции тянулись сложные юридические споры с бесконечными апелляциями и контрапелляциями (завещание оспаривали два племянника американца). На карту была поставлена колоссальная сумма в сто миллионов (!) франков в ценных бумагах на предъявителя. Пресса с неослабевающим вниманием следила за процессом: каждое новое судебное слушание превращалось в очередную серию общенациональной мыльной оперы. Сильнее всего распалял воображение обывателей сейф, в котором хранилось это сказочное богатство. Сейф же находился на третьем этаже дома на авеню Гранд Арме, 65, в надежно запертой комнате, доступ в которую ревностно охраняла мать Амели, превращавшаяся в сущую мегеру при одном только виде просителей и карьеристов, беспрерывно осаждавших дом Юмберов. Но в кругу своих близких Катерина Парейр была сердечна и презирала любые условности. Свои решения она, как и ее дочь, принимала, повинаясь исключительно чувствам. Мать Амели никогда не предавала друзей: в юности она поклялась в верности Терезе и осталась верна подруге до конца, несмотря ни на что.

Матиссу очень нравились решительность и преданность мадам Парейр — недаром он так ценил их в характере Амели. Далеко не каждая мать приняла бы такого зятя, как Матисс, — не только не способного обеспечить

жену, но и не имевшего ни перспектив заработка, ни надежного будущего. Матисс был безмерно благодарен родителям жены, поддержавшим выбор дочери (в отличие от собственных родителей, воспринимавших неопределенность его тогдашнего положения чересчур болезненно). Насколько тесть Арман Парейр был несдержан и импульсивен, настолько теща, Катерина Парейр, — тверда и непоколебима. Именно отец — бесстрашный и увлекающийся энтузиаст, ироничный и остроумный, воспитал в Амели веру в силу разума и научил не придавать значения материальным трудностям. Семья Парейр жила надеждами на будущее, предвкушая, как и все обитатели особняка на авеню Гранд Арме, 65, тот день, когда дело Кроуфорда решится в пользу мадам Юмбер. Но по мере ожидания денежные ресурсы истощались, а благополучный исход судебной тяжбы делался все менее и менее вероятным. Мало кто догадывался, что величественный фасад Юмберов, который возвела и защищала своей неукротимой волей Тереза, был скорее воображаемым, нежели реальным. Но даже самой «Великой Терезе» не удалось бы поддерживать эту видимость без изобретательности Парейров (не получавших, между прочим, от Юмберов все двадцать лет, что они служили им верой и правдой, никакого содержания). Родители Амели были типичными идеалистами, жаждавшими способствовать великому делу прогресса и демократии, и не придавали особого значения деньгам: поражение врагов мадам Юмбер означало для них торжество справедливости, о которой они так мечтали. Толерантность и открытость всему новому, прогрессивному, привлекавшие Матисса в характере тестя, были частью столь понравившейся ему атмосферы Юга. Она настолько контрастировала с консерватизмом его родного Севера, где художников считали изгоями общества заодно с масонами, протестантами, евреями и аутсайдерами всех сортов.

Летом 1898 года Матисс прочел три воинственные статьи Поля Синьяка^[43], опубликованные в журнале «Ревю бланш». Придерживавшийся, как и многие его коллеги-художники, анархистских взглядов, Синьяк считал освобождение живописи составной частью освобождения человечества. Доводы Синьяка были убедительны, литературный стиль — простым, ясным и лишенным претензий. Он страстно верил в теорию неоимпрессионизма или дивизионизма, в основе которой лежал принцип разделения сложного цветового тона на спектрально чистые цвета. Их следовало наносить отдельными мазками, точками или пятнами в расчете, что впоследствии они сольются в сетчатке глаза зрителя. Используя простые научные законы, Синьяк намеревался

достичь особой яркости и живописного великолепия. Предтечей и отцом чистого цвета «первый и величайший из неоимпрессионистов» называл Делакруа, но отдавал должное и Тернеру. Призывая колористов будущего действовать решительнее, не опасаясь, что «их гармонии будут чересчур наполнены цветом» («ne jamais craindre que leurs harmonies soient trop colorées»), Синьяк провозгласил: «Враг живописи серый цвет! Долой все землистые цвета!»

Этот манифест попался на глаза Матиссу как нельзя вовремя: его здравомыслящая натура не выдерживала буйного натиска воображения. Анри начал изучать возможности, предлагавшиеся неоимпрессионизмом, столь же настойчиво и решительно, сколь прежде — импрессионизм (чьи приемы попытался использовать, работая над «Десертным столом»). Он поставил классическую композицию, состоявшую из стандартного для натюрморта набора: стаканы, бутылки, графин, нож, тарелка, чашка, кофейник и фрукты. Только заменил традиционные яблоки апельсинами, которые впервые увидел созревающими в Аяччо. «Важно помнить, что оранжевый — особый цвет. Он излучает свет и отражает его с редкостной откровенностью, — писал Лоуренс Гоунг об этих тулузских натюрмортах. — Матисс сделал его своей частной собственностью, также как Тернер завладел желтым; апельсины, которые прежде редко встречались в живописи, отныне стали его излюбленным объектом». Всю осень и зиму 1898/99 года Матисс работал над серией «вариаций на темы Делакруа», ставшей откликом на его первое свидание с Югом, постоянно цитируя Бодлера в «обработке» Синьяка: «Каждый знает, что желтый, оранжевый и красный означают радость, богатство, славу и любовь».

Осенью Матиссы переехали в Тулузу, в дом деда и бабушки Амели, где дождались рождения их первенца. Жан Жерар Матисс появился на свет 10 января 1899 года, спустя ровно двенадцать месяцев после свадьбы его родителей. С рождением сына в жизни Матисса начинался новый период: отныне он должен был содержать семью. Проведенный на Юге год, сохранивший его как художника, завершился в январе 1899-го. «Учеба закончена, — сказал он. — Пора зарабатывать на жизнь». В конце февраля или начале марта они с Амели уехали в Париж, оставив младенца с кормилицей в Тулузе. Мастерская на набережной Сен-Мишель была приведена в порядок, и можно было приступать к работе. Первый месяц Анри ходил по галереям и встречался с дилерами, но ни галеристов, ни коллекционеров его картины не интересовали (и такое равнодушие длилось не месяцы, а годы). Облик будущего классика не внушал в то время никакого доверия: сильный южный загар, потертый вельветовый костюм,

рулон странных картин под мышкой и откровенно вызывающая манера поведения. Все, что он выставил весной в Национальном Салоне, никому не понравилось, и ничего продать не удалось. Добиться разрешения на копирование в Лувре Клода Лоррена и Луки Синьорелли тоже не получалось. Матисс жаловался, что закупочная комиссия выбирает лишь копии, которые пишут матери, жены и дочери музейных сторожей («Мы делали копии в Лувре, чтобы изучать искусство старых мастеров, а также потому, что их покупало государство. Но эти копии нужно было исполнять с величайшей точностью, близко к букве, а не к духу подлинника... Я хотел бы делать буквальные копии... но у меня так не выходило»).

В действительности же его мысли были заняты исключительно Тернером и Ван Гогом, а еще — желанием разобраться в дивизионизме. Гораздо больше Лувра его интересовала небольшая галерея Амбруаза Воллара на улице Лафитт, в которой все картины вроде бы выглядели вполне обычно — за исключением нескольких холстов, приставленных к стене так, словно их хозяин постоянно находится в состоянии переезда. Матисс пробовал убедить своего брата купить у Воллара «Арлезианку» Ван Гога, но не сумел (Огюст Матисс потратил свои сбережения на велосипед). К тому времени, когда он и сам решится купить картину, ее цена поднимется со 150 до 500 франков. Анри внимательно выслушал Воллара, объяснившего, что искусство — товар для более солидных покупателей, нежели начинающие нищие живописцы вроде него. В мае он вернулся на улицу Лафитт в третий раз, теперь с твердым намерением купить «Les Alyscamps» Ван Гога^[44]. Ноещедотого, как Воллар успел достать холст, умудрился без памяти влюбиться в небольшое полотно Сезанна с изображением трех купальщиц, после чего картина Ван Гога показалась ему в сравнении с сезанновской работой обычным принтом. Матиссом овладело страстное желание во что бы то ни стало купить «Трех купальщиц» («Он полюбил картину так, как никого прежде, и мечтал только о ней»).

В это же самое время из Тулузы телеграфировали, что пятимесячный Жан тяжело болен, и они с Амели помчались на Юг. Полтора месяца, пока ребенок выздоравливал, Матиссы жили у родителей жены. Времени, чтобы поразмыслить о безнадежности своего положения, у Анри было предостаточно. Когда он наблюдал за купающимися в Гаронне местными мальчишками, в его памяти все время всплывали сезанновские «Купальщицы»: льющийся поток солнечного света, сине-зеленый изгиб берега реки. «Сезанн использовал синий цвет, чтобы оттенить желтый, но в этом случае, как и во всех остальных, проявил больше изобретательности,

чем кто-либо другой», — говорил в 1908 году своим студентам Матисс (к тому времени он проживет рядом с «Купальщицами» уже целых девять лет).

Сила и строгая красота «Купальщиц» не давали ему покоя. Гуляя вдоль Гаронны, он вдруг понял, что больше не в силах сопротивляться своему желанию, и написал Марке, чтобы тот немедленно начал переговоры с Волларом о покупке картины. Матисс торговался с маршаном несколько месяцев и в итоге приобрел вожделенную картину (вместе с гипсовым бюстом работы Родена) за 1600 франков^[45], что равнялось почти половине его годового дохода. Роль Амели в этой покупке оказалась решающей: она и понятия не имела о Сезанне, но, памятуя, в какой восторг год назад привела мужа синяя бабочка, настояла на покупке. Чтобы расплатиться за «Купальщиц», ей пришлось заложить свадебный подарок Юмберов, единственную свою драгоценность — изумительный перстень с изумрудом. Когда много месяцев спустя Матисс смог наконец отправиться в ломбард выкупить перстень, залоговая квитанция оказалась просрочена. Амели обожала украшения и оплакивала утрату перстня всю оставшуюся жизнь.

Прошли годы, прежде чем Амели полюбила Сезанна, но важность подобной «жертвы» чувствовала интуитивно — не будь она из рода Парейров. В течение трех десятилетий эта небольшая картина будет для старших и младших Матиссов неким семейным талисманом. «За тридцать семь лет, пока картина была у меня, я хорошо изучил ее, но, думаю, не до конца, — писал Матисс в 1937 году, решив, опять-таки по совету жены, подарить «Купальщиц» парижскому музею Пти Пале. — Она поддерживала меня в трудные минуты моей жизни художника; я черпал в ней свою веру и упорство...»

В 1899 году никаких надежд на улучшение благосостояния у Матиссов не было. Всякий раз, когда семейные финансы истощались до последнего предела, Анри заявлял, что бросит живопись и займется чем-нибудь более прибыльным. Амели этого допустить не могла и задумала попробовать поддержать семью сама. Она решила открыть шляпный магазин: тетя Нина, по-прежнему державшая свое ателье, должна была помочь ей составить бизнес-план, дать ценные советы и поделиться контактами. Что касается стартового капитала (ну, или, по крайней мере, кредита и клиентов), то его могли обеспечить связи Юмберов. Летом Амели нашла помещение на улице Шатоден, 25, близ Оперы, в самом сердце «вотчины Юмберов», в квартале банков, населенном жаждавшими тратить деньги нуворишами, чьим вкусам и требовалось потакать. За углом от бутика Амели начиналась небольшая улица Лафитт, которую облюбовали галеристы и антиквары.

Любителей, направлявшихся в одну из здешних галерей за очередным полотном или статуэткой, как правило, сопровождали жены, мечтавшие о новой шляпке. Перспектива для начинающей владелицы бутика выглядела многообещающей, учитывая, что ей к тому же благоволила сама мадам Юмбер. Шляпы Терезы Юмбер, появлявшейся в очередном ошеломительном шедевре из фруктов, цветов и павлиньих перьев, мгновенно приковывали всеобщее внимание, так что ее знакомства с ведущими парижскими модельерами могли оказаться весьма кстати. Матисс, работавший, как и прежде, в старой мастерской на набережной Сен-Мишель, 19, поселился вместе с Амели и маленьким сыном в комнатах для прислуги на последнем этаже дома номер 25 по улице Шатоден. Они с Амели рассчитывали, что магазин позволит содержать семью^[46] и даст возможность самому Анри не бросать живопись. Должны же, в конце концов, коллекционеры заинтересоваться его работами — ведь начали же они интересоваться импрессионистами! Анри Матисс поместил свое имя в разделе «Художники» в справочник «*Bottin*» — жизнь впроголодь заставила заявить о себе как о «профессиональном живописце».

Родители продолжали помогать Матиссу, но отношения с ними по-прежнему были непростыми, как, впрочем, и с дочерью от Камиллы. Когда летом 1899 года Анри вернулся в Париж, Маргерит исполнилось четыре года. Девочка жила с матерью и встречалась с отцом, если тот бывал в городе, каждую неделю. Незамужней женщине с ребенком найти жилье и работу было не просто трудно, а почти невозможно; большинство либо скрывало существование внебрачных детей, либо отдавало младенцев на воспитание в чужие семьи. Нищета, страх и ссоры родителей — таким Маргерит запомнила свое раннее детство. Придя однажды на набережную Сен-Мишель, 19, она так не хотела уходить от отца, что вырвалась из рук Камиллы, побежала обратно, через дорогу, и ее сбил проезжавший экипаж.

Много лет спустя Матисс признавался, что картины, которые у него долго не покупали, вызывали в нем особую нежность («Это сродни чувству, какое испытываешь к несчастным, больным детям»). Он думал о Маргерит все время. Познакомившись с будущей женой, Анри сразу предупредил ее, что несвободен, поскольку у него есть дочь. «Это не важно (*Ça n'a pas d'importance*)», — ответила Амели, презиравшая условности, как и ее мать мадам Парейр. Когда осенью 1899 года Матиссы поселились над шляпным магазином на улице Шатоден, их сыну Жану было девять месяцев и Амели опять ждала ребенка. Матисс метался между двумя домами: он переживал за Маргерит, жалел обиженную им Камиллу, сочувствовал Амели. Когда напряжение достигло критической точки, Амели в очередной раз взяла

инициативу на себя и заявила, что Маргерит нуждается в семье, поэтому им следует ее удочерить. Матисс говорил, что предложение жены конечно же стало для Камиллы страшным ударом, но иного выбора у нее не было. Посредником между двумя женщинами пришлось стать ему самому.

Камилла заплатила за свою новую жизнь отказом от ребенка. Но теперь уже Амели нарушала одно из строжайших табу и бросала вызов обществу. Когда впоследствии Гертруда Стайн поинтересовалась у мадам Матисс, почему она так поступила, та деликатно ушла от ответа и рассказала, что читала роман, где героиня жертвует собственной репутацией, чтобы воспитать незаконнорожденного ребенка своего мужа («за что и была всю жизнь им страстно любима»). Если старшие Парейры и совершали благородные поступки, то имели обыкновение заставлять работать такого рода драматургические ходы на себя. Амели Матисс ни о чем подобном не думала. Предложение стать для Маргерит матерью шло от всего сердца, и девочка это почувствовала и полюбила Амели всей душой. На протяжении двадцати лет, а возможно, и дольше именно Маргерит будет объединять всю семью: она помогала отцу, заботилась о младших братьях и преданно любила приемную мать всю жизнь. Амели и Маргерит были гораздо ближе друг к другу, нежели многие родные матери и дочери, — их связывали взаимная любовь и доверие. «Наша семья была семьей художника. Все помыслы были сосредоточены на работе отца», — говорила потом Маргерит интервьюерам. Они с Амели были первыми критиками и зрителями Матисса, без одобрения которых он не мог обойтись.

После женитьбы Матисс находил поддержку скорее у семьи, чем у друзей. Бюсси был занят собственными проблемами. Эвенполь, персональная выставка которого с успехом прошла в Брюсселе, собирался жениться и остаться в Бельгии, но 27 декабря 1899 года скоропостижно скончался, заразившись тифом. Матисс не мог в это поверить: «Я поднимался по лестнице в мастерскую на набережной Сен-Мишель, 19... держа в руках телеграмму; я останавливался каждую минуту и повторял, потрясенный: “Эвенполь умер!”». Он потерял самого близкого друга. Эвенполь оставался последней связующей нитью с юностью: восемь лет назад Анри уехал в Париж вместе с Луи ван Кютсемом и Жюлем Пти, который умер за несколько месяцев до ухода Эвенполя. Теперь Матисс оставался один. В канун Нового года, ознаменовавшего начало нового столетия, ему исполнилось тридцать.

Он считал, что так ничего и не добился. С учебой не получалось. «Меня выгнали отовсюду», — заявил Анри, пробовавший заниматься в трех разных школах. От отчаяния он записался в Академию Камилло на

Монпарнасе. Очевидцы рассказывали, что Матисс походил на тлеющий камин, в котором вот-вот должен был разгореться огонь. «Вы были джинном из “ Волшебной лампы Аладдина”, выпускавшим то демонов, то египетских танцовщиц», — писал Матиссу Жан Пюи^[47] сорок лет спустя. В то время демоны являлись Матиссу гораздо чаще, чем танцовщицы: демоны отчаяния, одиночества и полной финансовой безнадежности.

В небольшой студии Камилло на улице Ренн^[48] Анри оказался самым старшим и самым способным студентом. Один или два раза здесь писали живую модель, и каждую неделю исправлять работы сюда приходил сам Эжен Каррьер^[49], которого современники ставили в один ряд с Ван Гогом и Сера. Каррьер, страстно веривший в грядущую свободу и равенство всего человечества, считался чуть ли не главным пророком искусства нового столетия. Его живопись была сдержанной и строилась на сочетании серебристо-серых и коричневатых тонов; цвета на полотнах Каррьеера были приглушены, а силуэты лишены четкости, отчего фигуры словно растворялись в пространстве.

Трудно даже вообразить, насколько необычно было то, как обращался Матисс с обнаженной натурой. Новая его манера не имела ничего общего с тем, как он работал прежде. Англичанин Верной Блейк вспоминал, что Матисс ворвался в маленький, спокойный класс Каррьеера словно метеор, — они, начинающие живописцы, воспитанные в традициях академической школы, были ошеломлены. Ученики и сам мастер долго не могли прийти в себя от этюда Матисса, невероятным образом сумевшего превратить пожилого дряблого натурщика в кровожадного смутьяна («В удивительной мешанине красок угадывались громадные ноги и тело в изломанной позе: все это было дано через яростное и вместе с тем мрачное столкновение пурпурных и карминных тонов плоти, оттененных голубовато-зелеными мазками»). Товарищи по студии поражались ярости, с какой новичок набрасывался на холст; стремительно ударяя кистью, он наносил на полотно резкие, но при этом удивительно гармоничные пятна цвета. Ученик Каррьеера Морис Будо-Ламотт называл эти этюды, сделанные «крупными мазками чистого ультрамарина», поразительными по цвету. Возможно, говорил он, это было лучшим из когда-либо написанного Матиссом.

В Академии Камилло Анри сделался душой компании, как и десять лет назад в Сен-Кантене: он снова заиграл на скрипке, начал распевать скабрзные куплеты и рассказывать непристойные анекдоты. Поражая смелостью и дерзостью своей живописи, он удивлял однокашников

приверженностью старомодным приспособлениям вроде черного стекла (используемого для проверки баланса в композиции), рулетки и неизменного отвеса^[50]. Судя по всему, Матисс никогда так не тяготел к строгому научному методу, как в эти месяцы: архитектурная мощь «Купальщиц» Сезанна, которых он видел каждый день у себя в мастерской, не давала ему покоя, так ему хотелось проникнуть в секреты света, объема и композиционной ясности.

Среди тех, кто занимался тогда с Матиссом в классе Каррьера, больше всех взял у него, но в то же время и больше всех дал ему, был Андре Дерен^[51] — высокий, широкоплечий, малоразговорчивый юноша. «Дерену исполнилось восемнадцать, когда я встретил его, — вспоминал Матисс. — А мне было уже больше тридцати... Я понял, что Дерен... работает не так, как все остальные. Он заинтересовал меня. Постепенно мы начали беседовать». Диалог между ними шел не только на словах, но и на холстах, причем каждый пытался ответить на смелость другого. Лувр, прежде бывший их «учебным полигоном», превратился в экспериментальную лабораторию. «Он уже писал великолепно, — говорил Матисс. — Мы познакомились в Лувре, где его копии ошеломили и служителей, и посетителей. Мой Дерен не обращал на это никакого внимания...» Дерен, в свою очередь, находился под сильным впечатлением от экспериментов Матисса, закончившего блистательную копию «Ската» Шардена («За этим стоял Сезанн», — признавался Матисс) и «переложившего» в стиле Мане «Мертвого Христа» Филиппа де Шампеня^[52]. Третьей копией было «Похищение Ревекки» Делакура^[53], причем Матисс написал ее совершенно необычным образом — только черной и белой красками, сделав, по словам Пюи, «совершеннейшую головоломку, где все валеры^[54] были перевернуты, как в негативе фотографии»^[55].

Вне студии Матисс продолжал общаться со своим старым приятелем Марке и новым другом, совсем юным Шарлем Камуэном^[56]. Они встречались в многолюдном баре «Солей д'ор» на левом берегу Сены или в тихом, довольно убогом тогда «Прокопе», где, заказав одну чашку кофе, можно было весь вечер сидеть и рисовать. Они брали свои альбомчики и отправлялись в цирк Медрано или дешевые мюзик-холлы Монмартра (в течение следующих тридцати лет Матисс время от времени будет писать танцоров, кружащихся в вихре фарандолы в «Мулен де ля Галетт»)^[57]. Они рисовали велосипедистов, уличных прохожих, покупателей, извозчиков и лошадей, соревнуясь друг с другом, кто быстрее добьется сходства с оригиналом. Вместе они составляли забавное трио. Крепко сбитый,

коренастый Матисс, набравший за последние годы изрядный вес, с профессорской бородкой и в очках в золотой оправе казался еще более степенным и серьезным в одной компании с похожим на гнома Марке и худощавым Камуэном, у которого едва пробились усики («длинноному меланхолику» только исполнилось двадцать). Все трое были без гроша. Марке готов был продавать картины по двадцать су, а Матисс, как вспоминал Будо-Ламотт, однажды согласился отдать старьевщику на бульваре Распай три холста за пять франков. Краски Матисс покупал в кредит (поговаривали, что он задолжал торговцам чуть ли не четыре тысячи франков), а Марке и вовсе свел свою палитру к самыми дешевым: белой, коричневой и изумрудно-зеленой.

День, когда он наконец смог раскошелиться на тюбик кадмия, стал для него великим днем^[58].

Летом и зимой, год за годом все трое носили одни и те же потрепанные костюмы из дешевого вельвета. Матисс регулярно закладывал свои часы (у Марке их украли) и пальто. Платить профессиональным натурщикам в студиях Камилло или Коларосси они не могли, поэтому им не оставалось ничего иного, как только рисовать прохожих или артистов мюзик-холла. Матисс хотя бы занимался в классе Каррьеера бесплатно, поскольку согласился стать казначеем (вел книгу учета, собирал плату за обучение и вдобавок присматривал за печкой). Никакой работы найти не удавалось. Марке вспоминал, как после вечерних занятий они сидели с Матиссом на ступеньках перед домом номер 19 по набережной Сен-Мишель и говорили, говорили, силясь найти выход из совершенно безвыходной ситуации. Вместе они попробовали составить список потенциальных работодателей и несколько дней подряд обходили каждый адрес, колеся по городу на омнибусе, но чаще шли пешком, по щиколотку утопая в грязном растаявшем снеге. В конце концов им удалось наняться на временную работу оформителями в мастерскую театрального декоратора Марселя Жамбона.

За девятичасовой рабочий день в холодном, насквозь продуваемом бараке на улице Сакрестан на северной окраине Парижа, где приходилось, согнувшись в три погибели, расписывать расстеленные на полу холсты («словно камнетесы, дробившие камни»), платили девять франков — франк в час. Анри поручили исполнить фриз из лавровых листьев для одного из залов *Grand Palais* — только что построенного для Всемирной выставки 1900 года Большого дворца на Елисейских Полях. Матисса угнетала не столько работа, тяжелая и механическая, сколько убогость его напарников — безработных официантов, посыльных и просто бездомных. Из-за очков в

золотой оправе все называли его «доктор» и однажды даже пытались пригласить осмотреть рабочего, получившего производственную травму. Довольно скоро Матисс стал болеть: его начал бить озноб, а из носа потекло — типичная с детства реакция на перенапряжение. Спустя три недели его уволили «за неподчинение».

Молодым супругам ничего не оставалось, как вернуться в Боэн, поскольку Амели летом должна была родить. Пьер Луи Огюст родился 13 июня 1900 года в доме своего дяди Огюста, в честь которого и был назван. Матиссы погостили в Боэне совсем недолго. Хотя мать тепло отнеслась к невестке, Анри чувствовал себя в родительском доме ужасно. Друзья детства все как один преуспевали, брат Огюст процветал (он заправлял делами в отцовской лавке и собирался жениться на дочери торговца зерном из Сен-Кантена), а он сам как был, так и остался жалким неудачником. Между их миром и миром, в котором жил он, не было ничего общего. Матисс не мог больше оставаться здесь ни дня, и они с Амели вернулись в изнывающий от зноя Париж.

Друзья Анри знали о его личной жизни немного. Между собой они жалели его жену: двое малышей на руках, магазин, а муж целыми днями пропадает то запершись в мастерской, то в мюзик-холле на Монмартре. Однако Амели не роптала: целеустремленность Анри, покорившая ее с первой встречи, оставалась для нее самой привлекательной его чертой. По сути, их брак представлял собой довольно необычное партнерство: он занимался живописью, а она обеспечивала «тылы», позволяя мужу спокойно творить. Они обитали в крохотной мансарде над шляпным магазином на улице Шатоден, прислуги у них не было, и никто, кроме шестилетней Маргерит, Амели не помогал. Заботу о муже она считала главным своим предназначением и готова была жертвовать ради него всем. Едва только хлопоты с детьми начали угрожать ее главной обязанности — быть женой Матисса, мальчиков немедленно отправляли к бабушкам с дедушками. «Северная» бабушка брала на себя Жана, а Пьер подолгу гостил у Парейров на Юге. Обоих мальчиков крестили в Боэне 20 января 1901 года (с согласия ли или без ведома их безбожника отца — неизвестно). Дедушка Ипполит Анри Матисс и бабушка Катрин Парейр стали крестными родителями двухлетнего Жана, а дядя Огюст Матисс и тетя Берта Парейр — семимесячного Пьера.

С одобрения Амели Анри прекратил поиски работы. После того как его выгнал Жамбон, он стал относиться к неприятностям философски и считал все происходившее с ним не более чем абсурдом; придумывал всевозможные розыгрыши и дурачился, как только мог. Однажды,

например, на потеху прохожим разыграл драматическую сцену: Амели якобы дралась с Дереном, тело которого сбрасывали в Сену (на самом деле жертву изображал облаченный в профессорское одеяние манекен, позаимствованный в Школе изящных искусств). В другой раз разыграли консьержку, хамство которой бесило Матисса. Хитрость заключалась в том, чтобы создать у мадам впечатление нескончаемого потока гостей, направляющихся на верхний этаж дома на набережной Сен-Мишель, 19, где, разумеется, никакого многолюдного приема не было. Сначала гость интересовался, как пройти в мастерскую Матисса, затем поднимался наверх, где весельчаки быстро менялись шляпами и пиджаками. Затем кто-то взбирался на крышу и через чужое окно проникал на пятый этаж соседнего здания, спускался вниз и как ни в чем не бывало представлял перед ошарашенной консьержкой в качестве вновь прибывшего. Вспоминая то время, Матисс прекрасно понимал, что за всеми этими выходками скрывалось чувство обиды, холода, голода и собственной ущербности, незнакомое благополучным буржуа: «В своей профессии у нас не было перспектив. Поэтому мы и развлекались, как могли... Шутить, разыгрывать комедию, высмеивать окружающих — что нам еще оставалось. Художники? Да разве мы могли рассчитывать, что когда-нибудь сможем продать хоть что-то? Имелся единственный выход пробиться — получить Римскую премию. Художники? Художники были пропащими людьми». Не менее вызывающе вел себя Матисс в 1900 году в классе Каррьера (Матисс потом сам говорил, что выходки его были возмутительны), и в конце концов мэтр его выгнал. Все повторялось: Матисс, как и в год приезда из Бона в Париж, вновь оказался в ловушке, чувствуя себя «заблудившимся в лесной чаще». С отчаяния он записался на бесплатные вечерние курсы в муниципальную Школу ремесел на улице Этьен Марсель, где впервые попробовал лепить. Он начал копировать гипсовый слепок с бронзы Бари «Ягуар, пожирающий зайца»^[59]. Сражение с глиной помогало сосредоточиться и «навести порядок в голове». Копия «Ягуара» Бари, с которого обычно начинают оттачивать мастерство студенты-скульпторы, стала для него своего рода самоанализом. Матисс превосходно знал анатомию — в Школе изящных искусств он посещал курс профессора медицинского факультета Матиаса Дюваля. Памятуя советы Дюваля «работать, руководствуясь лишь своими ощущениями», Матисс именно так и лепил своего ягуара — вслепую, опираясь исключительно на одно осязание, на ощупь (у него был только скелет кота, позаимствованный в классе анатомии Школы изящных искусств). Матисс говорил, что ему нравилось лепить: через пальцы он передавал свои эмоции глине. Чувства,

которые он вложил в своего «Ягуара», изогнувшегося над распластанной добычей, как нельзя точнее передавали ощущения его самого, пытавшегося вырвать из изящной скульптуры Бари то, что ему тогда требовалось.

В 1900 году он начал работать над мужской фигурой, для которой ему позировал тот самый натурщик-итальянец, этюд с которого еще недавно так взбудоражил класс Каррьера^[60]. Если «Ягуар» Матисса олицетворял кровожадность и свирепость, то фигура стоящего мужчины — обычно называемая «Раб», — воплощала стоицизм и выносливость. Натурщик Пиньятелли, прозванный Бевилакка (по-итальянски «трезвенник»), когда-то был любимой моделью Родена, лепившего с молодого Пиньятелли «Иоанна Крестителя» и знаменитого «Шагающего человека». Матисс на протяжении трех последующих лет без конца рисовал, писал и лепил старого мускулистого Бевилакку в самых различных позах (порой заставляя его менять их в течение сеанса от трех до пяти раз). Никогда больше он не будет с такой тщательностью изучать мужское тело — в будущем его вниманием безраздельно завладеют модели-женщины.

Начав лепить «Раба», Матисс попытался «опереться» на Родена, но так ничего для себя и не нашел в необычайно изобретательном натурализме мастера. Жан Пюи, наблюдавший за созданием «Раба», вспоминал, что вначале скульптура «по концепции была близка Родену, но потом превратилась во что-то совсем другое, более грубое и неоформленное, но исключительно выразительное». Продолжая работать над «Ягуаром», Матисс сражался с «Рабом», все более уходя от натурализма к смелым пластическим обобщениям. Почти потеряв надежду найти учителя, Матисс неожиданно обрел его в лице Антуана Бурделя^[61], несколько лет работавшего у Родена в качестве «пратисьена» (помощника, переводящего работы мэтра в камень, увеличивающего их, и т. д.). Родившийся на Юге Франции, Бурдель был земляком Амели Парейр. Худощавый, с копной курчавых черных волос, он был таким же пылким и прямолинейным, как и отец Амели. Бурдель был изумительным преподавателем. «Ваша рука никогда не будет неуклюжей, если замысел точен и разум лишен сомнений, — говорил он студентам. — Вы должны создавать между собой и своим объектом все более прочную связь... всегда помня о той истине, что идею следует искать не в модели, а в собственной эмоции». Бурдель развивал эти теории в сотрудничестве со своим другом Мечиславом Гольбергом, русско-польско-еврейским анархистом, дважды депортированным французскими властями, разрешившими ему вернуться во Францию лишь при условии отказа от политики. Гольберг, умевший убеждать и вести за собой, был

харизматичной фигурой; его острый аналитический ум и поразительная восприимчивость сыграли важную роль в создании нового искусства нового столетия.

Новое искусство, которое, как предсказывал Гольберг, должно было родиться в студии Бурделя, призвано было выражать эмоции, а не копировать натуру. «Движущая сила искусства заключена в упрощении форм... — писал Мечислав Гольберг. — Чем больше художник заботится о форме, тем больше он способен выразить свои ощущения». Матисс разовьет эту тему в «Заметках живописца», написанных в 1907 году по просьбе Гольберга, почувствовавшего направление, в котором двигался художник, еще до того, как тот сам осознал это. Они познакомились в скульптурном классе Бурделя, где медленно умиравший от чахотки, уже харкавший кровью Гольберг из-за нужды позировал обнаженным. И этот живой скелет бесчувственные студенты, верные традициям Школы изящных искусств, заставили принять позу сражающегося гладиатора. По правде говоря, спровоцировал их сам же Гольберг, относившийся к своей болезни как к досадной помехе, которую надлежит осмеивать посредством подобных жутких экзерсисов. В этом-то и заключалось новаторство — изображать модель в любой, проявлявшейся естественным путем позе. «Изображайте, как он падает на пол, — настаивал Бурдель. — Вместо плохого рисунка гладиатора у вас выйдет отличный рисунок умирающего». Именно Бурдель дал Матиссу то, что тот искал. «Раб», которого Анри одержимо переделывал (и в конце концов в 1908 году отрубил статуе руки), стал, в сущности, собирательным автопортретом художника. В нем было что-то от плененного орла — *alter ego* Бурделя; скульптор рассказывал, что ребенком в горах Русильона видел мрачно съездившегося на насесте орла, который вдруг расправил крылья и улетел. «Только после напряженного труда, — говорил Бурдель, — идеи настолько овладевают человеком, что дух может воспарить ввысь».

В 1900 году Матисс написал два автопортрета. На одном он изобразил себя с засученными рукавами, смотрящим на свою работу оценивающим взглядом (таким исследователем, измеряющим все, что только можно было измерить, запомнил его в классе Каррье́ра Пюи). Картина была полна света: лимонно-желтый и теплая охра окутывали фигуру, багровая полоса делила пополам белую манишку, пятна зелени падали на лоб и левое плечо, а темно-красные мазки энергично ползли вверх по брюкам. На втором автопортрете мрачная темная масса фигуры выглядела угрожающей из-за буйства пурпурно-синего и темно-красного. Именно эти сочетания современники находили особенно вызывающими. Сорок лет спустя, когда

Матисс давал указания относительно развески своих картин в музее в родном Ле-Като, он повесил этот мрачный автопортрет прямо над «Ягуаром», объяснив, что скульптура и картина выражают одни и те же чувства — «эмоции дикого зверя» (*fauve*). Эта «звериная сторона» собственной натуры пугала его, но он зашел уже слишком далеко, чтобы повернуть назад. «Поэтому я пошел напролом, упрямо нагнув голову, руководствуясь принципом, вбивавшимся в меня все детство и сформулированным в одной фразе: “Работай несмотря ни на что!” Подобно моим родителям, я продолжал работу, движимый... той силой, которая, как я понимаю сейчас, была мне несвойственна...»

Сомнения по поводу собственной ненормальности стали одной из профессиональных фобий Матисса, с которыми он жил десятилетиями. Весной 1901 года он выставил в Салоне Независимых семь картин и не продал ни одной. Марке тоже ничего не продал. Когда, расстроенные, они тащились домой, а Бевилаква шел впереди, толкая тачку, полную никому не нужных холстов, Марке вслух пожелал, чтобы их сбила машина, — это, по крайней мере, давало надежду на материальную компенсацию. Поздней весной или в начале лета Матисс поехал к своим боэнским родственникам, отдыхавшим в Швейцарии. В номере гостиницы он написал свою будущую невестку Жанну Тьери сидящей у письменного стола вполоборота к зрителю. «Швейцарский интерьер», полный света и воздуха, состоял из вибрирующих мазков розового, голубого и серого с яркими фиолетовыми и лимонно-желтыми вкраплениями, выделявшимися на темном фоне. Картину освещал яркий голубой прямоугольник высокого окна, открытого на веранду; плетеное кресло, вернее, россыпь оживляющих холст желтых и розовых мазков, уравнивало композицию. Тот же прием через двадцать лет Матисс использует, когда будет писать в Ницце своих «одалисок».

К 1901 году стало ясно, что после десятилетних занятий живописью Анри как никогда далек от официального признания. Тогда же выяснилось, что ежемесячное пособие в сто франков более ему выделяться не будет. На июль была назначена свадьба брата Огюста с мадемуазель Тьери. Родственники невесты и будущие партнеры по торговле зерном выказывали крайнюю неприязнь к безработному деверю, чей образ жизни угрожал финансовому благополучию молодой пары. Справедливость требовала, чтобы доля Огюста в семейном деле соответствовала 15 тысячам франков — как раз ровно столько и было затрачено к тому времени на обучение Анри. Сумма выходила солидная. И, как назло, Ипполит Анри Матисс только что дал в долг своему шуруину 10 тысяч франков (Эмилю Жерару

грозило разорение и судебное разбирательство в связи с громким скандалом по поводу качества продукции его маргаринового завода). Никакой возможности долее помогать старшему сыну у отца не было, как бы он того ни желал. Десятилетнее стипендиатство Матисса на этом закончилось, но что-либо менять или сдаваться он не желал. «*A têt, têt et demi*», как выразился один из поклонников художника (что означало: отец, упрямый как осел, произвел на свет сына, в полтора раза более упрямого). Анри попытался устроиться рабочим сцены в «Опера-Комик», но даже такую работу, как, впрочем, и любую другую, получить не удалось. Оставалось рассчитывать только на выручку шляпного магазина Амели и не тешить себя надеждой заработать чем-то иным, кроме живописи, так как жена сочтет это предательством.

В ту самую неделю, когда 8 июля на Севере справляли свадьбу младшего брата, шестилетняя дочь Матисса заболела дифтерией. Маргерит посинела, начала задыхаться и наверняка умерла бы, если бы доктор не сделал срочную трахеотомию (во время операции, которая проходила на кухонном столе на улице Шатоден, 25, Анри держал дочку за руку). Потом девочку поместили в госпиталь Бретонно на Монмартре, где она к тому же заразилась брюшным тифом. Чтобы скрыть огромный шрам на шее, ей придется годами носить черную ленту, но не это будет самое страшное — гораздо серьезнее окажутся проблемы, связанные с поврежденной трахеей, которые будут преследовать ее почти всю жизнь. После выхода из больницы Матисс написал Маргерит в полосатом переднике, смотрящей прямо на зрителя впалыми черными глазами. Портрет производил сильное впечатление. Простой и выразительный, как рисунок ребенка, он сочетал непосредственность юной модели с пронзительной хрупкостью этого повзрослому чувствующего существа.

В конце осени или начале зимы Матисс встретил Берту Вейль. У нее была своя галерея — почти никому не известная, как она сама сказала, — где она собралась продавать современных художников. На небольшое наследство, которое мать оставила ей в качестве приданого, Вейль организовала в декабре 1901 года первую выставку. Через год, в феврале, она устроила следующую, на которую пригласила Матисса и Марке. Кроме зимнего пейзажа Марке приятели тогда ничего не продали, но в апреле мадемуазель Вейль сумела продать за 130 франков натюрморт Матисса (его купил художественный критик из Тулузы Артур Хюк, один из коллег Армана Парейра). Этюд чуть меньшего размера ушел за 70 франков. Это были первые продажи Матисса с тех пор, как пять лет назад он решил, что не желает угождать никому, кроме себя самого. Вейль пригласила его

участвовать и в третьей выставке, которая намечалась на июнь. Наконец-то у Матисса появилась и галерея, и верный сторонник. Берта Вейль прониклась тем, что он делает, и не требовала менять курс или приспособливаться к чужим вкусам. Однако такой, казалось бы, счастливый поворот событий не успокаивал. Матисс продолжал сомневаться в себе и своих способностях и однажды исполосовал картину ножом. Его снова атаковал старый враг — бессонница. Матисс долго потом вспоминал весенние бессонные ночи в дешевом отеле у Булонского леса, которыми пришлось расплачиваться за нервное перенапряжение от постоянных сражений с холстом. Именно с тех пор Амели, не покидавшая мужа в поездках на этюды, взяла за правило читать ему вслух, пока он не засыпал или пока не наступал рассвет.

Первые четыре года брака оказались самым плодотворным периодом в творчестве Матисса. Весной 1902 года он писал с большей смелостью и уверенностью, чем когда-либо прежде. Его цвета наконец освободились от натуралистической описательности и обрели самоценность. Анри закончил серию видов собора Нотр-Дам, который писал из окна мастерской. За последние семь лет он ушел от серебристо-серой гаммы и стал использовать чистые тона — бирюзовый, фиолетовый, ярко-зеленый и малиново-розовый, пытаясь не столько достоверно воспроизвести утренний или вечерний свет, сколько создать его *живописный эквивалент*. В конце лета или в начале осени он написал серию небольших пейзажей — так называемые «Люксембургские сады» (по словам Амели Матисс, он писал их в парке принадлежащего Юмберам замка в Вив-О, где ее родители проводили то лето). Деревья на его полотнах становились пятнами чистого алого, оранжевого и фиолетового; желтые полосы солнечного света, оттененные сине-фиолетовым индиго и розовым, пролегли по тропинке. В этих работах Матисса, как полагают большинство критиков, уже были заложены все «детонаторы» фовистского взрыва 1905 года.

И тут грянула новая беда. Теперь несчастье обрушилось на родителей Амели, которые все эти нелегкие годы так поддерживали молодую пару. Вернее, тучи сгустились над мадам Юм-бер: два судебных иска, сопровождавшихся серией опасных атак прессы; требовавшие назад свои деньги кредиторы, число которых росло с каждым днем, и в итоге — паника, переросшая в массовую истерию. 6 мая 1902 года президент Гражданского трибунала официально распорядился вскрыть знаменитый сейф, где лежали ценные бумаги, являвшиеся залогом кредитоспособности «Великой Терезы». Процедура была назначена на 9 мая. За два дня до этого события Арман Парейр поднял бокал шампанского «за поражение врагов

мадам Юмбер». Это был последний совместный ужин Парейров и Юмберов. Через два дня десятитысячная толпа обманутых вкладчиков собралась перед домом на Гранд Арме, 65. Прибыло огромное количество представителей прессы, как французской, так и международной. Вся Франция находилась в возбужденном ожидании. Юмберов нигде не могли отыскать — даже верные Парейры не знали, где они. Напряжение нарастало. Когда же наконец вскрыли сейф, в нем не нашли ничего, кроме старых газет, мелкой итальянской монеты и пуговицы от брюк.

Глава четвертая.

ТЕМНЫЕ ГОДЫ.

1902–1904

Два последующих года историки искусства в один голос называют «темными годами». Безрассудные эксперименты оборвались на середине, и Матисс вернулся к мрачным серо-земляным тонам, традиционным сюжетам и «старомодной» манере, не вызывавшей никаких споров. Исследователи объясняют столь внезапную перемену «природной осмотрительностью», «растерянностью», «врожденной буржуазной практичностью» Матисса, заставившими художника прекратить рискованные поиски. В действительности все было гораздо проще и трагичнее: после страшного скандала с Юмберами Матисс вообще не мог писать. Длилось это больше года: с начала мая 1902-го до конца августа 1903-го.

Для Парейров крах Юмберов означал полное крушение. Денег у них не было, надежд устроиться на работу тоже. Даже журналист Ф. И. Мутон из газеты «Матэн», чьи расследования во многом способствовали разоблачению Юмберов, и тот был тронут горем двух стариков («Разоренный и раздавленный Арман Парейр занят теперь единственным вопросом — как раздобыть пропитание на завтра»). Юмберы исчезли без следа: полиция пыталась напасть на след беглецов, но безуспешно. В их отсутствие козлом отпущения сделали Парейра.

Юмберы, как вскоре выяснилось, исчезли вместе с пенсионными фондами компании «*Rente Viagure*», которая была объявлена банкротом. В результате одиннадцать тысяч мелких вкладчиков потеряли свои сбережения, что только усугубило страдания Парейров. 14 мая полиция провела в их квартире обыск, в тот же день был обыскан шляпный магазин дочери, а также мастерская зятя на набережной Сен-Мишель. Энергичные рейды полиции спровоцировали новую волну исчезновений, вынужденных отставок, краха банков и самоубийств. Немало ведущих столичных адвокатов, кормившихся благодаря многолетнему судебному процессу «Юмбер — Кроуфорд», были близки к разорению. Сами же Кроуфорды — давно почивший американский миллионер, оставивший завещание в пользу Терезы Юмбер, и два племянника, настойчиво волю дядюшки оспаривавшие, — в действительности оказались не более чем плодом

воображения мадам Юмбер. Никаких миллионов Кроуфорда, никакого завещания и никаких наследников не было. А была команда опытных юристов, нанятая мадам Юмбер, которая противостояла не менее искусным представителям закона, чьи услуги тоже оплачивались мадам (хотя они этого и не знали). В тех редких случаях, когда племянники Кроуфорда должны были появляться собственной персоной, дабы ввести в заблуждение очередного кредитора или предстать перед адвокатом, их роли исполняли братья Терезы — Ромен и Эмиль Дориньяки.

В течение двадцати лет Тереза Юмбер умело использовала доверчивость, а в некоторых случаях и добровольное соучастие своих кредиторов — банкиров и финансовых спекулянтов, которые поддерживали ее шаткую империю, — сначала предоставляя денежные ссуды, а затем забирая их с непомерно высокими процентами «интереса». Крах финансовой пирамиды вызвал настоящий взрыв негодования в обществе. В 1898 году Рене Вальдек-Руссо, ставший на следующий год премьер-министром Франции, окрестил дело Юмбера «величайшим мошенничеством века». Во время премьерства Вальдека-Руссо завершился другой, еще более громкий скандал, годами будораживший общественную жизнь Франции. Помиловав в сентябре 1899 года капитана Дрейфуса, Вальдек-Руссо не стал копаться в грязном деле Юмберов. Слишком много высокопоставленных политиков и гражданских чиновников, слишком много банкиров, юристов и членов суда проявляли благосклонность к мадам Юмбер, и никто из них не был заинтересован в обнародовании всех ее секретов. Круг близких друзей «Великой Терезы» включал бывшего главного прокурора республики, председателя Апелляционного суда и начальника полиции, чьи подчиненные, как считалось, прилагают невероятные усилия, чтобы отыскать Юмберов (полный провал в деле поиска беглецов был явно не случаен). Даже те, кто не был вовлечен в эту аферу персонально, опасались за выживание нынешнего правительства, не говоря уже о чести республики. И хотя мистификация с наследством Кроуфорда исходила от Терезы, нетрудно было догадаться, что за этой аферой стоял ее свекор, бывший министр юстиции и глашатай республиканского идеализма Гюстав Юмбер. Залогом невероятного процветания кроуфордской фантазии был прочный юридический фундамент, который заложил «добрый папаша Юмбер». С любой точки зрения — исторической, политической, финансовой, юридической — дело Юмберов представляло угрозу влиятельным кругам Третьей республики.

Шляпный магазин Амели был закрыт, а ее родители остались без жилья и средств к существованию, так как после побега Юмберов полиция

опечатала дом на авеню Гранд Арме. Отца и мать приютила Берта, работавшая учительницей в женском коллеже в Руане. «Кто бы мог поверить в это? — воскликнула мадам Парейр в порыве отчаяния. — Зарплата за двадцать лет исчезла! И теперь мы на улице. Если бы не жалование нашей младшей дочери, мы бы просто голодали!» Имя Парейров во Франции было покрыто позором. Оскорбления, унижение, безденежье — справиться с таким грузом не каждому было под силу. От нервного и физического истощения Берта и Амели заболели. Матисс, неожиданно оказавшийся единственным (не считая молодой свояченицы) кормильцем для жены, троих детей и жениных родителей, к осени тоже был на грани нервного срыва.

Впервые в жизни он пытался писать костюмные портреты, которые пользовались спросом у покупателей. Поскольку в моде была испанская тематика, Матисс тоже попробовал наряжать в испанские костюмы свои модели. Но натурщик Бевилаква нелепо выглядел в костюме тореадора и с гитарой в руках, равно как и взгромоздившаяся на высокий кухонный стул Амели, напялившая белые атласные брюки тореро и бренчащая с «нечеловеческим» лицом на гитаре (в конце концов Матисс не выдержал, опрокинул мольберт, Амели отшвырнула гитару, и оба они разразились гомерическим хохотом). В том же году Анри написал целую серию картин с цветами: скромные букеты желтых лютиков и поникших подсолнухов в импровизированных вазах, выдержанные в тускло-коричневых тонах. Резкость, с которой они были исполнены, придавала некий модернистский поворот «намёкам» на смерть и горе, к которым традиционно прибегали в изображениях «мертвой природы» фламандские «живописцы цветов и плодов». Жан Пюи был потрясен одним из этих «замечательных своим суровым характером» натюрмортов. «Это был портрет большого металлического кофейника с несколькими хризантемами, торчащими из его горлышка. У кофейника, твердо стоящего на трех коротких ножках, был решительный и живой вид, а краски хорошо согласовывались с фоном».

20 декабря 1902 года парижские вечерние газеты сообщили о том, что Юмберов нашли в Мадриде и они в руках правосудия. В тот же день французская полиция явилась в дом Берты Парейр в Руане, чтобы арестовать ее отца, и 21 декабря он был этапирован в Париж. Амели не удалось даже приблизиться к отцу: железнодорожный перрон был забит многочисленной толпой, напоминавшей сборище линчевателей. Армана Парейра препроводили в тюрьму Консьержери на острове Ситэ, где ему было предъявлено обвинение в соучастии в мошенничестве и подделке документов. Единственным из членов семьи, которому удалось еще

сохранять самообладание, оставался Матисс. Мало того, что на его иждивении была большая семья, теперь он еще и занимался всеми делами, связанными с процессом: успокаивал впавшего в истерику тестя (который объявил голодовку, пытаясь доказать свою невиновность), нанимал ему адвокатов. Матисс встречался с газетчиками, грозя особо ретивым судебными преследованиями за публикацию недоказанных судом обвинений, и т. д. На допросах, длившихся в течение всего января, Парейр держался с достоинством. Следователи устроили серию театрализованных очных ставок между Парейрами и Юмберами, содержащимися под усиленной охраной в той же Консьержери. 20 января 1903 года состоялась первая очная ставка Армана Парейра с его бывшим учеником и многолетним работодателем, алчность и коварство которого привели обоих на скамью подсудимых. Кто-то из двоих, несомненно, лгал, и после «крайне ожесточенной перепалки» Фредерик Юмбер признал себя побежденным. Спустя два дня Парейр встретился с Терезой Юмбер, которую последний раз видел восемь месяцев назад. Когда Тереза попыталась протянуть ему руку, а он с презрением отвернулся, она залилась краской. В последних числах января Арман Парейр был освобожден условно.

К тому времени Матисс был уже совершенно без сил. Журналисты, в подробностях освещавшие заявления горячего южанина Парейра (пресса конечно же мгновенно встала на сторону обиженного), не сумели добиться от его зятя ни слова. Сдержанность и осмотрительность, так свойственные всем северянам, дорого обошлись Матиссу. В феврале он слег. Три врача в один голос заявили, что его состояние опасно (он не спал уже четвертую неделю), и прописали покой и строжайшую диету. В течение двух месяцев ему было запрещено не только работать, но даже писать письма. Кризис застал его в Бозне, и о возвращении в Париж не могло идти и речи. Тем не менее Анри поехал, помог Амели закрыть магазин и вывез семью из квартиры на улице Шатоден. Остаток зимы супруги с детьми провели у Матиссов в Бозне. Трудно было выбрать более неблагоприятный момент, чтобы приехать в свой родной город. Реакция на дело Юмберов на Севере была гораздо более яростной, чем где-либо во Франции, за исключением разве что Тулузы. Местные газеты ежедневно публиковали сенсационные бюллетени: Юмберы задолжали северным промышленникам 25 миллионов франков; северяне не только потеряли больше других вкладчиков, но и превратились во всеобщее посмешище. Жители Бозна, мягко говоря, не слишком доброжелательно отнеслись к возвращению блудного сына, учитывая, что его жена приходилась дочерью правой руке Юмберов.

Матисс превратился в пугало, которым соседи стращали своих детей. Еще многие годы в Боэне и Сен-Кантене будут считать своего земляка Анри Матисса трижды неудачником: дело отца продолжить не сумел, юристом не стал, и нормального художника из него не вышло — даже правдоподобный портрет или какую другую правильную картину написать не может. Все называли его «городским сумасшедшим», дурнем Матиссом (*le sot Matisse*).

Хуже, чем весной 1903 года, Матиссу, наверное, не было никогда. В марте он послал письмо Марке, подробно обрисовав страдания, которые причиняет ему бессонница. Он боялся, что бессонные ночи закончатся тяжелейшим нервным расстройством. Желания писать у него не было — оно просто исчезло. Поддержать и подбодрить его было некому: Амели, единственный человек, кто был на это способен, сама пребывала в подавленном состоянии. Продать ничего не получалось. Даже родной брат и тот не захотел ничего купить (Анри припомнит это Огюсту через сорок лет и скажет, что тот мог бы стать богачом, а не заставлять стоять перед ним чуть ли не на коленях). Чувствуя, что родителям его шумное семейство мешает, Матисс с женой и детьми перебрался в принадлежавший отцу дом на улице Фагард, 24. Дом был высокий и узкий, с покатой крышей. В тесной полутемной мансарде с небольшим окном, выходящим во внутренний двор, и двумя крошечными окошками в крыше Матисс устроил мастерскую. Здесь он написал поникшие пурпурные георгины в винном бокале и «Мастерскую на чердаке», изобразив мольберт с картиной, палитру, лежащую на ящике, и складной бамбуковый столик с теми же увядшими георгинами.

Критики увидят в тесном, мрачном пространстве «Мастерской на чердаке» отзвук ночных кошмаров, преследовавших художника: ощущение клаустрофобии усиливалось из-за неестественно яркого света, льющегося из маленького прямоугольника окна, оказывавшегося фокусом всей картины. Сам же Матисс включал «Мастерскую» и «Букет на бамбуковом столе» в число лучших своих полотен. Он сожалел лишь об одном — что ради тональной выразительности прибег к сдержанному колориту. «Лучше всего здесь получились соотношения света и тени (*entre les valeurs et les couleurs*). Какая глубина и мягкость в тенях! — писал он сыну Пьеру в 1942 году о своих старых картинах. — Что стало с мастерской, где это было написано? Сорок лет назад! Ты был еще маленьким. Я и сейчас вижу тебя в синем полосатом костюмчике, сшитом мамой. Ты тогда был очаровательным».

Матиссы впервые жили под собственной крышей всей семьей, не отдавая то одного, то другого ребенка на попечение бабушек или кормилиц.

Но невеселые мысли о будущем, несмотря на семейную идиллию, радости не приносили. «Дела наши плохи, — писал в июле Матисс Бюсси. — Множество неприятностей, больших и маленьких, чаще больших, чем маленьких, которые мне пришлось перенести в жизни, хотя я не очень стар, обязанности, которые я собирался мужественно исполнять, ко всему этому вечный недостаток денег, сопутствующий нашей профессии, — все это приводит меня почти к окончательному решению бросить живопись и заняться другим, скучным, но достаточно денежным ремеслом, чтобы просуществовать». Пьер Матисс, которому в июне 1903-го исполнилось три года, впоследствии вспоминал, что в семье говорили о намерении отца устроиться колористом на фабрику ковров.

Родители приютили Анри с женой и детьми у себя, когда ему больше некуда было деться, но их великодушие имело предел. Мать, разумеется, продолжала верить в любимого сына, как и любая мать, но даже ей возразить отцу теперь было нечего. Все сомнения насчет способностей старшего сына оказались абсолютно обоснованны: шестидесятитрехлетний Ипполит Анри Матисс, человек в городе уважаемый, больше не сомневался: сын позорит его имя. «Несколько дней назад отец со злостью сказал, что все меня держат здесь за придурка, хотя я им пока и не стал, — написал Матисс одному из друзей. — Самое худшее, что во всем этом он винит меня». Конфликт достиг критической точки. Восемидесятилетним стариком Матисс мог иногда растрогаться до слез, вспоминая отца, «которому доставил столько страданий и который никогда не верил в него».

Единственным выходом оставался отъезд из города, тем более что занимать предназначенный для сдачи в аренду дом бесконечно Матисс не мог. В июле он нашел жилье в восьми милях от Бозна в Лекей-Сен-Жермен — бывшей деревушке, превращенной в спальный район, где в унылых кирпичных бараках ютились работники текстильных фабрик Гиза. Матисс надеялся просуществовать здесь примерно год, рассчитывая на еще более мизерный заработок, чем зарплата фабричного рабочего. Иного выхода из тогдашнего совершенно безнадёжного положения не было. «Ныне я полностью исчерпал все возможности моей семьи и рассчитывать на помощь родных далее не могу», — писал Матисс 31 июля Бюсси. Он надеялся, что Амели (которая, к счастью, стала чувствовать себя лучше, едва они покинули Бозн) сумеет поправиться и они продержатся в Лекее хотя бы год.

По словам Жана Пюи, Матиссу к концу 1902 года удалось заработать 1200 франков, продав пять или шесть этюдов Воллару, который оценил его новый сдержанный и спокойный стиль. Наверняка можно было бы продать

и больше, но хитрец Воллар кормил особенно нуждавшихся художников намеками и туманными обещаниями, а если и платил, то сущие копейки. Пылкая Берта Вейль сама еле сводила концы с концами и была скорее щедрой на поддержку словом, нежели делом. В провинции заработать продажей копий старых мастеров было нельзя по определению. Тем не менее после переезда в Лекей душевное состояние Матисса значительно улучшилось. «Моей жене это место подходит, что же касается меня, то я рассчитываю написать как можно больше картин, — писал он другу. — Все было бы хорошо, если бы не дьявольская потребность в деньгах».

При доме Матиссов, стоявшем на обрыве за церковью, имелся сад. Вторым преимуществом здешней жизни был восхитительный вид на гряды меловых холмов. Даже унылые свекольные поля и те сверкали летней зеленью. Впервые Матисс писал семейную жизнь в своем собственном доме и саду, что часто будет делать в будущем: натюрморт с яблоками на измятой скатерти в красно-белую клетку в духе Сезанна; букет желтых и фиолетовых анютиных глазок, в котором не осталось и следа от меланхоличности прошлогодних букетов. Иногда по утрам Матисс надевал рюкзак и шел в соседнюю деревню Боери, где в парке, принадлежавшем его кузену Сонье, писал неброские пейзажи, стараясь уловить игру света и тени. Он потратил массу времени и сил, чтобы заинтересовать коллекционеров, но никто не выразил желания выплачивать ему авансы за будущие картины. Кузен Сонье, купивший за полцены два вида своего скромного шато, остался единственным его покупателем.

После поездки в Париж в середине августа Матиссу пришлось расстаться с мечтой провести год в деревне, а заодно и с планом заключить контракт с неким синдикатом коллекционеров (такие варианты случались, когда у художника заранее выкупались будущие работы). Правда, Воллар, которого Матисс обозвал жуликом (*fifi voleur*), купил еще несколько картин. Он даже предложил устроить у него в галерее персональную выставку, на что Матисс согласился без особого энтузиазма. «Полагаю, он взглянул бы на меня с осуждением, если бы я отказался от каторжных работ, которые они называют жизнью художника, — написал он с горечью. — Эта выставка станет первой радостью моей буржуазной жизни».

Чтобы присутствовать на сессии суда присяжных по делу Юмберов, Матисс съездил в Париж. Зал суда был переполнен в ожидании, как выразилась газета «Матэн», «одного из самых фантастических и захватывающих судебных спектаклей, какой только можно было вообразить». Юмберы выглядели высохшими и подавленными. Люди смотрели на них и не верили своим глазам: все происходило словно в

волшебной сказке, когда золото в один миг превращается в сухие листья. Сменявшие друг друга на свидетельской трибуне банкиры, юристы и бизнесмены в один голос во всеуслышание заверяли, что их заставили поверить во всю эту нелепицу не иначе как посредством колдовства или гипноза. Сама мадам Юмбер, бледная, лихорадочно возбужденная, бросала в зал суда горящие взгляды, то проклиная своих мучителей, то произнося надтреснутым голосом какие-то невнятные фразы. «Великая Тереза» выглядела затравленной. Казалось, весь мир радовался ее унижению.

Месье и мадам Парейр были вызваны в качестве свидетелей во вторую неделю судебных слушаний. Они давали показания спокойно, без драматизма и откровений (во время заседаний их зять настолько расслабился, что даже отлучился из зала и успел назначить пару сеансов натурщику Бевилакве). Никаких новых подозрений в адрес Парейра и его супруги, чьей преданностью воспользовались Юмберы, высказано не было; их единодушно признали невиновными. Тереза и ее супруг отделались достаточно легко: пять лет заключения в одиночной камере. Если бы суд проводился с той же скрупулезностью, что и предварительное расследование, наверняка слишком многие важные персоны лишились бы своих постов. Все во Франции вздохнуло с облегчением: дело было закрыто, и никто больше не пытался копаться в коррупционных махинациях. Мадам Юмбер отправилась отбывать срок в женскую тюрьму в Ренн, а ее муж Фредерик — в Мелен. Парейры вернулись к младшей дочери в Руан. Катрин Парейр так и не смогла оправиться от крушения веры в обожаемую Терезу Юмбер, на которой почти три десятилетия зиждилась ее вера в себя. Она умерла в возрасте шестидесяти лет в тот самый год, когда Тереза вышла на свободу (о судьбе самих Юмберов после их освобождения в 1908 году ничего и не известно)^[62]. Арман Парейр дожил до преклонного возраста, сохранив неувядаемую любознательность: он много читал, писал, изучал языки. Ученики Берты, в доме которой он жил до конца дней, и дети Матиссов его обожали.

Сами Матиссы вернулись в Париж осенью 1903 года, оставив сыновей на Севере: Жана с любимой бабушкой в Боэне, а Пьера в Руане с тетей Бертой и старшими Парейрами. Маргерит вернулась с родителями, и они зажили прежней жизнью на набережной Сен-Мишель, 19, где Анри арендовал новую мастерскую с тремя небольшими смежными с ней комнатами на пятом этаже. Той осенью Маргерит исполнилось девять, и она уже была вполне самостоятельной девочкой. Марго могла спокойно сидеть и внимательно наблюдать за работой отца или убирать квартиру, когда мать уходила к себе в магазин. После почти двухлетнего перерыва

Матисс вновь стал рисовать дочь, и ее профиль появился на глиняном барельефе. С тех пор Маргерит станет его любимой и ничуть не менее важной моделью, чем жена.

В новой мастерской было два окна с видом на Сену — одно смотрело прямо на Нотр-Дам и Дворец правосудия, другое — на мост Сен-Мишель, стоявший чуть выше по течению. Эти виды Матисс писал теперь постоянно. Он вспоминал, что начинал утро, стоя в одиночестве перед «Тремя купальщицами» Сезанна; поднимался рано и осторожно, стараясь не разбудить жену и дочь, почти бесшумно проскальзывал в мастерскую, чтобы успеть рассмотреть картину в первых лучах солнца, поднимающегося из-за собора Нотр-Дам. Потрясение, которое он испытывал, было глубоким и острым. Матисс впитывал в себя Сезанна, как когда-то сам Сезанн — Пуссена; и хотя внешне художники были совершенно непохожи, скрытая связь между ними была несомненна. Влияние картины Сезанна было огромным еще и в духовном смысле. «Если Сезанн прав, значит, и я прав, — повторял Матисс словно заклинание в тяжелые минуты. — А я знаю, что Сезанн не мог ошибаться». Художник, олицетворявший собой разум, ясность и логику, помогал Матиссу справиться с собственными терзаниями. Сезанн верил, что порядок на холсте является следствием порядка в голове и что молодой художник должен первым делом получить четкие ответы на мучающие его вопросы. «Сезанну всегда открывалось столько возможностей, что он больше кого-либо другого нуждался в том, чтобы привести свой разум в порядок», — утверждал Матисс.

Амели пошла работать модисткой в шляпный магазин тети Нины. Анри тоже искал работу, в чем ему всячески пытались помочь друзья. Но пока что единственная реальная поддержка исходила от близкого друга Бюсси Огюста Бреаль, чья жена регулярно приглашала Матиссов на обед и щедро заплатила за два написанных в Лекее холста — целых 400 франков. «Эти деньги появились как нельзя кстати, — сообщил Матисс Бюсси. — Настолько вовремя, что исчезли в один миг». Бреаль, который и сам был художником, предложил Матиссу обеспечить его учениками — он уже нашел их в Лондоне для их общего друга Бюсси. У Бреалей были неплохие связи: через свою жену Огюст Бреаль был близок к английскому семейству Стрэчи. Именно у Стрэчей, чей дом в Лондоне позже превратился в «резиденцию» Блумсберийского кружка^[63], теперь давал уроки Бюсси (вскоре женившийся на одной из своих учениц, сестре критика Литтона Стрэчи, Дороти). Но Матисс словно притягивал к себе несчастья. В начале ноября пришло сообщение из Руана, что у малыша Пьера тяжелейшее

воспаление легких. «Боюсь, что это закончится плохо, — в отчаянии написал Матисс в конце этого ужасного года Бюсси. — Моя жена... только что уехала в Руан выхаживать маленького Пьера... Ему всего три года».

Во второй раз Матиссы едва не потеряли ребенка. Когда Пьер немного окреп, Амели привезла его на набережную Сен-Мишель, и теперь забота о брате стала одной из обязанностей Маргерит. Той зимой Матисс написал бледного, похудевшего Пьера в обнимку с деревянным конем по прозвищу Бидуй. Марго и маленькому мальчику трудно было привыкнуть к художническому быту: позировать, не шуметь, не мешать работать. Отправить сына назад не получилось: едва Пьер оправился, как серьезно заболела его любимая тетя Берта. У сестры Амели давно появились явные симптомы туберкулеза, но она не обращала на это внимания. Когда же под Новый год ей стало совсем плохо, то врачи уже не верили, что она когда-нибудь сможет вернуться в школу к своим любимым ученикам. Берта проболела до самой осени. В просьбе перевести ее в Тулузу ей было отказано. Местные власти сочли, что связи ее семьи с Юмберами делают перевод туда мадемуазель Парейр нежелательным, и Берту направили еще южнее, в Перпиньян. Этот переезд еще сыграет свою роль в дальнейшей жизни Матисса и повлечет за собой невероятные перемены в его живописи.

31 октября 1903 года состоялось торжественное открытие Осеннего Салона. Матисс, Марке и Манген, которым и принадлежала идея нового объединения, собирались выставлять в основном молодых художников и относиться к отбору произведений более либерально. Целый месяц они разрабатывали стратегию и собирали работы для нового Салона, вернисаж которого состоялся холодным осенним вечером в неотапливаемых полуподвальных залах Пти-Пале. Выставка производила мощное впечатление. «Там были дерзость и юношеский задор, прорвавшиеся сквозь монотонность и предсказуемость больших ежегодных Салонов... — писал коллекционер Андре Левель. — Я увидел полотна, которые, как мне показалось, без сомнения будут олицетворять искусство нашего времени и ближайшего будущего. Я поверил им всей душой, клянусь». Матисс был представлен «Тюльпанами» и скучным, старомодным фламандским интерьером «Мотальщик пряжи из Пикардии». Если в Бозне эти картины и могли кого-то тронуть, то в Париже казались вчерашним днем^[64]. Работать надо было совершенно иначе. И в начале 1904 года Матисс постепенно возвратился к тому, на чем остановился почти два года назад, чтобы от этой «отправной точки» двинуться вперед, к «искусству будущего».

Он мечтал о свете и цвете. «Ты советуешь мне приехать на Юг, — писал он Бюсси, который с женой проводил лето на средиземноморском

побережье, в местечке Рокбрюн вблизи Ментоны, — я и сам мечтаю об этом, но, *mon cher*, что можно сделать без денег? Полагаю, я должен работать там вдвое больше, чем на Севере, где зимний свет так скуден, — возможно, позже так и случится». Зимой Матисс познакомился с Полем Синьяком, у которого, как выяснилось, был дом в Сен-Тропезе, куда он приглашал на этюды молодых художников. Синьяк был вице-президентом Общества Независимых художников^[65], не скованного, в отличие от других выставочных объединений, консервативными вкусами прошедшего века. В 1904 году Общество получило новую площадку — просторные, светлые залы *Grandes Serres*, стеклянных теплиц, выстроенных на Сене для сельскохозяйственного отдела Всемирной выставки 1900 года. Салон Независимых был единственным, где отказались от старой конкурсной системы и соглашались выставлять всех желающих, будь они даже непрофессиональными художниками. Матисс вошел в комитет по развеске (картин в 1904 году экспонировалось почти две с половиной тысячи) и был выбран одним из заместителей Синьяка. Весной у Независимых сам он выставил шесть полотен — столько же, сколько Камуэн и Марке. Приятели продали все и с триумфом отправились на Юг, а Матиссу удалось найти покупателей только на натюрморт с цветами и один из интерьеров.

Почти в один день с открытием Салона Независимых Андре Левель официально объявил о создании художественного фонда «Медвежья шкура» («*Peau de l'Ours*»). Молодые коллекционеры решили купить наиболее значительные, на их взгляд, произведения молодых художников, «выдержать», как хорошее вино, и продать с аукциона лет через десять. Самым старшим членом вновь созданного объединения был сорокалетний предприниматель Андре Левель, привлечший в него молодых банкиров и бизнесменов, которые, если верить Матиссу, были азартными игроками и регулярно встречались за карточным столом. Левель, бывший еще и страстным собирателем, сумел убедить приятелей инвестировать свои выигрыши в живопись. Закупочный комитет «Медвежьей шкуры» состоял из двух человек, которых Левель называл «мои телохранители», — они имели право помешать ему купить ту или иную картину, но навязывать свой вкус не могли. Одним из первых шагов нового фонда было «восхождение» Левеля в сопровождении верных «телохранителей» на пятый этаж дома на набережной Сен-Мишель, 19. Левель выбрал у Матисса «Натюрморт с яйцами», написанный в 1896 году, а также недавно законченный «Вид на мост Сен-Мишель под снегом». «Он дал мне 400 франков. Я держал в руках четыре сотенные банкноты! Я не мог прийти в себя», — рассказывал Матисс спустя сорок лет, волнуясь, словно это было

вчера. В этот момент в дверь постучал приятель по студии Моро Шарль Герен. Зайдя в мастерскую, он увидел странную картину: на его глазах Анри положил одну стофранковую банкноту на пол и отступил на метр, положил еще одну и снова отступил, потом третью, а затем, еще через метр, последнюю, четвертую. «Герен тронул одну из них ногой и со страхом спросил: “Ты что, убил кого-нибудь?”»

Левель, до которого дошли слухи о плачевном финансовом положении художника, пытался заинтересовать работами Матисса своих состоятельных друзей, но из этого ничего не вышло. Воллар, который в прошлом году предлагал устроить персональную выставку, молчал и к этой теме больше не возвращался. Матиссу оставалось только слушать знаменитые волларовские байки. А рассказчик Воллар был неподражаемый. Матисс мастерски пародировал бесстрастный шепелявый голос и задумчивый вид знаменитого галериста, который обычно либо полусонно сидел в углу, либо стоял у открытой двери своей галереи на улице Лафитт. «Один в своей лавке, мечтающий или дремлющий, Воллар не тратил времени зря... В уединении и тишине цены на его картины росли месяц за месяцем».

Берта Вейль вела себя прямо противоположно. Она все время находилась в движении, от картин избавлялась легко, продавая их быстро и дешево. Через руки Берты прошли все ведущие художники-модернисты Парижа, но никто не остался с ней надолго — да она и не была заинтересована в длительном сотрудничестве. Видя, насколько методично и основательно ведет дела Воллар, Матисс решил, что кооперация с ним окажется для него более полезной. И художник, и галерист делали ставку на будущее, но ни Матисс, ни Воллар гарантировать друг другу успех их предполагаемого союза не могли. К тому же художник постоянно чувствовал со стороны Воллара некоторое недоверие (чем напоминал ему собственного отца), тогда как ему больше всего нужна была поддержка. По правде говоря, знаменитый маршан платил тогда Матиссу не больше, чем какому-нибудь халтурщику, и в ожидании более серьезного «товара» продавал его натюрморты и пейзажи, исключительно чтобы поддержать галерею на плаву.

Работ, позволявших считать сотрудничество с Матиссом выгодным делом, не видел пока никто. На публичные выставки художник по-прежнему давал картины, которые написал в Бозне или в середине 1890-х на Бель-Иле. Даже когда Воллар в конце концов устроил ему в июне 1904 года первую персональную выставку (целых сорок пять работ), львиная доля принадлежала пейзажам и серебристым натюрмортам в духе

Шардена. За исключением нескольких экспериментальных этюдов, написанных пять лет назад во время «медового месяца на Корсике», картины были отобраны с расчетом, чтобы продемонстрировать серые, «столь привлекающие любителей», как выражался Воллар, матиссовские тона.

Выставка прошла удовлетворительно, можно даже сказать — успешно. Матисс, казалось, вернулся на путь, который сулил ему профессиональное признание и которым он двигался до тех пор, пока не решил сойти с дистанции, выставив в 1897 году «Десертный стол». Теперь этот самый «Десертный стол» купил Воллар — за свою обычную цену 200 франков — и мгновенно перепродал за полторы тысячи немецкому коллекционеру. Почувствовав себя немного увереннее, Матисс начал предлагать свои работы и другим дилерам (один даже согласился взять все имеющиеся у него в мастерской натюрморты, написанные в академической манере, по 400 франков за каждый), однако неожиданно понял, что не хочет да и не может идти на компромиссы. Как бы отчаянно семья ни нуждалась («мясник и булочник тянут ко мне руки в ожидании денег»), он систематически уничтожал — или заставлял это делать жену и дочь — любое полотно, в котором обнаруживал хотя бы малейший след банальности или конформизма. Маргерит вспоминала, как скрепя сердце счищала краску с картины за картиной, обреченных на уничтожение: отец боялся, что дрогнет и отступит, если на следующий день раздастся звонок торговца («Я как раз кончил один из натюрмортов. Он был ничуть не хуже предыдущего и очень на него похож. И все-таки я его уничтожил. Оглядываясь назад, я понимаю, что это был мужественный шаг. С этого дня я веду отсчет моей независимости»). Это была еще более яростная борьба, нежели бунт против тирании академических догм 1896 года. Почувствовав, что зашел слишком далеко, Матисс понял, что ему необходимо восстановить душевное спокойствие.

В мае он написал Синьяку, и тот нашел для него рыбацью хижину в Сен-Тропезе — две комнаты наверху, две внизу; сдавалась она недорого, но для всей семьи была слишком тесна. 12 июля Матиссы уехали на юг, взяв с собой четырехлетнего Пьера, который нуждался в морском воздухе больше, чем Жан и Маргерит. «Наш друг Матисс тоже здесь, — писал Синьяк, который все еще считал вновь прибывшего не более чем хорошим луврским копиистом, — он очень приятный, умный человек и настоящий художник... Он рассказал мне о своем отвесе, *chamber claire*^[66] и обо всех цветах, включая охра, белый и черный... составляющих его диапазон». Матисс приехал в Сен-Тропез в самую жару и долго бездельничал, будучи

не в состоянии работать, — так случалось с ним всегда на новом месте и при новом освещении («Я не могу работать среди случайностей путешествия»). Он проклинал своего демона-хранителя («Ангела-хранителя у меня никогда не было», — уверял он), говоря, что живопись окончательно сведет его с ума, если он не бросит это занятие. Ко всему прочему, его угнетало одиночество: в деревне, населенной рыбаками и виноградарями, общаться, за исключением самого Синьяка, было не с кем.

Синьяк оказался настоящим хозяином Сен-Тропеза. Он открыл это место двенадцать лет назад и построил себе дом на самом верху, откуда открывался изумительный вид на море. Дом, который он назвал «Воронье гнездо» («*La Hune*»), окружал сад, напоминавший настоящие джунгли. Экспансивный, решительный, необычайно уверенный в себе и в том, что он делает, Синьяк был полной противоположностью Матиссу. Страстная, почти неистовая убежденность сделала его наиболее яростным среди всех неоимпрессионистов^[67]. Годами он проповедовал «чистый цвет» — дивизионистское «евангелие импрессионистов» — с истинно религиозным пылом. Он сумел обратить в свою веру даже Ван Гога и Писсарро, хотя и ненадолго (Ван Гог оказался ненадежным последователем, а отречение Писсарро спустя пять лет Синьяк счел настоящим предательством). Ничто так не радовало Синьяка, как успешная вербовка нового единомышленника. Он постоянно находился в поисках истинного гения искусства будущего, чью задачу сильно облегчил неоимпрессионизм: «Этому блистательному колористу необходимо только проявить себя: палитра для него уже готова».

Именно эта счастливая убежденность синьяковского манифеста «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму» так взволновала Матисса пять лет назад («наконец-то живопись сведена к научной формуле!»). Теперь он воочию увидел, сколько энергии и эмоций сконцентрировано в этом девизе, и с готовностью последовал за Синьяком. В Сен-Тропезе Матисс впервые начал писать уличные сценки, крыши и лодки в порту в такой же свободной манере и в таких же ярких, звучных красках, как и Синьяк. Широта знаний Синьяка не могла не впечатлять, работа рядом с ним сулила блестящее будущее, но его безапелляционность и властность не могли не раздражать. Матисс написал крупными, импрессионистскими пятнами локального цвета «Ворота мастерской Синьяка». Еще он написал террасу с ведущими к морю ступеньками перед лодочным сараем Синьяка с сидящей на стуле Амели с шитьем в руках. «Терраса. Сен-Тропез» стала квинтэссенцией залитых солнечным светом матиссовских террас — тех террас, которых еще немало будет написано Матиссом за свою долгую жизнь. Синьяк

жестоко раскритиковал картину, сочтя, что его «последователь» интерпретировал принципы дивизионизма слишком вольно. Из-за этого Матисс так разнервничался, что Амели поспешила увести мужа на прогулку, чтобы немного успокоить.

То, что случилось во время этой прогулки, явно было делом рук демона-хранителя Матисса. Когда Амели остановилась, чтобы напоить маленького Пьера, Анри достал альбом и сделал набросок жены и сына, сидящих на пляже у высокой сосны на фоне заката, переливающегося желтыми, оранжевыми и алыми красками. Позже он переработает этот эскиз в картину маслом, которую назовет «Залив в Сен-Тропезе». «С тех пор, как я здесь, я не написал ничего, кроме холста с закатом, который дал мне некоторое удовлетворение, — написал Матисс в сентябре Мангену. — И я до сих пор не могу поверить, что это я написал его; я принимался за эту тему десяток раз и, кажется, добился такого результата чисто случайно».

Конфликт с Синьяком из-за «Террасы» не прошел для Матисса бесследно. Он вдруг ощутил такую решимость «посылать всех к черту», что был готов, по его собственным словам, преодолеть один за другим все барьеры, стоявшие у него на пути. «Залив в Сен-Тропезе» лишь ускорил развязку. На вопрос, должен ли он выбрать путь Сезанна и работать с цветом спонтанно или руководствоваться четко сформулированными принципами Синьяка, Матисс ответил картиной «Роскошь, покой и наслаждение». Он написал ее осенью, после возвращения в Париж, основываясь непосредственно на «Заливе». Для критиков и коллег-художников «*Luxe, Calme et Volupté*» означала формальную присягу Матисса дивизионизму. Дивизионизм логически обосновал возможность избавиться от традиционной зависимости от сюжета и выражать только свои ощущения. Сам Синьяк этого до конца так и не добился, но подвел молодых художников к тому рубежу, откуда они могли устремиться — как это сделал летом 1905 года Матисс — в новый мир живописи.

То, что Матисс перенервничал из-за Синьяка, было видно невооруженным глазом. Появившийся в Сен-Тропезе в конце августа Анри Кросс^[68] писал приятелю, что первым, кого он здесь встретил, был «встревоженный, безумно нервный Матисс». У Кросса, бывшего, как и Матисс, выходцем с Севера, тоже имелись собственные демоны-хранители, и его тоже часто раздирали сомнения. Наверное, поэтому Матисс был с ним непривычно откровенен, что редко позволял себе с более старшими коллегами. Разница в возрасте между ними была всего тринадцать лет, но казалась гораздо большей: Кросса изуродовал страшный ревматизм, согнув его словно сухое дерево. Художники часто обедали в небольшом пансионе

в порту, стоявшем на полпути между Сен-Тропезом и домом Кросса в Сен-Клере, обсуждая все, что их волновало: жизнь, искусство, решение Матисса отказаться от профессионального успеха и идти своим собственным путем. «Я прекрасно понимаю, что вопрос денег, выживания постоянно беспокоит и встает на пути других, более высоких проблем, — осторожно писал ему Кросс годом позже. — Но вы признались, что уже давно избрали независимый путь как единственно достойный для себя».

Матиссы часто бывали в розовом доме Кроссов в Сен-Клере, у самого подножия гор, именуемых *les Maures*. Мадам Кросс, принимавшая всех троих Матиссов с особой сердечностью, казалась на первый взгляд совсем неподходящей парой своему болезненному супругу. Когда Ирма Кросс, элегантная, светская парижанка, повезла его на юг, друзья осудили ее за легкомыслие. Но сделала она это только ради мужа в надежде, что теплый климат поможет ему восстановиться после изнурительных курсов лечения, по большей части безуспешных. Ирма старалась сделать вынужденное заключение Кросса в Сен-Клере не только сносным, но и творчески продуктивным, за что Амели Матисс прониклась к ней уважением. Привязавшаяся к Матиссам мадам Кросс тоже не могла не оценить преданность мадам Матисс мужу. Ирма обожала маленького Пьера, оказавшегося единственным ребенком в компании трех семейных пар (Кроссы и Синьяки были бездетными). Пьер с его большими черными глазами, золотистыми волосами и загадочной серьезностью был очаровательным малышом и, как и его отец, замечательно рассказывал всякие смешные истории. Взрослые постоянно над ним хохотали и называли Тартинкой («булочкой»).

Матисс с Кроссом постоянно говорили о своей работе, часто бывшей для обоих мучительной. Кросс успокаивал Матисса: нет таких творческих страданий, говорил он, которые могут сравниться с физическими муками (их-то он постоянно испытывал сам). Летом 1904 года оба они готовились к персональным выставкам в новой галерее Эжена Дрюэ, намеченным на осень, и оба спешили закончить начатые картины. Отношение к дивизионизму было одной из главных тем их дискуссий. Дивизионизм, поначалу бывший для Кросса только строгим геометрическим учением, требующим расчета и умозаключений, постепенно предоставил ему полную свободу действий, какую он давал и самому Синьяку. Благодаря Кроссу Матисс прошел интенсивный курс «повышения квалификации» по теории и практике неомпрессионизма и получил в подарок картину «Ферма. Вечер», парную работе «Ферма. Утро», подаренной когда-то Синьяку. Обе были написаны десять лет назад в ответ на синьяковский

«Век анархии» (позже этот политико-дивизионистский манифест был тактично переименован в «Век гармонии»). Анархистские идеалы свободы, справедливости и красоты, пришедшие во Францию из России при посредничестве Кропоткина и Бакунина, взывали к оптимистическим и воинственным инстинктам поколения Синьяка. «Век анархии», который Матисс, несомненно, видел тем летом в Сен-Тропезе, изображал аркадскую идиллию. Эту новую Аркадию^[69] населяли красивые полуобнаженные мужчины и женщины (моделями для всех были сам Синьяк с женой), счастливо живущие в мире, где царит изобилие, а человечество наконец свободно от тирании, эксплуатации и давления государства. Той же осенью Матисс напишет собственную аркадскую мечту, а на следующий год — еще одну («Описание вашей “Аркадии”, присланное мне, весьма соблазнительно», — отвечал ему Кросс, обсуждая зимой 1905/06 года картину Матисса *«Bonheur de Vivre»* — «Радость жизни»). Для Синьяка новое искусство было неразрывно связано с политическими переменами. Он был уверен, что при желании любой современный художник способен исполнить для фабричного рабочего или городского жителя настенную декоративную роспись, причем не хуже, чем сам Делакруа. Матисс будет следовать программе Синьяка до конца жизни: «Эти полотна, которые возвращают свет стенам наших городских квартир, чей чистый, открытый цвет сравним с очарованием восточных ковров, мозаик и декоративных тканей, — разве они тоже не являются украшениями?»

Меньше чем за год Матисс дойдет в своих живописных экспериментах до того, что цвет покажется ему динамитом. В тот момент он будет готов согласиться с анархистским видением земного рая, в котором моральное и физическое уродство исчезало само собой. У Кросса эти утопические представления выражались в изображениях полуодетых или обнаженных нимф, лежащих на траве, купающихся или расчесывающих волосы на фоне моря; что-то он позаимствовал у Пюви де Шаванна, что-то — у Пуссена, но более всего в этих идиллических сценах отразился восторг северянина, открывшего для себя Средиземноморье. Кросс говорил, что его восхитила «сказочность и декоративность» Лазурного Берега, — это произошло совсем незадолго до того, как сказочные и декоративные элементы наводнили матиссовские виды побережья. Вернувшись в Париж осенью 1904 года, Матисс написал по мотивам «Залива в Сен-Тропезе» большую по размеру и композиционно более сложную картину: мадам Матисс в своей модной шляпке и костюме для прогулок «председательствует» на пикнике, устроенном прямо на пляже, окруженная обнаженными нимфами, приплывшими сюда словно из другого мира.

Картина «Роскошь, покой и наслаждение» была первой попыткой Матисса соединить реалистические детали — фигуру жены, чайные чашки и скатерть, сосну и залив в Сен-Тропезе — с анархистской фантазией. Этой работой Матисс открыто бросал вызов дивизионизму. «Роскошь» стала самой крупной (по своим размерам) и наиболее амбициозной картиной художника за восемь лет, прошедших со времени появления «Десертного стола». Идею новой картины он специально подчеркнул названием, позаимствованным у любимого им и Синьяком поэта: «Здесь всё порядок и красота, роскошь, покой и наслаждение» («*Là, tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté*»), рефрена из «Приглашения к путешествию» Шарля Бодлера. Кросс, взглянув на обилие вопиющих неправильностей, наличествовавших в этой загадочной картине, сразу предсказал, что ее автор недолго будет хранить верность дивизионизму^[70].

Хотя в последние дни в Сен-Тропезе Матисс и чувствовал неудовлетворенность и какое-то беспокойство, он твердо решил вернуться на побережье на следующий год. Но это будет уже не Сен-Тропез, а рыбацкий порт Кольюр у самой границы с Испанией, где случайно оказались Анри и Амели, поехавшие навестить сестру Бертю, работавшую в школе для девочек в Перпиньяне. У Матиссов оставалось пятьдесят франков на двоих (плюс еще пятьдесят, отложенных на обратную дорогу в Париж), и в поисках гостиницы подешевле они набрали на Коль-юр. Кроме Синьяка, побывавшего здесь в первую свою поездку на юг двенадцать лет назад, в Кольюре не останавливался ни один художник, и Матиссы решили вернуться сюда летом 1905 года.

В октябре 1904 года на втором Осеннем Салоне Матисс выставил четырнадцать довольно консервативных полотен. Зима оказалась сезоном интриг и ожесточенной закулисной борьбы артистических группировок, сражавшихся за поддержку всевозможных комитетов, которые определяли, что и как будет показываться в следующем году. Матисс участвовал в подготовке двух ведущих салонов: он был не только помощником секретаря Салона Независимых, но еще и членом отборочного комитета Осеннего Салона. Как помощник Синьяка, он помогал организовывать первую выставку Винсента Ван Гога. Для ретроспективы из сорока пяти картин, представленной в рамках Салона Независимых в марте 1905 года, Матисс собирал работы из частных коллекций (принадлежавшие ему рисунки он тоже взял). Именно Ван Гог (вместе с Гогеном), говорил он, помог ему покончить с дивизионизмом, нормативность которого стала ему невыносима.

Тем временем тридцатипятилетний Матисс набирал все больший вес в

авангардных кругах во Франции и за границей. В конце 1904 года петербургский журнал «Мир искусства» поместил на своих страницах репродукцию «Десертного стола». В Париже Воллар активно покупал Марке и Мангена и по рекомендации Матисса скупил содержимое мастерских Дерена и Жана Пюи (Дерен говорил, что дилер даже не удосужился познакомиться с содержимым ящиков с холстами, купленными по настоянию Матисса). Однако для широкой публики современная живопись была не более чем яркое, причудливое шоу, и поэтому последние живописные эксперименты Матисса и его друзей, показанные у Независимых в 1905 году, были встречены совсем не так, как те того ожидали. «От одного конца зала до другого... слышатся безудержный смех и издевки, переходящие в откровенную ругань», — писала Берта Вейль, которая в апреле организовала у себя групповую выставку Матисса, Марке, Мангена и Камуэна.

Сам Матисс показал у Независимых восемь картин, произведя фурор «Роскошью, покоем и наслаждением». Неоимпрессионисты встретили Матисса как самого выдающегося последователя их доктрины после Писсарро. Синьяк выразил свое восхищение «Роскошью», купив этот живописный манифест Матисса еще в конце лета, а государство приобрело «Вид Сен-Тропеза». Критики отметили и остальные работы. «Этот молодой художник, ушедший из студии Моро и свободно достигший высот Сезанна, теперь занимает, нравится это ему или нет, положение главы школы», — написал Луи Воксель. Художники постарше встретили выскочку недовольным ворчанием, но молодое поколение им восхищалось. «Это было для меня величайшим откровением, — говорил Рауль Дюфи, которому было двадцать шесть лет, когда в 1905 году он увидел «Роскошь, покой и наслаждение». — Я сразу понял механику новой живописи».

Глава пятая.

ДИКИЙ ЗВЕРЬ.

1905–1907

В мае 1905 года, как только закрылись Салон Независимых и выставка у Берты Вейль, Матисс с друзьями отправились на юг. Мангены сняли виллу в Сен-Тропезе, к ним присоединились Марке и Камуэн, а Матиссы проследовали дальше на запад и остановились у Берты в Перпиньяне. Оставалось еще совсем немного до конечной точки назначения. Последний этап путешествия Анри Матисс проделал в одиночестве и проехал еще 24 километра вдоль побережья по железной дороге, огибавшей Восточные Пиренеи. 16 мая он прибыл в Каталонию, живописную горную область, которую после долгих споров поделили между собой Франция и Испания. «Совершенно неожиданно, когда из скалистого коридора вы попадаете на гребень холма, перед вами открывается Кольюр! Залитый светом, окруженный выжженными холмами предгорья, сверкающий охрой и красными красками на изгибе небольшого залива, — писал современник, путешествовавший на том же поезде, что и Матисс. — Так это все еще Франция или уже Африка с зарослями агав и пальмами, разбросанными там и сям среди садов?»

Этот участок побережья Каталонии и в самом деле был местом, где Франция тесно соприкасалась с Северной Африкой. Следы мавров здесь были повсюду: от конструкций домов — темных, почти лишенных света «пещер», закрытых ставнями от солнца, до осыпающихся городских укреплений и оранжево-розовой колокольни (мгновенно узнаваемой на многих полотнах Матисса). Банановые и финиковые пальмы росли здесь рядом со смоковницами, апельсиновыми и лимонными деревьями. Весной в тенистых низинах пышно цвели гранаты, персики и вишни. Буйная зелень виноградников террасами спускалась по склонам гор, а рядом на холмах цвели белые асфодели. Сам городок с голубовато-розовыми, красными и желто-оранжевыми домиками амфитеатром раскинулся между морем и горами. Туристы в Кольюр приезжали редко, но те немногие, кто побывал здесь, единодушно признавали, что секрет этого места заключается в его свете и красках. «В утренней прохладе, — писал местный виноградарь Поль Сулье, — в тени больших деревьев вашему взору представало невероятное изобилие... огромные корзины с вишнями,

пирамиды персиков, горы абрикосов; ярко-красные помидоры и бледно-желтые огурцы добавляли яркие штрихи в общую палитру... Тележки, полные апельсинов, вываливались в корзины разной величины, и золотые шары перемешивались с белыми и сиреневыми баклажанами, похожими на громадные яйца какой-то неведомой птицы». «Интерьер с баклажанами» 1911 года — одна из самых необычных и великолепных картин Матисса того периода, когда художник «рисковал» более чем когда-либо, — был создан как раз после покупки трех баклажанов на рынке в Кольюре. Да и знаменитая картина «Радость жизни» («*Bonheur de vivre*») обязана своим названием каталанской поговорке «Хороша жизнь в Кольюре!» («*A Cotllioure fa bon vivre!*»).

Матисс оказался первым художником, остановившимся в кольюрской гостинице (к слову сказать, единственной в городе). Говорившие по-каталански местные жители, зарабатывавшие на жизнь рыбной ловлей, относились к чужакам настороженно. До тех пор, пока через город не провели железную дорогу, они вообще почти не имели контактов с миром «за горами». Бледнолицый, голубоглазый, рыжеволосый северянин, сошедший с поезда в Кольюре без видимой причины, автоматически вызывал подозрение. Однако владелица «Отель де ла Гар» вдова Паре, известная всем как мадам Рузетт, сделала для Матисса исключение. Уж слишком серьезным и солидным выглядел этот странный господин. Через несколько дней месье Анри не только обустроился сам, но и поселил этажом выше свою семью.

Жизнь в городке была простой, скромной и дешевой. Большинство обитателей Кольюра жили впроголодь, как и Матиссы, которым пришлось задержаться в Перпиньяне в ожидании платежа от Берты Вейль. Совершенно отчаявшись, Матисс умолил помочь Мангена, который прислал сто франков; Камуэн, чьи работы наконец начали продаваться, тоже послал все, что смог. В июне Вейль наконец перевела на счет Матисса пятьдесят франков. Одну его картину собиралось купить государство, но оплата, как обычно, откладывалась на неопределенное время. Впрочем, даже такие скромные и нерегулярные поступления позволяли жить в Кольюре вполне сносно. Художник был ненамного богаче здешних рыбаков, заработок которых из-за недавнего падения цен стал неслыханно низким — примерно один франк в день.

Первое, что сделал Матисс на новом месте, это арендовал комнату под мастерскую в доме над кафе «Оло» с видом на Порт-Аваль — или Порт-Абайль, как произносили это название местные жители, — самый дальний из трех городских пляжей. Вся жизнь порта была сосредоточена на

каменистом берегу, куда весь Кольюр по утрам выходил встречать рыбацкие шхуны, возвращавшиеся с уловом домой. Прямо на берегу возникал шумный рыбный рынок со скандалами и перепалками, напоминавшими настоящее театральное представление; затем рыбаки расходились по домам — готовиться к следующему ночному лову. И все это происходило прямо под окном Матисса, который рисовал рыбацкие шхуны с парусами, свисающими с нок-реи, а потом рисовал их же, но уже со свернутыми парусами; рисовал скользящие над волнами шхуны с грациозными треугольниками парусов или эти же шхуны, уменьшавшиеся до едва различимых точек на горизонте, когда флотилия приближалась к месту лова. Он зарисовывал рыбацкие сети, разложенные для просушки, а несколько часов спустя рисовал и хозяев этих сетей, несущих их на плечах домой, чтобы отдохнуть перед ночным походом. Матисс был настолько наблюдателен, что любой рыбак мог назвать время дня, а иногда даже час, когда был сделан каждый из рисунков. Тележки и ослы, женщины, чинящие сети, курящие рыбаки, сидящие или работающие на берегу, — все это было изображено с точностью, восходящей к детству Матисса на улице Пе д'Эз в Бозне. Все эти персонажи появятся на картине «Порт-Абайль», написанной в его парижской студии той осенью и ознаменовавшей окончательный разрыв с дивизионизмом, разочаровавший многих.

Кольюрский альбом с зарисовками был целиком посвящен людям, жившим и работавшим на берегу моря еще со времен античности. Много лет спустя Матисс говорил своему зятю, что именно эти зарисовки вдохновили его на создание «Танца» — огромного фриз со скачущими красно-алыми фигурами на гладком зелено-голубом фоне, потрясшего художественный мир Парижа в 1910 году. Он вспоминал, что писал панно сильно согнувшись, готовый в любой момент подпрыгнуть, как каталанские рыбаки в танце, «куда более неистовом, чем сардана»^[71] (увидев их хоровод однажды ночью на пляже, он не выдержал и тоже пустился в пляс). Кольюр дал Матиссу ту свободу, какую он впервые испытал в Аяччо. Здесь отсутствовали указующий перст цензоров и предвзятое мнение о живописи, омрачавшие его работу в Бозне. Семья жила по раз и навсегда заведенному распорядку, где все вращалось вокруг его работы. С той лишь разницей, что каждый день они шли купаться на галечный пляж в бухте Уиль, находившейся в получасе ходьбы. Матисс был в соломенной шляпе, рубашке с короткими рукавами и брюках, закатанных до колен, а Амели — в японском кимоно (именно в этом наряде, босиком, она позировала ему). Невысокие холмы, мимо которых они проходили каждый день по берегу вдоль мыса, постоянно появлялись на полотнах

Матисса, так же как и укрытый от ветров пляж в тихой бухте Уиль, ставший фоном для «Радости жизни». Когда жара загоняла его в дом, Анри писал вид, открывавшийся из окна мастерской. В картине «Открытое окно. Кольюр», возможно, ярче всего выразилась убежденность Матисса в том, что живопись открывает доступ в иной мир, таинственный проблеск которого он впервые увидел в открытой двери темной конторы присяжного поверенного на Севере.

Взрослые чувствовали себя в Кольюре свободными, так же как и их сыновья (дочь была отправлена к родителям Матисса в Боэн), которые бегали, ловили рыбу, взбирались на скалы вместе с деревенскими мальчишками, не чувствуя никакой разницы, ведь их родители так же много работали и так же скромно жили, как рыбаки и их жены. Амели, робко появлявшаяся в картинах семилетней давности, написанных на Корсике, стала теперь одной из главных героинь мужа, а вдохновляемые ею образы — все более и более смелыми. Один из ее портретов — полуабстрактная композиция из оранжевого и фиолетового, изумрудно-зеленого и красного — шокировал современников Матисса. Над головой Амели вздымалась сине-черная масса волос, а лицо было рассечено широкой зеленой полосой, что и дало название картине — «Зеленая линия». «Он вынуждает вас видеть ее в странном и пугающем ракурсе», — написал американский журналист в 1910 году о портрете жены художника.

С годами модели художника не будут выглядеть такими испуганными, как Амели в «Зеленой линии» (резкий изгиб бровей, решительный подбородок и высоко взбитый шиньон). «Матисс знал, как вызвать у людей страстный интерес к своей работе, — говорила Лидия Делекторская, бывшая спутницей Матисса последние двадцать лет его жизни. — Он умел завладеть людьми и внушить им убежденность, что они незаменимы. Так было со мной, и точно так же было с мадам Матисс». Темп изобразительных экспериментов художника ускорялся до тех пор, пока ему не стало казаться, что он теряет всякий контроль над тем, что пишет. И тогда Анри понадобилась помощь Амели, в которой он нуждался теперь, как никогда прежде. Три с половиной месяца, проведенные в Кольюре в 1905 году, превратились в настоящий кошмар. «Ах, каким же несчастным был я там!» — говорил он, с ужасом вспоминая дни сомнений и бессонные ночи. Зато Амели выглядит на написанных им в Кольюре холстах мужественной и уверенной, ведь в действительности она и была его оплотом и защитой.

Нельзя сказать, впрочем, что проблемы появились сразу. Лето началось довольно безобидно — со знакомства с местными художниками. Их было

здесь совсем немного, и жили они довольно разобщенно, но все как один жаждали узнать последние парижские новости. Первым появился Этьен Террюс, которому ничего не стоило прошагать семь миль от своей родной деревни Эльн. В течение следующих десяти лет Террюс станет самым близким из всех друзей, которых Матисс обрел в Каталонии. Вместе они бродили по Пиренеям, и Этьен успокаивал Анри, когда того охватывала тревога. Грубоватый, коренастый, прямолинейный Террюс смело и довольно искусно писал акварелью побережье и горы. Он был холостяком и жил аскетом в доме брата, куда часто приглашал знакомых художников пообедать на террасе перед его мастерской. С тех пор Матиссы станут частыми гостями Террюсов в Эльне, на вершине римского крепостного вала, откуда открывался вид на море и гору Канигу.

Вместе с Террюсом Матиссы съездили в Баньюль (находившийся в двух остановках по железной дороге от Кольюра), где друг Террюса, скульптор Аристид Майоль^[72], 22 мая устроил в честь Матисса обед. Майоль по-прежнему жил над портом, где и родился, — в розовом доме, окруженном огромными соснами и спускающимся вниз заросшим садом. Невысокий, плотный, с густыми бровями и бородой, Майоль выглядел словно сошедшим с фронтона греческого храма. Да и одевался он соответственно — холщовые туфли на веревочной подошве, как у актеров древнегреческой трагедии, грубый хитон. Майоль, как и его гость, учился в Париже у Антуана Бурделя и в день приема в честь Матисса трудился над маленькой глиняной фигуркой обнаженной женщины, которая со временем превратится в совершенную бронзовую статую «Средиземное море» («La Méditerranée»). По словам Майоля, он никогда не смог бы ее сделать без помощи Матисса. Матисс год спустя тоже вылепил несколько небольших глиняных фигурок. В их основе явно лежал баньюльский оригинал, однако присутствовала совершенно чуждая Майолю напряженность. «Скульптура Майоля обладает зрелостью спелого плода, к которому хочется протянуть руку и прикоснуться», — говорил Матисс об искусстве Майоля, столь отличном от его нервной и агрессивной манеры работать с глиной. Ведь именно Майоль блистательно воссоздал во Франции XX века равновесие и гармонию античной Греции. «Мы никогда не обсуждали скульптуру, так как не смогли бы понять друг друга. Майоль работал объемами, подобно античным мастерам, я же как художники Возрождения — арабесками. Майоль не любил рисковать, а я имел к этому склонность».

В тот день один из гостей Майоля «увлек» Матисса в новое рискованное путешествие. Это был художник Даниэль де Монфред, один из ближайших друзей Поля Гогена, и он пригласил Анри к себе в гости. В

июне Матисс поехал посмотреть вырезанные из дерева и раскрашенные скульптуры Гогена, которые сам художник прислал Даниэлю де Монфреду четыре года назад с Таити. Матисс уже видел гогеновскую живопись в коллекции Гюстава Файе^[73], виноградаря из Безье, с которым он, Монфред и Майоль познакомились этим летом. Но к впечатлению, которое произвели на него грубые, первобытные скульптуры Гогена, совершенно не был готов. Ни один европеец не создавал ничего подобного прежде. Матисс был потрясен.

Как живописец, Матисс уже нарушил все традиционные методы работы, когда начал изображать ущелья, скалы и море порывистыми разноцветными мазками. Где-то в середине лета он почувствовал симптомы надвигающейся тревоги. Из страха остаться со своими проблемами один на один он написал старым товарищам по Сен-Тропезу — Мангену, Марке и Камуэну, — умоляя присоединиться к нему в Кольюре. Но никто не откликнулся. 25 июня он отправил взволнованную открытку Андре Дерену, который в отличие от них ответил сразу же. Дерену в июне исполнилось двадцать пять, и он был многим обязан Матиссу. Матисс приводил к нему в мастерскую знакомых, помогал на протяжении всех трех суровых лет службы в армии; благодаря ему Дерен в этом году впервые участвовал в Салоне Независимых и продал Воллару почти все, что было у него в мастерской. Матисс ездил к его родителям в Шату, чтобы убедить их позволить сыну стать художником (Матисс для солидности взял с собой жену, и они с Амели принарядились, чтобы выглядеть респектабельными буржуа). На Дерена-старшего приезд супругов Матисс произвел такое впечатление, что он выделил Андре тысячу франков, на которые тот и отправился в Кольюр.

Дерен появился 7 или 8 июля, вызвав настоящее замешательство в «Отель де ла Гар», где никто не знал, как вести себя с этим долговязым парижским денди. «Он выглядел как великан, тощий, одетый во все белое, с длинными тонкими усиками и кошачьими глазами, в красной каскетке на голове, — так описал его Матье Мюксарт, посыльный отеля, которого отправили на станцию за багажом Дерена. — Моя тележка была доверху заполнена его дорожными сундуками, чемоданами и большим зонтом от солнца — большим, чем зонт у таможенного офицера»^[74]. Подобно всем, впервые оказывавшимся в Кольюре, Дерен был сражен обилием света и красок. «У здешних обитателей бронзовые лица и кожа от загара цвета хрома — желтого, оранжевого, темно-коричневого; бороды иссиня-черного, — писал он, беспорядочно излагая впечатления своему другу и соратнику

Морису Вламинку^[75]. — Женщины с грациозными движениями, в черных жакетах *caracos* и мантильях, красно-зелено-серая керамика, ослики, шхуны, белые паруса, разноцветные лодки. И этот свет, бледно-золотистый, стирающий тени. Работа предстоит адская. Все, что я делал до сих пор, кажется мне бессмысленным и глупым». Больше двух месяцев Дерен заваливал Вламинка письмами, в которых необычайно живо описывал, как они с Матиссом очарованы здешним светом, что тени здесь исчезают и они капитулируют перед цветом во имя его спасения.

Гостиница, в которой жили художники, стояла за железной дорогой, в самом начале недавно проложенного шоссе, довольно далеко от шума и суеты порта. Оба работали неистово. Часто их мольберты стояли совсем рядом и они писали любимый обоими вид на крыши или на скалы Уиля (где Дерен написал Амели, позирующую мужу). Вечерами они рисовали друг друга, не обращая внимания на завсегдатаев гостиничного бара, а потом тащили холсты и краски на чердак. Парадоксальное чувство юмора, энергия и напор, неожиданные переходы от грусти к искрометной радости делали Дерена неотразимым. Тем летом он покорила всю семью Матиссов: плавал, рассказывал истории, смешивая детей (Пьер, обожавший Дерена, все время сидел на его плечах) и веселя их мать своим мальчишеским азартом. В июле Матиссы переехали поближе к порту, сняв у Поля Сулье верхний этаж просторного семейного дома, стоявшего прямо на пляже Борамар. Дерен теперь приходил туда, и они вместе работали в новой мастерской Матисса.

На многих написанных ими в то лето картинах был изображен вид на море или гавань со старинной колокольней, открывавшийся через окно мастерской. Стояла невыносимая жара. Свежий взгляд молодого друга и чутье живописца вновь, как и три года назад в Лувре, подталкивали Матисса к решительным действиям. Своими сомнениями он поделился с Синьяком, хотя сделать это ему было непросто. Он писал, что завидует его уверенности в избранном пути и сожалеет о неразрешенном конфликте между ними по поводу «Роскоши, покоя и наслаждения»; писал о своих опасениях в связи с новой картиной «Порт-Абайль», которую собирался писать в дивизионистской манере. Это письмо обнажило все его метания и неспособность долее подчиняться строгим правилам теории Синьяка. Как бы Матисс ни любил «отца-основателя» дивизионизма и как бы ни восхищался им, он готовился не только выбросить за борт весь его теоретический багаж, но и кинуться в непокорную стихию следом за ним. Сомнений в его решимости больше не было. Однако более нетерпеливый Дерен, относящийся ко всему не столь трепетно, как Матисс, «прыгнул»

первым. К концу июля он торжествовал, полагая, что сумел истребить из своей живописи все следы дивизионизма. «Ночь светла, день ярок и всепобеждающ, — весьма образно писал Дерен 1 августа. — Свет испускает повсюду мощный вопль победы». Сталкиваясь с этим светом на своих холстах, Дерен и Матисс чувствовали себя то победителями, то побежденными. Матисс даже попросил Синьяка прислать ему ободряющие слова Сезанна о примирении линии и цвета (опубликованные в интервью, так бурно обсуждавшемся в Сен-Тропезе в прошлом году). Когда переписанная рукой Синьяка цитата дошла до Кольюра, адресату показалось, что его благословляет сам Сезанн: «Линия и цвет не противостоят друг другу... *Когда цвет достигает наибольшей яркости, форма приобретает наибольшую выразительность*».

Творческий кризис продолжался у Матисса все лето. Он метался в разные стороны. Вдруг поверил, что ему сможет помочь дивизионизм, но на этот раз обратился за поддержкой не к Синьяку, а к Анри Кроссу, который давно предсказал, что решение всех проблем Матисса кроется в нем самом. Кросс был очень плох: ревматизм поразил его левый глаз, и по настоянию врачей, предрекавших полную потерю зрения, вынужден был весь день находиться в полутемной комнате. Матисс, узнавший о плачевном состоянии Кросса от Марке, отправил в Сен-Клер этюд с пурпурными, золотыми и малиновыми тюльпанами (в апреле Матисс подарил Кроссу пейзаж, а тот прислал ему охапку тюльпанов) и в ответ получил благодарственное письмо, написанное Ирмой Кросс, так как писать сам ее муж уже не мог. Весь июль и август, пока его краски яростно горели на холсте, пламенея странным внутренним светом, Матисс исправно посылал отчеты о своей работе в Кольюре Кроссу, лежавшему с повязкой на глазах в темной комнате в Сен-Клере.

В том, что происходило с ним и Дереном тем летом, говорил потом Матисс, было нечто жуткое, даже демоническое. Он рассказывал Бюсси, что цвет высвобождал в них какую-то колдовскую энергию. «В ту пору мы напоминали детей, оказавшихся лицом к лицу с природой, и дали полную волю нашему темпераменту... Я из принципа отбросил все, что было раньше, и работал только с цветом, повинувшись движениям чувств». Но это длилось недолго — Матисса испугало разрушительное неистовство собственного освободительного инстинкта. Кросс (у которого осенью, к счастью, восстановилось зрение) пытался вселить в Матисса уверенность, убеждал его поверить в себя и не считать изменником по отношению к бывшим соратникам («Именно моя горячая любовь, мое страстное стремление к свободе заставили меня в прошлом году предсказать: “Очень

скоро вы распрощаетесь с дивизионизмом”»). Спустя сорок лет Дерен скажет зятю Матисса Жоржу Дютюи, что огульное разрушение всех табу оказалось для них с Матиссом тяжелым испытанием: «Мы уже не могли отступить назад, чтобы взглянуть на все происходящее со стороны и выждать. Краски превратились для нас в заряды динамита. Они были готовы взорваться ослепительным светом». А Дютюи, в свою очередь, напишет, что кольюрские картины возникли в атмосфере нестерпимого напряжения и бессонных ночей, исполненных «отчаяния и панического страха».

Матисс написал Дерена в то кольюрское лето: худощавое молодое лицо с черными дырами-глазами и свисающими усами, окаймленное расходящимися во все стороны мазками лимонно-желтого, бирюзового, вишнево-красного и светло-голубого. Дерен, в свою очередь, писал Матисса не меньше трех раз. Самый большой, довольно традиционный по цвету (за исключением зеленой тени, похожей на синяк, вокруг одного глаза) портрет он подарил Амели. На нем он изобразил Матисса в очках в золотой оправе, курящим трубку, мудрым и надежным старшим товарищем, способным внушить доверие таким людям, как его собственные родители. Но Дерену был знаком и иной образ друга — мятущийся, беспокойный. Таким он предстает на другом портрете (написанном настолько легко, что тело художника едва проявляется на холсте): испачканная красной краской рука, сжимающая кисти, белое лицо и большое красное пятно вокруг шеи, больше похожее на окровавленный бинт, чем на бороду. Этот портрет одержимого, если не вовсе выжившего из ума художника, Матисс хранил до конца своих дней. Дютюи вспоминал, что напряжение, в котором летом 1905 года находился Матисс, передалось его близким, тоже оказавшимся на грани нервного срыва: «Постоянные дурные предчувствия, донимавшие художника, — выглядевшего при этом таким рассудительным и спокойным, что местные прозвали его “доктором”, — бросали его в дрожь. В течение нескольких лет, когда Матисс впадал в такое состояние, он проводил без сна целые ночи, ночи отчаяния и панического страха». Матисс больше никогда не освободится от мучительной бессонницы, настигшей его в Кольюре; ночи, во время которых Амели читала ему вслух порой до самого рассвета, казались бесконечными.

Сегодня довольно трудно понять, как новая живописная трактовка света и цвета в нехитрых сценах повседневного приморского быта — виднеющихся за горшками с алыми геранями на подоконнике рыбацких шхунах или сидящей на скалах босой Амели, завернувшейся в полотенце, — могла показаться и самому «нарушителю спокойствия», и публике

посягательством на основы цивилизации. Но Матисс и в самом деле не просто отбросил перспективу, упразднил тени и отверг академическое разделение линии и цвета. Он попытался ниспровергнуть тот способ видения, который был выработан и принят западным миром веками, еще со времен Микеланджело и Леонардо, а до них — мастерами античной Греции и Рима. Иллюзию *объективности* прошлого он заменил сознательной *субъективностью* — это было уже искусство XX века, принявшее за основу визуальные и эмоциональные реакции *самого* художника.

Он делал это, следуя принципам, которые уже наличествовали в самой его первой картине, написанной во время службы в конторе присяжного поверенного в Боэне: «Рассматривая свои ранние работы... я обнаружил в них нечто общее, что сначала принял за повторение, приносящее в мои полотна некоторое однообразие. На самом же деле это было выражение моей индивидуальности, проявлявшейся независимо от того, в каком состоянии я писал». Неистовое стремление разобраться в собственных мрачных мыслях и инстинктах порой походило на безумие. Матиссу иногда казалось, что сверкающие краски в конце концов ослепят его, как Кросса. После двух лихорадочных месяцев в Кольюре он больше никогда не работал с Дереном. Молодой, дерзкий Дерен первым откликнулся на призыв Матисса и приехал к нему; он придал Матиссу храбрости, но одновременно позаимствовал у старшего товарища мужество, в котором оба так нуждались, оставаясь один на один с холстом. Тому и другому нужно было сделать еще один, последний шаг — от старого мира к новому.

Матиссы вернулись домой в начале сентября. По дороге они остановились в Перпиньяне, чтобы оставить у Парейров Пьера. Отныне у них было заведено, что Берта с учениками или родителями приезжала на несколько дней к Матиссам в Кольюр, а кто-то из маленьких Матиссов в конце лета отправлялся в противоположном направлении. Пьер был астматиком и не одну зиму провел в Перпиньяне. Маргерит же из-за поврежденной гортани родители боялись надолго отпускать, и зимой она обычно возвращалась на набережную Сен-Мишель, а к бабушке в Боэн вместо нее уезжал Жан. Родители поддерживали семейство сына еще и продуктами: дважды в месяц Анна Матисс отправляла в Париж корзины со свежей провизией. К сожалению, Ипполит Анри по-прежнему не желал признавать поражение в битве со старшим сыном. Матисс рассказывал, что все их общение с отцом сводилось к двум фразам: «“Ну что, в Париже все нормально?” — “Да”. И это было всё!» Однако без поддержки и тех и других родителей — как материальной, так и моральной — семья художника едва ли пережила бы годы нищеты и полной безысходности.

Из Кольюра Матисс привез пятнадцать холстов, сорок акварелей и сто рисунков. «Матисс и Дерен сделали потрясающие вещи», — сообщил Марке Мангену 8 сентября. Через неделю Матисса посетил друг Синьяка Феликс Фенеон^[76], пользующийся в Париже репутацией ценителя современного искусства. Мастер открывать новые таланты, Фенеон собирался создать отдел современной живописи в респектабельной галерее братьев Бернхем^[77]. Что он и сделает, став единственным из арт-дилеров, который никогда не подведет Матисса. «Фенеон, как настоящий анархист, поместил картины Матисса в запасники Бернхемов, как закладывают бомбы», — писал Морис Будо-Ламотт.

Пока, впрочем, финансовое положение Матисса снова было критическим. Он принял предложение Эжена Дрюэ, бывшего владельца бара, а ныне процветающего — не более чем Берта Вейль — галериста, устроить весной 1906 года ему вторую персональную выставку. От Воллара (который заплатил той осенью Дерену 3300 франков и активно продолжал покупать работы Мангена и Марке) никаких предложений не поступало. Все благие намерения привезти из Кольюра картины, которые будут пользоваться спросом, оказались тщетными. Последние три года Матисс держался продажей старых работ, но запас написанных в традиционной манере пейзажей, этюдов с цветами и натюрмортов иссякал. Положение было настолько безнадежным, что одним черным днем осени 1905 года он даже попытался продать «Купальщиц» Сезанна (к счастью, Бернхемы отказались купить картину, заявив, что запрошенные Матиссом 10 тысяч франков совершенно нереальная цена). Никто из друзей не мог предложить ему никакой реальной помощи, за исключением Синьяка, еще летом купившего «Роскошь, покой и наслаждение», щедро заплатив за картину тысячу франков.

Номинально еще считавшийся дивизионистом, Матисс работал теперь над картиной «Порт-Абайль», начатой еще летом. «Я пишу ее маленькими точками, — писал он Бюсси, — поэтому она продвигается медленно, особенно когда не все получается с первого раза». Дивизионистские точки (*points*), которые двенадцать месяцев назад, казалось, обещали победоносное освобождение от академических традиций, превратились в монотонную, трудоемкую, утомительную работу, требующую строгого соблюдения установленных правил. Матисс писал картину так долго, что не успел закончить к Осеннему Салону 1905 года. Когда же Анри привез ее в Бозн, чтобы показать матери и та категорично заявила: «Это не живопись», он схватил нож и исполосовал полотно. Вердикт матери

означал для него поражение, но одновременно и освобождение: «Порт-Абайль» оказался для Матисса тем испытательным полигоном, на котором дивизионистская теория потерпела поражение.

Затянув с окончанием «Порт-Абайля», Матисс вместо нее выставил на Осеннем Салоне «Женщину в шляпе», которая его современникам показалась откровенной мазней — всего лишь грубо разбросанными по холсту полосами и пятнами краски; те же, кто знал, что художнику позировала для портрета жена, были откровенно шокированы. Зрители корчились от смеха, а критики публично оскорбляли Матисса, причем в выражениях, которые жители Бозна и те произносили только за глаза. Даже молодые художники, готовые, казалось бы, с закрытыми глазами поддержать все новое и перспективное, не приняли эту работу. Для посетителей Осеннего Салона, априори относящихся к выставке как к цирковому представлению, «Женщина в шляпе» стала гвоздем сезона 1905 года. Многие заранее предвкушали скандал. Критик Луи Воксель, пришедший в Гран Пале накануне открытия и увидев в зале номер VII работы Матисса, Дерена и их друзей, нелепо смотревшихся в окружении академических скульптур, произнес знаменитую фразу: «Донателло среди диких зверей!»^[78] Кульминацией всеобщего возмущения стала огромная статья в журнале «Иллюстрация» (*L'Illustration*), целиком посвященная «Женщине в шляпе» и «Открытому окну» Матисса.

Зал номер VII оказался эпицентром восстания против устаревших художественных канонов. «Каждый вечер спускавшиеся с Монмартра толпы бунтарей наводняли зал... как столетие назад стекавшиеся к Национальному конвенту восставшие из предместья Сент-Антуан», — вспоминал Раймон Эсколье^[79]. Пабло Пикассо (в ту пору еще незнакомый с Матиссом лично) почувствовал, что его обошли на повороте. Позже Матисс бодро признавался, что унижительное прозвище «*fauves*» не причинило ему никакого вреда («На самом деле это было здорово. “Дикие” как нельзя лучше соответствовало состоянию наших умов»), но в то время ему было очень даже невесело. Все происходящее сильно напоминало презрительные насмешки и тыканье пальцами, которые он годами терпел в Бозне, только на этот раз во всенародном масштабе. Несмотря на мудрое решение не ходить на выставку, Матисса неудержимо тянуло в Гран Пале, где в зале номер VII не смолкал издевательский смех. В детстве он мечтал стать клоуном, и теперь его мечта осуществлялась, превращаясь для него в настоящий кошмар.

За неделю до закрытия Салона на набережную Сен-Мишель пришла

телеграмма: за «Женщину в шляпе» предлагали 300 франков — ровно на 200 франков ниже запрошенной суммы. С выставки ничего продать не удалось, настроение было отвратительным, денег оставалось в обрез, и он уже почти согласился сбавить цену, но тут вмешалась Амели. Жена заставила Анри стоять на своем, что в их семье было типичной ситуацией («Если эти люди заинтересовались картиной настолько, что сделали такое предложение, то они наверняка заплатят цену, которую ты просишь, а на разницу мы купим зимнюю одежду для Марго», — якобы сказала она). Несколько дней прошли в томительном ожидании. А когда утром пришла вторая телеграмма и Матисс вскрыл ее, то скорчил такую гримасу, что Амели испугалась и выронила из рук газету («Я просто подал тебе знак, чтобы ты поняла, — оправдывался он потом, — я был слишком взволнован и не мог говорить»). Покупателями оказались двое американцев, брат и сестра, Лео и Гертруда Стайн^[80]. Эта пара везде обращала на себя внимание: он — высокий и худой, она — низенькая и полная, оба — в сандалиях и светло-коричневых вельветовых костюмах. Их уже хорошо знали на улице Лафитт и в окрестных галереях. Берта Вейль пыталась продать им картины Матисса, но пока что безуспешно («Матисс интересовал их, но они не решались. “Поверьте мне, купите Матисса”, — убеждала я их... но его живопись была тогда еще недостаточно зрелой»). Лео потом утверждал, что «Женщину в шляпе» купил он, но на самом деле первой на картину обратила внимание жена его старшего брата Майкла Сара, уговорившая Лео и Гертруду купить «Женщину в шляпе». Стайны на это долго не решались и отважились сделать свое предложение лишь в конце ноября, которое Матисс, по настоянию Амели, и отверг.

Хотя на людях супруга Матисса держалась скромно и даже немного застенчиво, в действительности все обстояло совсем иначе. Амели была не просто преданным помощником, но и соратником своего мужа-художника. В глазах их поколения Амели Матисс представала идеальной музой, а брак Матиссов — образцовым партнерством. Жена Матисса, возможно, отличалась даже большим безрассудством, нежели ее знаменитый супруг. «Что касается меня, — признавалась она в старости, — то я чувствую себя в своей стихии, когда горит дом» («*Moi, je suis bonne quand la maison flambe*»). «Женщина в шляпе» как ни один другой из портретов Амели воплощал ее страстную веру в мужа-художника. Когда Пикассо в 1906 году написал знаменитый «Портрет Гертруды Стайн» и все говорили, что портрет не похож на оригинал, он повторял одно и то же: «Она будет такой». То же самое произошло и с написанным в 1905 году Матиссом портретом жены, показавшимся тогда и публике, и критикам холодным и

бесчувственным. С годами друзья Амели признали его сходство с оригиналом. Но и этого было мало: чем старше становилась Амели Матисс, тем больше она походила на свой портрет. Той зимой Матисс написал и третий фовистский портрет — «Интерьер с молодой девушкой», или «Читающая девушка», изобразив одиннадцатилетнюю Маргерит в рабочем переднике, увлеченной чтением (она сидит подперев голову рукой, на столе кофейник и ваза с фруктами, знакомые по многочисленным натюрмортам, сделанным в мастерской на набережной Сен-Мишель). Портрет дочери в определенном смысле тоже изображал горящий дом: дом художника, где пламя пожирало традиционные установки и методы. Маргерит позировала в центре этого цветового пожара столь же невозмутимо, сколь и Амели в «Женщине в шляпе».

Маргерит, старшая из детей Матисса, сделалась «третьим полюсом», вокруг которого вращалась вся жизнь семьи. Дочь была смелой, решительной и бескомпромиссной (и оставалась такой до конца дней). Еще маленькой девочкой она делала то, чем в более обеспеченных семьях обычно занималась прислуга: покупала продукты, убирала дом, присматривала за младшими братьями. Только благодаря Маргерит Амели имела возможность позировать мужу или позволить себе отдохнуть после бессонной ночи, когда до рассвета читала ему вслух. Девочку шутя называли «доктором», как и ее отца, — Маргерит и Анри отличались обостренным чувством долга. Пережитое Марго в три года потрясение, когда рухнул ее привычный мир, наложило отпечаток на ее характер. Отцовская мастерская была для нее — возможно, больше, чем для остальных членов семьи, — своего рода убежищем, где можно было укрыться от нескончаемых ударов, обрушивавшихся на Матиссов в начале столетия.

Они выжили потому, что поддерживали и защищали друг друга. Без этого прочного тыла Матисс вряд ли смог бы полностью погрузиться в свои творческие искания. Решительность жены никогда его не подводила. Дети, вскормленные на фовизме и кубизме, гордились тем, что приходится детенышами «дикому зверю», и всегда отзывались о картинах отца искренне и непосредственно. С ранних лет они были приучены внимательно смотреть и четко формулировать свои впечатления (увиденное детьми в его картинах было для художника не менее важно, чем собственное их восприятие). Живопись Матисса создала не только среду их детства, но и его смысл. «Я знаю, какое место твои картины занимали в нашей семье, — писал отцу Пьер в конце двадцатых годов, когда покинул родительский дом. — Каждая из них становилась этапом, обогащая всех

нас; значение ее мы осознавали только после того, как она исчезала».

В октябре 1905 года Матисс перебрался из тесной мастерской на набережной Сен-Мишель в более просторную, которую удалось снять совсем задешево. Помещалась она на углу улицы Севр и бульвара Монпарнас, в заброшенном женском монастыре «Птичья обитель» («*Couvent des Oiseaux*»). Большее пространство требовалось Матиссу, чтобы работать над портретом мадам Синьяк и картиной, которая теперь занимала его больше всего. Ею была «Радость жизни», которую сам художник называл «моя Аркадия». Картина эта ознаменовала *решающую и окончательную* победу в вечном сражении, которое Матисс вел с самим собой (пытаясь успокоить свой смятенный дух), а также с устаревшим изобразительным языком. Ему наконец удалось прорваться в царство чувственности и покоя, которого он не сумел достичь в «Роскоши, покое и наслаждении». Ничего не могло быть проще, яснее и умиротвореннее, чем «Радость жизни» с ее идиллическими фигурами нимф и влюбленных — обнимающихся, танцующих, наигрывающих на свирели и отдыхающих на берегу моря. Художник обошелся с ними как с декоративными элементами, расположив плоскости чистого цвета в ритмическом узоре. «Именно в этой картине Матисс впервые отчетливо воплотил свое намерение исказить пропорции человеческого тела, чтобы гармонизировать простые смешанные с одним только белым цвета и усилить значение и смысл каждого цвета, — говорила Гертруда Стайн. — Он использовал искажение пропорций так же, как в музыке используют диссонанс^[81]... Сезанн пришел к свойственной ему незавершенности и к искажению натуры по необходимости, Матисс сделал это намеренно».

В «Радости жизни» Матисс ближе, чем когда-либо, подошел к решению задачи, поставленной в Кольюре: «заставить свои краски петь». Название картины было взято из каталанского девиза Кольюра, пейзажный фон — подсказан видом пляжа в Уиле. А хоровод танцующих восходил к старинному танцу кольюрских рыбаков (в 1909 году он перерастет в модернистский примитивизм матиссовского «Танца»). Простые, открытые чистые цвета, которые использовал художник в этой картине, невольно напоминают овощной рынок в Кольюре в описании Поля Сулье: «Едва ли где-нибудь поблизости вы найдете другую такую картину изобилия, легкости жизни и благополучия». В этой простоте и заключалась суть концепции роскоши, которую Матисс впитал с детства, любуясь изделиями боэнских ткачей. В конце жизни Матисс пришел к заключению, что всю его эволюцию как художника можно истолковать исключительно как побег на Юг — как можно дальше от темного, тесного, замкнутого мира Севера его

детства. Он прекрасно понимал, какого внутреннего напряжения стоил ему этот «побег». Но до последних дней в основе его искусства лежали, с одной стороны, упорство и настойчивость, так присущие всем северянам, а с другой — тонкость восприятия мира, унаследованная от великих фламандских мастеров. В самые критические моменты эта сила Севера снова и снова высвобождалась светом и красками Юга.

Одним из первых «Радость жизни» увидел Синьяк, зашедший к Матиссу в новую мастерскую. «Матисс... похоже, спятил, — написал он 14 января 1906 года. — На холсте в два с половиной метра он обвел линией толщиной с палец какие-то странные фигуры. Затем покрыл все это ровным слоем четко разграниченных оттенков, которые — как бы чисты они ни были — показались мне отвратительными». Синьяк, с трудом смилившийся с отходом Матисса от своей теории, считал новую картину откровенным предательством, о чем во всеуслышание и заявил в марте, когда картина была выставлена у Независимых. После этого отношения между ними были испорчены раз и навсегда. «Радость жизни» была единственной работой, которую Матисс показал в Салоне Независимых. Ее вызывающая, смелая манера возбуждала еще сильнее, чем «Женщина в шляпе». «Думаю, в этом году Матиссу удалось добиться наибольшего за всю его карьеру успеха в умении веселить публику», — написала Берта Вейль. Память об этом скандале не померкла даже полвека спустя. «Парижане до сих пор вспоминают, что стоявший около картины шум был слышен уже у самого входа, — писала Дженет Фланнер в 1950-х годах. — Источником криков, злого шушуканья и издевательского хохота была толпа, злобно глумившаяся над вдохновенным видением радости, созданным художником».

Во второй раз за полгода Матисс стал всеобщим посмешищем. Одного из молодых шутников, постоянно околачивавшегося вместе с Пикассо в «Проворном кролике» («*Lapin Agile*») на Монмартре, осенила идея переиначить текст плакатов, предупреждающих о токсичных свойствах свинцовой краски (*ceruse*). Теперь рекламные листки, расклеенные на местных писсуарах, гласили: «Художники, держитесь подальше от Матисса!», «Матисс причинил за год больше вреда, чем эпидемия!», «Матисс доведет вас до безумия!». Бульварная пресса лишь посмеялась над этой выходкой. Что же касается серьезных критиков, то они либо недоумевали, либо злобствовали, благо у них имелся подходящий повод. Накануне Салона Независимых в небольшой, но довольно преуспевающей галерее Дрюэ на улице Фобур Сент-Оноре открылась персональная выставка Матисса — целых шестьдесят работ, написанных за последние

десять лет. Матисс сделал радостный плакат с ярко раскрашенными парусниками, сверкающими в лучах солнца, который был выставлен в окне галереи. Но единственный критик, откликнувшийся на его выставку, призывал публику не доверять этому «трюку ярмарочного зазывалы».

Дрюэ был незаурядным коммерсантом, обладавшим холодным умом и острым чутьем, и из опасения потерять потенциальных клиентов убрал последнюю работу Матисса (за которую в апреле заплатил 2000 франков) подальше в запасник. Хотя художник и жаловался, что ему снова предложили половину запрошенной цены, Дрюэ был первым после Берты Вейль, кто поставил на молодых художников (Марке, Манген и Камуэн — все выставлялись у него), и его доверие стоило еще заслужить. Воллар, почувствовав, что его могут обойти конкуренты, вслед за Дрюэ приобрел за 2200 франков одну из ранних работ Матисса. Тот и другой первыми почувствовали грядущую смену настроений.

Признаки неминуемой перемены уже витали той весной в воздухе. Прошлой осенью Матисс выставился с небольшой группой молодых провинциалов в Труа, а в мае нынешнего года принял участие в выставке Кружка авангардного искусства Гавра (только что основанного местным декоратором Шарлем Браком, чей сын Жорж Брак присоединился к фовистам в Париже). Поток подобных приглашений ширился по мере того, как друзья и сторонники Матисса постепенно брали под свой контроль местные художественные сообщества в больших и малых городах по всей Франции. В мае Матисс впервые участвовал в международной выставке «Свободная эстетика» в Брюсселе и отправил четыре картины на передвижную выставку в Германию, которую молодой Василий Кандинский сравнил с «бомбой, взорвавшейся в сердце Мюнхена».

Тем временем «Радость жизни» помогла Матиссу завоевать двух принципиально важных сторонников. Первым стал русский торговец текстилем Сергей Иванович Щукин, побывавший на Салоне Независимых вместе со старшим сыном. Двадцатилетний студент Московского университета Иван Щукин не мог понять, чем отцу может нравиться картина, вызывающая у всех лишь гомерический хохот. Но что-то покорило в ней старшего Щукина, коллекционировавшего современное искусство уже восемь лет. Он начал с импрессионистов (у него была дюжина картин Моне и несколько работ Ренуара) и постепенно двигался к самым последним новинкам. Сергея Щукина привлекало в приобретении картин то, что другие мужчины искали в женщинах: риск, вызов, азарт охоты и соблазн неизведанного. Его взаимоотношение с картиной проходило через несколько стадий: сначала — умозрительный интерес, затем —

нарастающее увлечение и, наконец, удовлетворение, наступавшее по мере того, как каждый этап открывал ему свои секреты. В то время Щукин был увлечен Гогеном, чьи работы первое время боялся показывать посетителям своего московского особняка. Щукин был невысоким застенчивым мужчиной с непропорционально большой головой, сильно заикавшимся от рождения. «Один б-б-безумец это написал, — заикаясь, говорил он, показывая своего первого Гогена друзьям, — а д-д-другой безумец это купил».

Сергей Иванович, хотя и успел купить несколько ранних работ Матисса, особого интереса к художнику прежде не проявлял. Теперь же он просил Воллара непременно познакомить его с автором «Радости жизни». Их встреча изменит жизнь Матисса: он не только получит от Щукина финансовую поддержку, которую ни от кого другого не смог бы получить, но и найдет в нем человека, ставившего, как и он сам, столь же высокую планку во всем. Благодаря русскому купцу французский художник обретет творческое мужество именно в тот момент, когда будет особенно в этом нуждаться.

Для начала Щукин выбрал всего лишь одну картину, объяснив, что должен в течение нескольких дней «подвергнуть ее испытанию» («Мне придется на какое-то время забрать картину и подержать у себя. Если она все еще будет интересовать меня, то я оставлю ее за собой»). Он унес из мастерской ранний, но смелый натюрморт «Посуда на столе», написанный в 1900 году, заплатил за картину и увез в Москву («Мне повезло, что он смог вынести это первое испытание без труда», — радостно говорил Матисс).

Помимо появления на горизонте русского коллекционера Салон Независимых имел и другие не менее важные последствия: 30 апреля, сразу после закрытия выставки, «Радость жизни» отправилась к Лео Стайну. Поначалу картина не очень-то ему нравилась, но спустя несколько недель он вдруг заявил, что «это огромное полотно — наиболее значительное из всего, написанного в наши дни». В 1906 году Лео исполнилось тридцать четыре года, он был моложе Щукина на целое поколение. Небольшой, но постоянный доход от акций калифорнийской трамвайной компании позволял ему полностью отдаться своему новому увлечению современным искусством. Раздражительный, хвастливый, любящий поспорить и нетерпимый в компании других мужчин, он обладал даром ясно и просто объяснять сложные вещи, главным образом — женщинам и в первую очередь своей младшей сестре Гертруде. Пара не столько относилась ко всему с интеллектуально-эстетским высокомерием,

сколько руководствовалась вдохновением в библейском смысле этого слова. Оба ощущали себя пророками, и не было ничего удивительного, когда их пророчества, казавшиеся на рубеже веков безумными, в конце концов сбывались. Увешанная картинами квартира Стайнов на улице Флёрюс, 27, станет главным местом притяжения всех увлекавшихся авангардом в период между двумя мировыми войнами. И все это — в основном благодаря Гертруде, чья известность росла в прямой пропорции с трудностью понимания ее редко издаваемых книг. Но вначале 118 известность пришла к Стайнам благодаря легендарной коллекции, собранной Лео.

Лео Стайн говорил, что даже первая из купленных картин (небольшая вещь английского импрессиониста Филиппа Уилсона Стира^[82]) заставила его почувствовать себя отчаянным храбрецом. В 1905 году он приобрел у Независимых две первые работы современных французов (одной из них была «Стоящая обнаженная» Анри Мангена), осенью у него появился первый Пикассо, а спустя несколько недель (или, быть может, дней) — первый Матисс. За несколько лет стены квартиры на улице Флёрюс заполнились картинами: сначала они висели в один ряд на уровне глаз, затем в два ряда, а под конец — в пять рядов от пола до потолка, одна над другой, плотно — рама к раме. Стайны никогда не платили больших денег за картины, и, когда цены на работы Матисса поднялись выше нескольких сотен франков (в основном благодаря вмешательству Щукина), Лео просто перестал их покупать. Но в течение восемнадцати критических месяцев, когда у Матисса не было ни поддержки, ни денег, Стайны скупили у него почти всё. «Потом люди часто мне говорили, что мечтали бы купить эти картины за такую цену, — писал Лео полвека спустя, — и мне приходилось напоминать им, что они тогда тоже были в Париже и располагали даже большими деньгами, чем я». Едва интерес к Матиссу у Лео угас, Гертруда вслед за братом тоже отвернулась от художника. Но Матисс никогда не забывал, чем был обязан Стайнам, и всегда указывал их в первых рядах своих благодетелей.

В глубине души Матисс понимал, что на самом-то деле из всех Стайнов больше всего сделали для него — и в профессиональном, и личном плане — не Лео и не Гертруда, а жена их брата Майкла Сара. Матисс всегда считал, что инициатором покупки «Женщины в шляпе» была Сара Стайн. Именно она купила той зимой «Зеленую линию» — первый портрет мадам Матисс (часто ошибочно считающийся вторым), и по меньшей мере еще четыре работы. Сара была столь же бесстрашной, сколь и Гертруда, и глаз у нее был таким же зорким, как у Лео. В Матиссе ее

восхищало именно то, что так пугало других, поэтому она инстинктивно выбирала самые рискованные его картины. Тридцать лет спустя Гертруда кардинально пересмотрит историю создания семейной коллекции Стайнов и припишет главную роль себе, а Сару не упомянет вовсе. И тогда рассерженный ее поступком Матисс скажет в 1935 году в интервью, что из всех членов этой семьи одна только Сара обладала интуицией и чутьем.

Умной и амбициозной Саре Стайн, урожденной Самуэльс, было чуть более тридцати, когда она приехала в Париж. Сара выросла в Сан-Франциско в семье адвоката и получила то образование, которое считалось необходимым для молодой леди. В юности она посещала художественные классы и пробовала лепить, а приехав с мужем во Францию, заинтересовалась современным искусством, хотя и не особенно в нем разбиралась. В судьбе Матисса ее вера в собственную интуицию имела определяющее значение. Едва увидев «Женщину в шляпе», Сара Стайн больше не тратила времени зря. Все свои силы эта женщина, обладавшая поразительным даром убеждения, направила на популяризацию искусства Матисса. Многие считали золовку Лео Стайна глупой, если не помешанной, американкой; другие, наоборот, были не в силах сопротивляться ее красноречию. Всеобщее недоумение, которое вызывала матиссовская живопись, лишь укрепляло ее веру в собственную правоту. Весной 1906 года Сара Стайн приплыла в Сан-Франциско с двумя картинами Матисса (которые ее друзья сочли порождением больного воображения художника), став первой, кто представил художника Соединенным Штатам. Остальные холсты остались в Париже, в летней мастерской на улице Флёрюс. Знакомый американец, поселившийся там на время отсутствия супругов, жаловался, что его любовь к искусству навеки убита стайновскими картинами. Это было и неудивительно, учитывая, что в гостиной помимо двух Матиссов, вызвавших такой скандал на Салонах, висело огромное, в натуральную величину (высотой два метра с половиной) полотно Пабло Пикассо «Мальчик, ведущий лошадь».

До того как Стайны представили Матисса и Пикассо друг другу во время Салона Независимых, художники знакомы не были. Пикассо было двадцать пять, он три года назад приехал в Париж из Барселоны, с трудом изъяснялся по-французски и покупателей на свои картины пока не нашел. Матисс казался тогда Пикассо и его молодым друзьям с Монмартра много старше своих тридцати шести лет: представительный, ухоженный, на удивление красноречивый, он производил впечатление мэтра («*le type d'un grand maître*»). К тому же его имя уже было известно всему Парижу (не зря ведь они поместили его на плакатах на Монмартре: шутка не имела бы

такого успеха, если бы вместо «Матисс» стояла никому не известная фамилия «Пикассо»). Как-то Стайны пригласили Матисса с дочерью пойти посмотреть портрет Гертруды, который писал молодой испанец. Нищий Пикассо жил со своей возлюбленной Фернандой и огромной собакой в холодной сырой комнате (где они спали, а он работал), почти без мебели, в ветхом пятиэтажном общежитии Бато-Лавуар на Монмартре, заселенном начинающими художниками^[83].

Ни Маргерит, ни ее отец не были удивлены наваленными повсюду, вперемешку с кучами золы и угля, мольбертами, холстами, красками и кистями. Маргерит выросла точно в такой же мастерской, да и Матисс после пятнадцати лет парижской жизни знал всё о нищете, нехватке угля, продуктов и красок. Он выжил благодаря родительским подаяниям и случайным заработкам. Годами, подобно художникам Бато-Лавуар, носил одну и ту же дешевую рабочую одежду и, если бы не скандал с Юмберами, вряд ли согласился сменить поношенный вельветовый костюм на более солидную пару. «Матисс привык одеваться так же небрежно, как и Пикассо, — вспоминала Лидия Делекторская, — но мадам Матисс восстала против этого и заставила его одеваться прилично». Когда семья жены разорилась и Матиссу волей-неволей пришлось иметь дело с полицией, назойливыми газетчиками, тюремными надзирателями и адвокатами, он был вынужден облачиться в официальный костюм. Таким своим видом он определенно покорила Пикассо. «Матисс говорил и говорил, — рассказывал потом испанец Лео Стайну. — Я еще плохо владел французским, поэтому только повторял: да, да, да (*oui, oui, oui*)...»

Пикассо был потрясен «Женщиной в шляпе», а от «Радости жизни» пришел в смятение. Одного взгляда на стены квартиры на улице Флёрюс было достаточно, чтобы собственные его работы потерялись и показались бледными, даже банальными. Признал или нет каждый с самого начала друг в друге достойного соперника, неизвестно (хотя Пикассо позже утверждал, что так оно и было). Во всяком случае, для Лео Стайна, выделившего их двоих среди всех прочих (и сделавшего это, как обычно, раньше остальных), это было очевидно. «Стайн сейчас смотрит на все глазами только двух художников, Матисса и Пикассо» (*«Stein ne voit en ce moment que par deux peintres, Matisse et Picasso»*), — сделал заметку в своем экземпляре каталога Независимых начинающих художественный критик Гийом Аполлинер. Но одобрение Лео одновременно было и вызовом, и оба художника приняли его. Оба покинули столицу в мае, и оба отправились в Каталонию: Пикассо в городок Госол, расположенный на испанской стороне границы, а Матисс — в Кольюр. По дороге Матисс остановился в

Марселе, чтобы посмотреть выставку художественных предметов, привезенных из французских колоний (к тому времени он всерьез интересовался африканской деревянной скульптурой, которую впервые увидел в парижских антикварных лавках). Доставив семью в Перпиньян и оставив багаж в кольюрской гостинице, 10 мая он сел на поезд, шедший до Порт-Вандра. Там он погрузился на паром и направился в «деловую поездку» в Северную Африку.

Финансировал африканскую экспедицию покровитель Гогена Постав Файе, закупивший в 1906 году целую партию работ Матисса и имевший благодаря своему винному бизнесу постоянные контакты с Алжиром. Первые впечатления Матисса сильно разочаровали: невыносимый зной, вороватый народ, кишашая алчными проститутками Казба^[84]. Сама столица выглядела безнадежно ухудшенным вариантом Парижа («Грязный, зловонный Париж, который не чистили годами», — написал Матисс Мангену). Поезда передвигались настолько медленно, что по крайней мере половину времени из двух недель в Алжире Матисс провел в пути. Поездка запомнилась ему встречей в поезде: «Я обедал напротив величественного араба, настоящего принца, со светлой кожей, курчавыми волосами и дивными голубыми глазами необыкновенной чистоты». Он двигался традиционным туристским маршрутом — через живописные горы цвета меди и ослепительно-белые соляные озера. Железнодорожная ветка заканчивалась в Бискре у легендарных ворот в Сахару, куда Матисс прибыл в проливной дождь. Суровость необъятного африканского пейзажа подействовала на него угнетающе, и когда наконец он увидел пустыню, та показалась ему безграничным песчаным пляжем, даже более безбрежным, чем море. Песок зыбко мерцал в солнечных лучах. «Из-за солнца свет здесь почти всегда кажется ослепительным», — написал он Мангену.

В Бискре — цветущем оазисе среди песков пустыни — Матисс побывал в одном из пяти ее знаменитых садов. Лес из финиковых пальм показался ему чересчур экзотическим зрелищем, и писать в этом необычном саду он не решился. В городе, бывшем «сексуальной приманкой» для туристов, Матисса заворожили отнюдь не танцовщицы (оказавшиеся, надо сказать, ниже всякой критики), а ковры на тамошнем базаре (по-арабски — сук). Торговцы целый день сидели на корточках над черно-бело-желто-красными коврами, сотканными на примитивных ручных станках где-то в пустыне; рядом с каждым обязательно стояла банка с красной рыбкой. Ковры были главным товаром в этой африканской стране. Кроме смело расцвеченных ковров, все здесь казалось бесцветным из-за слепящего солнца. К коллекции, которую Матисс начал собирать еще

студентом, в Бискре добавилось несколько молитвенных ковриков.

Помимо этих ковриков и нескольких изделий из керамики он не привез из Алжира ничего, что бы пригодилось ему как художнику. Большую часть времени Матисс пребывал в некотором оцепенении. «Я переходил от одного сюрприза к другому. Не могу сказать, чем было вызвано мое изумление — обширными пространствами страны, иным образом жизни или исключительно эмоциями живописца». К краскам Матисс вообще не прикасался и кроме одного-единственного уличного перекрестка в Бискре не написал ничего. Потом он говорил, что хотя двух недель явно было недостаточно, чтобы акклиматизироваться и узнать страну, но этого вполне хватило, чтобы до конца жизни в памяти сохранилась масса впечатлений. Некоторые из них — ковры, красные рыбки, похожий на принца араб — появятся в его работах позже. Но тогда, по возвращении в Кольюр, его больше всего занимал один вопрос: как отобразить ослепительный солнечный свет на холсте. «До поездки в Алжир это не казалось мне настолько интересным, но едва я вернулся, мною овладело неистовое желание писать». Надев удобные сандалии на веревочной подошве, Матисс принялся за работу. Он должен был проанализировать и обдумать свои впечатления, чтобы выяснить, куда движется и откуда пришел («Я постоянно думал о картинах, которые писал последние десять лет, и сказал себе: главное — оставаться самим собой»).

В тот самый момент, когда он особенно нуждался в дружеской поддержке, в Кольюр приехала Амели с тремя детьми. Впервые за три года семья наконец была в сборе. На открытке, посланной Саре и Майклу Стайнам, Матисс изобразил свое семейство: Амели кажется помолодевшей, но строга и решительна; сам он насмешливо глядит из-под очков в тонкой оправе; серьезная и спокойная Маргерит привычно позирует в сарафане с пышными рукавами и лентой в волосах; Жан и Пьер с торчащими ушами и бритыми головами (с надписью: «самые непослушные из всех») выглядят отчаянными сорванцами.

Матисс говорил Пикассо, что в то лето впервые обратил внимание на смелость и непосредственность рисунков своих детей. Пьер, которому в июне исполнилось шесть, скопировал этюд отца с розой в керамическом кувшине, привезенном из Бискры (Пьер Матисс продал его Берте Вейль за пятьдесят сантимов — это был первый шаг на пути к карьере одного из выдающихся арт-дилеров XX века, которую сделает младший сын Матисса). Еще Пьер придумал новый цвет и всю жизнь не мог забыть, как был расстроен, когда отец заявил, что такого цвета в природе не бывает. Семейная идиллия омрачалась лишь денежными проблемами, от которых

пока не удавалось избавиться. «Наши дети с нами, — писал Матисс, озабоченный растущими тратами, — все трое. Они не обязаны поднимать настроение отцу, когда он впадает в уныние».

Жизнь в Кольюре была простой, приятной и сводилась к купанию, прогулкам и работе. Матисс проводил много времени в саду виллы «Пальма», где рисовал буйные джунгли с огромными эвкалиптами и магнолиями, китайскими финиковыми пальмами, редкими видами цитрусов и гранатов, оплетенные цветущими вьюнками. Амели и Марго позировали ему дома или где-нибудь в окрестностях. Еще ему позировала итальянская натурщица Роза Арпино, которую Матиссы пригласили к себе погостить (прошлой зимой она позировала для «Радости жизни»). В ее дерзком профиле и мускулистом теле было что-то жизнерадостное и энергичное, что так вдохновляло Матисса и удивляло его жену. Все полюбили Розу, ставшую первой в череде моделей, которых Матиссы принимали словно членов своей семьи. Роза вместе с Маргерит позировала для моющейся в жестяном тазу обнаженной, а вместе с Амели — для серии сидящих за туалетным столом. В Кольюре, где нравы были по-испански строгими, позирование обнаженной становилось проблемой даже для профессиональной натурщицы. Амели и той приходилось идти на всяческие ухищрения, чтобы позировать мужу: в шесть утра выйти из «Отель де ла Гар», чтобы успеть пройти по железнодорожному тоннелю вслед за мчащимся экспрессом Париж — Барселона, а затем взобраться на поросший лесом горный склон. «Мы бывали там десятков раз, и никто нас ни разу не побеспокоил, — объяснял Матисс Мангену. — Но это означало час ходьбы, а возвращаться приходилось в десять или одиннадцать под палящим солнцем». Он написал Амели в компании с нагой нимфой (возможно, для нее позировала Роза) и двумя маленькими мальчиками; один из них играл на свирели, точно как алжирский погонщик коз или одинокий гуляка из «Радости жизни». Еще он написал жену лежащей в траве на поляне и моющей ноги в ручье, быстро набросав фигуру и пейзаж стремительными ударами кисти.

Он также написал Маргерит, придерживающую шляпу с вуалью, готовую сорваться от сильного ветра. В то первое для нее лето в Кольюре девочка позировала целыми днями; до наступления сумерек — читающей в мастерской в платье с высоким кружевным воротником, а затем снимала одежду и подкалывала волосы кверху, чтобы позировать для «Стоящей обнаженной», которую отец лепил из глины. Матисс снова вернулся к скульптуре. Симметричная поза, большая голова, длинные руки, короткие ноги, выступающие ягодицы и живот — все в маленькой фигурке дочери

свидетельствовало об отходе от анатомической правильности. Матисс двигался к принципиально иной интерпретации человеческого тела, так поразившей его в африканской и египетской скульптуре. К концу лета он сделал ряд вариаций на тему «Стоящей обнаженной». Художник переходил от одной крайности к другой: в одной статуэтке фигура была обрезана до классически правильного торса без рук и головы, а ноги обрублены чуть выше колен; в другой углубления подмышек, промежности и пупка подчеркивали точеную выпуклость ягодиц, груди и узких плеч.

Первую статуэтку Матисс поместил в один из своих натюрмортов, что ознаменовало начало постепенного исчезновения (как это уже случилось в пейзажах) традиционных различий между формой и содержанием, передним и задним планами, горизонтальными и вертикальными плоскостями. Подобный отказ от общепринятых правил таил в себе угрозу как для художника, так и для публики. В последующие годы рядом с вазой с двумя ручками или керамическим кувшином из Бискры, цветами, фруктами и овощами с кольюрского рынка в его натюрмортах часто будет появляться та или иная глиняная фигурка. Сопоставление живого и неживого всегда пугало его. «Я чувствую страх перед началом работы с предметами, одушевление которых должно исходить от меня, от моих собственных чувств», — писал художник своему сыну Пьеру в 1940 году; во время войны из-за постоянных переживаний он не мог концентрироваться на цветах и фруктах, как прежде. Даже в семидесятилетнем возрасте Матисс все еще нуждался в одушевленных моделях, успокаивавших его во время сражений с холстом. «Они удерживают меня среди моих цветов и фруктов, с которыми мне удастся установить контакт, почти не отдавая себе в этом отчета... и все, что мне остается делать, — это ожидать вдохновения, которое не замедлит наступить» (*«le coup de foudre qui ne peut manquer»*).

Вдохновение — или *coup de foudre* (любовь с первого взгляда), как называл его Матисс, — в 1906 году пришло от алжирских ковров, которые буквально завладели его картинами. В первый, но далеко не в последний раз ткани толкали художника нарушать традиционные каноны формы и перспективы. Ткани давно волновали и привлекали его внимание; он не мог забыть материю, которую увидел однажды из окна омнибуса в витрине парижской лавки старьевщика. *Toile de Jouy* (ткань из Жуи) — так он называл плотное белое полотно из хлопка с темно-синими арабесками и корзинками цветов. Впервые она появилась на его картинах как скатерть или декоративный настенный коврик (в «Гитаристе» 1903 года, портрете сына «Пьер с Бидуем» и целой серии натюрмортов). В «Натюрморте с

синей скатертью»^[85] (1906) кажется, что свисающий край скатерти приподнимается, а причудливые синие арабески начинают обволакивать предметы на столе: они поднимаются по ножке китайской вазы для фруктов, очерчивают контур кувшина, сгущая синеву под блюдцем, и наконец разливаются по краю стола яркой синей полосой, лишая картину и какой-либо претензии на реалистичность. На заднем плане картины проглядывает некое подобие алжирского молитвенного коврика. В написанном в Кольюре в 1906 году «Натюрморте с красным ковром»^[86] висящий на стене ковер художник «поддержал» разложенными на переднем плане кусками красной и зеленой ткани. В итоге стандартный натюрмортный набор — тарелка, книга, ваза с фруктами и арбуз — превратился не более чем в случайные детали пышной декоративной инсценировки.

Работа продвигалась настолько успешно, что Матисс решил остаться в Кольюре на всю зиму. К началу учебного года Амели увезла детей в Париж, оставив мужа в компании Этьена Террюса. Матисс рисовал, лепил из глины, экспериментировал с глазурованной керамикой: пузатые, ярко раскрашенные кувшины с носиком, напоминающие каталанские кувшины для воды, обжигались для него на местной фабрике. В Париже, куда он ненадолго вернулся, чтобы участвовать в Осеннем Салоне, уже ходили слухи о его новых работах. Воллар, подогретый восторгами Лео Стайна, пожелал получить «право первой ночи», но его обошел Дрюэ. Он внес аванс за все пять картин Матисса, представленных в Салоне, и немедленно перепродал их Файе. Осенью 1906 года случилось то, что должно было случиться: коллекционеры стали сражаться за работы Матисса. Пристрастия публики меняются быстро — главной сенсацией Салона стала ретроспектива Поля Гогена (именно тогда впервые экспонировались его деревянные рельефы), который мгновенно сделался героем нового поколения молодых художников. Еще недавно никто не принимал всерьез ни Гогена, ни Сезанна. Теперь же все воспринимали кончину Сезанна, умершего 22 октября, как уход ведущего мастера современности. «В Осеннем Салоне 1905 года зрители истерически хохотали перед его картинами, — писал Лео Стайн, — в 1906 году они уже относились к ним с уважением, а в 1907 году благоговели».

Благодаря ретроспективе в Осеннем Салоне Дрюэ удалось удачно продать большую партию своих Гогенов. Матисс зашел к нему в галерею как раз в тот момент, когда там был Щукин: Сергей Иванович купил сразу семь полотен, причем самых лучших. Почти все они происходили из

собрания Гюстава Файе. Как ни любил Файе свои картины, еще большее удовольствие ему доставляло наблюдать их «движение». Он без сожаления заменил своих Гогенов одиннадцатью холстами Матисса, которые вскоре тоже довольно удачно продал.

Той же осенью Матисс у Стайнов встретил Пикассо. У Анри была с собой небольшая конголезская фигурка, которую он только что купил в лавке на углу улицы Ренн. Реакция Пикассо была мгновенной: сидя рядом с Матиссом, он весь вечер не расставался со статуэткой, а затем до утра работал в мастерской в Бато-Лавуар. На следующее утро поэт Макс Жакоб застал его в окружении рисунков одноглазого монстра с четырьмя ушами и квадратным ртом (причем Пикассо уверял, что это портрет его возлюбленной). Примерно в то же время Дерен купил африканскую деревянную маску из Габона и повесил у себя в мастерской рядом с фовистскими пейзажами, казавшимися его друзьям ни на что не похожими. Под влиянием Гогена, Сезанна и африканского искусства, ниспровергших наконец-то идолов традиций, благопристойности и академических правил, эта непохожесть делается главным критерием нового искусства. Это поможет Пикассо решить проблему с «Портретом Гертруды Стайн», который после девяти сеансов все еще оставался без лица. Он завершил портрет в отсутствие модели, превратив лицо Гертруды в подобие маски, на которую, как он заявил, она скоро станет похожа.

Матисс же написал конголезскую фигурку всего только раз, включив в натюрморт, который так и остался незаконченным. Гертруда Стайн говорила, что он впитывает сущность африканского искусства (так же, как усваивает влияние Сезанна) скорее душой, чем глазами: «Оно больше повлияло на воображение Матисса, чем на его видение. В случае Пикассо, наоборот, видение оказалось затронуто сильнее, чем воображение»^[87]. Матисс вернулся на юг в ноябре в одиночестве. По дороге он на неделю остановился на побережье в Эстаке, где обитала конкурирующая группа молодых фовистов, в которую входил и Дерен. Тогда-то они с Дереном заключили пари, кто из них напишет более изящную обнаженную «в синих тонах». Этот спор занимал и мучил Матисса на протяжении всей зимы в Кольюре, куда к нему приехали жена с дочерью. В Париже Марго заболела, как это обычно случалось с ней с наступлением холодов, и Амели поспешила увезти девочку на юг. Первое, что они увидели в мастерской, вспоминала Маргерит, была новая картина отца, на которой еще не высохли краски: мрачная скульптурная «Стоящая обнаженная» («*Nu au linge*»).

В ту зиму в Кольюре Матисс написал свой портрет. Резкие, грубые мазки, зеленые пятна, скользящие по лицу, словно гонимые ветром

грозовые облака, очерченная черным и синим контуром голова. Этот автопортрет, по мнению современников, обнажил его как эмоционально, так и физически. Когда Сара Стайн купила его, Гертруда заметила своей золовке, что портрет «слишком интимный», чтобы вешать его на стену рядом с другими картинами. Для другого, написанного тогда же портрета Матисс с трудом уговорил позировать одного из местных мальчишек. «Молодой моряк» написан тем же «расплывчатым» цветом и в той же грубой, лаконичной манере. Тогда же Матисс написал натюрморт «Розовые луковицы», который, как и оба «Моряка» (существует еще и «Молодой моряк-II» — более изящная и жизнерадостная вариация первого портрета), отличался непосредственностью детского рисунка. Стесняясь предельной упрощенности обеих картин, Матисс сказал своим парижским друзьям, что натюрморт — работа местного почтальона («Не ври, Матисс, — заявил Жан Пюи, едва увидев «Розовые луковицы», — это написал ты сам»).

Самый же дерзкий из экспериментов был связан со скульптурой. Лежащую в классической позе обнаженную Матисс назвал «Аврора» или «Рассвет». Он работал над глиняной фигурой несколько недель, не отрываясь, пока в начале января не произошла катастрофа. Амели страшно испугалась, услышав наверху грохот и крики мужа: прибежав в мастерскую, она увидела валявшиеся на полу куски «Лежащей обнаженной. Авроры». Амели схватила мужа за руку и увела подальше от места трагедии и долго «выгуливала» его, точно так же, как двумя годами ранее в Сен-Тропезе, когда он впал в истерику после стычки с Синьяком. По законам трагедии драматические переживания должны заканчиваться душевной разрядкой, иначе говоря, катарсисом. У Матисса это обычно выражалось в прорыве «интеллектуальной блокады» или, как он сам любил выражаться, «распахивании двери пинком ноги». На следующее утро, еще до того, как были собраны осколки глиняной статуи, он уверенно воссоздал квинтэссенцию этой фигуры на холсте.

Это была «Синяя обнаженная. Воспоминание о Бискре». Разбитая вдребезги «Лежащая обнаженная» выглядела обычной нагой женщиной с аккуратной прической и узкой талией, даже несмотря на скрюченную позу. «Синяя обнаженная», возлежащая в цветущих травах на фоне пальмовой рощи, по сравнению с ней казалась сущей уродиной. «Матисс искажил больше, чем он хотел исказить, — писал Лео Стайн. — Он рассказал мне, что, начиная картину, надеялся, что сможет закончить ее без искажения, которое будет раздражать публику, но не смог этого сделать». 12 февраля Манген написал Матиссу, предупреждая, чтобы тот поднял цены, «так как Дрюэ, Воллар и, возможно, Фенеон будут торговаться из-за его работ».

Через десять дней Фенеон направил Матиссу письмо с предложением устроить его персональную выставку в галерее Бернхем-Жён. Как только Матисс вернулся в Париж, Фенеон появился у него в мастерской, купил три картины и предложил, что Бернхемы будут и впредь покупать все его будущие работы в обмен на приоритет перед другими торговцами живописью.

«Синяя обнаженная» была единственной картиной, представленной Матиссом у Независимых в марте 1907 года. В третий раз в течение восемнадцати месяцев ему удалось шокировать публику, вызвать недоумение у критиков (они описывали новую работу как непристойную и ужасную, а женщину называли больше похожей на зверя или рептилию, чем на человека) и повлиять на ход развития современного искусства. Ходили слухи, что Дерен уничтожил собственную «Голубую обнаженную», увидев холст Матисса. В третий раз картина, вызвавшая столь яростное возмущение в Салоне, была куплена Лео и Гертрудой Стайн. Брат и сестра научились измерять успех своей коллекции ужасом, в который она приводила их друзей. Двадцатитрехлетний студент из Нью-Йорка Уолтер Пэч в том году впервые попал на улицу Флёрюс, где столкнулся лицом к лицу с одной из скандально известных работ Матисса — то ли «Синей обнаженной», то ли «Радостью жизни». «Это впечатляет тебя?» — спросил его Пикассо. «Наверное, да... впечатляет, как может впечатлять удар между глаз. Но я не понимаю замысла художника». «Я тоже, — сказал Пикассо. — Если он хочет написать женщину, пусть пишет женщину, если декоративный узор, пускай рисует узор. Но это ни то, ни другое».

Глава шестая.

ВЕЛИЧАЙШИЙ ИЗ НОВАТОРОВ.

1907–1909

Сара Стайн купила небольшую глиняную «Лежащую обнаженную», а также автопортрет Матисса — тот самый, о котором Гертруда сказала, что он «слишком интимный» и на стену его вешать не стоит. Еще Сара купила две картины, в авторстве которых Матисс стеснялся признаваться даже близким друзьям, — «Розовые луковицы» и одного из двух «Моряков», причем того, что был наиболее вызывающим. Многие художники и те довольно долго не понимали, что делает Матисс, причем неприятие оказывалось прямо пропорционально их художественному образованию. Юный Уолтер Пэч, часто бывавший у Стайнов на улицах Мадам и Флёрюс, считал, например, что, признавая Матисса, он должен забыть обо всем, чему успел научиться в музеях и академиях. Если в работах Пикассо ему хотя бы удавалось обнаружить некоторый «отзвук» Эль Греко и Тулуз-Лотрека, а Ван Гог и Сезанн можно было считать логическим завершением освященной веками традиции европейской живописи («У всех трех художников я мог легко проследить связь с тем, что уже знал»), то живопись Матисса была совершенно ни на что не похожей. Американец «боролся» с собой целый год — столько же, сколько и другой знакомый Стайнов, немец Ханс Пуррман. Но когда Лео Стайн представил своих юных друзей Матиссу (чье искусство, по их признанию, вызывало у обоих едва ли не тошноту), произошла невероятная метаморфоза. И тот и другой в мгновение ока сделались неутомимыми и преданными последователями Матисса.

Странно, но иностранцы всегда относились к Матиссу гораздо доброжелательнее, нежели соотечественники. «Мы называли его “профессор”, — рассказывал художник Феликс Журден, — потому что он носил очки в золотой оправе и борода у него была аккуратно подстрижена». Но не только из-за очков и бороды Матисса не принимали в артистической колонии Бато-Лавуар. Для них он был, как заметил Вламинк, *ancien* — причем не в смысле «старший», а в смысле «вышедший в тираж»; да и дело было не в возрасте — даже самым яростным «иконоборцам» из числа молодых фанатов Пикассо не удавалось разгадать смысл матиссовской живописи.

Сам же Пикассо весной 1907 года трудился в поте лица в мастерской в Бато-Лавуар, куда никого не пускал. Уже несколько месяцев он работал над «ответом» на матиссовскую «Радость жизни», хотя после открытия Независимых это был скорее «ответ» на «Синюю обнаженную». Новую работу (название «Авиньонские девицы», под которым картина войдет в историю живописи XX века, она получит спустя почти десять лет, после первого публичного показа) пока довелось видеть немногим. Но те, кому посчастливилось, считали «Девиц» не менее обескураживающими, нежели последние матиссовские творения. Самые близкие друзья Пикассо — Гийом Аполлинер, Макс Жакоб и Андре Сальмон — от комментариев уклонились, а Лео Стайн не сдержался и просто расхохотался. Судя по всему, Пикассо оказался единственным, кто серьезно отнесся к недавнему увлечению Матисса детским рисунком. Когда в 1907 году они решили обменяться картинами, испанец выбрал себе написанный с детской непосредственностью портрет дочери француза, на котором большими неровными буквами сверху было выведено «MARGUERITE». Дружки решили, что Пабло сделал это нарочно, чтобы покуражиться над Матиссом, как это у них повелось, и превратили картину в мишень для метания дротиков. «Попал! Один в глаз Маргерит! Другой в щеку!» — кричали они (дротики были игрушечными, с присосками вместо стального острия, поэтому сии пылкие выражения чувств не наносили холсту заметных увечий).

Маргерит Матисс в 1907 году было тринадцать лет. Никто не вспоминал, что живет она не с родной, а с приемной матерью, хотя это не было тайной. Трудно даже представить, как бы Матиссы справлялись без Маргерит, прежде всего — отец, для которого дочь была и моделью, и секретарем, и главным зрителем. Бывавшие тогда у Матисса в мастерской привыкли к ее постоянному присутствию, особенно Пикассо, следивший за каждым телодвижением соперника своим знаменитым «взглядом хищника». Дошло до того, что Пабло и сам удочерил тринадцатилетнюю Раймонду (но с ролью приемного отца не справился, и спустя четыре месяца они с Фернандой отправили девочку обратно в приют). Что касается «банды» молодых приспешников Пикассо, нищих и при этом ужасно амбициозных, то они постоянно задирали Матисса.

Над Анри Матиссом издевались всю его жизнь. Сначала его клеймили позором семья и общество, к которому он принадлежал по рождению; а затем все происходило в точности наоборот: молодое поколение за глаза обвиняло мэтра в неисправимой буржуазности. Никому не было дела до его переживаний, никто не знал, сколь тяжек и невыносим был путь к успеху;

никто не догадывался, что днем и ночью его одолевают сомнения. Молодежь ничего не знала о скандале с Юмберами, приучившем Матисса избегать всяческой публичности, — они видели в нем лишь скучного зануду, больше похожего на адвоката, чем на художника, говорящего исключительно только о своей работе. Матисс долго терпел, но, когда Гертруда Стайн представила его в таком свете в «Автобиографии Эллис Б. Токлас»^[88], не выдержал; но, обвинив автора воспоминаний о богемном Париже в неточностях и искажениях, художник лишь подтвердил свою репутацию зануды и педанта.

Образ до невозможности корректного Матисса — *grand bourgeois cossu* — вошел в легенду. На самом же деле характер у него был неистовый и непреклонный — воистину дикий зверь (*fauve*), скрывающийся под маской буржуазной степенности. Об этом, помимо близких, знали считанные единицы, Сара Стайн в том числе. Она была покорена «Женщиной в шляпе» с первого взгляда и хотела, чтобы его картины были рядом с ней постоянно. Любой художник мог о таком только мечтать. Матисс говорил, что вера в него Сары поддерживала его в самые худшие времена «смятений и тревоги». После возвращения Стайнов из Сан-Франциско их дружба стала еще крепче, хотя американцы и отнеслись к живописи кумира Сары более чем прохладно. Но реакция соотечественников ее ничуть не расстроила и не повлияла на решение коллекционировать только Матисса и никого больше. Муж Майкл целиком жену в этом поддержал, сказав примерно следующее: «Если она считает, что картины хороши, наверное, так оно и есть».

Первые месяцы 1907 года Сара посвятила «прополке» коллекции. В результате серии обменов, продаж и покупок у нее набралось более десятка последних матиссовских вещей, включая «Раба», «Синюю обнаженную» и «Женщину в шляпе» (большая часть картин были их собственными, а кое-что им одолжили Лео с Гертрудой). В итоге где-то к началу войны у Сары с Майклом на улице Мадам, 58, составила эффектная экспозиция из сорока с лишним холстов и не менее дюжины бронз, датированных в основном 1905–1908 годами. В те золотые времена Стайны могли выбирать у Матисса картины «еще до того, как на них успевала высохнуть краска». Но это закончилось в тот самый день, когда художник подписал эксклюзивный контракт с галереей Бернхемов и стал стоить не сотни, а уже тысячи франков.

Редкую неделю Сара не приходила к Матиссу в мастерскую или же он сам не приносил ей новую работу. Он показывал Саре Стайн свои картины так же, как показывал их жене и детям, — только-только законченными,

еще влажными от краски, с нетерпением ожидая, что они скажут о его последнем творении. Сара как никто чувствовала волнение художника в такие важные для него моменты. Она ценила его живопись за чистоту, безмятежность и удивительное благородство, и если что-то в картине казалось Саре диссонирующим или несовершенным, она откровенно об этом говорила. Ее критика была для Матисса столь же важна, сколь и ее восхищение. На протяжении трех десятилетий художник полагался на мнение Сары, делавшееся год от года все более серьезным («от удивительной чуткости до полного понимания пути, которым я шел»). В 1935 году, когда она навсегда возвратилась в Америку, он с грустью написал ей: «Мне кажется, что вместе с Вами меня покинула лучшая часть моей публики».

Дружба распространилась и на их семьи. Летом они вместе отдыхали на море, ездили верхом в Булонском лесу, ходили друг к другу в гости. Огромная, полная света белоснежная гостиная Стайнов на улице Мадам превратилась в картинную галерею — только на одной стене висели двенадцать больших матиссовских холстов. «Таких ярких, таких пылающих красок я никогда не видела прежде, — писала журналистка Харриет Леви, приехавшая в Париж из Сан-Франциско. — Люди со всего света приезжали посмотреть на них. Подобного нельзя было нигде больше увидеть». Сара и Майкл, так же как Лео с Гертрудой, раз в неделю оставались дома, чтобы принимать шедших нескончаемых потоком любознательных визитеров: в основном молодых и, как правило, иностранцев, жаждавших своими глазами увидеть то, что всеми считалось уродством и чудачеством. Убежденность Сары действовала на скептиков гипнотически: ей удавалось внушить им, что живопись Матисса открывает путь в новый мир, постичь который можно, лишь кардинально изменив способ видения.

Лучше других о методах Сары написала ее старинная подруга Харриет Леви, которая не могла без отвращения смотреть на «Синюю обнаженную» с ее торчащими грудями, отвислым животом, выпяченными напоказ ягодицами и жилистыми бедрами. Но только до тех пор, пока однажды вечером, оставшись наедине с Сарой, не пережила почти религиозное озарение. «С картиной что-то произошло... Она взволновала меня... своим величием, своей красотой... такого воплощения силы, абстрактной силы, я не видела прежде ни в живых существах, ни даже в деревьях. До меня вдруг дошло, что художник силится отыскать в себе эмоции, суть которых сам еще не осознает до конца». Так Харриет «обратилась в новую веру», стала покупать картины Матисса и в итоге собрала собственную коллекцию

— небольшую, но весьма ценную. На ее глазах богатые американцы один за другим поддавались чарам хозяйки квартиры на улице Мадам. «Когда они были с миссис Стайн, они словно входили в транс и были готовы покупать Матисса. Когда же они покидали ее, то выходили из состояния гипноза и снова не понимали его живопись или не доверяли ей... Они боялись этих ослепительных полотен. Они не выносили их неистовства. Они боялись покупать и боялись не купить, опасаясь, что картины и в самом деле окажутся выдающимися, как об этом говорили Стайны».

Самым впечатляющим завоеванием Сары стала победа над легендарным знатоком итальянского Возрождения Беренсом^[89], называвшим «Синюю обнаженную» «жабой», — настолько мерзкой казалась ему картина. «Если вам когда-нибудь удастся убедить меня, что в этой гадости есть хоть капля привлекательности, я поверю в Матисса», — заявил Беренсон. Сара тут же пригласила американца на обед и познакомила с художником. И они, надо сказать, прекрасно поладили, особенно когда обнаружили друг у друга тончайшее понимание рисунка, которым оба страстно увлекались. В конце 1908 года Беренсон уже защищал Матисса от нападок нью-йоркской прессы, а через год купил у него картину.

«Обращенные» Стайнами возвращались на родину, горя миссионерским рвением. Молодой Уолтер Пэч станет одним из организаторов устроенной в 1913 году в Нью-Йорке «Армори-шоу»^[90], открывшей Америке Матисса и его соратников. Немецкий художник Ханс Пуррман, ровесник Пэча, сначала придет в ужас от стайновской «Женщины в шляпе» («Это было словно удар по голове»), а затем, по его же собственным словам, внезапно прозреет и отправится домой убеждать торговцев живописью обратить внимание на Матисса. Пуррман будет искать покупателей и помогать в организации первой выставки художника в Германии в 1908 году. Благодаря ему Матисс получит заказ от Карла Эрнста Остхауза: керамическое панно «Нимфа и сатир» для нового дома молодого коллекционера в вестфальском городке Хаагене^[91]. Триптих из глазурованных плиток станет второй (после декорирования столовой в дядюшкином особняке в Ле-Като в 1895 году) заказной работой Матисса. Керамикой он занялся всего год назад в Кольюре, но увлекся этим занятием и вместе с художниками-фовистами расписывал белые фаянсовые кувшины и вазы в керамической мастерской Андре Меттея в Асньере близ Парижа. Кафельные плитки для Остхауза Матисс расписал столь же просто, как расписывал стилизованными цветами и фигурками танцовщиц тарелки и

пузатые вазы. Керамика художника часто будет появляться в его натюрмортах рядом с красочными тканями и глиняными фигурками, помогая ему вести на холсте сложную пространственную игру и устанавливать взаимоотношения с другими предметами. Матисс уехал из Парижа 30 апреля, не дожидаясь закрытия Независимых. Сыновей он отправил к родителям в Боэн, а в Кольюр взял с собой жену, дочь и кузину Жермен Тилье. Тяжелобольную девушку-сироту, к которой его мать относилась почти как к родной дочери, отправили к морю в надежде, что южное солнце и морской воздух помогут ей, как помогли Маргерит и Пьеру. Матисс тогда только начал серию картин с фигурами — «Музыка», «Прическа», «Три купальщицы», — ставших основой для вещей его лучшей поры. Он работал с натуры, но сознательно подавлял индивидуальность своих моделей и предельно упрощал формы, добиваясь большей экспрессивности. Ему позировали трое: Амели, Маргерит и, возможно, его кузина. Девятнадцатилетняя Жермен была крупной (как все материнские родственники Жерары) миловидной девушкой во «фламандском стиле» и совсем не походила ни на хрупкую Маргерит, ни на яркую южанку Амели. Вероятно, именно она — коренастая круглолицая средняя девушка в «Трех купальщицах», странной маленькой картине, которая даст мощный импульс матиссовскому воображению.

Мирное течение лета в Кольюре длилось недолго. Через десять дней после приезда Жермен неожиданно стало хуже, и вскоре ее парализовало. Амели ухаживала за больной, а Матисс в ужасе наблюдал за приближением конца. О случившемся сообщили в Боэн, и Анна Матисс отправилась на Юг через всю Францию, но не застала любимую племянницу в живых. После смерти кузины Матисс проболел целый месяц, а Амели повезла его мать обратно на Север, где после панихиды в мрачной церкви, которую Анри ненавидел с детства, несчастную Жермен похоронили в семейном склепе. «Не думаю, что ко мне скоро вернется спокойствие, — писал Матисс Мангену в длинном, изобилующем ужасными подробностями письме. — Я совершенно потрясен случившимся с моей бедной кузиной».

Постепенно семья приходила в себя. Соседи-художники Террюс и Даниель де Монфред устраивали для Матиссов (в начале июня Амели вернулась в Кольюр с сыновьями) лодочные прогулки, рыбалку и ужины с мидиями. Потом к ним присоединились Майкл и Сара Стайн с сыном Алленом, но к этому времени чета Матиссов как раз засобиралась в Италию, где во Флоренции их уже ждали Лео с Гертрудой. По дороге, оставив детей у родных в Перпиньяне, они заехали к Мангену в Сен-Тропез и к Кроссу в Сен-Клер, неделю провели с Дереном в Кассисе и под конец

добрались до Брака и Фриеза в Ла Жиота. Анри ехал в Италию безо всякого энтузиазма. Поездку он организовал специально для жены, тем более что Бернхемы только что заплатили обещанные 18 тысяч франков, и они с Амели впервые после медового месяца могли себе позволить путешествовать с комфортом. Во Флоренции они поселились на правом берегу Арно в «Отель д'Итали», дверь в дверь с церковью Оньиссанти с «Мадонной на троне» Джотто. «Мадам Матисс была взволнованна до глубины души. Сбылась ее девичья мечта. Она говорила, я все время себе повторяю, я в Италии», — писала потом Гертруда Стайн. Анри радовался за жену, но ничего выдающегося в окружавшей их красоте не находил. Богатейшие коллекции галереи Уффици и палаццо Питти его скорее смутили, нежели впечатлили. К тому же его раздражал Лео со своими бесконечными советами и рекомендациями. Напряженность в отношениях возникла еще в Париже, когда Лео, попробовавший заняться живописью, попросил «откровенно высказаться» о его работах. Тем летом полного разрыва не произошло, но после флорентийской встречи Лео Стайн больше не купит у Матисса ни одной картины.

Стайны снимали виллу в пригороде Флоренции, во Фьезоле, по соседству с виллой «I Tatti», принадлежавшей Беренсону, который, собственно, и уговорил Лео приехать сюда. К 1907 году Беренсон занимался уже не только научными изысканиями, но и активно дилерствовал в паре со своим соотечественником, талантливейшим торговцем произведениями искусства Джо-сефом Дювином (не без участия Беренсона ему удалось увлечь старыми итальянцами богатейших американских покупателей во главе с Перпонтон Морганом). И хотя в тот приезд Матисс ни разу не был у Беренсона на вилле, столь антипатичная ему атмосфера купли-продажи (учитывая его собственный негативный опыт общения с дилерами) словно витала в здешней атмосфере. Отголосок ее странным образом настиг художника в Венеции. «Личное свидание» с итальянским Ренессансом Матисса разочаровало, а пышная живопись Тициана и Веронезе («воспевавших скорее земное, нежели духовное наслаждение») оставила ощущение какой-то искусственности и чрезмерной сладострастности. Пагубное влияние на венецианских живописцев, по его мнению, оказали церковь и государство, по заказу которых они работали. «Да, я глубоко в этом убежден: все это делалось для богатых, — говорил он поэту Гийому Аполлинеру несколько месяцев спустя. — Художник опускается до уровня своего заказчика».

Единственным, что тронуло Матисса, были итальянские примитивы — любовь к треченто и кватроченто он привез именно из Италии^[92]. Лео

возил его в Ареццо смотреть фрески Пьеро делла Франческа^[93], а в Сиену — «Маэста» Дуччо^[94]. Ради фресок Джотто^[95] в Капелла дель Арена они поехали в Падую. «Для меня Джотто — предел желаний», — признается Матисс гораздо позже Пьеру Боннару. «Когда я увидел в Падуе фрески Джотто, я не старался понять, какой именно эпизод из жизни Христа у меня перед глазами, — написал он в «Заметках живописца», начатых почти сразу по возвращении из Италии, — но я сразу проникся чувством, которым была наполнена эта сцена, ибо оно было в линиях, в композиции, в цвете, а название только подтвердило мое впечатление».

Вернувшись в Кольюр в середине августа, Матисс возобновил свои живописные эксперименты с еще большим рвением. Ему захотелось выразить собственное понимание роскоши, не имеющее ничего общего с чувственностью венецианского Ренессанса. В матиссовской «Роскоши» («*Le Luxe*»), огромном полотне высотой более двух метров, чувствовались отголоски «Рождения Венеры» флорентийца Боттичелли, но сам сюжет (стройная черноволосая женщина с двумя служанками, одна несет госпоже букет цветов, другая — вытирает ей ноги) значил для него не больше, чем фабула сцен из жизни Христа Джотто. Действие картины разворачивалось на фоне тщательно выписанных горных вершин Кольюра, вплоть до хорошо знакомой бледно-розовой полутени, появлявшейся над заливом в определенный час. Отличительной чертой картины был плоский фон, без градаций «по закону итальянской фрески». Во второй версии «Роскоши» Матисс еще более усилил эффект фрески, смешав краски с клеем, чтобы заставить их мерцать.

И вот, спустя десять лет после взбудоражившего публику и критиков «Десертного стола», Матисс создает собственный, индивидуальный стиль, объединив элементы из, казалось бы, несовместимых источников. «Я никогда не избегал влияния других, — скажет он той осенью Аполлинеру. — Я счел бы это трусостью и недоверием к самому себе». И перечислит все, что повлияло на его манеру: «иератический стиль египтян», «утонченный стиль древних греков», «сладострастие» камбоджийских резчиков по камню, произведения древних перуанцев и статуэтки африканских негров (к этому перечню следовало бы еще добавить алжирские ткани). Он заявит, что взял из западной культуры все, что ему было нужно («Здесь мы находим пищу, которую любим, и ароматы других частей света могут служить нам только приправой»), и не забудет упомянуть сиенских примитивов, Джотто, Пьеро делла Франческа, Дуччо («не такого мощного в передаче объемов, но внутренне более глубокого») и

Рембрандта. Себя и художников своего поколения он назовет наследниками европейской живописи, «простирающейся от цветущих садов Средиземноморья до суровых северных морей». Матисс хотел обновить пластический язык. Ой твердо верил, что только «победоносный инстинкт» способен преодолеть косность стагнирующего искусства начала XX века («Сознание этого художника — результат его знакомства с сознаниями других художников. Новизной своей пластики он обязан своему инстинкту или знанию самого себя», — написал Аполлинер). Матисс видел, что его тяга к *инстинкту* вызывает у публики возмущение, поэтому стоически защищался от обвинений в грубости, агрессии и непристойности. «Я пытаюсь лишь создать пластический язык, свободный от устаревших правил и догм, разрушение — последнее, что может прийти мне в голову», — уверял он.

За борьбой художника пристально следил его старый знакомый по мастерской Бурделя Мечислав Гольберг. Где-то в конце лета Матисс получил от него письмо с предложением письменно оформить «доводы в свою защиту»: Гольберг был готов посвятить очередной выпуск своего небольшого, но весьма престижного журнала об искусстве целиком Матиссу. Никто никогда не предлагал ему ничего подобного. Впервые за двадцать лет «сражений с холстом» Матисс отложил кисти и краски. Он позволил себе подвести некоторые итоги достигнутому и даже заглянуть в будущее. 10 сентября 1907 года Гольберг получил текст «Заметок живописца», который тут же передал в набор. Вот уже два года прикованный к больничной койке Мечислав медленно умирал в санатории в Фонтенбло. Он знал, что готовящийся номер «*Cahiers de Mécislas Golberg*» станет его завещанием. Матисс приехал его навестить, и они вместе подобрали иллюстрации к «Заметкам», но взять интервью у художника Гольберг был уже не в силах. Они договорились, что материал о творчестве Матисса подготовит его сотрудник.

Познания в живописи этого молодого помощника были довольно отрывочны, а критические статьи представляли собой не более чем пересказ слухов и неумеренное восхваление друзей (Пикассо в первую очередь), и звали его Гийом Аполлинер^[96]. Несколько недель он не появлялся, а потом, во время ужина, наспех взял интервью. По правде говоря, Матисс лишь отвечал на вопросы, подготовленные Гольбергом, который скончался 28 декабря в Фонтенбло. Ровно за две недели до смерти он увидел взятое по его просьбе интервью Матисса в соперничавшем издании «Фаланга» («*La Phalange*»). Из-за этого прискорбного эпизода со своим первым интервью Матисс всегда довольно презрительно относился к

критическим высказываниям поэта, во многом обязанного началом карьеры художественного критика именно Гольбергу.

Матиссовские «Заметки живописца» остались неопубликованными. Вместо них в январском и последнем номере издаваемого Гольбергом журнала появилась статья «Дикие» («*Les Fauves*»), принадлежавшая перу Мишеля Пюи, — пространный и категоричный по тону обзор творчества Матисса (проиллюстрированный «Видом Кольюра») с кратким упоминанием о других фовистах в заключение. Какими бы схематичными и грубыми ни кажутся нам последние работы Матисса, писал автор, мы (Пюи имел в виду себя и своего брата, художника Жана Пюи) не в силах оторвать от них взгляда: они настолько мощны, что, кажется, вобрали в себя энергию всего Осеннего Салона. На закрывшемся более трех месяцев назад Салоне 1907 года были выставлены три новые картины Матисса: «Роскошь I», небольшой эскиз «Музыка» и блистательный декоративный портрет Амели («Женщина в красном мадрасском платье»). Две последние Сара и Майкл Стайны купили сразу, а «Роскошь I» попросили одолжить на время. Еще две картины Матисс продал супружеской паре из Германии, художнику Оскару Моллю и его молодой жене Грете, которая не могла забыть сверкающие глаза художника, его рыжую бороду и черную шубу из овчины, вывернутой мехом наружу. Пуррман привел Моллей в мастерскую на набережной Сен-Мишель, где они сразу влюбились в «Трех купальщиц», — небольшой холст излучал такую мощь, что показался Грете намного больше, чем был на самом деле. С этой покупки и началась одна из лучших коллекций Матисса в Европе.

Перемены в живописи набирали все более стремительный темп, и во главе движения шел Матисс, которого Аполлинер назвал «дикчайшим из “диких”». Осенний Салон был наводнен работами художников, имитирующих его стиль, но не имеющих, по словам самого Матисса, ни малейшего понятия о его сути. Грета Молль вспоминала картину некой русской художницы, изображавшую «сидящего на корточках мужчину, впившегося острыми зубами в собственную ногу, из которой струилась кровь». Художники, пытающиеся копировать мой стиль, говорил Матисс, так же мало разбираются в нем, как и те злопыхатели, которые разглядели десять лет назад микробы на дне графинов в моем «Десертном столе».

Как-то осенью Матисс выбрался в Бато-Лавуар посмотреть на «Авиньонских девиц» Пикассо. Картина показалась ему насмешкой над всем, за что он так долго боролся и чего с таким трудом достиг. Большинство с ним соглашалось. Жорж Брак говорил, что при виде ее ему кажется, будто он наелся паклей или хлебнул бензину, а Дерен мрачно

предрекал, что Пикассо кончит тем, что повесится в мастерской рядом со своими «Девницами». Однако спустя всего шесть месяцев и Брак, и Дерен изменяют свое мнение на прямо противоположное и переметнутся от фовизма к новому, пока еще безымянному движению, возглавляемому Пикассо. К этому времени наиболее влиятельные пропагандисты современного искусства расколются на два лагеря. Лео и Гертруда Стайн уступят большую часть принадлежащих им полотен Матисса Саре и Майклу, а сама Гертруда использует все свое влияние для поддержки Пикассо и будет делать все возможное, чтобы сеять вражду между «матиссистами» и «пикассистами».

Между художниками начнется бесконечный творческий диалог, который нередко будет напоминать дуэль. Спустя сорок лет, сравнивая карьеру Пикассо со своей, Матисс скажет, что действовал медлительней, нежели Пикассо, усваивавший все новое с завидной скоростью. Для Пикассо были открыты все пути (хотя он и не соглашался с этим, уверяя, что всю жизнь боролся против легких путей), тогда как Матисс всегда шел одним, единственно возможным для себя путем^[97]. Разжигаемая Стайнами конфронтация между двумя столь полярными мастерами принесла неплохие результаты, ибо спровоцировала одно из самых продуктивных соперничеств в истории западного искусства. Цели, которые преследовали оба художника, были совершенно противоположными: «Мы как два полюса: он — Северный, а я — Южный», — говорил Матисс. Рожденный у линии фронта Матисс, с детства знакомый с ужасами войны, всю жизнь терпевший издевки и оскорбления, искал и находил в своей живописи спокойствие и стабильность, которых ему так не доставало в профессиональной или личной жизни. Пикассо, сравнительно защищенный от трагедий XX столетия, с ранних лет окруженный восхищением и поклонением, положил в основу своего великого искусства распад и разрушение. Как человек, Матисс всегда пытался дистанцироваться от насмешливого тона клоунов и шарлатанов. Для Пикассо же шутовство стало второй натурой. «Он отворачивается от собственного “я”, — тонко подметил Матисс в 1951 году, когда ему был восемьдесят один год, а Пикассо еще только семьдесят. — Он от природы эстет, а хочет быть крестьянином, пахущим землю в тяжелых сапожищах».

Недвусмысленные насмешки в свой адрес были Матиссу неприятны, но сомнительный почет беспокоил его ничуть не меньше. Он так активно старался разъяснять свою позицию, что осенью 1907 года даже открыл мастерскую на набережной Сен-Мишель и раз в неделю, после полудня, показывал свои работы, объясняя, с чего начал и в каком направлении

движется в своем творчестве. Приглашались все желающие, но приходили в основном иностранцы, посещавшие, подобно Пуррману и супругам Молль, рисовальные классы Коларосси. Сара Стайн, которая в ту пору серьезно занялась живописью, сумела уговорить Матисса давать уроки небольшой группе ее друзей. «В то время мне важно было быть понятым. Я знал, что мне нужно занять определенное место. Я хотел его занять. Вот почему я открыл школу», — скажет художник впоследствии. Вместе с Пуррманом Сара арендовала помещение в уже упоминавшейся «Птичьей обители» («*Couvent des Oiseaux*»), заброшенном женском монастыре, где у Матисса имелась вторая мастерская. Он согласился раз в неделю проверять работы студентов «без какого-либо вознаграждения», полагая, что «материальные соображения» помешают ему в любой момент прекратить это занятие (позже, правда, пришлось все-таки установить плату за обучение — во избежание чрезмерного наплыва безденежных желающих). Большинство учеников либо были друзьями его семьи, либо сделались ими в процессе учебы, как двадцатитрехлетняя Грета Молль, бывшая в классе самой молодой. Грета подружилась с мадам Матисс, часто играла с Маргерит и Пьером (Жан еще ходил в школу у бабушки в Бозне), а в декабре устроила для маленьких Матиссов настоящую немецкую рождественскую елку с блестками, серебряными шарами и свечами. Это было их первое Рождество в новом семейном доме.

После пятнадцати лет житья то на одном, то на другом этаже в доме на набережной Сен-Мишель, 19, Матисс с женой и детьми перебрались в пустовавший женский монастырь Святого сердца (*Sacré-Coeur*), на углу бульвара Инвалидов и улицы Бабилон. Огромная трапезная с высокими белыми стенами превратилась в мастерскую, отделенную перегородкой от помещения, в котором проходили занятия «Академии Матисса». Первый этаж очаровательного особняка XVIII века заняло семейство художника, до декабря 1907 года обитавшее то в комнате над магазином Амели, то в крошечных комнатках при мастерской на набережной, устроенных для одиноких холостяков. Девятилетнего Жана забрали наконец из Бозна, и впервые со дня рождения он остался жить с родителями. Счастливые отец и мать развесили по стенам картины и стали устраивать обеды для друзей: готовила Амели, вина выбирал Воллар, а в особо торжественных случаях прислуживать за столом приглашали итальянского натурщика Бевилакву, облачавшегося во взятую напрокат ливрею. Монастырская приемная длиною в шесть метров стала салоном Амели: из ее высоких окон был виден Отель Бирон (в котором жил Огюст Роден и который позже превратился в его музей). Этажом выше поселились Ханс Пуррман и

американец по имени Патрик Генри Брюс, а мансарду заняли две русские девушки.

Матисс был строг и требователен. «Матисс мыслит как художник, — писал Пуррман. — В нем нет ничего от учителя, он почти всегда оставался таким же учеником, как мы». Советы, которые он давал, всегда основывались на собственном опыте, а общение с учениками только помогало анализировать и переосмысливать достигнутое. Занятия с ним увлекали и будоражили воображение, но самыми полезными и конструктивными, по общему мнению, были практические уроки. Матисс умел сделать рисование таким же простым и естественным, как дыхание. «Всегда нужно понять, куда линия хочет идти и где она хочет сойти на нет», — говорил он. Его чувство композиции было подобно музыкальному слуху. Свои умозаключения Матисс формулировал в ясных и убедительных метафорах. Создание картины он, например, уподоблял труду кулинара, или плотника, или строителя: «Вы видите цвета черепицы, карниза, стен и ставней, которые все вместе составляют единое целое; такой же должна быть и картина».

Многое из того, что он говорил, было довольно-таки сложно для понимания. Но Матисс не делал скидок на неопытность своих учеников, слушавших затаив дыхание, как он, шаг за шагом, вел их путем, который прошел сам. Он заставлял их копировать классические гипсы, отправлял по субботам в Лувр и объяснял свою теорию цвета, демонстрируя ее суть на практике. Все переходили в мастерскую, находившуюся за соседней дверью, где Учитель раскладывал перед ними резные жезлы и фигурки африканских племен, объясняя их скульптурные достоинства, или с гордостью показывал рисунки Майоля, Руо и восхитительный чернильный набросок Ван Гога. Кульминацией обычно становилась картина Сезанна «Три купальщицы». «Его молчание перед ней было красноречивее любых слов. В такие мгновения в мастерской воцарялся дух восторга и благоговения». Группа студентов-энтузиастов — восемь-десять человек, все, кроме одного, иностранцы, все примерно одного возраста, в большинстве своем впервые оказавшиеся вдали от дома, — больше походила на большую семью, чем на академический класс. Матиссу вообще всегда лучше работалось в кругу семьи. Позже, когда класс сильно разросся, «Академия Матисса» утратила эту семейность, а ее руководитель — свой энтузиазм. «Никогда больше Матисс не был столь открыт, — писала Грета Молль, — столь переполнен желанием поделиться своими знаниями и опытом, никогда он так вдохновенно не беседовал об искусстве, художниках, никогда так заинтересованно не обсуждал наши работы, как в

эти первые счастливые месяцы».

Матисс предложил юной Грете написать ее портрет. У Молль были голубые глаза, розовые щеки и волосы цвета то ли меда, то ли спелой кукурузы. Когда же после первых сеансов (Грета позировала по три часа в день) портрет стал приобретать поразительное сходство с оригиналом, художник пришел в ярость. «Несмотря на все мои старания... я не мог продвинуться дальше внешнего очарования, — сетовал он, — мне никак не удавалось уловить присущую ей статуарность». Тогда он заперся в мастерской и переписал портрет: убрал золотые кудри, изменил форму головы и прически, а руки сделал толще и грубее — чтобы они гармонировали с разросшимися арабесками «ткани из Жуй» на заднем плане. Увидев, что Матисс сделал с портретом, Грета и ее муж пришли в ужас. Другие модели в подобных обстоятельствах либо заливались слезами, либо наотрез отказывались от портрета. Молли обдумывали, как поступить, целых два дня, а потом передали через Пуррмана, что покупают картину (хотя она стоила больше, нежели они могли себе позволить). «Картина стала нашей и нравилась нам все больше и больше... Это одна из самых прекрасных и сильных работ Матисса», — писала Грета полвека спустя, цитируя, с нескрываемым удовольствием, слова критика Андре Сальмона о ее портрете: «Я мог бы убить человека, который им владеет, ради того, чтобы заполучить его».

Грета позировала, сидя перед огромным двухметровым полотном, превосходившим по своим размерам даже «Роскошь». Им была картина «Купальщицы с черепахой», законченная Матиссом в феврале 1908 года, а уже в марте зарезервированная для себя Карлом Эрнстом Остхаузом по настоянию Пуррмана. А в апреле на бульваре Инвалидов, 33, появился коллекционер из России Сергей Щукин (Матисс встретил его у Независимых и пригласил в мастерскую). Во время их последней встречи у Дрюэ восемнадцать месяцев назад Щукин покупал Гогена. Теперь он «дозрел» до Матисса. «Русский обезумел от вашей картины, он беспрерывно говорил о цвете и захотел получить повторение, что Матисс, однако, отказался делать», — писал староста «Академии Матисса» Ханс Пуррман Остхаузу, пересказывая восторги Щукина по поводу «Купальщиц с черепахой». Строгое, сдержанное полотно, так понравившееся Щукину, было упрощенной версией прошлогодней картины «Три купальщицы». На фоне пейзажа, который Матисс свел к трем цветным горизонтальным полосам, изображавшим траву, воду и небо, три стилизованные женские фигуры (почти в натуральную величину) рассматривали маленькую черепаху — единственное яркое пятно на всем огромном холсте. «Я все

время думаю о вашем восхитительном “Море”, — напишет Щукин художнику после возвращения в Москву, имея в виду именно «Купальщиц с черепахой». — Я живо ощущаю эту свежесть, это величие океана и это чувство печали и меланхолии».

Весной 1908 года Сергей Иванович Щукин оказался на распутье. Стабильное существование крупнейшего российского торговца текстилем, внешне такого же собранного и солидного, как и Матисс, было нарушено целой цепью страшных потрясений: сначала самоубийство младшего сына, затем внезапная смерть жены и, наконец, самоубийство младшего брата в январе 1908 года в Париже. Он чувствовал, что потерял все, что было ему так дорого в прежней, счастливой жизни. Попытки заполнить образовавшуюся пустоту — путешествия, щедрая благотворительность, уход в религию, деловая активность — оказались тщетными. Приезжая в Париж, Щукин часто ходил в египетские залы Лувра. Он говорил Матиссу, что чувствует в искусстве Древнего Египта тот же сгусток энергии, что и в картинах Сезанна. Визит в мастерскую Матисса неожиданно дал волю эмоциям Щукина, которые тот в себе доселе подавлял. Впервые встретив живого художника, чьи картины разговаривали с ним с такой убедительной непосредственностью, Щукин «неистово начал скупать всего Матисса, какого только мог найти в Париже», как выразился Пуррман.

Торговцы были поражены готовностью русского платить за авангардное искусство цену, по которой до сих пор продавалась только салонная живопись. Благодаря покровительству Щукина жизнь Матисса, с материальной точки зрения, буквально преобразилась. Впрочем, взаимоотношения между ними с самого начала были скорее творческими, нежели чисто коммерческими. Ни один из коллекционеров не воодушевлял Матисса так, как Щукин, заказавший перед отъездом в Москву сразу три новые картины. Во-первых, он пожелал иметь варианты двух работ, принадлежавших Остхаузу (речь шла о картинах «Купальщицы с черепахой» и «Нимфа и сатир»), а во-вторых, огромное декоративное панно для парадной столовой своего московского особняка. Матисс словно только и ждал этого заказа и сразу же начал новую картину. На фоне ровных горизонтальных полос зеленой травы, светло-синего моря и темно-синего неба он в третий раз написал три фигуры — на этот раз мальчиков, играющих в шары.

«Игра в шары» входила в серию условно-плоскостных настенных панно — ничего более смелого Матиссом до той поры сделано не было. При виде огромных, однообразных, устрашающих цветовых плоскостей «Купальщиц с черепахой» даже Сара Стайн засомневалась, не говоря уже

об остальных. Зато Щукин влюбился в картину с первого взгляда, а когда понял, что заполучить ее не удастся, сразу заказал Матиссу написать для него другие три, включая декоративное панно для столовой размером вдвое больше, чем остхаузовские «Купальщицы». Щукин лишь попросил выдержать панно в синей гамме, поскольку собирался повесить картину рядом с пылающими ярко-желтыми красками полотнами Гогена (которых к 1910 году в столовой соберется шестнадцать, и все вместе они составят знаменитый «гогеновский иконостас»). Заказ русского коллекционера станет проверкой возможностей новой манеры Матисса, который ради этого вернется к сюжету, выбранному его учителем Густавом Моро десять лет назад тоже в качестве «образца для испытания». В новой версии «Десертного стола» появятся все старые мотивы: окно, стул с высокой спинкой, скатерть, фрукты, цветы, графины с вином, служанка в черном платье и белом переднике. Но на этот раз лейтмотивом станет скатерть — переходящая из картины в картину «ткань из Жуй», вдохновлявшая Матисса при создании нескольких натюрмортов и портрета Греты Молль. В новом «Десертном столе» или же «Гармонии в голубом» украшенное арабесками и корзинками цветов сине-белое полотно займет почти весь холст.

Матисс работал над «большим натюрмортом» (*GNM — grande nature-morte* — как он его назвал в письмах) все лето 1908 года. Семейная поездка на юг, ставшая уже традиционной, на сей раз была отложена. Из-за болезни матери Амели пришлось уехать в Перпиньян, где Катрин Парейр, окруженная заботливыми дочерьми, слабела с каждым днем. А Матисс остался в Париже — работать над щукинскими заказами. Законченную «Гармонию в голубом» пришли посмотреть Амбруаз Воллар и Эжен Дрюэ, который 6 июля сфотографировал картину^[98], после чего Матисс почти сразу переписал ее в красной гамме. Внуки правнук ткачей, имевших обыкновение менять цвет своих узоров, он не находил в этой процедуре ничего необычного. Художник объяснял Анри Кроссу, что в его тогдашних экспериментах цвет был главной движущей силой и «Гармонию» он переписал «ради лучшего цветового равновесия». «Он ничего не понимает, — раздражался Матисс, когда кто-то говорил ему, что он написал совершенно другую картину. — Это не другая картина. Просто я ищу силу и равновесие цвета». Почти вся поверхность холста стала теперь красной: красный цвет, словно разлившаяся краска, перетек со скатерти на стену, и всё в картине соединилось в общий узор. Яблоки, апельсины, лимоны, графины, замысловатая ваза в центре стола и даже служанка с фруктами, все утратили свою индивидуальность и подчинились, подобно

инструментам в оркестре, ритму синих арабесок скатерти.

Ткацкое дело на родине Матисса шло рука об руку с радикальным новаторством. В «Гармонии в красном» художник использовал богатейшие декоративные традиции края, в котором родился; он ниспровергал академические правила, пытаясь доказать свою преданность чистому цвету, которую всеми силами стремились обуздать его учителя. Щукин, увидев осенью ожидаемую с таким нетерпением «Гармонию в голубом», несколько не смутился ее превращением в «Гармонию в красном». Некоторые объясняли эту покорность доверчивостью неотесанного, малообразованного барина, «привыкшего к кроваво-красному цвету старинных русских икон». Однако Сергей Щукин занимался текстилем профессионально. Он унаследовал процветающую компанию, которая под его руководством превратилась в текстильную империю «И. В. Щукин и сыновья», одну из ведущих российских торговых фирм. Привыкший сам выбирать расцветки и узоры тканей^[99], он инстинктивно понял синтаксис нового изобразительного языка Матисса, уловив не только его свободу и широту диапазона, но и экспрессивную мощь. «Декоративность и выразительность, по сути, одно и то же», — говорил Матисс, и Щукин был в числе тех немногих, кто понимал, что под этим подразумевал художник. Русский коллекционер одним из первых почувствовал, что Матиссу удалось «довести силу цвета и энергию линии до интенсивности, неведомой прежним поколениям».

Лаконичные письма, которые Матисс писал Щукину летом девятьсот восьмого года, сообщая об успехах и задержках в работе, перемежались неутешительными новостями, которые приходили в Париж из Перпиньяна, где угасала его теща. Матисс бился над преобразованием синего в красное, когда в конце июля она умерла. Смерть мадам Парейр подвела черту под скандалом с Юмберами, который едва не погубил ее семью. И хотя ни друзья, ни родственники Матисса никогда не касались этой темы, горький осадок той истории остался навсегда. Все связанное с процессом Юмберов считалось в семье табу, поэтому страх перед всем, что могло показаться вторжением в их личную жизнь, передался следующим поколениям. Пренебрежение мадам Парейр к нападавшей на нее прессе десятилетиями продолжало жить в ее потомках, не говоря уже о самом Матиссе. Анри Матисс, безусловно, считался выдающимся художником, но о его человеческих качествах отзывались весьма нелицеприятно; при жизни да и долгое время после кончины его называли эгоистичным, черствым и скупым. И мало кто догадывался, что во многом это происходило из-за невероятной скрытности семьи, бывшей настолько единодушной в своем

нежелании раскрывать фамильные секреты, что тайна мадам Парейр, сошедшей в могилу в 1908 году, оставалась похоронена вместе с ней еще целых девяносто лет^[100].

После похорон Матиссы вернулись в Париж, где Анри продолжил готовиться к предстоящему Осеннему Салону, в члены отборочного комитета которого он был приглашен вместе с Марке. Среди единодушно отвергнутых жюри работ оказались и картины Жоржа Брака^[101], чье сотрудничество с Пикассо грозило отменой всех основополагающих критериев, которыми доселе руководствовалось жюри. Пытаясь описать одно из браковских творений критику Луи Вокселю, Матисс набросал на бумаге комбинацию из прямых и поперечных линий. «Картина состоит из маленьких кубиков» («*Un tableau fait de petits cubes*»), — произнес он фразу, которой было суждено остаться в истории.

Сам же он выставил в Салоне несколько картин, центральной из которых стала «Гармония в красном». «Неожиданно я оказался перед стеной, которая пела, — нет, она кричала, кричала красками и излучала сияние, — написал о картине молодой скандинавский студент. — Что-то совершенно новое и беспощадное было в ее необузданной свободе...» Счастливым обладателем «Гармонии в красном» был Сергей Щукин, появившийся на парижской сцене, чтобы принять у Сары Стайн эстафету «главного собирателя Матисса». Желание русского коллекционера собрать подобную коллекцию (щукинские письма художнику той поры так и пестрят ссылками на картины мадам Стайн) вскоре осуществится. Он станет обладателем тридцати семи матиссовских полотен (через руки Сары Стайн прошло примерно столько же), которые выставит для публики в своем московском особняке, превратившемся накануне революции в первый в мире музей современного искусства.

Не кто иной, как Матисс пригласил Щукина осенью 1908 года в мастерскую Пикассо в Бато-Лавуар посмотреть «Авиньонских девиц». Поначалу картина вызвала у гостя отвращение, но затем он изменил свое мнение и стал покупать работы Пикассо десятками — и это при том, что кубистическая живопись становилась все более и более агрессивной, все более трудной для понимания и практически непродávаемой. Матисс, надо отдать ему должное, часто проявлял инициативу и представлял работы коллег дилерам и коллекционерам. Делал он это от чистого сердца и заботу о друзьях и приятелях не афишировал: старался проводить работы через строгое выставочное жюри, помогал развешивать и продавать картины; часто подбадривал и помогал советом, знакомил собственных

потенциальных покупателей с художниками, которые терпели нужду. Манген, Марке, Пюи, Дерен, которых взял под свое крыло и стал продавать Воллар, были обязаны своими успехами прежде всего Матиссу, чье собственное материальное положение было в ту пору, конечно, не столь бедственным, но все же еще далеко не стабильным.

Однако даже относительный достаток не изменил семейных приоритетов. Едва у них осенью появились деньги, как Матисс позволил себе пополнить коллекцию и купил одного Ренуара у Дрюэ и шесть акварелей Сезанна у Воллара. В тот самый день, когда пребывавшая в состоянии полного счастья от сыпавшихся на мужа щукинских заказов Амели Матисс похвасталась Грете Молль, что купила замечательные простыни в универмаге «Бон Марше», Матисс тоже отправился за покупками. «Изумительный персидский ковер был чудо как хорош. Он не мог забыть его и только повторял: “Как он прекрасен! Как прекрасен!”» Эти восторги у Амели выслушивала в течение двадцати четырех часов, а потом пошла и вернула простыни. Семейный бюджет не мог осилить двух покупок, и повторилась история с синей бабочкой. Матисс получил свой волшебный ковер и, как вспоминала Грета Молль, сидел довольный, попыхивая сигарой, любуясь его красками и орнаментом, которые вскоре перевоплотятся в чудесный «Натюрморт в венецианском красном».

В последних числах 1908 года написанные Матиссом по просьбе покойного Гольберга «Заметки живописца» опубликовал авторитетный журнал «*Grande Revue*». В том же году его работы впервые экспонировались в Лондоне («Импрессионизм... впал в детство благодаря месье Матиссу, темы которого и их трактовка откровенно инфантильны», — писал критик из «*Burlington Magazine*»), Нью-Йорке («французский художник умен, дьявольски умен... Тримя яростными мазками он способен изобразить самку во всей ее срамоте и омерзении») и Москве (где приведенные в замешательство любители искусства реагировали на его живопись, по удачному выражению князя Сергея Щербатова, «словно эскимосы на граммофон»). Завершал Матисс девятьсот восьмой год в Берлине, куда приехал на открытие своей выставки в галерее Пауля Кассирера вместе с Пуррманом и Моллями. «Гвоздем» ее стала «Гармония в красном», сделавшая последнюю остановку в Западной Европе по пути в Москву. Самые смелые поклонники художника были напуганы. Критики называли его картины бессмысленным, бесстыдным, инфантильным уродством или того хуже — болезненным и опасным бредом сумасшедшего. И хотя Матисс всеми силами стремился достичь гармонии, именно ее менее всего находили современники в его искусстве.

В новогоднюю ночь 1909 года Матисс вступил в свое сорокалетие. Тосты за будущий успех могли показаться преждевременными, хотя, сколько бы нападков ни пришлось ему еще вытерпеть, он вполне мог рассчитывать на поддержку отряда своих самых преданных сторонников во главе с Сарой Стайн, Пуррманом и Моллями, к которым теперь прибавилось еще и мощное подкрепление в лице Щукина. Но не менее важным было обретение равного себе соперника: феноменальная быстрота реакции Пабло Пикассо и его «звериный взор» будут заставлять Матисса постоянно работать на пределе возможного. В довершение всего он наконец научился сдерживать всплеск неконтролируемых эмоций, что и позволило ему стать настоящим художником. «Если в картине царят порядок и ясность, — писал Матисс в «Заметках живописца», — то это означает, что порядок и ясность с самого начала существовали в уме художника или же художник сознавал их необходимость».

В этом и состояла суть строгой теории, сформулированной в «Заметках живописца», опробованной в портрете Греты Молль и реализованной в «Гармонии в красном». В начале XX столетия, в момент невиданного разброда и шатаний, Матисс мечтал об «искусстве уравновешенном, чистом, спокойном, без волнующего или захватывающего сюжета». Он говорил, что искусство должно быть облегчением, «отдыхом от мозговой деятельности, чем-то вроде удобного кресла», и эта метафора насчет удобного кресла принесет ему гораздо больше вреда, чем любое другое из его образных выражений. Не зная биографии Матисса, вникнуть в смысл этих слов сложно. Только спокойствие и стабильность искусства могли «нейтрализовать» человеческие страдания, которым он, годами терпевший унижения и насмешки, видевший насилие и разруху, искренне сопереживал. В «Гармонии в красном», но с еще большей силой в последовавших за ней «Танце» и «Музыке» искусство Матисса достигло такой эмоциональной глубины и чистоты чувств, какие, наверное, присущи только музыке.

В начале января, по пути из Берлина домой, Матисс заехал к Остхаузу, жившему неподалеку от Эссена. Он хотел посмотреть, как установили в доме коллекционера в Хаагене его керамический триптих. Сюжет «Нимфы и сатира» был вполне традиционен: в центре — волосатый сатир, подкрадывшийся к уснувшей нимфе, а на боковых панелях — та же коренастая, мускулистая нимфа изображает танцевальное па, и все это в обрамлении бордюра из виноградных гроздьев. Недавно он закончил картину на тот же сюжет, но остхаузовский сатир с аккуратной бородкой и торчащими ушами совершенно преобразился на оставшемся в парижской

мастерской холсте. Матисс недвусмысленно очеловечил аллегорический сюжет: грубый, похотливый мужчина крадется к обнаженной женщине, свернувшейся на земле. Бледно-розовая плоть мужчины обведена красным цветом возбуждения. Таким же красным обведено и тело женщины, но каждая линия ее выразительного тела — склоненная голова, повисшие груди, раскинутые руки и ноги — демонстрирует изнеможение, беспомощность и вынужденную капитуляцию.

Картина написана в духе «Похищения» («Насилия») Сезанна, где точно такой же обнаженный мужчина властно увлекает за собой такую же безвольную, вялую женщину. Неистовый эротический заряд обеих картин усиливался резким цветом и размашистостью линий. В случае Матисса вызывающей выглядела даже сама живописная фактура: стремительные мазки, грубые контуры пейзажа, заполненного однотонной зеленью, расплывчатые пятна вокруг головы, руки и колена мужчины — все передает крайнее возбуждение. «Нимфа и сатир», как и полотно Сезанна, картина одновременно очень личная и символичная. Кажется, что матиссовский сатир собирается задушить жертву своими огромными красными ручищами — точно такое же желание испытывал Матисс всякий раз, когда начинал писать. Спустя многие годы художник признался поэту Луи Арагону, что каждая картина была для него насилием. «Насилием над кем? — вопрошал он, поражая собеседника (а может быть, и себя самого) грубым сравнением, всплывшим из глубины подсознания через три десятилетия после написания «Нимфы и сатира». — Насилием над собой, над своей нежностью или слабостью перед сочувствующим объектом». По-видимому, он подразумевал, что женские модели возбуждали в нем те же чувства, которые разжигало творческое вдохновение во время работы. То, что скрывалось за этими чувствами, и привело к созданию картины «Нимфа и сатир», которую художник сначала назвал «Фавн, застигающий нимфу врасплох».

Эта чувственная, интенсивная по цвету картина предназначалась для Щукина, который так же безоговорочно, как Матисс, готов был посвятить себя делу освобождения живописи. В свой приезд в Париж в начале января 1909 года Щукин купил (или же заказал) у Матисса уже шесть картин. Матисс рассказывал, что в какой-то момент стал бояться визитов русского, который удивительно верно и безошибочно выбирал последние, самые новаторские картины (и уносил, как когда-то Сара Стайн, «еще до того, как на них высыхала краска»). Тот факт, что «Нимфа и сатир» была явным вызовом благопристойности и морали, лишь усилил желание русского коллекционера завладеть ею. Картина резко отличалась от тех эротических

полотен, которые собиратели обычно прятали у себя в спальнях и кабинетах: изображавшая сексуальное насилие, она, по сути, совершала насилие над живописью. Для бунтарей, подобных Щукину, скрытый вызов «Нимфы и сатира» состоял именно в том, что картина попирала все академические каноны, свято хранимые авторами бесчисленных обнаженных, заполнявших парижские Салоны.

Самым модным воплощением этих канонов в глазах великосветского артистического мира был Морис Дени^[102]. Это он недавно взволновал Москву серией панно, написанных для дома Ивана Абрамовича Морозова, богатейшего текстильного магната и столь же страстного коллекционера, как и Щукин. Сюжетом декорации Дени стала история любви Амура и Психеи. Старинную легенду Дени «переложил на современный лад», скомпоновав в пяти сценах. Амура он изобразил в виде довольно упитанного обнаженного юноши с крыльями, который преследует не менее солидную Психею с пышной грудью, а также не менее пышными ягодицами и бедрами (все это было выдержано в розово-зелено-голубой гамме, кем-то ехидно названной потом «цветом розовой карамели»). Крепкое телосложение пары усиливало нелепость целомудренного объятия возлюбленных, возносившихся щека к щеке в небеса, почти не прикасаясь друг к другу: художник умудрился изобразить обольщение без какого-либо намека на желание или страсть. Музыкальный салон морозовского особняка, украсившийся панно Мориса Дени, в Москве сочли настоящим шедевром. Иван Морозов, как и Щукин, покупавший Матисса и даже собиравшийся заказать художнику декорировать одну из своих гостиных, от этой идеи вскоре отказался. Сергей Щукин же, напротив, мечтал, чтобы Матисс написал для него нечто необыкновенное. В январе 1909 года Щукин назначил художнику встречу в ресторане «Lague» и выложил свои пожелания насчет оформления лестницы московского особняка огромными декоративными панно. Это был незабываемый обед: вдвоем, словно заговорщики, они разрабатывали план будущих панно в синих, розовых и зеленых тонах, на которых должны были танцевать нимфы и играть на свирели фавны. Отсюда и родились матиссовские «Танец» и «Музыка».

В начале февраля Матисс уехал в Кассис, на побережье Средиземного моря, чтобы немного побыть в одиночестве. Он часто гулял вдоль берега, не в силах оторвать взгляда от бьющихся о скалы волн. Художник постоянно думал о щукинском «Танце», поэтому его так интересовали воздух, вода и солнечный свет, но особенно — движение. «Когда я смотрю на разбивающиеся о прибрежные скалы волны, то их круговорот напоминает мне собственные метания», — говорил он о своих

переживаниях отдохавшему тогда в Кассисе Марселю Самба, известному депутату-социалисту и любителю искусства^[103]. Весной Матисс «четко и полно» изложил свои мысли об искусстве корреспонденту журнала «*Les Nouvelles*», взявшему у него интервью по возвращении в Париж. Он заявил, что для художников его поколения настала пора выработать новый, более выразительный художественный язык. И это возможно, лишь возвратившись к основополагающим ценностям, избавившись от излишней детализации и переработав «сырой материал», доставшийся в наследство от натурализма и импрессионизма: «Мы стоим у конца реалистического движения, благодаря ему накоплено много материала. Мы должны его критически разобрать и систематизировать, что потребует немало труда».

Амбициозность Матисса была одной из причин, заставивших Амели стать его женой. Людям, плохо знавшим ее, она могла показаться простой домохозяйкой, однако это была только видимость. Внешне скромная и сдержанная, мадам Матисс была нетривиальной натурой и к своему браку относилась как к азартной игре: деньги, обеспеченность и успех в обществе не играли для нее никакой роли. Смысл ее жизни определяла живопись Анри, и только она. Амели энергично помогала мужу во всех рискованных начинаниях, ни на минуту не сомневаясь, что настанет день, когда он добьется успеха. «Основой нашего счастья.... было то, что наши отношения с первого же дня строились на взаимном доверии, — писала она Маргерит много лет спустя. — Это было величайшим благом для нас и предметом зависти наших друзей; благодаря этому мы смогли пережить самые трудные времена». Они все делали вместе — чуть ли не с первой встречи их называли «Неразлучниками». Четыре недели, проведенные Анри в Кассисе, были, пожалуй, самой долгой разлукой супругов за одиннадцать лет со дня свадьбы. Центром их мира была его мастерская, которая принадлежала Амели точно так же, как и ему. Она следила за всем, начиная с удобства моделей и кончая ежевечерним ритуалом мытья кистей. Она отмечала в дневнике самые важные события, вела переписку и читала по ночам, когда чрезмерное напряжение лишало Анри сна. Она позировала ему или наблюдала за рождением каждой из его картин, сеявших, как казалось современникам, смуту и хаос с момента «фовистского взрыва» девятьсот пятого года.

Она бы не смогла нести на своих плечах такой груз одна, без помощи Марго. Они с Анри держали дочь дома отчасти еще и потому, что не справлялись без нее, а отчасти — из предосторожности. С возрастом боли в поврежденной трахее становились все сильнее, и Маргерит нуждалась в постоянном присмотре. Летом 1909 года ей исполнилось пятнадцать, и она

дышала через трубку, удачно маскируя отверстие в горле блузками с высоким воротником или черной бархатной лентой.

Порядок, заведенный в мастерской женой и дочерью, соблюдался учениками Матисса не столь строго. Теоретически он занимался с ними только дважды в неделю, по утрам, но уже сам факт его присутствия здесь, рядом, за перегородкой, оказывал на всех магическое действие. Слухи об «Академии Матисса» множились, достигая разных стран и континентов. Начинаящие художники из Европы и Америки устремились в Париж, и к 1909 году число его воспитанников достигло трех десятков. Многие оказывались разочарованы, не находя в Учителе (*cher maître*, как его многие называли) и намека на «дикого зверя», что некогда появлялся на публике в черном овчинном тулупе мехом наружу. По мере того как его картины становились все более дерзкими и будоражащими, гардероб и манеры Матисса делались спокойнее и сдержаннее. Студентов он учил доверять первому впечатлению и полагаться на интуицию. Все, бросающееся в глаза, все нарочито красивое или преувеличенное следовало безжалостно удалять. «Все, что не приносит пользы картине, тем самым уже вредно», — говорил он. Занятия изматывали Матисса: даже самым бездарным он помогал с тем же рвением, с каким работал над своими полотнами. Наверное, потому, что собственные студенческие годы были еще свежи в памяти, он слишком хорошо знал, каково быть начинающим, еле сводящим концы с концами провинциалом, замерзшим, голодным, ждущим совета учителя как небесного откровения.

Жизнь студентов была нелегкой, но тяжелей всего приходилось девушкам, которые, как бы они ни нуждались, не могли спать на скамейке или бродить в одиночестве ночью по Парижу. Приличные домовладельцы с подозрением относились к незамужним женщинам, если при них не было родственника либо покровителя, а большинство художественных школ отказывало им в приеме на учебу. Среди молодых учениц «Академии Матисса», каковых в ней было немало, практически каждая имела мужа или возлюбленного, за исключением разве что нескольких русских девушек. Одной из них была Мария Васильева, прибывшая в Париж из Мюнхена, куда она, в свою очередь, приехала из Санкт-Петербурга, оставив в России почтенную буржуазную семью, сплошь состоящую из учителей, инженеров и адвокатов. Двадцатипятилетняя мадемуазель Васильева была весьма миниатюрной, но при этом сильной и бесстрашной девицей. Ее решительность и необычайное упорство позволили ей сделать впечатляющую карьеру. Между двумя мировыми войнами Мари Васильевф^[104] стала видной фигурой парижского авангарда и

монпарнасской богемы в частности.

Васильева снимала комнаты в мансарде над квартирой Матиссов вместе со своей приятельницей Ольгой Меерсон^[105], бывшей старше нее на шесть лет и уже считавшейся признанной художницей. Ольга была русской еврейкой с высокими скулами, молочно-белой кожей, копной блестящих каштановых волос и стройной фигурой. Творческая индивидуальность Меерсон была столь же яркой, сколь и ее внешность. Она появилась на бульваре Инвалидов в начале лета девятьсот восьмого года, когда Матисс, уединившись в мастерской, яростно работал над «Гармонией в красном». Меерсон была талантлива, честолюбива и уже выставлялась в официальном Салоне, поэтому Матисс колебался, стоит ли брать ее в свой класс. Он сказал Ольге, что у нее редкий дар портретиста, хорошее чувство цвета и композиции, но если она все-таки решит стать его ученицей, то ей придется забыть все, что она знает и умеет. Матисс отправил ее домой, чтобы Ольга все серьезно взвесила. Спустя две недели Меерсон появилась вновь.

Школа, от которой предстояло отказаться Ольге Меерсон, была у нее довольно-таки серьезной и основательной. Восемь лет она занималась в качестве вольноприходящей ученицы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а в 1899 году, когда ей исполнился двадцать один год, сбежала от семьи. Уехав из России, Ольга оказалась в Мюнхене, который на рубеже веков облюбовали многие художники — москвичи и петербуржцы. Здесь она сдружилась с Василием Кандинским, вокруг которого образовалась целая колония единомышленников. Основоположник абстракционизма написал портрет Ольги Меерсон и посвятил ей один из пейзажей, а в 1902 году назначил старостой своей художественной школы, именуемой, как и основанное им художественное объединение, «Фаланга»^[106]. Среди мюнхенских друзей Меерсон были не только художники, но и писатели; остались трогательные миниатюрные портреты ее лучшей подруги Кати Принсхейм^[107], вскоре ставшей женой писателя Томаса Манна, и ее брата Эрика; Ольга написала их на эмали тончайшими мазками, тщательно выписав каждую деталь. Однако подобной архаичной технике не было места в искусстве будущего, перспективы которого бесконечно обсуждались в Мюнхене в их художнической компании, в которую, разумеется, входили Кандинский с Габриэлой Мюнтер и Алексей Явленский с Марианной Веревкиной. Вместе с последней парой Ольга Меерсон провела лето девятьсот пятого года в Бретани, а ровно к открытию Осеннего Салона появилась в Париже, так что первый взрыв фовизма,

случившийся той осенью, произошел прямо на ее глазах. Когда же вскоре во Францию приехал Кандинский, Ольга оказалась одной из тех немногих, кого он принимал у себя в пансионе в Севре. Вскоре Кандинский решил вернуться в Мюнхен, но Меерсон не последовала за ним, а настояла, чтобы Матисс взял ее в ученицы.

Ольга олицетворяла те качества, которые Матисс всю жизнь ценил в своих женских моделях, — чувство собственного достоинства, смелость и жизнестойкость. Перед Первой мировой войной он написал изумительную серию портретов молодых женщин такого типа: «Девушка с зелеными глазами», «Алжирская женщина», «Испанка с бубном», «Дама в зеленом», «Девушка с тюльпанами». Для них ему позировали как профессиональные модели, так и просто знакомые (начиная с Греты Молль, которую он писал в 1908 году). Все портреты были вариациями одной и той же простой, довольно избитой формулы: модель изображалась анфас на фоне плоского цветного задника — монохромного или украшенного замысловатым орнаментом. Если и сегодня они впечатляют, то в начале века их эффект был оглушительным. Большинству, конечно, эти портреты казались странными, нелепыми и чересчур агрессивными — особенно непонятен был жирный черный контур, которым художник очерчивал фигуру. Висевшая у Сары Стайн «Девушка с черной кошкой» — портрет дочери Матисса, глядящей котенка, — приводила ее гостей в ужас. Смущенно сложившая на коленях руки «Девушка с тюльпанами» казалась безумной, видевшим ее в доме Щукина москвичам. А показанная в Париже весной 1910 года «Девушка с зелеными глазами» стала притчей во языцех и продолжала оставаться мишенью яростных атак, появившись в конце того же года на скандально известной выставке постимпрессионистов в Лондоне.

Роджер Фрай^[108], организовавший лондонскую выставку, энергично защищал «Девушку с зелеными глазами». Он говорил о линии и гармонии цвета, но, когда речь заходила о портретном сходстве, возразить оппонентам ничего не мог. Нужно было набраться мужества, чтобы согласиться позировать Матиссу (отваживавшиеся на такой шаг хорошенькие девушки считались чуть ли не героинями). В основном все они были иностранками и могли не обращать внимания на строгие правила, которые внушались им родителями-буржуа. Их стойкость, надо заметить, трогала художника ничуть не меньше, чем их юность и наивность. Независимость, например, «Девушки с зелеными глазами» чувствовалась во всем — начиная со странного наряда и кончая прямым носом, густыми черными бровями, решительным алым ртом и твердо посаженной на

колоннообразной шее головой. Когда три года спустя ему будет позировать Ольга Меерсон, он постарается передать ее уязвимость настороженной позы, напряженно сложенными руками и гордо вскинутой головой.

В тот день, когда Ольга впервые переступила порог его мастерской, Матисс предостерег ее: если вы будете восхищенно следовать за мной, то навсегда погубите карьеру и лишитесь покупателей. В течение трех лет они не раз будут беседовать об искусстве, говоря о нем только в возвышенных выражениях («Стремления ее души были самые благородные», — писал Маттисе позже), а через несколько месяцев после их встречи Матисс начнет работать над «Нимфой и сатиром». Теперь он посягнул на разрушение академических канонов в самом святом — обнаженной фигуре. Два образа — реальной девушки и *нимфу* из арсенала классической традиции — слились в один. Рыжие волосы нимфы дали историкам искусства повод предположить, что для картины позировала Меерсон, хотя волосы у нее были скорее каштановыми (тогда у Ольги должны были бы быть красные глаза, как у нимфы, а у Матисса — черная шевелюра, как у мужчины на его картине). Но некие личные обстоятельства за этим полотном, где в первый и последний раз художник изобразил свершающееся или предстоящее насилие, несомненно, стоят.

В мемуарах Васильевой описан эпизод, произошедший в начале 1909 года, вскоре после того, как она поселилась в заброшенном монастыре Сакре-Кёр. Как-то весенним утром, когда Матисс, которому не хватало свежего воздуха, перешел спать с нижнего этажа в мансарду, Марию разбудил стук в дверь. «До конца еще не проснувшись, я набросила кимоно и открыла...» Стоявший в пижаме Матисс стал объяснять, что принес иллюстрации для «Заметок живописца», которые Васильева переводила на русский^[109]. «Он стоял в дверном проеме, глядя на мою еще теплую постель и на меня, привлекательную, какой я была тогда, а затем внезапно ушел». Васильева — перворазрядная фантазерка, склонная к саморекламе, и мемуар ее вряд ли можно считать надежным. Тем не менее данное воспоминание звучит довольно-таки правдоподобно и подтверждает сделанное позже самим Матиссом заявление, что живопись для него была насилием. На просьбу конкретизировать свои отношения с его женскими моделями художник признался, что мог достичь экстремальной, беспристрастной, почти хирургической концентрации, необходимой для начала работы над картиной, только испытывая к своей модели чувства. Еще он говорил, что нуждался в физическом присутствии молодых и красивых девушек, позировавших ему в течение всей его жизни, не столько для того, чтобы не забыть, «как выглядит оригинал», сколько затем, «чтобы

поддерживать себя в состоянии эмоционального возбуждения, некоего флирта, который под конец превращается в насилие. Насилие над кем? Насилие над собой, над своей нежностью или слабостью перед сочувствующим объектом».

Матисс вернулся из Кассиса в Париж в марте 1909 года именно в описываемом выше возбужденном состоянии творческого подъема. Дома его ожидало письмо от Щукина, спрашивавшего об эскизе панно, предназначенного для лестницы его особняка. 11 марта художник отправил в Москву небольшой эскиз с хороводом танцующих обнаженных девушек, а на следующий день еще один эскиз — с купальщицами. Заказчик пришел в восторг, но одновременно испугался. «Сударь... увы! Я не могу поместить *ню* у себя на лестнице. После смерти одного из моих родственников я принял к себе в дом... девочек, а у нас в России (мы здесь немного на Востоке) нельзя показывать *ню* девочкам», — начал оправдываться Щукин. Повесить многометровые панно Матисса, да еще с обнаженными фигурами, Сергей Иванович опасался не только из-за девочек. Он прекрасно понимал, что в Москве *такую* живопись сочтут откровенным издевательством. Обидеть Матисса отказом он тоже не решался, всячески хвалил «необычайно благородные по цвету и рисунку» эскизы, уверяя, что из-за девочек «вынужден подчиниться русским обычаям», иначе ни за что не посчитался бы с общественным мнением («В России мы как в Италии XVII века, где *ню* было запрещено»). Сергей Иванович пробовал найти компромиссное решение: изобразить тот же хоровод, но с девушками в платьях, или сохранить сюжет с обнаженными, но уменьшить формат, чтобы картина поместилась в «частной комнате», где голых тел никто не увидит. Заказчик был готов идти на любые уступки — даже предложил заплатить за картину вдвое меньшего размера цену, назначенную за огромное панно.

Потом было письмо от 27 марта, где он в очередной раз просил найти способ избежать *ню*. Письмо было отправлено утром, а вечером из Парижа пришел последний эскиз «Танца» Целую ночь Сергей Иванович не спал, а утром телеграфировав на бульвар Инвалидов, что просит забыть обо всех предшествующих просьбах и согласен на хоровод из обнаженных фигур. Вслед за телеграммой последовало знаменитое щукинское письмо Матиссу от 31 марта 1909 года: «Сударь, я нахожу в вашем панно “Танец” столько благородства, что решил пренебречь нашим буржуазным мнением и поместить у себя на лестнице сюжет с обнаженными. В то же время нужно будет второе панно, сюжетом которого могла бы быть музыка». «Потребовались мужество и дерзость, чтобы написать эти панно, — скажет

Матисс позже, — и не меньшее мужество, чтобы их купить».

Всю жизнь работа над человеческими фигурами разделялась для Матисса на две стадии. Сначала он пристально изучал внешнюю сторону объекта и впитывал ее до тех пор, пока его воображение не превращало реального человека в образ. «Во мне происходит какое-то подсознательное умственное брожение, — говорил художник, — поднимающееся откуда-то из глубины, словно пузыри со дна заболоченного пруда»^[110]. В качестве исходной точки панно Щукин предложил взять хоровод танцующих фигур, который увидел весной 1906 года на заднем плане «Радости жизни», освистанной толпой в Салоне Независимых (а увидев картину спустя два года у Стайнов вновь, уже не мог ее забыть). Присланный в марте эскиз давал представление о композиции, которая созрела у художника в Кассисе, хотя отдельные образы могли варьироваться.

Матисс написал первую версию «Танца» (вскоре за ней последовала и вторая) необычайно быстро — за два или три дня неистовой концентрации воображения. Друг Сары Стайн, англичанин Мэтью Причард, увидев 11 апреля 1909 года фотографию «хоровода танцующих женщин», объявил Матисса «величайшим новатором». 12 апреля газета «*Les Nouvelles*» опубликовала интервью, в котором художник сформулировал свою цель: выражать «свое внутреннее видение... самыми простыми и самыми скупыми средствами»; в качестве примера Матисс ссылаясь на композицию для щукинской лестницы. Вряд ли он мог более ясно выразить свое творческое кредо, нежели этим первым крупным декоративным заказом, ставшим стартовой площадкой для искусства Новейшего времени. Для коллекционера же «Танец» и последовавшая за ним «Музыка» стали публичным признанием верности художнику. То, что живописи Матисса принадлежит будущее, безоговорочно доверявший ему Щукин той весной считал своим долгом внушать всем и каждому.

Поддержка Щукина, как материальная, так и моральная, отразилась на жизни и работе художника. Двадцать семь тысяч франков за «Танец» и «Музыку» Матисс получил ровно в тот момент, когда правительство выставило на продажу монастырь Сакре-Кёр и его обитателям было предложено покинуть обитель. Для Матисса это стало поводом сбежать от утомлявших его учеников и все возрастающей собственной печальной известности. Довольно скоро подходящее место было найдено: строящийся промышленный пригород Исси-ле-Мулино на юго-западной окраине города. И как раз в этот самый момент на семью обрушивается новый удар: в конце марта состояние Маргарит становится критическим и врачи проводят ей вторую трахеотомию. Страдания дочери, признавался Матисс,

начисто лишили его вкуса ко всему, «особенно к живописи» (операция всколыхнула мучительные воспоминания о том, как девять лет назад он держал Марго, лежавшую на кухонном столе их крошечной мансарды, пока доктор разрезал девочке горло).

В течение всего апреля и мая родители Маргерит занимались хозяйственными хлопотами. Они паковали вещи, двигали мебель и руководили строительством мастерской (достаточно большой, чтобы в ней поместились жукинские панно), мечтая поскорее отвезти дочь на юг, к морю. Оба, и муж и жена, считали переезд в Исси решением всех проблем. Дом и сад дадут им такой простор и покой, какие нереально найти в центре Парижа. Анри избавится от учеников, постоянно выбивающих его из колеи, назойливых критиков, дилеров и потенциальных покупателей, а Амели снова станет играть принадлежащую ей по праву роль хозяйкиного мастерской — центре их «совместного предприятия». Детям за городом будет замечательно, Марго сможет спокойно выздоравливать на природе, а мальчики пойдут в местный лицей. Вся семья будет в полном порядке. Гертруда Стайн была поражена безрассудным счастьем Амели, которая той весной на такси ездила в Исси. «В то время только миллионеры заставляли ждать такси, и то они делали это по великим праздникам», — вспоминала Гертруда. Но Амели Матисс себе это позволяла и как ни в чем не бывало собирала цветы в саду, который осенью будет принадлежать ей целиком.

Как только в его «Академии» начались летние каникулы, Матисс поехал навестить своего старинного друга Леона Вассо, служившего сельским врачом в Нормандии. В середине июня Матиссы всей семьей отправились на юг и поселились в Кавальере, на вилле Адам. Если в 1904 году в Сен-Тропезе и год спустя в Кольюре холсты художника населяли мифические средиземноморские нимфы, то на этот раз он привез с собой настоящую, живую нимфу. Ее звали Лулу Брути, и она была профессиональной моделью. У нее были черные волосы и что-то кошачье в лице, упругое тело танцовщицы и кожа настолько загорелая и блестящая, что ученики Матисса называли девушку «Итальянский закат». У Амели с Брути сложились добрые отношения, каковые обычно бывали у нее со всеми натурщицами мужа. Лулу играла с детьми, училась у Матисса плавать и составляла компанию его жене. Других обитателей в этой уединенной рыбацкой деревне, куда изредка забредали художники, не было; от внешнего мира Кавальер был отрезан еще больше, чем Кольюр. Погода была скверной, к тому же Жан заболел свинкой. Матисс переживал, что не может работать, однако пребывал в отличном расположении духа и учился плавать под водой. Подруге Сары Стайн Харриет Леви (той самой,

что купила у него «Девушку с зелеными глазами») он послал рисунок, на котором изобразил себя в полосатом купальном костюме, приготовившимся нырнуть с борта старой шлюпки. В своих шуточных рисунках Матисс всегда изображал себя эдаким недотепой. На полях писем к Мангену он рисовал себя близоруким чудаком, стоящим по пояс в воде, или ныряльщиком, от которого остались на поверхности лишь громадные голые ступни, тем временем как обнаженная модель валяется, широко раскинув ноги, среди чахлого кустарника, скучая рядом с брошенным на песке мольбертом (шутливыми посланиями такого рода Матисс обменивался с Мангеном и Марке со студенческих дней).

На самом деле летом 1909 года Брути завладела его воображением отнюдь не тем традиционным путем, который диктовала обычная мужская фантазия. Она позировала ему на самой кромке берега, где росли сосны. Его кисть обводила контур ее тела с видимой легкостью; свет и тень на этих небольших ярких холстах складывались из пятен и полос невиданного прежде цвета. «Освобождение живописи» в Кавальере происходило именно так, как и говорил Матисс перед отъездом из Парижа журналисту из «*Les Nouvelles*»: «Я не могу рабски копировать натуру... если все соотношения найдены, то должен получиться живой аккорд красок, гармония, подобная музыкальной гармонии». И вновь его «гармонии формы и цвета» остались непонятны даже самым преданным его поклонникам. Марсель Самба и его жена Жоржетт, рассматривая в Исси-ле-Мулино привезенные из Кавальера работы, аж вскрикнули, дойдя до «Сидящей обнаженной», для которой позировала Брути. «Мы замерли при виде странного небольшого холста; это было нечто захватывающее, неслыханное, устрашающе новое: он мог напугать самого автора. На пылающем ярко-розовом фоне сидела женщина фиолетово-розового цвета, окруженная темно-синими тенями, вызвавшими в памяти творения мастеров Китая или Японии. Мы таращили на нее глаза, изумленные и потрясенные — все четверо, включая самого художника, который, казалось, только сейчас увидел свое творение». Сначала картина казалась бессмысленной, но по мере того, как Самба анализировал увиденное, он понял, что сочетание зеленого, голубого, розового и фиолетового должно восприниматься как единое целое. «Я не собирался написать просто женщину, — сказал Матисс. — Я хотел передать мое впечатление от юга». Самба купил «Сидящую обнаженную». Купил потому, что опознал в ней, по его собственному выражению, «зародыш», который даст жизнь выдающимся синтетическим полотнам следующего десятилетия.

Если не считать короткого весеннего перерыва, все следующие

двенадцать месяцев Матисс провел за работой над двумя панно для Щукина в выстроенной специально для них мастерской в Исси. Те, кто видел первую версию «Танца», описывают ее как деликатное, тонкое, даже мечтательное полотно. Во второй версии Матисс значительно усилил все тона, так что картина превратилась в сплошной плоский фриз с ярко-красными фигурами, пляшущими на фоне полос изумрудно-зеленой травы и синего неба. Именно этот взрыв неистовства и шокировал зрителей, да Матисс и сам был напуган силой своей живописи, которую в «Танце» и «Музыке» он одновременно пытался и высвободить, и удержать. «В тот самый момент, когда разъяренные толпы вопили перед его громадными панно, посылая ему проклятия, — писал Самба, — он невозмутимо признался нам: “Все, чего я хотел, — это уравновешенного чистого искусства, которое бы не беспокоило и не тревожило людей. Я хотел, чтобы каждый уставший, надорванный, изнуренный человек вкусил перед моей живописью покой и отдых”». Реакция на подобные заявления могла быть только одной: либо Матисс хитрит, либо он и впрямь лишился рассудка (по правде говоря, даже его преданные фанаты сильно сомневались, что художник подразумевает именно то, о чем говорит). Однако Матисс искренне стремился создать свой «счастливый мир», очищенный от любых примет времени и условности форм, в которых воплощался этот мир, как напишет потом один из критиков, «заранее предупреждая какие-либо попытки принять его за действительность. Этот мир становился напоминанием о том, чего людям так недостает в жизни...» Ему было необходимо примирить разрушительность искусства Новейшего времени с ясностью и упорядоченностью великой французской традиции живописи, унаследованной им от своих учителей Никола Пуссена и Поля Сезанна.

Всего себя он отдавал живописи. Она терзала его днем, врывалась ночами в его сны, вносила напряжение в личную жизнь. Ей одной был подчинен ежедневный ритм существования его семьи. Эта одержимость в свое время привела к разрыву Матисса с матерью Маргерит. Едва познакомившись с Амели, он растрогал ее до глубины души, когда предупредил, что, как бы сильно ни любил ее, живопись всегда будет любить больше. На склоне лет Матисс признается другу, что стремился к сексуальному воздержанию начиная с фовистского лета 1905 года. В картине «Разговор», начатой в монастыре Сакре-Кёр и завершенной в Исси, явно скрыт некий намек на самопожертвование. С формальной, живописной стороны — это удивительно гармоничная композиция, напоминающая великолепие византийских эмалей. А в банальном, житейском аспекте — жанровая сцена, изображающая Амели в любимом

черном халате, сурово смотрящую на мужа, одетого в полосатую пижаму. Пижамы, бывшая в ту пору экзотическим индийским товаром, считалась перед Первой мировой войной одеждой скорее для отдыха, чем для сна. Матисс тогда сменил традиционный вельветовый рабочий костюм на пижаму и с тех пор более двадцати лет изображал себя в ней рядом со своими моделями. Для внешнего мира пижама олицетворяла моральную распущенность и сибаритство, а для Матисса — тяжелую работу, самоограничение и преданность делу.

В октябре 1909 года Ольга Меерсон регулярно приезжала в Исси и позировала Матиссу (он лепил с нее фигуру обнаженной) в мастерской, где он работал над «Танцем». Оба они были захвачены новым поворотом его манеры и полностью пребывали в мире живописи. Амели же этот мир был недоступен. Наверняка она ревновала мужа, но ей следовало опасаться не Ольга и юных учениц вроде Васильевой, и не вереницы профессиональных натурщиц, не покидавших мастерскую ее мужа до его последних дней. Амели приходилось сражаться с гораздо более могущественной соперницей. Эта соблазнительница завладела двумя величайшими предшественниками Матисса: она преследовала и овладела Сезанном и всю жизнь не покидала Пуссена. За год до смерти Пуссен изобразил ее на своем автопортрете в виде прелестной золотоволосой женщины, которую страстно сжимают в объятиях мужские руки. Пуссен называл ее «божественная Живопись» («*La sacrée Peinture*»). Она была ревнивой, требовательной и никого не подпускала к своему избраннику. Соперницей Амели была Живопись. Это она стиснула Матисса в своих объятиях (а он ее — в своих), чтобы уже не отпускать никогда.

Глава седьмая.

ОТКРЫТИЕ ВОСТОКА.

1910–1911

Переезд в Исси-ле-Мулино осенью 1909 года был не просто переменой адреса: Матисс принял решение удалиться со сцены. «Если когда-нибудь история моей жизни будет правдиво рассказана от начала и до конца, — написал он более тридцати лет спустя сыну, — она удивит каждого. Когда меня втоптывали в грязь, я терпел и не протестовал... и чем дальше, тем все сильнее и сильнее осознавал, насколько был непонят и как несправедливы были ко мне». Общественный бойкот сделал его упрямым. «Весь мир отвернулся от него, — говорила Лидия Делекторская, с которой художник в последние годы жизни был, наверное, откровенней, чем с кем-либо другим. — Все столпились вокруг кубистов, Пикассо окружала целая свита. Это был вопрос чести. Он этого никак не проявлял и никогда не показывал, насколько глубоко это его ранило».

Последней каплей, переполнившей чашу терпения, стал случай в одном из артистических кафе на Монпарнасе, куда как-то зашел Матисс. Сидевший там Пикассо с компанией сделали вид, будто не заметили его, и Матисс остался сидеть в одиночестве. И ни один художник, которых в кафе было полным-полно, не ответил на его приветствие. «Всю жизнь я провел в карантине», — с горечью говорил он, вспоминая эту сцену. Недавний его союзник Андре Дерен переметнулся вместе с Жоржем Браком и другими фовистами в лагерь Пикассо, но их дезертирство стало для него даже некоторым облегчением. Матисс никогда не рассматривал себя лидером партии — искусство вообще для него не имело политического измерения. «Он не рвался отражать удары противников и бороться за благосклонность непостоянных друзей, — писала одна из жен Пикассо, Франсуаза Жило. — Он боролся только с собой, поскольку главным его соперником был он сам». Для кубистов, ставших самым влиятельным и наиболее воинственно настроенным из всех тогдашних художественных объединений, Матисс оставался любимой мишенью. И тогда он решил исчезнуть и переехал в Исси. «Я затаился и стал наблюдать, что же произойдет».

Матисс и стремился к уединению, и одновременно страшился своего затворничества. Их новый дом по адресу Кламарское шоссе, 92, находился ровно на полпути между Исси, бывшим тогда небольшим поселком, и

новой железнодорожной станцией Кламар. Трехэтажный поместительный каменный особняк стоял за высокой оградой на вершине холма, откуда были видны выстроившиеся вдоль берегов Сены заводы, окрестные поля и огороды. Комнаты были небольшие, но на редкость пропорциональные, а главное, здесь имелись телефон, ванная и центральное отопление, что в те времена еще считалось большой редкостью. Матиссы не знали никого в округе, и по соседству с ними в первые годы вообще никто не жил, поэтому Анри на всякий случай держал при себе пистолет и запрещал мальчикам вечерами выходить из дома одним. И хотя ежедневно с вокзала Монпарнас в Кламар уходили десятки электричек, для круга, к которому принадлежали художник и его жена, Исси-ле-Мулино находился за чертой известного им мира.

В Париже болтали, что Матисс обзавелся шикарным поместьем и зарабатывает огромные деньги, но на первых порах жизни в Исси дела у семейства обстояли далеко не блестяще. Три тысячи франков в год для их бюджета были весьма обременительны, и довольно часто в конце квартала им не хватало денег, чтобы заплатить за аренду дома, особенно если к этому прибавлялись счета за непредвиденные визиты к врачу. Если бы не контракт с галереей Бернхемов, который Матисс подписал той осенью, арендовать дом в Исси они бы точно не смогли. Братья Жосс и Гастон Бернхемы, они же Бернхем-Жёны (то есть Бернхемы-младшие) соглашались покупать все, что напишет художник, но по фиксированной цене: от 450 франков за самый маленький холст до 1875 франков за самый большой плюс 25 процентов с прибыли от продажи каждой работы^[111]. Первое соглашение художник и галеристы подписали сроком на три года.

Переезд, который давал Матиссам возможность начать новую жизнь, поначалу казался настоящим бедствием. Прежде они путешествовали налегке и жили в дешевых квартирах с минимумом вещей (не считая картин и коллекции тканей), а теперь на них обрушилась целая лавина забот, связанных с содержанием большого дома. Но постепенно все как-то наладилось: мальчикам нашли школу, а Маргерит — врача, сад вскопали и засадили деревьями. Матисс составил расписание на каждый день недели. Воскресенье он отвел для отдыха, понедельник — для визитов гостей и переписки, пятницу и субботу — для преподавания в Париже (пока школа окончательно не закрылась). Вторник, среда и четверг были целиком отданы работе (он писал в мастерской в дальнем углу сада). Но даже когда все шло строго по расписанию, собственно на работу оставалось меньше половины недели. От этого художник постоянно находился в напряжении: надо было заканчивать «Танец» и «Музыку», а он постоянно нервничал и

паниковал, терзался собственной бездарностью и страдал от изматывавшей его бессонницы. После обрушившегося на Исси под Новый год снегопада началось страшное наводнение, которого не помнили в этих краях. Со свинцово-серого неба нескончаемым потоком десять дней подряд лил дождь, отчего художника словно парализовало и он уже был готов погрузиться в депрессию.

На 14 февраля было назначено открытие его выставки у Бернхемов (обещание братьев устроить в 1910 году персональную выставку, собственно, и стало одной из причин, заставивших Матисса подписать с ними контракт). Он выставил шестьдесят пять полотен, начиная с традиционных фламандских натюрмортов и кончая «Сидящей обнаженной», купленной Самба, — с такой полнотой его творчество никогда прежде не демонстрировалось. Однако публика матиссовские достижения не оценила, а критики разругали ретроспективу в пух и прах, заявив, что художник неспособен следовать некой четкой линии или выработать собственный стиль. Ну и напоследок еще и обвинили в вульгарности и бессмысленной грубости. Поползли слухи, что Матисс получал огромные деньги от доверчивых иностранных студентов, а во время занятий якобы самолично увенчивал себя лавровым венком (некоторые и вовсе утверждали, что не венком, а золотой короной)^[112]. Из-за всех этих сплетен выставка приобрела скандальную известность и желающих посмотреть на картины Матисса оказалось столько, что Бернхемам пришлось продлить ее на десять дней. Только в начале марта, когда она наконец закрылась, Матисс смог сбежать из Парижа. Сначала он собирался укрыться в Перпиньяне, но потом передумал и отправился в Кольюр, где Майоль и Террюс целый месяц приводили своего подавленного и деморализованного друга в чувство.

Единственным, кто отважился публично защищать Матисса той весной, оказался, к сильному его неудовольствию, Аполлинер. Стайны, разумеется, по-прежнему поддерживали его, хотя и негласно, и прежде всего Сара. Ее коллекция давно превратилась в «учебное пособие» для поклонников творчества Матисса, начиная со Щукина и Беренсона и кончая молодым американским фотографом Эдвардом Стейченом^[113] (который впоследствии организует две первые выставки художника в Нью-Йорке). Приходившие на улицу Мадам в первый момент обычно с отвращением отворачивались от картин, но затем, к своему удивлению, понимали, что оторвать взгляд от сочных матиссовских полотен, выстроившихся рядами, рама к раме, не могут. «Это поразительное

зрелище! Яркое, пестрое, с грубыми, но невероятной красоты линиями», — восхищалась поборница авангарда леди Оттолин Морелл. Любовь к кричащим краскам, грубым украшениям и огромным шляпам делала лондонскую аристократку особенно восприимчивой к новому искусству. Впрочем, у нее имелся единственный недостаток — она не умела хранить «торжественную тишину», к которой призывала миссис Сара Стайн. «Никто не отваживался говорить и хранил гробовое молчание потому, что здесь, кажется, кричали сами стены».

Парижским гидом леди Оттолин был Мэтью Причард, постоянно бывавший у Стайнов на улице Мадам, 58. Причард был самопровозглашенным пророком. Он не занимал никаких официальных должностей, избегал академического мира, крайне редко выступал с лекциями и практически не публиковался. И при этом обладал, как выражался Т. С. Элиот^[114], «исключительным влиянием, выходящим за пределы его известности», которое и использовал в интересах Матисса. Современное искусство настолько заинтересовало выпускника юридического факультета Оксфорда, что эстет-самоучка Причард бросил занятия восточным искусством и уехал в Париж. Выставка у Бернхемов потрясла его. «Я был ослеплен великолепием ваших работ, едва только вошел в галерею», — признался он потом художнику. Причард стал таким преданным и страстным почитателем Матисса, что любой неодобрительный отзыв вызывал у него бурную реакцию. Узнав, что модный портретист Джон Сингер Саргент презрительно высказался о живописи его кумира, Причард в сердцах воскликнул: «Да он ему и в подметки не годится! Если бы мистер С. осознал ее истинный смысл, то совершил бы харакири перед одним из своих собственных творений».

Всю весну и осень 1910 года Причард регулярно появлялся в мастерской в Исси, привозя с собой либо молодых, либо солидных, состоятельных поклонников художника, в основном американцев, прибывших в Париж вслед за ним из Бостона. Изогранный философский склад ума Причарда придавал интеллектуальную весомость — «безукоризненную оксфордскую респектабельность» — малопонятному для большинства курсу, которым двигался художник. Широкие познания Причарда и его интеллектуальный подход импонировали Матиссу, точнее, той стороне его натуры, которая боролась, говоря его собственными словами, за «наведение порядка в своем, хаотичном по природе, уме». Эту дисциплинированность сумел схватить в своей фотографии Стейчен, запечатлевший Матисса в мастерской в Исси: перед нами не мятущийся творец, а эдакий мастеровой высшего разряда в белом рабочем халате,

застегнутом на все пуговицы. Что же касается Причарда, то искусство для него было в первую очередь инстинктивным и эмоциональным. Подобно многим ревностным подвижникам, он нуждался в помощи, чтобы подняться над более упрощенным уровнем чистой интуиции. «Многое из того, что Матисс дает нам, можно отыскать в нашем подсознании, — отмечал Причард в своих записных книжках «Разговоры с Матиссом». — Чтобы понять его суть, мы должны войти в состояние транса или экстаза и погрузиться в глубины нашего существа».

Матисс использовал более энергичные способы, чтобы выразить чувства, которые испытывал, опрокидывая барьеры между собой и живописью. Особенно ожесточенно он боролся с хороводом танцоров, первый эскиз которого Причард увидел в апреле 1909 года. Матисс потратил более полугода, последовательно концентрируясь на отдельных деталях: надвигающемся приливе, скалах Кассиса, соснах в Кавальере; на фигурках из глины, которые он начал лепить, переехав в Исси, изучал пластику человеческого тела. Как только первое из двух внушительных полотен (каждое высотой в два с половиной метра и длиной почти в четыре) было установлено в большой квадратной мастерской с огромными окнами и стеклянным потолком, он попытался использовать свои находки. Матисс писал стоя на стремянке, нанося краску на холст большими кистями: фигуры танцующих были выше его самого. Помогавший ему в мастерской Пуррман поражался, насколько изменение одной только линии нарушало равновесие всей композиции («Он... манипулировал всей группой, словно это была одна фигура с восемью ногами и восемью руками»). Матисс действовал интуитивно, движения его были спонтанны — так обычно ведут себя опытные танцоры или спортсмены. «Картина подобна игре в карты, — говорил он Пуррману. — Вы должны с самого начала понять, что хотите получить в конце; все должно быть просчитано и закончено еще до того, как начнется».

Процесс создания картины был сродни физическому труду. Работая над заразительными ритмами «Танца», Матисс мурлыкал себе под нос танцевальную мелодию. Она возвращала его не к танцующим каталанским рыбакам в Кольюре, а еще дальше — на Монмартр, к мастеровым, кружащимся в вихре танца со своими возлюбленными в «Мулен де ла Галетт». Танцоры вздымались под его кистью на холсте словно огромная стихийная волна, пугая, по словам Пуррмана, «даже самого художника». Ничто не могло мощнее передать образ бьющейся, пульсирующей энергии, чем отсылавший к умершей классической традиции хоровод огромных фигур с их красными мускулистыми телами, цепкими ступнями и острыми

ушами сатиров. В этой живописи чувствовался такой же животный взрыв чувств, какой Матисс испытал в двадцать лет, когда мать подарила ему коробку с красками, а он бросился к ним «подобно животному, которое очертя голову бросается к тому, кого любит».

Этот звериный, чувственный аспект и потрясал матиссовских современников больше всего. Они называли «Танец» примитивным, дьявольским, варварским, даже канныбальским, а Матисс лишь повторял, что стремился к гармонии и спокойствию. Противовесом неистовой страстности танцоров должна была стать сосредоточенность героев «Музыки». Над панно он работал одновременно, периодически переключаясь с то взлетающих, то прикивавших к земле тел «Танца» к мягко-округлым фигурам «Музыки», выстроившимся в ряд словно ноты. Скрипка, на которой он играл в детстве, по-прежнему была для него дорога, хотя мальчик-скрипач в «Музыке» кажется не более чем посредником, необходимым художнику для выражения своих чувств к этому инструменту (почти через десять лет он использует тот же ход в картине «Скрипач у окна», которая станет очередной важной вехой в его творчестве).

В июне 1910 года Матисс принял решение закрыть свою «Академию». («Какое облегчение! — признался он другу. — Я относился к ней слишком серьезно».) Преподавание превратилось в тяжелую повинность. Число студентов росло, и слухи о том, что он наживается за счет учеников, множились. Матисс сказал Причарду, что на самом деле большинство студентов скорее нуждаются в «духовной встряске», нежели в его практических советах. Однако это было далеко не так. Его воспитанники сумели усвоить преподанный им изобразительный язык и «заговорить» на нем. Поэтому возвращение на родину выпускников «Академии Матисса» не прошло бесследно для Скандинавии, Соединенных Штатов, Германии и России. Коллекционеры именно этих стран (выходцами из которых в большинстве своем и были матиссовские ученики)^[115] еще при жизни Матисса приобрели гораздо больше его работ, нежели соотечественники-французы, англичане и прочие европейцы вместе взятые.

Не считая коротких поездок в гости к Леону Вассо в июне и к Марке в августе, Матисс провел все лето с семьей в Исси, работая над «Танцем» и «Музыкой». У мальчиков был теперь свой сад, где они могли играть (Жан учился в лицее, куда осенью определили и Пьера), а Маргерит дышала воздухом, выздоравливая после второй операции. Сад был замечательный: высокие деревья и кустарники окружали зеленый газон с извилистыми тропинками, которые вели к зарослям сирени; еще были фруктовые

деревья, два пруда и оранжерея, где Амели выращивала рассаду. Шедшую к мастерской Анри дорожку окружали клумбы с яркими цветами.

Сад был прекрасен, но вскоре Амели почувствовала себя здесь сельской затворницей. Ей стало не хватать визитов художников с их женами или подругами, которые прежде составляли круг ее общения. Кроме кухарки и пятнадцатилетней Маргерит в Исси не с кем было сказать и слова. Вместо того чтобы занять центральное место в жизни и работе мужа, Амели реально угрожала опасностью потерять его насовсем. Даже если Анри и не уезжал по делам в Париж, то запирался в мастерской, отчаянно пытаясь наверстать отнятые у работы часы. Что же до часто бывавших в Исси «представителей художественного мира», иностранцев по преимуществу, то они относились к жене художника (если вообще замечали ее, учитывая, что Амели иностранными языками не владела) как к невзрачной, ничем не примечательной домохозяйке. Единственной, кто ценил мадам Матисс, была Гертруда Стайн, да и то в основном за ее домовитость. Все шло к тому, что домашняя рутина, которой Амели так страшилась с юных лет, поработит ее.

Почти все, кто посещал тем летом Матисса, покидали Исси в полном недоумении. Английский критик Роджер Фрай и двое его американских коллег были обескуражены и не верили своим глазам: огромные холсты показались им какой-то дурной шуткой. Фрай даже сравнил матиссовские картины с рисунками своей семилетней дочери и опубликовал крайне недоброжелательную статью о «Танце» и «Музыке», которые впервые предстали перед публикой на Осеннем Салоне 1 октября 1910 года. Реакция была убийственной. Перед панно собирались толпы негодующих, выкрикивали оскорбления, как, впрочем, они это регулярно делали на протяжении последних лет. Близкие друзья Матисса не знали, как реагировать, а коллеги-художники чувствовали себя оскорбленными. Рецензии в прессе были настолько отвратительными, что Амели прятала их от Анри^[116].

Однако на сей раз ее муж оказался гораздо более подготовлен к происходящему, нежели полгода назад, во время своей ретроспективы у Бернхемов. Через неделю после открытия Салона Матисс исчез из Парижа. Он направился в Мюнхен, торопясь застать выставку «Шедевры исламского искусства», которая закрывалась через десять дней. Вместе с ним поехал Марке, а Причард, тщательно изучавший огромную экспозицию вот уже целые шесть недель, ожидал их в Мюнхене; вскоре к компании присоединился и Пуррман. Все старались поднять Матиссу настроение. Пуррман водил в пивные, Марке вызвался сопровождать во

время похода к директору мюнхенской Пинакотеки барону фон Чуди^[117], первому и единственному стороннику Матисса в музейном мире. Но не Чуди с его коллекцией, а Причард подобрал наиболее эффективное «противоядие» для разбитого и раздавленного своим парижским провалом Матисса и предложил в качестве «лекарства» искусство мусульманского мира. Обилие восточных ковров, резьбы, изразцов, керамики, витражей, книжных миниатюр, византийских монет и бронзы действительно завораживало. Матисс с Причардом часами ходили по выставке, обсуждая влияние исламского искусства на современность. Ничто не могло так скрепить их союз, как эта проведенная в Мюнхене неделя. То, что Матисс назовет «открытием Востока», будет питать его творчество и определит маршруты путешествий трех последующих лет.

Вечером 15 октября от сердечного приступа скоропостижно скончался отец Матисса, и художник помчался из Мюнхена в Боэн, чтобы помочь брату с похоронами. Все связанные с ним скандалы конечно же докатывались до Боэна, омрачая отцу последние годы жизни: даже идя за гробом, Матисс чувствовал на себе презрительные взгляды земляков. Хотя Матисс и говорил, что под конец их общение свелось всего лишь к двум фразам (встречая его на станции, Ипполит Анри спрашивал: «Как дела?», а провожая на поезд, говорил: «Приезжай еще»), Матисс-старший годами помогал сыну, терпеливо снося насмешки соседей: он-то твердо знал, что Анри не жулик и не безумец. Отец с матерью были людьми гордыми, немногословными и упрямыми, скрывавшими свои эмоции под маской сухого северного остроумия. Когда к сорока годам Матисс снял большой дом, он привез родителей в Исси и с гордостью показал отцу свои владения, с особым удовольствием демонстрируя клумбы с цветами. «А почему бы не выращивать что-нибудь полезное, вроде картофеля?» — спросил торговец семенами. У Матисса навсегда осталась горечь от того, что отец умер, так и не узнав, что из его старшего сына вышел толк, и так и не поняв, что картофель далеко не единственное, что стоит выращивать. Кончина отца окончательно добила Матисса, и так уже бывшего осенью 1910 года на грани нервного срыва. «С тех пор я совершенно сломлен», — признался Анри друзьям через неделю после похорон.

Первые рецензии на Осенний Салон он заставил себя прочесть только через пять дней после возвращения из Боэна. «Сколько в них злости! — печально сказал он. — Хорошо, что я не прочел их вчера, когда ходил с Щукиным на Салон. Каким мне все это теперь кажется далеким — надеюсь, я искренен в своем безразличии». Нападки прессы на Матисса, само собой, рикошетом задевали и Щукина. Взволнованный Сергей

Иванович появился в Париже 1 ноября, за неделю до закрытия Салона. Он уже привык к злословию московской публики, утверждавшей, что именно его извращенные вкусы довели до самоубийства двух его сыновей. От одной только мысли о грандиозном скандале, который разразится в Москве, появившись «Танец» и «Музыка» на лестнице его особняка, становилось страшно. Такого его семье было не выдержать.

Во всем, что происходило в последующие дни, Матисс винил только Бернхемов. Братья появились в Исси с дурной вестью. Они приехали лично сообщить, что Щукин от панно отказывается, а вместо них покупает панно Пюви де Шаванна^[118], причем последнее настолько огромно, что показать его будущему владельцу негде, кроме как в мастерской Матисса. Художник явно плохо понимал происходящее и до конца не осознал, что почти два года напряженной работы потрачены впустую, если без возражений согласился на просьбу Бернхемов. Он выглядел как нокаутированный боксер, который не в силах подняться, — таким запомнила Маргерит отца в те дни; у него начали трястись руки и вернулась мучительная бессонница. Дочь вспоминала, что панно Пюви де Шаванна поразило ее — не своим витиеватым названием «Музы приветствуют Гения — вестника Света», а непривычными для нее, выросшей на энергичной живописи фовистов, изящными, бледными, похожими на привидения фигурами. Однако это столкновение искусства прошлого и будущего, казавшееся в матиссовской мастерской особенно отчетливым, отрезвляюще подействовало на Щукина. Решив, что заказ «Танца» и «Музыки» был чудовищной ошибкой, он предпочел Матиссу Пюви и отбыл в Москву.

Но мысль о матиссовских панно постоянно преследовала Щукина и не давала покоя. И ровно два дня спустя, во время стоянки поезда в Варшаве, он телеграфировал Матиссу, что принял решение от панно не отказываться. Следом, уже из Москвы, Сергей Иванович отправил длинное, откровенное, смелое письмо, в котором объяснял, что стыдится своей минутной «слабости и недостатка смелости»: «Сударь, в дороге (два дня и две ночи) я много размышлял... Нельзя уходить с поля боя, не попытавшись сражаться». Он писал, что купленное у Бернхемов панно Пюви де Шаванна для него больше ничего не значит («В Париже, когда я взял Пюви, я был слишком под влиянием моих юношеских воспоминаний, когда я так увлекался Пюви», — оправдывался Щукин^[119]), и просил, чтобы Матисс немедленно отправил в Москву «Танец» и «Музыку» «большой скоростью»^[120].

Пуррман, который приехал в Исси, чтобы помочь упаковывать панно,

рассказывал, что Матисс в какое-то мгновение в панике отшатнулся от них: ему показалось, что фигуры на разложенных на полу огромных панно поднимаются и шевелятся под злобными взглядами муз Пюви де Шаванна, давно отбывших в Россию. Художник еще долго не мог взять в толк, что, собственно, произошло. «Если ты помнишь, я не рассыпался на куски, — писал он жене месяцем позже, вспоминая испытанный им шок. — Я просто впал в оцепенение». Семья была потрясена случившимся, но больше всего — неспособностью Матисса держать удар. Очередной, третий за 1910 год, нокаут художник получил от прессы и публики сразу после открытия 8 ноября лондонской «Выставки постимпрессионистов». И Матисс вновь сбежал из Парижа. На этот раз поезд увозил его в Испанию.

В Мадриде, куда он прибыл в четверг, 17 ноября, было холодно, шел дождь, и после двадцати часов тряски в поезде у него раскалывалась голова. Он рассказывал, что люди на улицах все как один напоминали священников или же, наоборот, были худыми смуглыми красавцами, точно как Анри Манген. Через два дня он отправился в Прадо и пронесся по залам музея, отправив затем несколько взволнованных открыток старым друзьям. 24 ноября, миновав Кордову, он добрался до Севильи, где сияло солнце. Он купил старинную стеклянную вазу для Амели, а себе — очередной ковер, кремово-синий с орнаментом в виде фанатов («Он не в очень хорошем состоянии, но, думаю, я смогу использовать его в работе... никогда не видел ничего подобного»). В Севилье он отыскал старого знакомого Огюста Бреалья, который показал ему город, сводил на фламенко и выделил комнату в своем клубе — единственном отапливаемом здании во всей Севилье (Матисс жаловался жене на отсутствие печей и на то, что испанцы даже не думают закрывать двери и окна). Все было бы хорошо, но в этом элегантном клубе Анри чувствовал себя настолько неловко в своем поношенном костюме, что пришлось просить Амели срочно прислать его единственное приличное пальто (предварительно на всякий случай сменив подкладку, чтобы не так выделяться на фоне безупречных холеных испанцев).

За шутливым тоном матиссовских писем скрывалось отнюдь не благоденствие. Первые недели в Испании Матисс существовал словно на автопилоте. Мои нервы так долго были натянуты как струны, говорил он потом, что остаться неповрежденными просто не могли. Предательство Бернхемов добило его, хотя последствия стресса начали сказываться чуть позже. В первую же ночь в Мадриде он так и не смог уснуть и с тех пор мучился бессонницей. К приезду в Севилью Матисс не спал уже больше недели, отчего совершенно обессилел. А тут еще испортилась погода,

начались ливни с ураганным ветром. От озноба, сотрясавшего его физически и душевно, он дрожал так сильно, что металлическая кровать подпрыгивала на кафельном полу; «Мую кровать трясло, я тихо стонал и не мог успокоиться». Унимая лихорадку настойкой опия, он лежал у себя в комнате до тех пор, пока Бреаль не увез его к себе на улицу Империял, в квартиру с окнами во двор, колоннами, пальмами и фонтаном. Пришедший осмотреть больного испанский доктор оказался на удивление проникновен. Он объяснил Матиссу, что ничего серьезного у него нет и это всего лишь сильное нервное перенапряжение. Ему надо учиться управлять своим состоянием, для чего следует придерживаться всего двух правил: соблюдать режим работы и стараться быть чуть менее требовательным к себе. Если первая часть врачебного совета стала для Матисса непреложным законом на всю оставшуюся жизнь, то второй рекомендации он так и не научился следовать, даже если и пытался.

Кризис, казалось, миновал. «Моя дорогая Мело! — писал он 8 декабря жене, называя ее ласковым именем. — Я только что понял, что случилось со мной, причем понял до такой степени, что чувствую себя обновленным и спасенным». Свое выздоровление он описывал в выражениях, к каким прибегал только в исключительных случаях, рассказывая о судьбоносных моментах — будь то подаренная коробка с красками или первое впечатление от яркого южного солнца. В декабре 1910 года в Севилье Матисс ощутил похожий эмоциональный взрыв. Он чувствовал облегчение — силы возвращались к нему. Теперь можно было отправиться в Гранаду, что он на следующий день и сделал. В поезде оказалась застекленная смотровая площадка, где Матисс просидел всю дорогу, разглядывая с десяти утра до восьми вечера плодородную андалузскую равнину и суровые, начисто лишённые зелени горы Сьерра-Невады. В Гранаде его встретил еще более сильный, чем в Мадриде, ливень с пронизывающим ветром, и ему пришлось задержаться, чтобы переждать бурю. В воскресенье, 11 декабря, он наконец достиг своей цели. «Альгамбра^[121] настоящее чудо, — написал Анри жене той ночью. — Я невероятно взволнован... не зря я так стремился сюда».

Амели переслала ему в Гранаду письмо от Щукина, в котором тот настоятельно просил срочно написать для него два больших натюрморта. С помощью относительно более доступного сюжета и приятной для глаза живописи «русский патрон» надеялся смягчить негодование, которое неизбежно должно было обрушиться на «Танец» и «Музыку». То, что заказ поступил именно в эту минуту и именно в этом месте, Матисс расценил как сигнал к действию. «Здесь ко мне пришли идеи, — написал он жене, — и я

уже вижу картины почти готовыми...» Дворцы Альгамбры произвели на Матисса сильнейшее впечатление: ажурные стены, решетчатые окна, ритмические вариации одной и той же декоративной темы внутри и снаружи, игра контрастов и буйство орнамента (и все это на фоне покойной глади неба и воды) навсегда запечатлелись в его памяти. Полукрепость, полудворец, построенная во времена средневековых крестовых походов, Альгамбра была воплощением рая на земле — олицетворением мечты ислама о гармонии и покое. Что-то похожее было и в основе мечты Матисса об искусстве, приносящем духовное успокоение и умиротворение души. Впервые он сформулировал ее в знаменитой метафоре об удобном кресле, предназначенном для утомленного делового человека. Он говорил Причарду, что таким человеком представлялся ему Щукин, рассматривающий вечером у себя в гостиной его картины, которые помогали снимать напряжение после тяжелого трудового дня.

Поздно ночью во вторник, 13 декабря, Матисс вернулся в Севилью, где было все так же холодно и сыро. Временами его одолевала бессонница, но необычайный душевный подъем помогал справляться со слабостью. На следующий день была снята мастерская. Он расставил керамику, разложил ткани (включая очаровавший его кремово-синий ковер) и приступил к работе, не дожидаясь кистей, мастехинов и красок, которые послали ему из дома. В задуманных в Альгамбре для Щукина «Севильских натюрмортах»^[122] столкнулись европейская и восточная концепции декора. Композиция и набор предметов — фрукты, цветы, овощи, зеленый глазурованный кувшин и только что купленные ткани — были стандартными для западноевропейской живописи, но ритмическая текучесть вихрящихся линий и сверкающие краски принадлежали иному миру. «В восточных фризах рисунок сливается с фоном в единый орнамент, декоративное целое, великолепный колыхающийся ковер, — писал русский критик Яков Тугендхольд, познакомившийся с коллекцией Щукина несколько лет спустя, — и именно это отсутствие различия между рисунком и фоном — характерная черта работ Матисса... Искусство Матисса — это самоупоение цветом и радование им других. Это не то “высокое” искусство, конструктивно связанное с архитектурой и проникнутое религиозным чувством... это — веселое искусство, веселое ремесло, рожденное нашим деловым XX веком как некий корректив к его деловитости, оставляющий искусству лишь функцию улады, лишь минуты досуга от дел».

Краски и кисти Матиссу одолжил старый приятель, испанец Франсиско Итуррино, заодно поделившийся с ним своей натурщицей —

черноволосой скуластой танцовщицей по имени Хоакина. Цыганские танцовщицы Севильи стали открытием для Матисса, особенно шестнадцатилетняя Дора — «чудо гибкости и ритма». В отличие от потрясавшей Париж Айседоры Дункан, «останавливавшей своими движениями музыку, Дора продлевала звук своими арабесками»^[123]. Матисс написал в Испании всего три холста, в том числе небольшой портрет Хоакины. Он говорил, что кризис «усталости и отвращения» длился полтора месяца, что в Севилье он чувствовал себя совершенно обессиленным и все виделось ему словно сквозь пелену. Каждое утро он приходил в мастерскую ровно в десять, но из-за сильного сердцебиения и озноба уже через полчаса, в лучшем случае через сорок пять минут, бросал работу. Только вернувшись в Париж, он с удивлением обнаружил, что два щукинских натюрморта («продукт нервного напряжения») вышли очень даже неплохо.

31 декабря Матиссу исполнился сорок один год. Бессонница не давала ему передышки даже в день рождения. Он чувствовал себя старым и одиноким, скучал по друзьям, переживал за овдовевшую мать и просил жену заставить детей тоже писать ему («Маленьким негодникам совершенно наплевать на своего отца, которому уже за сорок»). Уходящий год завершился залпом таких яростных атак, что привыкший ко всему Матисс был поражен злобностью своих оппонентов. Наиболее агрессивно нападал на «Короля фовистов» молодой поклонник Пикассо Ролан Доржеле, в который раз повторивший все оскорбительные, вплоть до расистских («Матисс пишет, как негр, а разглагольствует, как маг»), обвинения в его адрес («Матисс сводит с ума! Матисс опаснее алкоголя!»). Новый, 1911 год Матисс встречал с мрачной решимостью не обращать внимания на то, что о нем говорят и что о нем думают. Чтобы выжить как художнику ему было необходимо абстрагироваться от происходящего за пределами мастерской, давно ставшей центром его существования. Он упростил свое искусство и теперь собрался свести свою жизнь исключительно к творчеству, забыв обо всем остальном. Только привычный рабочий ритм помогал справиться с враждебностью непонимания и, что еще важнее, с разрушительной силой собственного темперамента. «Публика против вас, — писал ему Щукин, сообщая о прибытии в Москву его панно, — но будущее за вами».

Матисс практически ежедневно посылал жене письма из Севильи, где установилась чудесная погода, напомнившая об их солнечном медовом месяце на Корсике. Он просил Амели каждый день сообщать все новости, как поступал и сам («В те минуты, когда ты будешь писать мне, ты будешь

со мной... и почувствуешь, как это облегчит нашу разлуку»). По мере того как к ночным страданиям добавились дневные (так хорошо ему знакомое состояние паники), он начинал чувствовать ее отсутствие все острее. Спасением стало щукинское письмо с просьбой написать два натюрморта, а затем заказ на большой портрет семейства художника. Ровно через две недели русский коллекционер сделал еще более грандиозное предложение: он писал, что готов предоставить отдельную, хотя и небольшую комнату в своем особняке, чтобы Матисс специально для нее исполнил три больших панно. Матисс согласился на все предложения не раздумывая. Он впал в состояние полной эйфории и со стороны напоминал то ли влюбленного, потерявшего голову от счастья, то ли чудом исцелившегося больного, до конца не верящего в возвращение к жизни. Первый заказ Щукина дал волю воображению художника, его переполняли идеи и страстное желание работать. И хотя письма к жене по-прежнему были полны нежности и заботы, он больше не говорил о желании сесть в первый же уходящий в Париж поезд. Он купил Амели подарков и написал, что ужасно сожалеет, что ее нет рядом, но тон его писем изменился. «Поверь мне, я прав, что остаюсь. Мы будем гораздо счастливее, когда я хоть что-то сумею написать, — оправдывался он 14 декабря в ответ на ее упреки. — Ты сама потом скажешь, что я не зря здесь остался, когда увидишь, что я привезу».

Но терпение Амели, брошенной со свекровью и тремя детьми в безлюдном пригороде, окруженном недостроенными домами и заледеневшими огородами, не видящей гостей и лишенной самых примитивных развлечений, было на пределе. Жена забрасывала его открытками, умудряясь в нескольких строках излить всю горечь: она взывала вспомнить об отрезанном от мира Исси-ле-Мулино, где воцарилась невыносимая скука и все только и считают дни до его возвращения. Обвинение в том, что он совершенно забыл о ней и детях, ужасно обидело Анри, для которого семья всегда была надежным тылом («Твои слова ранили меня в самое сердце, — писал он ей, — как это ужасно»). Возможно, уже тогда он почувствовал первые симптомы надвигающейся депрессии, которой будет страдать Амели и которая с каждым годом будет все больше омрачать их брак и в конце концов разрушит его. Чтобы вывести жену из состояния апатии, он начал ежедневно посылать ей перечень простых практических заданий (что, несомненно, говорило о его осведомленности о симптомах депрессии, лишившей человека какой-либо инициативы): следить, чтобы мальчики выполняли домашние задания и регулярно полоскали рот антисептиком; чтобы Маргерит меняла трубку, вставленную в дыхательное горло; чтобы специально нанятый мужчина

выгуливал собаку и т. п.

Впервые в жизни им пришлось бороться с мучившими их демонами порознь. До сих пор Анри в минуты отчаяния всегда мог рассчитывать на поддержку Амели и обращался за помощью к доктору только в ее отсутствие. Теперь же, вместо того чтобы порадоваться за мужа, справившегося с сильнейшим нервным стрессом самостоятельно, Амели почувствовала себя нежеланной и отвергнутой. Попытку обойтись без нее она сочла оскорблением, а решение остаться в Севилье еще на месяц — предательством. Сначала Амели перестала отвечать на письма, а потом уехала из Исси и долго не давала о себе знать. Озадаченный ее молчанием, Анри телеграфировал домой и в ответ получил телеграмму от Маргерит, сообщавшую, что мать находится у Парейров в Перпиньяне (детям Амели сказала, что едет помочь сестре Берте, которую недавно назначили директором школы в Кагоре).

Отец и сестра достаточно хорошо знали характер Амели, поэтому Анри не сомневался, что они примут его сторону. «Дорогой тесть, дорогая свояченица, дорогая жена! — писал он 22 декабря, умоляя спокойно разобраться в случившемся. — Я очень рассчитываю, что вам удастся убедить Амели, которая ужасно зла на меня, в том, что я приехал сюда с единственной целью — работать и что ничего в моей прошлой жизни не дает повода предположить, будто я остаюсь в Севилье ради ночных развлечений» (в последнем письме негодующая Амели обвинила его в неверности). Он объяснял, что зимняя Севилья далека от сладострастной романтической обстановки итальянской оперы и в это время город мрачен и холоден, а здешние нравы настолько суровы, что даже натурщиц найти невозможно. «Возьми себя в руки, Амели, нужно думать только о работе, — устало повторял он, убеждая жену, что должен дописать натюрморты, за которые Щукин обещал щедро заплатить. — Надеюсь, Берта убедит тебя в том, что твои упреки необоснованны».

Берта Парейр, лишенная радости супружества, была на стороне зятя. Однако какими бы беспочвенными ни казались подозрения ее сестры, отчасти они были вполне обоснованными. Это был первый серьезный конфликт за тринадцать лет совместной жизни Амели Парейр и Анри Матисса. Добрые, полные любви письма Анри из Севильи с болезненной ясностью обнажили истинную правду об их браке, которую Амели до сих пор не находила мужества признать: их партнерство никогда не было и не могло быть равным. Не случайно он все эти годы предупреждал ее, что живопись всегда будет стоять для него на первом месте. Мечты Амели, что его работа будет их общим делом (что и происходило на первых порах),

оказались лишь ее фантазией, и на данный момент от нее требовалась не более чем поддержка на расстоянии. После этой размолвки от прежней уверенности в себе у Амели не осталось и следа, хотя в конце концов они помирились и Анри клятвенно обещал, что отныне будет брать ее с собой в поездки. Отец с сестрой уговорили ее вернуться в Париж, где уже вовсю судачили о причинах, заставивших мужа мадам Матисс отправиться в солнечную страну, полную танцующих девушек. Сам же муж собрался в обратный путь только в середине января. Возвращался он домой долго, словно с неохотой, останавливаясь то в одном, то в другом городе. В Толедо, куда он заехал, чтобы увидеть Эль Греко, его задержал снегопад — на железнодорожном полотне лежали сугробы в метр высотой. Когда же Матисс наконец покинул Испанию и двинулся через Барселону вдоль средиземноморского побережья, то опять сделал остановку. Сначала навестил Этьена Террюса (который искренне симпатизировал Амели и, возможно, знал об их размолвке), а 25 января, уже сев в Тулузу на парижский поезд, сошел в Кагоре, чтобы посоветоваться с Парейрами.

Что произошло между ним и женой по возвращении в Исси, точно сказать трудно. Наверное, ему опять пришлось оправдываться, почему вместо месяца он пробыл вдали от дома вдвое дольше и ничего существенного, кроме двух натюрмортов (которые немедленно «большой скоростью» были отправлены в Москву) и портрета Хоакины (который только разжег подозрения жены), за это время не написал. «Цыганку» (так Матисс назвал портрет танцовщицы) он выставил весной у Независимых вместе с картиной размером побольше, названной «Испанка», или «Манильская шаль». Для второго полотна позировала сама Амели, накинувшая на плечи оранжево-зеленую вышитую шаль, привезенную мужем из Испании. Шаль туго охватывала ее грудь, не столько драпируя, сколько выставляя напоказ; Амели стояла, высоко подняв голову, уперев руки в бока и недовольно смотрела из-под полуопущенных век. Альфред Барр напишет потом, что художник превратил свою жену в плоскую бумажную куклу («Но какую очаровательную куклу!»). Но если взглянуть на этот портрет с другой стороны, то разукрашенная «Испанка» выглядела воплощенным ультиматумом.

Амели позировала мужу в последний раз. Однажды, почти десять лет назад, во время другого кризиса, когда семье было не на что жить и не на что надеяться, она нарядилась *ради него* в испанский костюм. Тогда Амели решительно надела брюки тореадора, взяла в руки гитару и стала уговаривать Анри написать «испанский портрет», который легко будет продать. Он начал писать, но у него ничего не выходило. Разозлившись, он

пнул мольберт, а она в ответ бросила гитару, и оба расхохотались. «Если когда-нибудь ты сумеешь выбраться из нищеты, все наши проблемы будут решены», — сказала она ему. «Проблемы никогда не заканчиваются», — ответил Анри с невозмутимым спокойствием северянина, которое всегда выводило из себя темпераментную южанку.

Публика Салона Независимых была возмущена «Испанкой», причем выказывала это столь агрессивно, что даже закаленный Матисс дрогнул. 26 апреля 1911 года, через пять дней после открытия выставки, на месте портрета жены уже висела только что законченная «Розовая мастерская». Краска на ней еще не успела высохнуть, и посетители забавлялись тем, что оставляли на холсте отпечатки своих пальцев. Впрочем, «похищение» художником собственной картины не вызвало никакой сенсации. У Независимых имелись более сильные раздражители в лице кубистов, последователей Пикассо, и некоторых учеников самого Матисса. «Публика в ужасе отшатывалась от чудовищных картин Ольги Меерсон», — сообщал «Journal», называя их позором Салона наряду с работами Пикабиа, Ван Донгена и Вламинка, «не говоря уже о пугающей “Испанке” месье Анри Матисса». Прошло три года с тех пор, как Меерсон отказалась от успешной карьеры портретиста и оказалась в числе матиссовских воспитанников. Она училась быстро, но, забывая прежние навыки, сумела сохранить собственное чувство цвета и композиции. Если не считать Сары Стайн и Ханса Пуррмана, то Меерсон была Матиссу ближе всех его учеников. Он лепил с нее «Сидящую обнаженную», а в 1911 году (почти одновременно с портретом жены) написал ее портрет; Ольга, в свою очередь, написала его и выставила портрет Учителя на Осенней Салоне, где, по свидетельству Гийома Аполлинера, он обращал на себя внимание в секции фовистов. Новый стиль Меерсон был грубее, смелее и экспрессивнее, нежели прежний; утраченные тонкость и изысканность возмещались выразительностью. Матисс охотно позировал ей. Обычно он держался настороженно и редко представлял перед атаковавшими его фотокамерами и корреспондентами. Ольге Меерсон летом 1911 года он открылся больше, чем кому-либо другому. Этот непарадный портрет Анри Матисса, восхитивший Аполлинера, исчез, но эскиз к нему Меерсон хранила у себя до конца дней.

Она написала Матисса лежащим на диване в мастерской. На ее портрете он выглядит гораздо моложе и расслабленней, чем на любой из известных фотографий. Гнев критика из «Journal», вероятно, вызвало то, с какой самоуверенностью и даже юмором художница исключила из портрета все, что показалось ей несущественным. Краски она свела к

дополняющим друг друга красной и зеленой, которые ей подсказал рыжеватый оттенок волос Матисса и его вельветовый рабочий костюм бутылочно-зеленого цвета (художница подметила и загорелую кожу, и рыжие волосы, и тонкие пальцы, и неожиданно длинные ноги). Подобно классическим изображениям лежащих обнаженных, массивное тело Матисса, небрежно развалившегося с книгой на стеганом клетчатом покрывале, делит полотно по диагонали — точно такую же «кошачью позу» он будет настойчиво предлагать девушкам, которые станут позировать ему в Ницце десять лет спустя. Написанный Ольгой портрет заметно отличается от автопортретов Матисса: здесь нет ни мрачной задумчивости его ранних автопортретов, ни комического подтекста, неизменно присутствующего в карандашных набросках. Взгляд Меерсон добр, но отнюдь не невинен. Своим портретом она с трогательной откровенностью и простотой демонстрирует главную заповедь Учителя: правда эмоций в живописи значит намного больше, чем все остальное.

В то время она была влюблена в него, но как он относился к ней, сказать с определенностью трудно. Несомненно, Матисс выделял Ольгу среди своих студентов, часто приглашал в Исси, где она считалась — как, впрочем, и все его постоянные модели, — почти членом семьи. В 1911 году Ольге Меерсон исполнилось тридцать три. Свой скромный бюджет она пополняла, продавая копии старых мастеров, поскольку заработать на жизнь собственными картинами шансов у нее практически не было. «По ее словам, она больше не хочет делать то, что делала до сих Пор, но и не может делать то, что ей хочется, — писал Матисс, Подтверждая ее собственный мрачный вывод. — Иными словами, она ненавидит то, что может делать легко и свободно, однако делать что-то другое не способна». Годами Матисс с женой, которые и сами не роскошествовали, старались помогать Меерсон — подкармливали, находили заказы. Не считая Амели и нескольких профессиональных натурщиц, Ольга была единственной, решившейся позировать Матиссу обнаженной (речь, надо заметить, шла о годах перед Первой мировой войной, когда нравы были еще довольно пуританскими). Ольга рано порвала со своей средой, предпочтя респектабельной буржуазной семье буйное космополитичное художественное сообщество, ниспровергавшее всяческие условности. Что касается личной свободы, то в этом вопросе она уже давно не считалась ни с какими условностями, которыми так и не решился пренебречь Матисс, связанный до последнего дня семейными узами и чувством долга.

Различие во взглядах, возможно, и объясняет ту необычную записку, которую Матисс послал Ольге после своего внезапного появления в дверях

ее комнаты на бульваре Инвалидов (и столь же внезапного исчезновения — как это было в случае с Васильевой). Текст записки гласил: «Я могу думать об этом только как о припадке безумия. Ничто не давало мне права так поступать. Мои подозрения были необоснованными». Матисс просил Ольгу никому не говорить о происшедшем (и даже предупредил, что не сказал об этом ни слова жене). «Даже если вы меня простили, то не уверен, смогу ли я простить себя сам... Разве у вас не бывает минутных необдуманных порывов?.. Думаю, я просто обезумел».

Прежде считалось, что эти строки были написаны в начале их знакомства, когда Матисс работал над «Нимфой и сатиром». Однако, судя по рассказам дочери художника, кризис в их отношениях наступил гораздо позже, да и тон этого послания отличается от дружеских записок Ольге, в которых он назначал ей встречу или поздравлял с праздниками (почти все они были написаны в 1910 году или чуть раньше). В любом случае, даже если Матисс и имел любовную связь с Ольгой или рассчитывал на нее, суть его подозрений остается загадкой. Все как один» знавшие Меерсон, подтверждают, что для нее не существовало никого, кроме Матисса. Она влюбилась в него с первого взгляда, в чем призналась своей лучшей подруге Лиле Эфрон, откровенно написав ей в Москву о своих чувствах^[124]. В таком случае единственная правдоподобная версия столь страстного послания заключается в том, что подозрения Матисса вовсе не носили сексуального характера: он подозревал, что Ольга принимает наркотики. Одна только мысль о ее пагубном увлечении приводила его в бешенство, и, возможно, он неожиданно нагрянул к ней, чтобы застать врасплох.

Подобный поворот придавал бы совершенно иную окраску письмам Матисса жене из Испании, не оставляющим сомнения в том, что он по-прежнему любил Амели, — почти каждая страница проникнута тоской по ней. Если в теории воздержание и было его идеалом, то в реальной жизни ему не хватало физического присутствия жены, особенно после очередной бессонной ночи. «*Ma chère biche*^[125], — с нежностью пишет он ей 6 декабря 1910 года, — не слишком удивляйся этому выражению. Оно вырвалось само собой из-за того, что утром я немного сонный, поскольку не спал нормально уже две ночи. Ты ведь знаешь, каким я могу быть в эти минуты и какой нежности ожидаю от тебя в ответ». Легко понять, что, скрыв от жены свое минутное безумие, Матисс желал уберечь их брак. Да и трудно вообразить, в чем можно было подозревать женщину, не делавшую секрета из своих чувств и принадлежавшую к тому кругу, где сексуальная

свобода шла рука об руку со свободой творчества. И хотя Ольга признавалась Лиле Эфрон, что физическая сторона любовных отношений для нее не столь важна, нравственные запреты, судя по ее письмам, не были для нее табу. В Мюнхене она дружила с художницами Габриэлой Мюнтер и Марианной Веревкиной, которые делили не только мастерские, но и постель, соответственно, с Василием Кандинским и Алексеем Явленским. Кандинский уверял Мюнтер, что их связь прочнее любых брачных уз, и, возможно, Ольга Меерсон мечтала о подобных отношениях с Анри Матиссом.

Но даже если бы ее мечта осуществилась, едва ли это сделало ее счастливой. Жить с Матиссом было нелегко, а порой даже невыносимо. Если у него что-то не получалось, то он не считал нужным сдерживаться и изливал свое недовольство на любого, кто оказывался поблизости; в такие минуты в нем просыпались ревность и собственнический инстинкт. Лидия Делекторская говорила, что легко представляла себе, какую сцену он мог затеять в комнате Ольги на бульваре Инвалидов. За двадцать лет жизни рядом с Матиссом мадам Лидия столько раз была свидетельницей этих его «приступов безумия» и беспричинной ярости, когда он начинал обличать позировавших ему девушек. Он считал, что его модели должны так же безответно отдавать себя высшей цели, как и он сам. Матисс не делал скидок ни на собственные, ни на чужие слабости; потребности или желания других людей не играли для него никакой роли. Он не допускал никаких исключений из правила, что живопись — прежде всего^[126].

Целеустремленность Матисса пугала, даже когда ему пере, валило за шестьдесят, а потом — за семьдесят. Впрочем, к тому времени его молодые натурщицы воспринимали требовательность старого художника как своего рода ритуал и терпеливо выслушивали обвинения в лени и легкомыслии, потому что лишь хотели отдохнуть в субботу или ходить на танцы по воскресеньям. Матиссу, жертвующему всем ради искусства, все еще трудно было смириться с тем, что не все столь самозабвенно преданны живописи. С годами, правда, он стал чуть более сдержан. Когда Делекторская начала позировать ему для нимфы, то на картине 1935 года девушка мирно засыпала под звуки играющего на флейте фавна — в отличие от испуганной рыжеволосой нимфы, убегающей от насильника, на первой «Нимфе и сатире», написанной двадцать семь лет назад. «Он был жесток к ней, — говорила Делекторская о Матиссе и Меерсон. — Со мной он уже научился быть добрым и спокойным». Но даже Лидия порой бывала шокирована той страстной преданностью живописи, которая затмевала для Матисса все остальное, в том числе и сексуальное влечение. Так ли это

было во время романа с Меерсон (если таковой все-таки имел место), даже Делекторская ответить затруднялась. Она не исключала, что Матисс был любовником Ольги, хотя и считала это маловероятным, «Возможно, это была минутная слабость», — говорила она.

Каковы бы ни были личные отношения Матисса с Ольгой Меерсон, конфликты между ними происходили в основном на почве ее творчества. Больше всего его беспокоил в Ольге недостаток выдержки: она часто не могла сконцентрироваться и слишком легко приходила в уныние из-за денежных проблем. Считая себя невольно ответственным за то, что Меерсон сменила манеру, он воспринимал ее неудачи как собственные. Упреки Матисса накладывались на неуверенность самой Меерсон, страдавшей вдобавок всеми теми комплексами, которыми страдал и с которыми боролся он сам, — перфекционизм, самобичевание, постоянные колебания. Точную дату вторжения Матисса в комнату Ольги назвать невозможно, но скорее всего это произошло осенью 1910 года. В декабре Меерсон согласилась лечь в психиатрическую клинику в Нейи, получив перед этим письмо из Испании, в котором Матисс писал, что надеется, что она чувствует себя лучше и слушает рекомендации врачей. То, что он переживал за нее, подтверждает его переписка с женой; чуть ли не в каждом письме он беспокоится за Ольгу, думая, как бы ей помочь, словно она член их семьи. Жена Матисса тоже всеми силами старалась поддержать русскую ученицу, которая наверняка вызывала у нее сострадание. Амели и самой многое приходилось терпеть от мужа — но только не неудовлетворенность ею как художником.

Выполнение щукинских заказов потребовало от супругов объединения их усилий. Почти весь 1911 год Матисс работал до изнеможения. Когда от чрезмерного напряжения на Анри накатывала тревога, Амели успевала погасить приступ и мгновенно уводила его на прогулку (семейная легенда гласит, что однажды они дошли пешком до Сен-Жермен-ан-Лэ, расположенного более чем в двадцати километрах от Исси), а по ночам, когда Анри мучила бессонница, как обычно, часами читала ему вслух. Матисс был целиком поглощен идеей Щукина, мечтавшего о трех настенных панно на аллегорические темы («Что вы думаете о юности, зрелости и старости? Или о весне, лете и осени?» — советовался он с художником). «Розовая мастерская» вполне могла подойти к теме «времена года»: картина полна неяркого весеннего света, который, разливаясь по полотну, делает бледно-розовыми белые стены и деревянный пол; в эту декоративную схему художник включил оттенки ярко-зеленого, темно-синего и охры, а еще зеленый глазурованный кувшин и кремово-синий

ковер с гранатовым орнаментом — тот самый, который появился на его холстах еще в Севилье, став их лейтмотивом. Вторая картина — «Семья художника», с ее по-летнему сочными красным, оранжевым и желтым, выглядит по сравнению с абсолютным «колористическим покоем» «Розовой мастерской» резкой по цвету. Даже если Матисс поначалу и думал о некоем варианте предложенной Щукиным банальной аллегии из трех частей, то очень скоро от этой мысли отказался, поскольку смысл его третьей картины — «Красная мастерская» — был гораздо более глубоки неоднозначен. «Красная мастерская» стала последней из четырех великолепных «симфонических интерьеров»^[127] 1911 года (к ним относят еще и «Интерьер с баклажанами», написанный в конце лета в Кольюре), как окрестил большие декоративные интерьеры Матисса Альфред Барр.

Три эти картины, наверное, самые обезличенные и в то же время самые автобиографичные из всего, написанного Матиссом. В обоих «Мастерских» художник изобразил орудия своего *труда* (мольберт, рамы, постамент для моделей, коробку с отточенными карандашами), *свою студию* и результат *своей работы* — картины. Те же, кто позировал и помогал ему в этой самой мастерской, появились на семейном портрете, эскиз которого Матисс набросал в Севилье. Вернувшись домой, художник разыграл в гостиной в Исси мизансцену с семьей уже как театральный режиссер: жена вышивает, сидя на диване, сыновья играют в шашки, а дочь в черном платье стоит с книгой в желтой обложке. Художник изложил замысел своего странного «синтетического эксперимента» из четырех частей с присущей ему простотой, сославшись на Сезанна: «Посмотрите на Сезанна: в его картинах нет ничего лишнего, ни одного слабого места. Все должно сводиться к тому, что рождено в сознании художника». Но, наверное, никто не писал картины, родившиеся в его воображении, с большей прямоотой и простотой, чем Матисс.

Цвет, который подразумевал для него чувство^[128], направлял его, а восточное искусство, открывшееся ему в Испании и Мюнхене, указывало путь. «Это искусство с помощью свойственных ему особых приемов создает впечатление большой, поистине пластической пространственности», — говорил художник о персидских миниатюрах, которые помогли ему отойти от камерной живописи. У восточных мастеров Матисс позаимствовал главный из приемов, использованных в «Семье художника», богато орнаментированную поверхность, украшенную стилизованным цветочным мотивом и поделенную на сегменты, как ковер. Это помогло ему изобразить пространство, в котором все находящееся

вдали становится туманным или просто пропадает. Все изображенное на картине, включая четырех членов семьи, чьи лица превращены в маски, обезличивается в бесконечной медитации на темы искусства и жизни, пространства и времени, фантазии и реальности — главной темы всей его жизни». Четыре «симфонических интерьера» 1911 года — переломные для всей западной живописи. Это столкновение классического искусства недавнего прошлого, по преимуществу предметно-реального, и условно-субъективного искусства будущего. Доминик Фуркад называл «конфронтацией, которая никогда не останавливала Матисса».

Бывавшие в 1911 году в мастерской в Исси мгновенно понимали, что ничего подобного прежде не только не видели, но даже не могли себе вообразить. Особенно поражала «Красная мастерская», самая большая и загадочная из четырех картин, казавшаяся отдельно стоящим куском стены, почти поглотившей все находившиеся в комнате предметы. «Цвет этих вещей каким-то необъяснимым образом делает стену живой», — изумлялся датский художник, пытавшийся обнаружить в «Красной мастерской» увиденное в мастерской реальной. «Напрасно вы ищете красную стену, — дружелюбно сказал ему Матисс, как позже говорил озадаченным коллегам, критикам и коллекционерам, — этой стены просто не существует». С тех самых пор он писал только существовавшую в его воображении реальность ^[129]. Спустя тридцать лет «Красная мастерская» пересечет Атлантику и окажется в Америке, где изменит видение целого поколения нью-йоркских художников с Джексоном Поллоком во главе, которые через искусство Матисса придут к абстракционизму.

Приехавший в июле в Париж Щукин купил «Розовую мастерскую» и «Семью художника», но засомневался, подойдет ли для них небольшая и довольно темная комната, в которой он собирался их повесить. Хорошо было бы на месте решить, куда следует поместить картины, к тому же у Щукина появились идеи на предмет новых заказов и он пригласил Матисса в Москву. Поездку наметили на осень, а пока Матисс со всем семейством отправился на юг, в Кольюр. Поселились они как обычно в доме на окраине города, где Матисс еще в 1906 году устроил мастерскую и где хранилось все необходимое для работы. Дом был открыт для родных и друзей: сначала из Кагора приехал погостить отец Амели, за ним — Жан Пюи с Хансом Пуррманом; жившие по соседству в Руссийоне художники, разумеется, заглядывали сюда постоянно. Собиравшиеся летом 1911 года в Кольюре у Матиссов за круглым столом часто потом вспоминали счастливые солнечные дни и веселые вечерние застолья, на которых рядом с ними магически присутствовала картина, которую Матисс писал весь

август и большую часть сентября.

Это был «Интерьер с баклажанами» — последний из четырех огромных «симфонических интерьеров» 1911 года, в которых хаотично разбросанные и никак не связанные между собой элементы будничной жизни художник выстроил в соответствии с иным порядком бытия. Начиналась картина с трех иссиня-черных баклажанов, разложенных на красивой скатерти (за столом стояла цветастая ширма, справа — массивное зеркало в позолоченной раме, а слева виднелось окно мастерской). Узорчатые плоскости обоев, пола, ширмы, скатерти отражались одна в другой, как в зеркалах. Казалось, картина вобрала в себя все обаяние Кольюра — от яркого солнца и красок его пейзажей до овощей на рынке, пурпурных выюнков на стене мастерской Матисса и пытящего экспресса Париж — Барселона, проходящего под ее окнами. Всему этому нашлось место в буйной декоративности «Интерьера с баклажанами», чья волшебная гармония была навеяна художнику чудом Альгамбры.

Пройдут десятилетия, прежде чем эта картина будет признана одним из выдающихся прорывов в живописи XX столетия. Коллегам Матисса это, впрочем, стало ясно почти сразу. Жорж Брак прошагал тридцать километров через Пиренеи, чтобы увидеть картину. Даже Симон Бюсси, годами считавший работы своего старого друга непонятными, а порой даже отталкивающими, капитулировал перед ее простотой и уравновешенностью. А Сара и Майкл Стайны, купившие «Интерьер с баклажанами», перевесили все свои картины, чтобы поместить его на самое почетное место. Одиннадцать лет спустя Матисс выкупит эту картину и подарит музею в Гренобле. «Интерьер с баклажанами» окажется единственным из четырех «симфонических интерьеров», нашедшим приют во Франции. Долгие годы о картине даже не вспомнят и только после смерти художника признают ключевой в его творческой эволюции.

Приятное лето 1911 года едва не испортило внезапное появление в Кольюре Ольги Меерсон, о приезде которой Матисс не предупредил жену. Присутствие русской ученицы нервировало Амели. Мадам Матисс вновь почувствовала себя лишней, да и сама Ольга находилась тогда не в лучшей форме (Матисс написал Марке, что она постоянно жалуется на жару и терзается сомнениями насчет своей живописи). То, что атмосфера накалилась, чувствуется по групповой фотографии, сделанной в мастерской: все смотрят в объектив фотоаппарата, кроме двух женщин, сидящих по обе стороны от художника, — Ольга смог* рит прямо на Амели Матисс, а та опустила голову и уставилась на свои колени. Каким-то образом Матиссу удалось успокоить жену, и взрыв эмоций сменился

нежным примирением. На фотографии, сделанной во время обеда на веранде мастерской Террюса в Эльне, сидящая по правую руку от хозяина Ольга смотрит прямо в объектив, а сидящая слева Амели нежно обнимает мужа, а он — ее. Страсти улеглись, и Амели вернулась в Париж в отличном расположении духа. Сыновей она забрала с собой, оставив Анри с дочерью и его русской ученицей. Когда недели спустя они втроем вернулись в Париж, Ольгу, как и прежде» встретили словно приемную дочь. «Буря миновала», — заметила Маргерит.

Выставленный на Осеннем Салоне «Портрет Матисса» работы Ольги Меерсон был, вероятно, написан в Кольюре (как и ее небольшая картина с лежащим на клетчатом покрывале художником), где и она позировала ему. Ольга была стройной, невысокой, но прямой, словно отвес, который навсегда остался для Матисса мерилom порядка и равновесия (длинная спина глиняной «Сидящей обнаженной. Ольга» напоминает тянущееся вверх растение). Для прекрасного «Портрета Ольги Меерсон» Матисс выбрал неброскую гамму нежных зеленых, голубых, розовых и красновато-коричневых тонов, подчеркнув неуверенность своей модели кротко сложенными руками и скромным платьем с аккуратно закатанными рукавами. Еще он написал Ольгу в обернутом вокруг головы, подобно тюрбану, банном полотенце, держащей в руках его палитру и свой собственный набросок. Никогда она не была так близка к счастью с ним, как во время этой краткой интерлюдии покоя и блаженства, когда они писали друг друга в Кольюре. Если они и стали тогда любовниками, то эта случайная связь — во всяком случае, для него — не могла идти ни в какое сравнение со страстью, которую он испытывал к холсту. Если Меерсон лелеяла надежду на продолжительный роман с Матиссом, то она серьезно ошибалась по поводу французского брака, бывшего, по сути, деловым контрактом, связывавшим обе стороны юридическими и финансовыми обязательствами. И еще она недооценила силу его чувства к жене.

Матисс вернулся в Париж как раз к отъезду в Россию вместе с Щукиным, пообещавшим познакомить его с Азией, «потому что Москва — это Азия»^[130]. Когда 6 ноября (24 октября по русскому календарю), после четырех дней пути они прибыли в Москву, древняя русская столица с ее нарядными деревянными домами, роскошными витринами магазинов и грязными немощеными улицами показалась Матиссу гибридом европейского города и огромной азиатской деревни. К тому времени Щукин уже завещал свою коллекцию городу, и по воскресеньям она была открыта для публики. В гостиных, где висели картины французских художников, начиная с импрессионистов и кончая Сезанном, Гогеном и

Пикассо, все еще устраивались концерты и приемы, но по существу старинный дворец Трубецких давно превратился в первый в мире музей современного искусства. Построенный в XVIII веке особняк был двухэтажным, с небольшими комнатами со сводчатыми потолками на первом этаже и большими парадными залами на втором, куда вела довольно скромная лестница, для которой Матисс написал панно. Когда они поднимались по ступеням, Щукин немного нервничал. Оказывается, не спросив на то разрешения, Сергей Иванович приказал закрасить у маленького флейтиста в «Музыке» не дававшие ему покоя «признаки пола». Однако, к его облегчению, гость вежливо заметил, что сделанное, в сущности, ничего не изменило^[131].

Матисс и раньше знал, что Щукину приходится сражаться за него, но только в Москве он понял, какой выдающийся стратег его русский патрон. Получив год назад панно, их новый владелец сначала пришел в ужас — так же как и его друг, коллекционер Илья Остроухов, помогавший распаковывать картины. Остроухов решил, что Щукин сошел с ума, когда, вместо того чтобы немедленно отправить картины назад, он, оставаясь один на один с «Танцем» и «Музыкой», стал часами их рассматривать, изучать и привыкать к ним. Потом Щукин рассказывал, что потратил на это недели, проклиная себя за то, что купил панно. Иногда он буквально рыдал от отчаяния и ярости, но понимал, что должен подавить собственное отрицание «Танца» и «Музыки», чтобы суметь убедить в правоте Матисса всех остальных^[132]. Поскольку в положительном исходе Щукин ни минуты не сомневался, то практически сразу наметил план действий в двух направлениях. Во-первых, немедленно заказал Матиссу, бывшему тогда в Испании, два натюрморта, поскольку подобный жанр считался более простым для понимания. А во-вторых, начал демонстрировать панно молодым московским интеллектуалам, журналистам и критикам, объясняя, что необходимо терпение, чтобы понять сложную живопись. «Очень часто картина с первого взгляда не нравится, отталкивает. Но проходит месяц, два — ее невольно вспоминаешь, смотришь еще и еще. И она раскрывается», — говорил он корреспонденту газеты «Русское слово». Когда Матисс приехал в Москву, над Щукиным по привычке продолжали насмехаться, хотя наиболее просвещенные из его гостей уже начали испытывать некое удовольствие от пикантности «Танца» и «Музыки», висевших в элегантном особняке с оббитой шелком золоченой мебелью, лепными карнизами в стиле рококо и швейцаром в ливрее. «Тогда в богатой, морозной, красивой Москве с чудесными пятничными щукинскими обедами... Матисс — такой

контраст, как сильнейший перец действовал», — вспоминал в середине тридцатых художник Сергей Виноградов.

Сначала Щукин повел Матисса к Ивану Морозову посмотреть коллекцию и панно Мориса Дени. При том, что оба русских коллекционера покупали современную живопись и часто даже одних и тех же художников, контраст между смелостью Щукина и осмотрительностью Морозова был разительным^[133]. На следующее утро Сергей Иванович организовал встречу корреспондента московской газеты «Время» со своим гостем, и Матисс рассказал об истоках своего творчества, о цели своей работы и признался, что с первого взгляда полюбил русские иконы (которые успел посмотреть у Ильи Остроухова)^[134]. Это интервью задало тон всему визиту, и уже на другой день Матисс стал московской знаменитостью. Все рвались пообщаться с ним. После представления «Пиковой дамы» Чайковского в опере Зимина труппа устроила оvation в честь именитого гостя, а когда Матисс появился на заседании Общества свободной эстетики, ему аплодировали поэты и философы. Артистический мир собрался в самом модном московском кабаре «Летучая мышь» Никиты Балиева на шумное чествование художника. Завершилось оно на рассвете демонстрацией панно «Поклонение великому Анри», на котором Матисс был изображен на пьедестале в окружении восхищенных полуобнаженных дам. Матисс старался оставаться сдержанным северянином («Я не позволю вскру. жить себе голову, — писал он жене. — Ты ведь меня знаешь»), однако был ошеломлен и тронут. Конечно, он прекрасно понимал, кому обязан за такой прием: «Щукин еще более растроган, чем я, — для него это триумф».

Благодаря этому московскому визиту взаимоотношения между художником и коллекционером превратились из чисто коммерческих в настоящее творческое сотрудничество. Еще до того, как Матисс успел прийти в себя, Щукин сделал ему новый, невероятный по своему масштабу заказ. В течение недели они обсуждали его детали, обмеряли стены и в итоге договорились об одиннадцати картинах, которые Сергей Иванович собирался повесить в гостиной «над натюрмортами». Восемь из них должны были быть большего размера, чем оговоренные контрактом Матисса с Бернхемами (следовательно, художник имеет право продать их напрямую). За каждую Щукин обещал заплатить по шесть тысяч франков и полностью предоставлял выбор сюжетов Матиссу, который тут же набросал несколько идей на приколотом прямо к стене огромном листе бумаги. Это была поистине царская манера ведения дел. «Это полностью освобождает меня от обязательств перед Б-ми», — писал жене Матисс,

который не мог простить Бернхемам предательства в истории с Пюви де Шаванном. В отличие от них Щукин прямо заявлял о своей цели — «Я хочу, чтобы русские люди поняли, что вы — великий художник» — и осуществлял ее с той же энергичностью и прозорливостью, с какой сумел превратить торговое дело отца в ведущую российскую компанию.

Матисс никогда прежде не встречал организаторов с такими способностями и не видел ничего подобного той заразной восторженности, с какой Щукин показывал посетителям свою коллекцию. Все было именно так, как и описывал щукинские восторги московский журналист: «Пойдемте сюда! Пойдемте! — воскликнул Щукин и побежал куда-то через комнаты... Он распахнул дверь на внутреннюю лестницу и отступил в глубину полутемной комнаты... Смотрите! Отсюда, из темное ты, смотрите! — вдохновенно говорил хозяин. — Какие краски! Лестница освещена этим панно. Правда ведь?»

«Если стоять в полутемной комнате рядом и слегка прищурить глаза — получается что-то фантастическое, сказочное, все оживает, движется, несется в диком неудержимом порыве. Это лучшее из того, что создано Матиссом, и, быть может, лучшее из того, что вообще дал пока XX век. Это не живопись (ибо здесь нет формы), не картина — это иной род декоративно-монументального искусства — в тысячу раз сильнее и потрясающий», — написал сестре потрясенный увиденным молодой скульптор Борис Терновец.

Энтузиазм, с которым повсюду встречали Матисса, был взаимным. Он заявлял, что только в Москве повстречал знатоков, способных оценить последние достижения современного искусства, всякий раз повторяя, что именно богатое прошлое помогает русским понять будущее. На ужине у Остроухова Матисс весь вечер любовался иконами и затем заявил, что «только ради них стоило приехать в Москву и из города, даже более отдаленного, чем Париж». От возбуждения он не мог уснуть всю ночь. Узнав об этом от Щукина, Остроухов, бывший попечителем Третьяковской галереи, пригласил французского гостя посмотреть залы с иконами. «Я десять лет потратил на искание того, что ваши художники открыли еще в XIV веке. Не вам надо ездить учиться к нам, а нам надо учиться у вас», — любил потом пересказывать Щукин слова Матисса, сказанные им перед иконами в Третьяковской галерее, откуда Остроухов с огромным трудом увел его через два часа.

К Матиссу как к художнику Остроухов относился более чем сдержанно, но восторг француза перед русской иконописью его покорила. «Матисс мне чрезвычайно симпатичен... удивительно тонкий,

оригинальный и воспитанный господин, — писал Илья Семенович, оставивший все дела, чтобы выступить в качестве гида Матисса в поездках, доставлявших им обоим такое удовольствие. — Я продолжаю отдавать почти все свободное время Матиссу, который все больше и больше меня к себе привлекает». Вместе с Остроуховым Матисс побывал в Успенском соборе, Патриаршей ризнице и Новодевичьем монастыре с его позолоченными куполами и вознесшейся над Москвой-рекой колокольней. Они рассматривали иконы в Иверской часовне, слушали Синодальный хор, съездили на автомобиле к старообрядцам на Рогожское кладбище и в Никольский Единоверческий монастырь, побывали в редко посещавшихся старообрядческих молельнях.

В регулярных, полных энтузиазма отчетах, приходивших от мужа из Москвы, не осталось и следа от жалоб на одиночество и болезни, которыми были переполнены его письма из Испании. Амели чувствовала, что наступающая зима в отличие от двух предыдущих обещает быть продуктивной. В отсутствие мужа (московский визит планировался на две недели, но Щукин настоял еще на одной) Амели на этот раз проводила время в Компании Ольги, переводившей для нее вырезки из московских газет (Анри с Амели из опасения, как бы она действительно не стала принимать наркотики, решили присматривать за ней). Описывая посещение довольно унылой выставки современного русского искусства, Матисс сделал следующую приписку: «Передай Ольге мои приветы и уверения в том, что если бы она захотела, то могла бы стать лучшим художником в России». В Москве Матисс, которого Ольга попросила отвезти родным какие-то вещи, сначала встретился с ее старшей сестрой, женой адвоката Софьей Адель, а спустя два дня был приглашен на обед к другой сестре, пианистке Раисе Сударской. Если и сам Матисс удивлялся повышенному вниманию к своей персоне, то сестры Ольги были буквально поражены такой популярностью учителя их сестры. До его появления в Москве они считали, что художник оказывает на их младшую сестру пагубное влияние («Ему должно быть стыдно заниматься живописью», — заявляла мадам Адель). Теперь же, когда француз неожиданно оказался такой знаменитостью, они в корне изменили свое к нему отношение. Сначала они пригласили Матисса в Московский художественный театр, а затем в оперу в Большой. Венцом же их гостеприимства стал устроенный в его честь прием, на котором, без преувеличения, собрался весь культурный цвет Москвы. Среди приглашенных было много радикальных молодых художников, в том числе Михаил Ларионов, Наталья Гончарова и Давид Бурлюк. Кстати, буквально на следующий день группа присутствовавших

на вечере у мадам Адель гостей официально объявила о создании нового художественного объединения — «Бубновый валет», почетным членом которого вскоре стал С. И. Щукин. Матисс и сестры Меерсон много говорили об Ольге и ее будущем. Раиса и Софья предложили следующую схему: Ольга будет жить между Францией и Россией, зарабатывая у богатых московских заказчиков, и на эти средства проводить вторую половину года в Париже. Матисс их идею полностью одобрил, однако придуманный план спасения запоздал. Ольга давно чувствовала себя подавленной, но тот факт, что Матисс позволил себе обсуждать ее проблемы с сестрами, которых она терпеть не могла, серьезно ухудшил ее состояние. К тому времени она уже явно пристрастилась к наркотикам. «Ольга... говорит, что стала чувствовать себя лучше с тех пор, как открыла что-то, утоляющее ее боль, и теперь живет словно во сне, — писал Матисс жене. — Она говорит, что ни ты, ни кто другой об этом ничего не знают, и... я не должен ничего говорить об этом ее сестрам. Быть может, это морфий?» Матисс просил Амели предупредить Ольгу, что если она действительно принимает наркотики («Он собирается полностью разрушить свою жизнь»), то он вынужден будет советовать сестрам поместить ее в клинику. Когда он вернулся в Исси в конце ноября, сестры уже определили Ольгу в швейцарский санаторий, которым руководил профессор Поль Дюбуа, знаменитый в Европе своими методами лечения неврастении. Матисс считал своим долгом информировать доктора Дюбуа о новой пациентке и отправил ему два длинных письма, в которых написал о выдающихся художественных способностях Меерсон и изложил ее профессиональную историю жизни в свете предчувствий, которые появились у него во время их первой встречи три года назад.

Ольга никогда ему этого не простит. Этот поступок был предательством со стороны человека, которого она любила и верила, что он сумеет защитить ее от враждебного мира и вмешательства в ее жизнь ее семьи в том числе. Ей казалось, что она уже никому больше не сможет верить. «Ты, конечно, понимаешь, в чем тут проблема, — написала она шесть месяцев спустя Эфрон сразу после того, как пообщалась с доктором Майерзаком, который в свое время лечил ту в Париже. — Доктор многое мне объяснил о Матиссе, низости и коварству которого нет предела. Мне так тяжело вспоминать каждую подробность». Амели тоже чувствовала, что ее предали. За три недели, проведенные с Ольгой в Исси, она была сыта по горло проблемами русской и темными намеками на особые отношения между ней и Матиссом. «Пока я был в Москве, Ольга развлекалась тем, что донимала мою жену, которая была так внимательна к ней этим летом,

инсинуациями столь же простодушными, сколь и злонамеренными (возможно, неосознанно злонамеренными), — написал Матисс мадам Адель. — Конечно, я знаю, что Ольга больна и не отвечает за свои поступки, но даже в таком случае наносимый ею вред не будет способствовать ее исцелению».

Прежде ничто не могло помешать железной решимости Матисса подчинять все свое существование целиком одной только работе. Теперь он попал в круговорот женских страстей и его четкий план дал трещину. Он совершенно не умел лгать или что-либо долго скрывать от жены, поэтому, когда та перехватила записку к нему от Лили Эфрон, совершенно растерялся. Амели потребовала, чтобы он взял ее с собой на почту, где его дожидалось некое письмо, касающееся Ольги. Прочтя его, Амели была потрясена. «Из письма, отправленного мне доктором Дюбуа... моя жена узнала о чувствах Ольги ко мне... С тех пор жена болеет, и я вынужден бросить работу и увезти ее на юг», — написал Матисс сестре Ольги. Обстановка в Исси сделалась взрывоопасной, и, как вспоминала Маргерит, «мадам Матисс хлопнула дверью». Инстинкт, как и двенадцать месяцев назад, подсказывал Амели бороться. Но на этот раз никаких уступок с ее стороны и никаких колебаний со стороны мужа не было. Он окончательно порвал все отношения с Ольгой, бросил недописанную картину и повез жену на юг, пытаясь загладить свою вину.

Ольга пролежала в клинике Дюбуа в Берне до весны 1912 года, а потом появилась в Мюнхене, решив все начать сначала. После разрыва с Матиссом и оставшейся в России семьей податься ей было больше некуда. «Я очень страдаю, — писала она Эфрон, — мои душевные муки невыносимы». Она возобновила старую дружбу с братом Кати Манн, дирижером Хайнцем Принсхеймом, который заботился о ней и немало сделал, чтобы вернуть ей уверенность в себе. О ней вновь заговорили, и в двадцатых годах она пользовалась известностью как талантливая портретистка в музыкальных кругах Мюнхена и Берлина; ее портреты появлялись на групповых выставках женщин-художниц рядом с работами Мари Лорансен и Греты Молль. В Осеннем Салоне она в последний раз участвовала в 1913 году. К этому времени она уже была замужем за Принсхеймом и родила ему дочь. В качестве свадебного подарка Матисс прислал ей ранний корсиканский пейзаж (такую картину было бы несложно понять даже сестрам Ольги). До конца жизни он хранил ее портрет, а она — его, но больше они никогда не встречались.

Эта история стала серьезным уроком и для Матисса, и для его жены. Попытавшаяся завладеть им Ольга едва не стала для него олицетворением

живописи. Но отныне больше никто и никогда не сможет встать между художником и его работой. 27 января 1912 года, как и в свой медовый месяц четырнадцать лет назад, Матисс с женой отплыли из Марселя на пароходе, взявшем на этот раз курс на Марокко. Под проливным дождем они высадились в Танжере, где вместо одной захлопнувшейся двери перед Матиссом той весной распахнется другая.

Глава восьмая.

АНРИ ВОЛОСЯНОЙ МАТРАС^[135].

1912–1914

Прежде чем Матисс покинул Россию, он успел устроить во дворце Трубецких на Знаменке свою ретроспективу. За последние шесть лет Сергей Иванович Щукин купил у него двадцать семь работ, причем самых смелых и новаторских. Что-то писалось по его личному заказу, что-то русский буквально выхватывал из мастерской, не давая художнику времени до конца осознать, что же у него получилось. «Он всегда отбирал лучшие», — говорил Матисс. Если Щукину нравилась работа, отговаривать его, уверяя, что картина не продается или не удалась, было бесполезно. «Тогда я возьму неудачную», — заявлял он в таких случаях.

В Москве Матисс впервые воочию увидел весь путь, который прошел, — от самых последних своих вещей до натюрмортов начала века, кажущихся по сравнению с последними работами такими «смирными». У Щукина его картины висели по разным комнатам, а он собрал их в одной («красивой розовой гостиной XVIII века, где прежде так хорошо выглядели Сезанн и Дега») и развесил в два ряда, прямо под лепным карнизом^[136]. Ничего подобного прежде в Москве не видели. «Хотя все картины Матисса большие и не помещаются в простенках между лепными медальонами, Матисс, не смущаясь, повесил их прямо на медальоны, и наверху рамы закрывают скульптурный карниз. Правда, некоторые nature-morte как предметы — голубые фаянсы или другие, в розовых и зеленых тонах — очень подходят к розовым диванам; некоторые картины почти повторяют тона материи», — писала одна из первых зрительниц этой «декоративной инсценировки». Если в своих «Мастерских» — «Розовой» и «Красной» — художник сумел «выдавить» из реально существующей комнаты все живое, чтобы воспроизвести на холсте ее «условный знак», то теперь, словно по волшебству, сама комната преобразилась. «Я не знал Матисса по-настоящему, пока не попал к Щукину», — уверял молодой московский художественный критик Яков Тугендхольд, описывая преобразование, случившееся с щукинской гостиной: креслами в стиле Людовика XVI, обоями из расшитого розами шелка, вишневым ковром и позолоченными люстрами, свисавшими с расписанного цветочными гирляндами и диковинными птицами сводчатого потолка. «Даже не знаешь в точности —

что здесь чему “помогает”: комната Матиссу или Матисс — комнате, — пытался понять причину очарования розовой гостиной Тугендхольд. — Но только общее впечатление такое, что все это — и обои, и ковер, и плафон, и картины — дело рук самого Матисса, его декоративная инсценировка... В розовой гостиной Щукина, может быть, нельзя философствовать, но нельзя и отдаваться чеховским настроениям. Этот полновзвучный перезвон красок, несущийся со стен, эти диссонансы знойно-мажорных и холодно-глубоких, пурпурных и синих цветов — сгоняют апатию, обдают нежащим жаром, бодрым холодом, действуют как веселящий газ и, в общем итоге, дают ощущение жизненной полноты. Здесь, не сходя с “кресла”, путешествуешь по полюсам и тропикам чувства...»

Щукин любил сравнивать свою розовую гостиную с благоуханной оранжереей, «ароматной, а иногда и ядовитой, но всегда полной прекрасных орхидей». Через два года — когда на стенах появятся картины, написанные Матиссом в Марокко, — волшебное очарование комнаты усилится, а вместе с ним и аромат риска и опасности. Фрукты, цветы, ткани и даже изображенные на картинах люди дематериализуются. «Это не вещи — а соки вещей», — напишет о них Яков Тугендхольд. Каждое матиссовское полотно в отдельности и так производило сильное впечатление, но собранные вместе они становились явлением иного порядка: «Это уже не декор в европейском смысле, а декор, как его понимают на Востоке»^[137]. Картины в позолоченных рамах висели в несколько рядов от пола до потолка, подобно роскошному иконостасу. «Вот где настоящий источник всех творческих поисков, — говорил Матисс об иконах, виденных в московских церквях. — Русские и не подозревают, какими художественными богатствами они владеют... Нигде мне не приходилось видеть столько выявленного чувства мистического настроения, иногда религиозного страха... Такого богатства красок, такой чистоты их, непосредственности в передаче я нигде не видел». Даже Щукин не предполагал, что Матисс так проникнется древнерусским искусством, но это лишь подтвердило правильность его выбора. Среди множества художников, которых собирал Щукин, личная дружба связывала его только с Матиссом. У него одного он покупал картины прямо в мастерской, ему одному давал заказы: «Матисс для меня выше, лучше и ближе всех... Ведь у него праздник, ликование красок...»

29 января 1912 года Матисс прибыл в Танжер, готовый приступить к работе над дополнительным рядом «светского иконостаса» для щукинской гостиной. И хотя никаких четких указаний насчет сюжетов сделано не было, коллекционер ясно дал понять, что предпочитает картины с

фигурами (что и подтвердил, когда в феврале отказался от «Красной мастерской»^[138]). Но в мусульманском Танжере не было натурщиц — женщинам там вообще запрещалось открывать лицо. Только через несколько недель уже начавший беспокоиться отсутствием моделей Матисс с трудом уговорит позировать нескольких местных жителей — посыльного в отеле, молодую проститутку и громилу-горца. На его холстах эта троица преобразится в торжественные иератические фигуры, какие он видел на иконах в Москве: стройных, стилизованных под старину святых — то ли пророков, то ли апостолов. Он напишет их яркими весенними красками; все как один они будут с небольшими головами, длинными тонкими пальцами, босоногими или в изящной обуви, чуть выглядывающей из-под длинных одеяний. Каждая фигура «повиснет» на плоском бирюзовом, золотистом или черном фоне, словно распускающийся цветок.

Но поначалу первым желанием Матисса было собрать багаж и как можно скорее отплыть обратно. Они с женой остановились в номере 38 заведения с пышным названием «Отель де Франс», оказавшегося на поверку тесным, грязным и неоправданно дорогим, несмотря на прекрасный вид на крыши старого города и залив. Из-за проливного дождя реки вышли из берегов и немощеные улицы наполнились отвратительно пахнущей жижей, так что передвигаться по городу было невозможно. Матисс сидел в неудобном полутемном номере и писал цветы. Когда переставал хлестать дождь и немного прояснялось, он писал вид на залив с низко нависшими облаками и черными, качающимися на волнах шхунами. 6 февраля он начал натюрморт с яркими лиловыми ирисами на длинных зеленых стеблях: свежие цветы в кувшинах на скромных умывальниках и туалетных столиках бесчисленных дешевых отелей — единственная роскошь, которую он себе позволял во время путешествий. Затем он написал корзину с апельсинами, которую принесли с базара. Он поставил ее на белую шелковую скатерть с цветочным орнаментом, привезенную из Бона. Сочетание розового, оранжевого, бирюзового, сиреневого, лимонно-желтого и темно-красного было изумительным. Когда через тридцать с лишним лет «Корзину апельсинов» купил Пикассо, его молодая возлюбленная Франсуаза Жило пришла в восхищение от теплоты и мощи, с какой эта картина была написана. И как же она поразилась, узнав от Матисса, что он писал «Корзину апельсинов», сидя в Танжере без денег и всерьез подумывая о самоубийстве («Эта картина рождена страданием», — сказал он ей). Пятнадцать дней вынужденного заточения в «Отель де Франс» показались супругам месяцами. «Знаменитая комната № 38» захудалой марокканской гостиницы на всю жизнь стала для них синонимом

тревоги и отчаяния.

Ливень закончился только 12 февраля, и, едва дороги немного подсохли, Матиссы выбрались из города и проехали вдоль побережья, через поля ирисов и асфоделей. Амели поражалась необычайной красоте цветущих повсюду лиловых гелиотропов и пламенеющих настурций. «Едва дождь прекратился, из земли появились дивные цветы, — вспоминал Матисс. — Все холмы в окрестностях Танжера, прежде имевшие цвет львиной шкуры, покрылись изумительной зеленью, а небо затянуло тучами, словно на картинах Делакруа». Благодаря «необычному свету, все вокруг выглядело совсем не таким, как на Лазурном Берегу»^[139].

Матиссу срочно нужно было найти тенистое и уединенное место для работы. Он посоветовался с Уолтером Харрисом, марокканским корреспондентом лондонской «Тайме», который знал в Танжере буквально всех, начиная с султана и кончая уборщиком патио, и мог договориться о чем угодно. Харрис получил для Матисса разрешение рисовать в роскошных садах Виллы Брукса. «Имение... было огромным, слугами, простирающимися до самого горизонта. Я работал в углу сада, где росли очень высокие деревья, раскинувшие свои ветви ввысь и вширь», — рассказывал Матисс, восхищенный ковром из блестящих зеленых акантов, возвышавшихся высокими шатрами. Все полтора месяца, что он писал «Аканты», Амели сидела рядом. Теперь, когда они впервые за столько лет остались вдвоем, она могла полностью раствориться в его работе — так же, как во времена их медового месяца, когда Анри писал оливы и цветущие персиковые деревья в саду у старой мельницы в Аяччо. В Танжере, так же как пятнадцать лет назад лет на Корсике, Анри осваивал новый живописный язык. Поклонение Амели придавало ему уверенности, а сама она просто лучилась от счастья. Их партнерство вновь обрело былую гармонию («Твоя мама помолодела», — написал Матисс Маргерит). Чтобы доставить мужу удовольствие, Амели, безумно боявшаяся лошадей, даже рискнула отправиться на прогулку верхом на муле.

Перед отъездом в Марокко Матиссы решили купить дом в Исси, который арендовали уже два года. Выплаченный аванс в двадцать пять тысяч франков полностью лишил их всех сбережений. Они очень надеялись поправить положение щукинским заказом, но сложности с моделями в Танжере отодвигали работу на неопределенное время, равно как и получение денег от русского коллекционера. По правде говоря, идея провести зиму в Марокко была довольно рискованным предприятием не только в финансовом, но и в творческом отношении. Позволить повторение прошлогоднего «испанского фиаско» Амели не могла и решила

сопровождать мужа. Младшего сына, десятилетнего Пьера, отправили к тете Берте, которая недавно переехала на Корсику и стала директором школы в Аяччо, а Маргерит оставили в Исси «на хозяйстве». Дочь тосковала одна дома, о чем регулярно писала родителям, а те ей всячески сочувствовали и призывали не унывать. Отец советовал почаще ходить на прогулки, соблюдать режим и упражняться на фортепьяно, а мать скромно посылала ей воздушные поцелуи.

Танжер шокировал родителей Маргерит — по крайней мере Амели, которая до сих пор редко покидала Францию, а с мусульманским миром и вовсе столкнулась впервые. И хотя они, как и все иностранцы, поселились в квартале с магазинами, кафе и отелями в европейском стиле (который Матисс назвал «жалким подобием парижского предместья»), все в Танжере казалось им непривычным. Центром всей жизни, как и в любом восточном городе, был большой базар — сук. Пришедшие из пустыни караваны верблюдов, флейтисты, чародеи, заклинатели змей делали сук невероятно живописным — временами он очень напоминал восточные мотивы французских художников-романтиков. Для «неверных» арабское общество все также оставалось закрытым и жило по своим законам. Если европейская женщина появлялась с открытым лицом за Пределами Танжера, ее считали «нечистой» и распутницей. В самом Танжере не было ни музеев, ни галерей; иностранцы-христиане не могли попасть ни в мечети, ни в дома местных богачей, украшенные нарядными мозаиками, резными мраморными решетками и изразцами с замысловатым орнаментом. Кроме сидевших на базаре торговцев коврами и шелком, иных «чудес Востока», которые так поразили Матисса в Мюнхене и Гранаде, в городе практически не было.

К концу марта французские хозяева гостиницы нашли наконец девушку, согласившуюся позировать. Она была молода, но уже вышла из-под опеки родителей — десять-двенадцать лет считались вполне нормальным возрастом, чтобы выйти замуж или на худой конец зарабатывать на жизнь проституцией. Матисс написал Зору легко и быстро: девушка сидит на полу в желтом платье на фоне нежно-бирюзовой стены; декоративность картины подчеркивают грациозный изгиб тела и тонкий овал лица. Однако недозволенные сеансы продолжались недолго. «Появился ее брат, — сообщил 6 апреля Матисс. — Думаю, он убил бы ее, если бы узнал, что она позирует».

Марокко оставалось тогда до фанатизма строгой фундаменталистской страной, где мало что изменилось со времен, когда Мавры правили Севильей и Гранадой. Здесь царила жестокость, с которой Матисс впервые

столкнулся в Испании. Насилие витало в воздухе. Иностранные корреспонденты сообщали, что на стенах султанского дворца выставляют отрубленные головы, а пленников прилюдно подвергают жесточайшим средневековым пыткам. В то время как европейские колониальные державы делили между собой Африку, сменявшие друг друга султаны шли на все новые уступки Франции, разжигая ненависть в своих подданных. Летом 1911 года французский экспедиционный корпус подавил вспыхнувшее народное восстание («Ты думаешь, мы будем воевать с Марокко?» — спрашивал Матисс Марке, который тогда находился в Танжере), но к концу года волнения возобновились. В последние дни января 1912 года, когда Матиссы прибыли в Танжер, султан был осажден в Фесе своими же соплеменниками и на помощь ему были посланы французские войска из Касабланки. Поэтому Матиссы решили не искушать судьбу и отменили намеченную поездку в Фес, куда нужно было добираться верхом десять дней (ни мощеных дорог, ни колесного транспорта не существовало), каждую минуту рискуя подвергнуться нападению мстительных арабов.

Вместо этого Анри с Амели в небольшой компании отправились в однодневную поездку, тоже верхом, в деревню племени рифов близ Тетуана; они выехали на рассвете и вскоре оказались в долине с высокой травой («цветы достигали ноздрей лошадей»), усеянной лютиками и маргаритками. «Мы пробив рались среди моря цветов, и казалось, что здесь никогда еще не ступала нога человека», — рассказывал Матисс; этот райский луг в лучах восходящего солнца остался для него одним из самых ярких воспоминаний о Марокко. Впрочем, в памяти супругов путешествие запечатлелось по-разному. Если Амели будет рассказывать внуку захватывающие истории о том, как в Тетуане их целых три дня продержали в плену вооруженные рифы, то для Анри восторг от поездки через земли воинственных племен совершенно вытеснил воспоминания о физической опасности. Путешествие по горным тропам привело его в такое же восхищение, как подаренная коробка с красками, которая изменила всю его жизнь («Это было невероятное наслаждение, своего рода обретенный рай, в котором я был совершенно свободен, одинок и безмятежен»). По возвращении 28 марта из Тетуана Матисс сумел договориться с Зорой о новых сеансах и вернулся на Виллу Брукса в надежде «освежить» в здешнем саду чувства, испытанные в цветущей девственной долине, показавшейся ему воистину райской страной.

В трех картинах, написанных в саду Брукса, — «Аканты»» «Барвинки (Марокканский сад)» и «Пальма. Танжер», — Матисс использовал сложные

оттенки зеленого, о которых Пьер Лоти писал в своем романе «Госпожа Хризантема, или Роман одного спаги»: «Вам понадобятся цвета, неведомые палитре, цвета, которые должны включать в себя странные звуки, шорохи, но больше всего — тишину Африки, ее оглушительные полутона, ее темноту и полупрозрачный свет»^[140]. В этих картинах Матисс совсем близко подошел к чистой абстракции — тому, что Тугендхольд называл «не вещами, а их соками». Все три полотна поразительно декоративны: форму предметам придают лишь стволы деревьев, прорастающие под пологом листвы сквозь пестрый полумрак. В обрамлении этих вертикалей подлесок кажется ковром из разноцветных лоскутков серого, бирюзового, лимонно-желтого и оранжево-розового цвета, украшенным то здесь, то там стилизованными завитками ползучих растений и фонтаном листвы, то падающей вниз, то вздымающейся вверх, рассыпаясь зубчатыми листьями акантов и маленькими звездочками барвинков.

Амели оставалась в Танжере до тех пор, пока окончательно не убедилась, что ни с натурщицей, ни с новой живописной манерой у мужа проблем не будет. 31 марта она отплыла во Францию на почтовом пароходе, курсировавшем раз в неделю между Танжером и Марселем. Матисс пошел провожать жену в порт, но прощания не получилось: взвинченный из-за бессонницы он наговорил резкостей, а потом, глядя вслед медленно удалявшемуся пароходу, клял себя за несдержанность и волновался за бедную Амели, которая наверняка переживает и мучается в одиночестве от удушающей жары. Жена же тем временем возвратилась домой в превосходном настроении (о чем и написала мужу в двух длинных письмах), но Матисса это не успокоило. Он не мог простить себе отвратительную сцену, которую устроил на корабле, жаловался, что не сделал в Танжере ровным счетом ничего, а если вдобавок не сумеет закончить два пейзажа, заказанные Иваном Морозовым^[141], то путешествие и вовсе окажется бесполезным. Он даже проконсультировался по поводу своего состояния у врача, а потом каждое утро слал жене телеграммы, сообщая, как спал ночью (5 апреля, например, проспал целых семь часов, что для него было необычайно много), — от этого напрямую зависела «производительность труда» на следующий день. Он писал ей, что сорвался из-за теней на стволе сосны в «Акантах», которые неверно положил («Если бы мне удалось понять это раньше, я не был бы в таком отчаянии в канун твоего отъезда»). Он объяснял, что хотя и создает картины бессознательно, но ему всегда необходимо знать и понимать, что именно он делает. «Отдавать себя целиком тому, что ты делаешь, и

одновременно наблюдать за собой, делающим это, — самое трудное для тех, кто руководствуется в работе инстинктом». А между строк этого искреннего признания звучало: «Прости, что я завожусь слишком легко», рефреном повторявшееся на протяжении всего их брака.

В первые недели апреля Матисс наконец нашел решение живописных проблем, которые донельзя измучили его и испортили прощание с Амели («все это случилось из-за цвета»). Кризис прошел, как проходит лихорадка. «Пальму. Танжер» он написал легко и быстро «в порыве спонтанного творческого вдохновения, подобного вспышке пламени». За неделю до отъезда он нашел вторую модель — юного, энергичного, смышленного служащего отеля по имени Амидо, который позировал так хорошо, что Матисс за несколько сеансов завершил «картину с фигурой» для Щукина, которую уже отчаялся дописать. Он клал краски с такой свободой, что картина получилась такой же трогательной и свежей, как и сам юноша^[142].

Последние две недели пребывания в Танжере были омрачены драматическими событиями. 30 марта султан подписал в Фесе договор, согласно которому Марокко переходило под французский протекторат, что привело к новым возмущениям* 7 апреля после ожесточенного сражения, длившегося тринадцать часов, марокканцы были разбиты французами. Матисс, как и все жившие в Танжере иностранцы, сразу узнал о случившемся и 14 апреля спешно отплыл в Марсель. Через три дня, когда он уже был в Париже, восставшие марокканские солдат ты устроили в Фесе резню и ходили по улицам с насаженными на пики головами французов. Убийства продолжались еще два дня, пока на рассвете 19 апреля три эскадрона французской кавалерии не взяли штурмом городские ворота. Среди обезглавленных, сожженных и брошенных в реку были хозяйка французского отеля, корреспондент газеты «Le Monde» и все работники телеграфа. Матисс старался избегать разговоров об этих ужасах, когда вспоминал о Марокко, но вычеркнуть их из памяти так и не смог. Смерть и разрушение невольно оказались связаны для него с исламским видением рая, впервые открывшегося ему в Альгамбре; в Танжере эта мысль приобрела еще большую определенность. Отсюда такое страстное желание покоя в марокканских работах Матисса. Об этом замечательно написал Марсель Самба, которому Матисс рассказал, что инстинктивно стал упрощать и абстрагировать свои картины именно в Танжере («Я иду к моему чувству, к восторгу. И потом нахожу там покой»). «Спокойствие! — восклицал Самба, развивая эту тему с пылом парламентария. — Как много раз в течение многих лет он повторял мне это снова и снова! Спокойствие — вот чего он страстно желает! Спокойствие — вот в чем он нуждается!

Спокойствие — вотто, что он хочет выразить!.. Матисс держит свои горести при себе. Он не желает их никому показывать. Людям он дарит только спокойствие».

Самба с женой купили у Матисса той весной небольшую картину, написанную в Танжере, и заказали еще одну^[143]. Они жили в Бонньере неподалеку от Исси, в собственном доме на берегу реки, где у них часто бывали художник с женой. Чем лучше Самба понимал живопись Матисса, тем большее расположение питал он к нему как к человеку. Неожиданно для себя депутат обнаружил, что художник Анри Матисс никакой не «дикий зверь» и не жалкий безумец, каким его считали многие, а умный, скромный, открытый для общения человек, который просто не желает угождать общественному мнению, всячески доказывая свою нормальность. Жена Самба Жоржетт, сама художница, восхищалась женой и дочерью Матисса — она-то лучше многих понимала, чего им порой стоила их беззаветная преданность. Амели и Маргерит конечно же скучали в отсутствие мужа и отца, но рассчитывать на спокойную семейную жизнь в Исси вместе с ним им не приходилось. Укротить бьющую через край энергию Матисс был не в силах. В своих художественных устремлениях он поднимался так высоко («Он воспаряет к вечности, к возвышенному, — объяснял Самба своим читателям, — ожидая, что вы последуете за ним»), что приспособиться к обыденной, повседневной рутине ему было очень непросто. Неспособность овладеть чем-то новым — будь то изображение сосны или езда верхом — приводила его в ярость, даже если это касалась не его самого, а кого-то другого. Сострадание к дочери, оставшейся зимой в одиночестве в Исси, не помешало ему, к примеру, послать ей достаточно жесткое письмо на четырех страницах. В нем он ругал Марго за грамматические ошибки, неудачные выражения, плохой почерк, слабое композиционное построение и даже вернул одну из страниц, исправив все ошибки. Предъявляя высокие требования к себе, он не понимал, почему не может требовать того же от других. При всех благих намерениях, говорила Амели Матисс, мой муж никогда не умел вовремя остановиться.

Летом 1912 года Матисс закончил большую картину, начатую в Исси, на которой изобразил себя и жену. Сюжет «Разговора» был позаимствован у каменной стелы в Лувре (ассирийский царь приветствует сидящую на троне богиню): Амели в черном халате с зеленым воротом восседает в кресле у окна гостиной, выходящего в их сад, а он сам, в полосатой пижаме, стоит с другой стороны. Картина словно иллюстрирует письмо из Танжера с извинениями за устроенный накануне отъезда скандал («Мне жаль, что я причинил тебе столько страданий!»), хотя трактовать ее как

простую домашнюю ссору супругов было бы слишком примитивно. Матисс начал «Разговор» давно, потом бросил, а после приезда из Марокко заполнил пустующее пространство холста яркой синевой марокканского неба, что придало фигурам особую торжественность и сдержанность. Много лет спустя, говоря со своим зятем о светоносности живописи, он объяснял, что любая картина должна обладать способностью излучать свет. Щукин все сразу понял про «Разговор» и конечно же сразу влюбился в картину, когда в июле приезжал в Исси. Из Москвы он написал Матиссу, что постоянно думает о «синей картине с двумя персонажами»: «Я воспринимаю ее как византийскую эмаль, столь же богатую и глубокую по цвету. Это одна из самых прекрасных картин, которые остались в моей памяти»^[144].

Египетские древности, русские иконы и декоративное искусство исламского мира — все это должно было «обновить зрение» пресыщенного западного человека. Летом 1912 года Матисс написал целую серию работ, в которой по-новому подошел к концепции декора. На этот раз он изобразил свою мастерскую (в которой теперь появился аквариум с красными рыбками) с необычайной нарядностью. Отдельные предметы — рыбки, цветы, ткани, картины, украшенные орнаментом ширмы — как бы растворяются и сливаются воедино, приобретая качества друг друга. Неодушевленные предметы, кажется, живут и дышат. В картине «Уголок мастерской» поток воздуха приподнимает покрывало на шезлонге и развеивает синюю штору; вытканые на шторе арабески кажутся настоящими цветами, которые розовым каскадом спускаются из зеленого севильского горшка. В «Красных рыбках» растения хороводом окружают рыбок в стеклянном аквариуме, и все это написано сочными красками — алой, изумрудно-зеленой, цикламенно-розовой и черной.

В «Красных рыбках и скульптуре», самом смелом из четырех версий одной и той же темы, гипсовая «Склонившаяся обнаженная» (для которой шесть лет тому назад позировала Амели) непроизвольно обретает чувственность реальной женщины. Этот оживший натюрморт изображен на синем фоне, оставляя мастерскую художника за кадром. Во всех этих картинах населяющий мастерскую в Исси знакомый предметный мир — аквариум с рыбками, вазы с цветами, прислоненные к стене холсты — переплетается с иным, «параллельным миром» — миром спокойствия и стабильности, в котором Матисс чувствует себя совершенно свободным, одиноким и умиротворенным.

Будучи в июле в Исси, Щукин обнаружил первые «овеществленные результаты» поездки в Россию. «По-настоящему я стал воспринимать

искусство Востока довольно поздно, а византийскую живопись понял, лишь стоя перед иконами в Москве, — признавался потом Матисс, имея в виду не только пластику и пространственные принципы, но и силу духа, которые почерпнул в искусстве Востока^[145]. — Чувствуешь себя более подготовленным к дальнейшему пути, когда видишь, что твои усилия подкреплены традицией, и традицией древней. Это помогает преодолеть пропасть между старым и новым». Именно тем летом Сергей Иванович Шукин согласился позировать Анри Матиссу, и тот «увечковечил» их союз большим портретным наброском, который считал подготовительным к будущему портрету своего «русского патрона»^[146], купившего в июльский приезд еще четыре картины помимо «Разговора». «Марокканца Ами-до» он собирался повесить в гостиной, а «Настурции с “Танцем”», «Уголок мастерской» и «Красные рыбки» — в столовой, рядом со знаменитым «гогеновским иконостасом».

Живописный эффект матиссовских полотен не уступал, по словам Якова Тугендхольда, сиянию витражей и мозаик в соборах и базиликах. «Это особенно ясно становится, когда, стоя у порога шукинской гостиной, вы видите “Настурции с 'Танцем' “ и “Разговор”^[147], оранжево-розовые тела первых пламенеют на синем фоне как арабески из стекол. Взгляните на картины Гогена и снова на матиссовские “Настурции”: первые покажутся вам матовой фреской, вторые — цветным окном. Палитра Матисса богаче, сложнее, пышнее палитры Гогена — Матисс самый талантливый из всех колористов нашего времени и самый культурный: он подобрал в себя всю роскошь Востока и Византии».

В конце сентября Матисс вернулся в Танжер. Ехал он в одиночестве и собирался пробыть здесь достаточно долго. Художник рассчитывал дописать картины, заказанные Шукиным и Морозовым, чтобы потом провести зиму вдвоем с Амели (столь же плодотворную, как и прошлогднюю), но только в таком месте, где не будет таких ужасных проливных дождей, как в Марокко. Дети разъехались: Жана зачислили в коллеж неподалеку от Бозна, а Пьер вернулся к тете Берте в Аяччо, куда его отвезла Маргерит. Она тоже осталась на Корсике в надежде, что с помощью тетушки получит начальное образование (проболевшая все детство, Марго так никогда и не ходила в школу). По вечерам отец писал длинные письма дочери в Аяччо, посылал ежедневные отчеты на четырех страницах Амели и ободряющие открытки Жану.

Матисс чувствовал себя спокойным, уверенным и был полон творческих планов. Погода стояла ясная, бессонница его не мучила, и

работа заладилась с самого начала. В этот приезд Танжер показался ему гораздо меньше, чем представлялся воображению прежде, а воздух — невероятно прозрачным, что придавало всему удивительную четкость. К радости Матисса, юный Амидо взял на себя роль гида и посредника между художником и потенциальными моделями. На одну из них Матисс наткнулся практически сразу: случайно увидел в дверях отеля «вытянувшуюся, подобно пантере, мулатку в марокканском костюме, который подчеркивал изящество ее тела, такого стройного, гибкого, молодого». Фатъма была больше африканкой, чем арабкой, горячеей, дерзкой и сильной, а в лице ее было что-то кошачье. Матисс выбрал длинный узкий холст и начал писать свою новую модель на открытой террасе, несмотря на сильный ветер. Мулатку Фатъму он изобразил в нарядной бирюзовом кафтане, украшенном мелкими розовыми цветами, фиолетовой тесьмой, подчеркнув зеленой обводкой выразительные линии подбородка, плеч, запястий и тонких стройных ног. На втором, меньшем по размеру холсте (написанном специально для супругов Самба), Фатъма сидит, скрестив ноги, на ярко-синем фоне; на ней темно-красная рубаша с роскошной оранжевой вышивкой и шальвары с узорным кушаком. Сообразительная Фатъма довольно быстро поняла, что заинтересовала Матисса, и постоянно требовала увеличить плату, угрожая бросить позировать. В итоге именно недовольство модели и раздражение художника, вносявшие в сеансы известную долю напряженности, только добавили картинам возбуждающий блеск и великолепие.

По сравнению с яркой, вызывающей внешностью Фатъмы другая модель казалась гораздо более нежной и кроткой, чем была на самом деле. Речь шла о Зоре, которую благодаря Амидо удалось выследить в местном борделе^[148]. Полиция запрещала обитательницам публичного дома работать «на стороне», поэтому Матисс договорился, что Зора будет позировать ему на плоской крыше борделя — в перерывах между «основной работой» (после очередного клиента она возвращалась к художнику, румяная и жующая печенье). Матисс чувствовал себя настолько свободным от любых предрассудков, что рискнул написать танжерскую проститутку в иконописной позе, в которой европейские живописцы столетиями изображали Пресвятую Деву Марию (Зора сидит на коленях, слева — ее тапочки, справа — сосуд с красными рыбками). Другой священный образ подсказал ему, как выгоднее подчеркнуть природную стать представителя племени рифов («великолепного и дикого, как шакал»): внешность горца напомнила художнику лик Христа с

византийской иконы. Матисс поместил рифана в центр композиции, состоящей из геометрических плоскостей охристого, синего и изумрудно-зеленого цветов (к которым во второй версии «Рифана» добавился и глубокий вишнево-розовый). Абстрактная упрощенность придала модели еще большую величественность: «Не правда ли, он восхитителен, этот огромный дьявол из Рифа, с суровым выражением лица и крепким телосложением воина?» — вопрошал Самба, которому современный марокканский бандит показался мавром из средневековой «Песни о Роланде», готовым сразиться с рыцарями.

В течение зимы 1912/13 года Матисс писал свои модели по меньшей мере дважды, всякий раз стараясь подчеркнуть индивидуальность каждой колоритным костюмом. Особенно ему нравился расшитый золотом кафтан Зоры, у которой, впрочем, другой одежды и не было: когда он изнашивался, то просто сбрасывался как змеиная кожа и менялся на другой. Лица всех троих художник сделал необычайно выразительными, в то время как обувь лишь наметил мазками желтой краски, а руки написал еще более бегло (в печальной и прекрасной картине «Зора на террасе»^[149] сложенные руки Зоры, по выражению Реми Лебрюсса, отличаются «ошеломляющим отсутствием»).

Через месяц, когда стало ясно, что скорого возвращения не предвидится, из Исси начали приходить угрожающие письма. Анри оставалось только умолять Амели не впадать в апатию («скоро мы снова будем вместе»), советовать много гулять и почаще ездить в Париж («позвони Стайнам, навести Жана, пойдя с тетей Ниной на концерт»). Дочери он писал, что в следующий раз не будет слушать Амели (ведь это она сама, несмотря на его протесты, решила остаться дома) и больше никуда без нее не поедет. Подбодрить Амели приехали Марке и Камуэн, а когда она сама появилась у супругов Самба, то Жоржетт так испугал депрессивный вид мадам Матисс, что она немедленно написала об этом ее мужу. Но Матисс, как оказалось, уже телеграфировал жене, прося ее присоединиться к нему в Танжере, Амели согласилась не раздумывая и 20 ноября выехала из Парижа вместе с Шарлем Камуэном, для которого Матисс договорился о неплохой скидке на полный пансион в своем отеле на все зимние месяцы. Так Амели вновь оказалась в обожаемом ею окружении художников и больше ни на минуту не расставалась с Матиссом и Камуэном: ходила с ними по старому городу в поисках сюжетов, составляла компанию, когда по вечерам они играли в домино. Единственное, на что она так никогда и не решилась, это на прогулку верхом по узким улочкам арабского квартала. Если верить семейным

легендам, то мадам Матисс даже сопровождала мужа в публичный дом к Зоре, чем вызвала смятение его обитателей, не привыкших к визитам господ вместе с женами.

Художники были частыми посетителями борделей средиземноморских портов, куда заходили в поисках моделей, а заодно и прочих «услуг», но Анри Матисс отличался от своих собратьев по цеху и не был типичным клиентом. Камуэн, который по приезде в Танжер провел, как водится, осмотр «местных достопримечательностей», с улыбкой рассказывал, что всякий раз в дверях публичного дома Матисс напоминал ему, что они пришли сюда исключительно с профессиональной целью, «как доктора». Матисс действительно разделял работу и развлечения гораздо решительнее, чем другие. Все эти непристойности вроде пикантных шуточек и неприличных открыток, которые Матисс посылал приятелям, были позой, и друзья это прекрасно знали. Он с удовольствием выслушивал их хвастливые истории о борделях Марсея и Танжера («Мне порой казалось, что я тоже был там») и вместе с Марке подшучивал над собственной робостью в подобных ситуациях. «В Танжере... мы кутили все время, — писал теперь он Марке, предлагая приятелю присоединиться к ним зимой. — Камуэн и я едва стоим на ногах, ты можешь легко представить себе сцену — в кровати каждую ночь с десяти часов!»

На самом же деле воздержанность Матисса была легендарной. По словам Камуэна и Марке, их друг вел совершенно невинный, почти монашеский образ жизни — никуда не ходил и кроме персонала отеля фактически ни с кем не встречался. «За исключением моих картин, все остальное не меняется изо дня в день, — написал он дочери из Танжера, — за одной едой следует другая, за ночью ночь». Ни одна из пагубных склонностей не могла конкурировать с риском и соблазном занятия живописью. Неустроенные холостяки вроде Камуэна или канадского художника Джеймса Морриса, с которыми он делил мастерскую в Танжере, благоговели перед его воздержанностью (отчасти завидуя, отчасти пугаясь), а точнее, способностью целиком и полностью отдаваться работе. Матисс любил одиночество, но в моменты, когда начинал экспериментировать, чувствуя, что вот-вот совершит «новый прорыв», нуждался в дружеском присутствии. В 1905 году рядом с ним оказался Дерен, вместе с которым они «прорвались» к фовизму. Но зимой 1912/13 года в Танжере не нашлось никого, кто бы последовал за ним. Камуэн не разделял желания Матисса двигаться в сторону абстракции, хотя и соглашался с необходимостью отхода от натуралистической условности и движения в сторону большей упрощенности. Единственное, что удалось

той зимой Матиссу, это вернуть Камуэну почти утраченное желание писать. Матисс был рад, что старый друг оказался рядом, и всегда считал, что, останься он тогда в Марокко в одиночестве, у него ничего бы не получилось и дальше живописных экспериментов он бы не продвинулся.

Камуэн был поблизости, а художником, который постоянно присутствовал в его мыслях, был Делакура. Восемьдесят лет назад он тоже черпал силы в ярких красках и соразмерности восточных орнаментов и тоже сменил манеру под лучами марокканского солнца. Делакура виделся Матиссу в каждом пейзаже Танжера. А в панораме, открывавшейся с террасы одной из кофеен Касбы, он сразу узнал задний план из «Захвата Константинополя крестоносцами». Стоя на том же самом месте, что и прославленный живописец-романтик, Матисс набросал тот же вид, добавив скачущего всадника — в качестве приветствия великому предшественнику. Путешествие помогло обоим «обновить зрение». Незнакомый мир, непривычный свет совершенно иные декоративные принципы были необходимы Матиссу, пытавшемуся прорваться к новому способу видения. Яков Тугендхольд, оценивая собранную Щукиным коллекцию, приводил Матисса в качестве примера конструирования картин чистым цветом: «Следствием этого является, прежде всего, высокая степень абстракции в его работе. Вещи у Матисса, будь то скатерть, ваза или человеческое лицо, — развеществлены, превращены в плоские цветные силуэты или, точнее говоря, в красочные эссенции, словно разлившиеся по полотну орнаментальными пятнами. Не вещи — а соки вещей. Только местами намеки на “глубину”, на лепку, в общем же черный контур играет в его живописи лишь роль окаймления — как склейка в стекольных арабесках витражей... В картинах Матисса всё — словно орнамент, и часто не знаешь, где кончается у него предмет и где начинается фон... Особая стихия его таланта — не конструктивность, но декоративность... Как музыкант, Матисс играет цветовыми контрастами, и на них покоится вся его живопись — цвет преобладает над формой. На его картинах царит орнаментальная гармония, не столько нарисованная, сколько спроектированная... Его живопись украшает стену, но далеко не всегда сливается с нею, это все же станковая живопись, хотя и большого масштаба; это — оранжерейный цветок нашего времени, чуждого монументальности».

Вскоре по возвращении в Марокко Матисс набросал два «танжерских панно», предназначавшихся Щукину. Идею обоих подсказали сцены в кофейне. Эскиз с пьющими кофе на плоской крыше кофейни в Казбе арабами лег в основу «Марокканцев» — самой бескомпромиссной из

полуабстрактных картин художника, которая будет написана в разгар Первой мировой войны в отрезанном от мира Исси. Второе панно, «Арабская кофейня», Матисс написал осенью 1912 года в своей мастерской в Танжере, изобразив на холсте комнату с синими стенами, небольшим окном с видом на залив и двенадцатью клетками с певчими птицами, свисавшими с потолка. Эту тему навеяло другое популярное в Танжере заведение, на которое Матисс набрел в первые недели, заслышав звуки скрипки. Зайдя внутрь, он молча взял инструмент у музыканта-араба и заиграл, чем привел посетителей кофейни в полное изумление.

Скрипка, с юности бывшая отдушиной для Матисса, вновь переносила его в другой мир. Он и Камуэн написали — каждый свое — кафе со скрипачом и канарейками в клетках. «Это тихое кафе, полное серьезных людей», — говорил Матисс, рисовавший его посетителей беседующими, стоящими у окна, играющими в карты и курящими гашиш, откинувшись на подушки или сидя на корточках (в «Арабской кофейне» двое ее завсегдатаев задумчиво склонились над аквариумом с красными рыбками и одиноким розовым цветком на полу). Если на картине Камуэна кофейня и ее посетители сохранили свою восточную живописность, то Матисс методично убрал все, что делало его эскизы такими живыми и обаятельными: он стер любые индивидуальные черты с человеческих лиц, убрал длинные трубки и выставленные у дверей тапочки. Даже присутствие канареек сделалось почти невидимым. «Под потолком кофейни безмятежно пели птицы в клетках, — написал Самба, — на картине птиц нет, но в ней осталась безмятежность птичьего пения»^[150]. Полулежащие фигуры — не более чем пятна серого, белого и охристого на бледном голубовато-зеленом фоне, на который брошена пара мазков охры и три капли кармина, чтобы изобразить красных рыбок и цветок. «Что больше всего меня поразило, — сказал потом Матисс Марселю Самба, — так это здоровенные парни, которые часами в задумчивости смотрели на цветок и красных рыбок».

Матиссы покинули Танжер в середине февраля, заехав по пути в Аяччо, чтобы повидать родственников, и на Лазурный Берег, в Ментону, где овдовевшая мать Анри проводила зиму вместе с подругой. На фотографии затянутый в дорожный сюртук и кожаные краги Матисс, взирающий на ментонские скалы вместе с дамами в пышных юбках и громадных шляпах, выглядит типичным туристом-французом начала века. В облике путешественника-буржуа ничто не напоминает художника-авангардиста, везущего из Марокко революционные картины, которые вскоре перевернут все прежние представления о живописи. В апреле 1913 года они были

выставлены в галерее Бернхем-Жён — всего на шесть дней. «Ни один из тех, кто видел их, никогда не забудет ту выставку», — писал Марсель Самба. Фактически вся марокканская серия (за исключением двух небольших работ, которые купил Самба) являлась собственностью русских коллекционеров Щукина или Морозова. «Скоро ваши картины мы сможем снова увидеть только в Москве, — с грустью писала Матиссу Жоржетт Самба. — Их там уже столько, причем самых замечательных. Неужели же ни один французский художник их никогда не увидит? Это такая огромная потеря для развития эстетического вкуса во Франции».

В 1913 году Щукину в очередной раз пришлось сделать перевеску в розовой гостиной, чтобы в ней нашлось место для новых марокканских полотен. Тогда же все залы особняка были сфотографированы и был выпущен первый скромный каталог коллекции. А в начале следующего года в журнале «Аполлон» появился очерк Якова Тугендхольда о щукинском собрании, составной частью которого был «Музей Матисса». Так что помимо собственного музея у Матисса в России появился еще и молодой, энергичный куратор, полный решимости помогать Щукину пополнять собрание и заниматься просвещением публики^[151]. Весной 1913 года семь из одиннадцати марокканских картин, выставлявшихся у Бернхемов, были доставлены в Москву. Тем же транспортом прибыли три большие декоративные панно — «Разговор», «Угол мастерской» и «Настурции и “Танец”», а летом Сергей Иванович купил еще и «Арабскую кофейню». За последние двенадцать месяцев Щукин не только подтвердил готовность и впредь покупать картины Матисса в количестве, гарантирующем художнику постоянный доход, но и понимать их язык. Он написал, что повесил «Арабскую кофейню» в своей гардеробной и полюбил эту картину больше всех остальных («Я смотрю на нее каждый день по крайней мере часа два»). Лишь немногие современники осознавали, что в «Арабской кофейне» Матисс перешел на новый уровень визуальной интерпретации реальности. Поэтому от художника и коллекционера требовалась не только вера друг в друга, но и смелость воображения — чтобы двигаться вперед, в будущее.

Тем временем новейшее европейское искусство достигло и Америки, и теперь «гневный ропот возмущения» в адрес Матисса доносился уже из-за океана. В феврале 1913 года в Нью-Йорке, а затем в Чикаго и Бостоне прошла знаменитая выставка современного искусства, благодаря которой американская публика впервые узнала о происходящем в Европе и была потрясена. Лексингтон-авеню перед зданием бывшего Арсенала была запружена автомобилями, желающие увидеть «Армори-шоу» выстроились

в длинную очередь. Самым отвратительным из всех художников, именуемых не иначе как «жрецы порока», единогласно был признан Матисс. В Чикаго студенты художественной школы судили его за «измену искусству» и повесили чучело художника, на котором написали «Henry Hairmattress» («Анри Волосяной Матрас»), издевательски обыграв его фамилию. «Мы оставим у американцев неизгладимые воспоминания», — радостно написал Гертруде Стайн Уолтер Пэч, бывший в числе организаторов выставки. Кстати, ко времени закрытия в одном только Нью-Йорке ее посетили четверть миллиона зрителей. «Я работаю исключительно для Америки, Великобритании и России», — вынужден был заявить в 1911 году Матисс, уже тогда понимавший, что у себя на родине никому не интересен. Выставка марокканских картин, написанных совершенно в стиле абстрактной живописи конца XX века, прошла в галерее Бернхемов практически незамеченной. Все были словно загипнотизированы кубизмом, бросившим вызов реализму XIX века. Считаться художником и не быть кубистом стало просто неприлично. Публика и художественный истеблишмент по-прежнему относились к творчеству Матисса как к патологии, а что касается авангарда художественной критики, то эти господа просто списали Матисса со счетов на том лишь основании, что он не присоединился ни к кубистам, ни к футуристам.

Один только Пикассо никогда не позволял себе недооценивать Матисса. Летом 1913 года Пикассо с Матиссом сблизились как никогда. Каждый к тому времени завершил очередной этап художественных экспериментов и чувствовал себя в некоторой изоляции. Кубизм Пикассо вступил в «аналитическую фазу», которая шокировала многих его поклонников (даже Щукин говорил, что, стоя перед его картинами, он чувствует во рту битое стекло) и которая с изобретением кубистского коллажа летом того же 1913 года закончилась. Пикассо всеми силами старался дистанцироваться от толпы подражателей. Матисс пытался убедить его, что к числу таковых никогда не принадлежал. Никто не мог понять и посочувствовать положению Пикассо лучше Матисса: массовое помешательство на кубизме до удивления напоминало эпидемию фовизма, случившуюся несколько лет назад. Художники (равно как и все окружающие) были слегка поражены их неожиданно теплыми, почти дружескими отношениями. Когда в июле Пикассо слег с высокой температурой, Матисс приехал навестить его с цветами и фруктами и развлекал больного забавными историями. В августе Пикассо доехал на поезде до станции Кламар, чтобы составить Матиссу компанию в его

ежедневной прогулке верхом. Для Пикассо, который плохо держался в седле и терпеть не мог демонстрировать свои слабости, такой поступок был равносителен публичному жесту примирения лидеров враждующих партий. После этого исторического свидания каждый поспешил написать о случившемся Гертруде Стайн, которая больше других разжигала и рекламировала соперничество между ними.

Самба говорил, что примерно в это время он слышал от одного из них — «то ли от Пикассо, то ли от Матисса, не знаю, да это и не важно», — часто цитируемые впоследствии слова: «Мы оба ищем одно и то же, но противоположными средствами», Летом 1913 года их пути и методы на короткое время сошлись в одной точке. Матисс подошел к тому кульминационному моменту, который всегда определял исход его внутренней борьбы, — моменту, когда чувства захватывали его в процессе работы так, что он переставал себя контролировать. Так происходило в 1899 году в Тулузе, в 1905-м — в Кольюре, в 1912–1913-х гг. в Танжере. В кубизме Матисса больше всего привлекал — но одновременно и отталкивал — аналитический, рассудочный аспект. «Несомненно, кубизм интересовал меня, — признавался он много лет спустя, — но он мало что говорил моей эмоциональной, сильно чувствующей натуре, такому, как я, любителю линии и арабески...» После Марокко Матисс был эмоционально истощен. Подошло время решительным образом менять курс»

Все лето он работал над четырьмя проектами, каждый из которых вызывал у видевших эти работы лишь недоумение: художника обвиняли в преднамеренном стремлении обезобразить человеческую фигуру. Три проекта продолжали художественные эксперименты, начатые почти четыре года назад и отложенные из-за творческих проблем. Самым ранним по времени было панно «Купальщицы на реке», первоначально задуманное как дополнение к щукинским «Танцу» и «Музыке» (на гигантском холсте, занявшем всю стену его мастерской, Матисс ограничился тогда наброском четырех купальщиц), а теперь превратившееся в марокканскую сцену на пляже. Возможно, вернуться к панно его заставила огромная гипсовая «Обнаженная со спины», показанная на «Армори-шоу», а также еще более массивный ее вариант, созданный по возвращении из Америки («огромный неоассирийский барельеф, который Матисс вырубил из громадной гипсовой плиты»).

Еще более смелой была серия бюстов, которые Матисс лепил с Жанны Вадерен, той самой подруги их семьи, с которой в 1910 году он написал щукинскую «Девушку с тюльпанами». Если первые два бюста были безобидными полуимпрессионистскими опытами, то в двух последующих

он позволил себе совершенно деформировать голову молодой женщины («Скульптор решил сделать из человека гаргуюлю»^[152], — отозвалась о «Жаннетте» газета «*New York Evening Post*»). «Должен вам откровенно признаться, месье Матисс, — написал художнику один из его поклонников, — что не смог согласиться с вами, когда вы мне сказали: “Разве этот бесформенный, похожий на лошадиный, профиль не навевает идею свежести и молодости?”» Эти слова принадлежали молодому визитеру мастерской Роберу Рею (впоследствии ставшему куратором Люксембургского музея, Лувра и ведущим сотрудником министерства изящных искусств), рассчитывавшему встретить в Исси заросшего волосами дикаря.

Пэч рассказывал, что многие проделывали путь в Исси только ради того, чтобы увидеть Матисса «живьем» («Его внешний вид их всегда успокаивал»). Когда возмущенные зрители заявляли, что созданное его воображением не имеет ничего общего с обычными людьми, Матисс целиком с ними соглашался. «Встреть я и сам одно из подобных созданий, — добродушно добавлял он, — наверняка бы лишился чувств от ужаса». Весь его дом был полон «мин-ловушек», подстерегавших излишне доверчивых. Напуганные еще в гостиной низколобыми и пучеглазыми африканскими фигурками, новоприбывшие шли по саду и чуть не падали в обморок в мастерской при виде «Купальщиц на реке» или «Обнаженной со спины». Те, кто успел побывать в Исси накануне 1914 года, не раз повторяли потом, что словно заглянули в будущее: странный, пугающий, дикий матиссовский мир вселял самые мрачные предчувствия. «То, что Матисс искренне считал приятным, нам казалось мерзким, — писал Робер Рей, человек достаточно умный и тонкий, чтобы понять смысл увиденного, даже если это было не в его вкусе. — Крайняя новизна не может доставлять удовольствие человеку, чьи вкусы уже сформировались. Он видит в этом знак прогресса, происходящего независимо от его воли, что равнозначно объявлению о смерти».

В июне или июле Щукин снова приезжал в Исси поинтересоваться, как продвигается работа, ожидая в скором времени получить четыре новые картины для гостиной. Один из «пробелов» в верхнем, третьем ряду Матисс решил заполнить портретом Амели, который неожиданно доставил ему гораздо больше переживаний, чем вся «щукинская серия» вместе взятая. Он работал над портретом остаток лета четырнадцатого года, почти не перерываясь, а когда закончил, еще несколько недель не мог успокоиться и находился на грани нервного срыва. «Суббота с Матиссом, — записал Марсель Самба в своем дневнике 21 сентября 1913 года. — Сходит с ума!

Рыдает! По ночам читает молитвы! Днем ссорится с женой!» (Приходя в ярость или отчаяние, Матисс всю жизнь успокаивал себя молитвой «Отче наш», которую выучил в детстве, — в подобные моменты близкие старались держаться от него подальше.) Из-за портрета жены — позирование проходило ежедневно, иногда даже дважды в день — у него началось сильное сердцебиение, дрожь, часто повышалось давление и постоянно стоял шум в ушах.

Амели позировала мужу, сидя в пальмовом кресле. На ней был черный костюм, шарф, или, если угодно, шаль, а на голове — модная маленькая шляпка из страусиных перьев, украшенная торчащим пером и розовым цветком: эта легкомысленная парижская шляпка довольно резко контрастировала со строгой, даже мрачной серьезностью картины. В мае на выставке в Париже Матисс видел «Женщину в желтом кресле» Сезанна и по-прежнему пробовал повторить тот же легкий грациозный наклон головы и придать модели такое же трогательное спокойствие. Но Амели Матисс на портрете своего мужа обрела присущие только ей изящество, упрямство и непреклонность. Он изобразил ее на синем фоне, чуть подавшейся вперед, написав голову и тело пепельно-серым цветом. Из-за этого напоминающее маску лицо кажется закрытым серой вуалью, а на руки как будто натянуты серые замшевые перчатки. Матисс всегда говорил об эмоциях как о сути своего искусства. Портрет жены подтверждал эту мысль пронзительней, чем любая из его картин. Он переполнен чувствами, которые художнику удавалось подчинить и облагородить, перенося на холст, где, как он часто говорил, и происходило всё сколько-нибудь важное.

Писать портрет было мучительно, даже когда модель оказывалась просто знакомой или платной натурщицей. На то, чтобы добиться в «Портрете мадам Матисс» нужной грациозности позы и нежности красок марокканских фигур, художнику потребовалось более ста сеансов. Портрет жены был закончен, когда в Исси пришла зима, равнозначная для Матисса самоубийству, — не случайно три года подряд в это время он сбегал на юг, и каждый подобный отъезд приводил к кризису в отношениях с Амели. Но в этом году супруги остались дома, так что он смог столь же безжалостно «препарировать» жену, как недавно поступил с бюстом «Жанетты». Портрет, отобравший у художника и его модели все силы и измучивший обоих, подвел итог их взаимоотношениям, которые за тринадцать лет совместной жизни коренным образом изменились. Из неизвестного молодого художника Анри Матисс превратился в культовую фигуру реформатора живописи — художественный мир от Нью-Йорка до Москвы безоговорочно признал его и Пикассо своими лидерами. Его окружали

необычайно энергичные сторонники, начиная с супругов Самба, Сары Стайн и Причарда и кончая такими влиятельными людьми, как Фрай в Лондоне, Пуррман в Германии, Пэч и его сподвижники в Соединенных Штатах. Матисс теперь имел собственный дом, просторную мастерскую, приличный доход, а также «идеального патрона» в лице Щукина. Семейная пара, казалось, достигла того, о чем не могла и мечтать. Проблем, непосредственно не связанных с собственным творчеством, у Матисса больше не осталось.

Амели никак не ожидала, что в один прекрасный день окажется не у дел. Все замечательные качества, делавшие Амели Матисс незаменимой женой непризнанного гения, ее мужу оказались больше не нужны. Но не в характере гордой Амели Парейр было довольствоваться ролью супруги мэтра или помощницы в мастерской. Мадам Матисс встала в позу и в знак протеста практически устранилась от ведения хозяйства, переложив его, вместе с заботами о мастерской, почти целиком на Маргерит. Неудивительно, что никто из визитеров Исси тех лет не упоминает о жене художника, из принципа не появлявшейся перед гостями мужа, который много лет назад предупредил ее, что живопись всегда будет любить больше.

Увидев свой портрет, Амели зарыдала. Спокойствие и отрешенность героини «Портрета мадам Матисс» 1913 года не имели ничего общего с милым, открытым, притягательным взглядом «Женщины в шляпе» 1905 года. Между двумя портретами пролегла, казалось, целая жизнь — один ознаменовал начало, а другой — конец эпохи активного сотрудничества мужа и жены. Примерно через двенадцать месяцев Матисс еще раз напишет жену. Это будет жестокий эскиз: Амели смотрит ему прямо в лицо, на ней шляпа (скорее похожая на каску) с полосатой вуалью, опущенной на лицо подобно прутьям решетки. Еще он сделает прелестную гравюру, изобразив ее в японском кимоно, печальную и поникшую. Супруги будут оставаться вместе еще четверть столетия, но больше писать жену Матисс не будет. Он уже ответил Амели на все, что она для него сделала, мечтательно-грустным портретом, который Щукин увез в Москву. Он вспоминал о нем с грустью, с какой вспоминают о расставании. «Он заставлял тебя плакать, — скажет Матисс жене спустя десять лет, — но на нем ты выглядишь такой прелестной».

Казавшееся бесконечным позирование вконец измучило обоих, и, едва только портрет был закончен, Амели уехала к свекрови в Бозн, а Анри остался в Исси. 1 ноября, в День Всех Святых, когда жена вместе с сыновьями пошла возложить цветы на могилу его отца, Матисс написал

матери: «Я могу в этот день не скорбеть, поскольку это никого не излечит, и мне не требуется кладбище, чтобы думать о тех, кого я потерял». Кроме «Портрета мадам Матисс», художник больше ничего не выставил на Осеннем Салоне, который открылся 15 ноября 1913 года. «Он дался мне нелегко, — признался Матисс дочери. — Можно сказать, что он моя плоть и кровь». Сама мадам Матисс могла ускользнуть, незаметно исчезнуть, но ее портрет остался. На Причарда и Щукина (специально приехавшего ради него в Париж) он произвел огромное впечатление. Аполлинер признал его шедевром. И хотя по окончании Салона картина была увезена в Россию и почти полвека ее никто не видел, она имела огромное влияние на молодых художников, подобных Пэчу, знавших портрет жены художника лишь по фотографиям. Для следующего поколения он олицетворял совершенно новый мир. Мир, к которому принадлежали родившиеся на рубеже веков Луи Арагон, увидевший портрет в журнале («Если тебя интересуют такого рода вещи, негодник, — заявила мать не по годам развитого школьника, — то ты пропащий человек»), и его друг, семнадцатилетний Андре Бретон, который вырезал «Портрет мадам Матисс» из журнала и приколот над кроватью^[153].

Оставшийся впервые дома зимой Матисс не находил себе места. В декабре температура опустилась до минус шести, темнеть в мастерской начинало в три часа пополудни, а плотный белый иней покрыл весь сад. Нужно было срочно уезжать на юг. Они с Амели выбирали между Кольюром, Аяччо и Барселоной, но потом остановились на Марокко и к Рождеству уже начали паковать вещи, когда в Исси появился Марке. Узнав, что под ним только что освободилась квартира (Альбер Марке жил на пятом этаже хорошо известного Матиссу дома номер 19 на набережной Сен-Мишель), Анри распаковал чемоданы. «Я посмотрел квартиру, и она мне сразу понравилась. Из-за низких потолков освещение в ней было необычным: ее согревали солнечные лучи, отражавшиеся от расположенного напротив здания префектуры полиции. Вместо Танжера наши чемоданы отправились на набережную Сен-Мишель». «Два окна в главной комнате выходят на набережную, спальня, гостиная, кухня, прихожая, отличная планировка, стоит 1300 франков в год, — описывал Матисс новое жилье дочери. — Наконец-то я нашел то, что хотел. Твоя мама, которая отнеслась к этой идее с недоверием, теперь тоже вполне счастлива». Матисс не сомневался, что жена обрадуется возможности вырваться из заточения в Исси, но ошибся. Амели была невероятно оскорблена тем, что он все решил сам, не посоветовавшись, и даже не позвал посмотреть квартиру. Но Матисса меньше всего интересовали

обиды жены. Теперь он принимал во внимание только свои потребности, которых, кроме страстного желания писать, у него не было.

Они переехали 1 января 1914 года, на следующий день после его сорок четвертого дня рождения, взяв с собой большую двуспальную кровать, самые ценные картины, скрипку Анри и пианино; присматривать за домом в Исси было поручено прачке (которая согласилась на это за 50 франков в неделю). В маленькой съемной квартире в шумном, многолюдном центре Парижа Матисс чувствовал себя совершенно как дома, не то что в собственном поместье в претендующем на буржуазность Исси. Через несколько месяцев он написал матери, что напряженно работает и стал спать намного лучше с тех пор, как вернулся в дом на набережной. Еще он написал, что синдикат «Медвежья шкура», организованный Андре Левелем для поддержки современного искусства, скупавший десять лет назад почти за бесценок картины у бедных художников (к каковым принадлежал тогда и он сам), провел 2 марта триумфальный аукцион, распродав все с огромной для себя выгодой. «Написанный на твоей кухне “Натюрморт с яйцами”, — сообщал матери Матисс, — который я продал в 1904 году за 400 франков, — что казалось тогда неслыханным богатством, — купили за 2400 франков». Другой ранний натюрморт ушел за 5000 франков, а небольшая, довольно мрачная «Мастерская на чердаке», написанная в мансарде в Бозне в разгар скандала с Юмберами, — за 1850.

Начало 1914 года стало очередным поворотом к дальнейшему «упрощению средств». Из работ прошлых лет были позаимствованы наиболее удачные находки, а круг тем урезан — на первое время до трех юных девушек и собора Нотр-Дам. Знакомые очертания величественного собора, который был хорошо виден из окна мастерской, таяли на его холстах; массивная громада Нотр-Дама превращалась в невесомый, прозрачный куб, парящий на небесно-голубом фоне в окружении черных теней. Брошенное в углу розовое пятно сильнее, чем любая из натуралистических картин, написанных им в это время года прежде, передавала неожиданную для парижской зимы яркость солнечного луча, отразившегося на каменной стене. Причард, бывавший теперь на набережной Сен-Мишель даже чаще, чем раньше в Исси, не сомневался, что в живописи Матисса грядут решительные перемены: «Нас приучают к новому видению».

Природа восприятия, всегда занимавшая Матисса, была одной из ключевых тем публичных лекций, которые читал в Коллеж де Франс философ Анри Бергсон и которые пользовались невероятной популярностью у молодежи. Причард и его юные приверженцы, все как

один пылкие бергсонианцы, курсировали между мастерской Матисса и Сорбонной, излагая художнику идеи философа. С основными положениями Бергсона Матисс соглашался, тем более что они помогали ему опровергнуть самого Делакруа. По мнению Матисса, Делакруа излишне переоценивал пользу достижений фотографии: «На самом деле услуга фотографии заключается в одном: она помогает увидеть, что художника заботит еще что-то, помимо внешнего облика», — заявил он, приведя в качестве примера два вида из своего окна. «Он принял идею Бергсона о том, что художник занят поиском реальности и способом ее выражения, — записал Причард в дневнике. — Он также согласен с той точкой зрения, что картина Коро предназначена для того, чтобы на нее смотрели, тогда как его картину нужно чувствовать и ей покоряться»^[154].

В этом-то и заключалась суть. Стремление Матисса передать то, на что не была способна фотография, означало следующее: он с еще большим упорством начнет искать тот сокровенный источник энергии, который Бергсон называл «жизненной энергией» (*l'élan vital*), а Сократ отождествлял с «демоном». Матисса, как и все его поколение, в эти первые годы нового столетия неудержимо влекло подсознательное, но в то же время он боролся с ним и старался контролировать свои действия. «Полностью отдаваться тому, что ты делаешь, и одновременно наблюдать, как ты это делаешь», — эта задача, поставленная им перед собой в Танжере, для такого интуитивного художника, как Матисс, казалась практически невыполнимой. Чтобы примирить идущее от разума с идущим от чувства, он как никогда нуждался в ясном, остром уме Причарда.

Зимой 1913/14 года не без помощи Причарда он попытался теоретически сформулировать накопленный опыт. Более подходящего помощника сложно было найти. Причард был неутомимым, добросовестным, энергичным, непрерывно задавал вопросы, проводил аналогии; в диалогах с Матиссом-Сократом он всегда играл роль Платона, особенно когда их аудиторией оказывались молодые философы. Объясняя свой чудесный «Интерьер с красными рыбками», написанный в приглушенных пурпурных, серых, красно-коричневых и бирюзовых тонах при неярком декабрьском свете, Матисс говорил, что хотел передать ощущение непрерывного движения и что все находившееся в его мастерской было вовлечено в этот процесс — от рыбок до мебели. «Например, этот стул», — подхватывал Причард, а Матисс соглашался и продолжал: «Но когда я писал его, то рассматривал стул с точки зрения отношения к стене, к окутывавшему его свету и ко всем предметам вокруг. Совершенно по-иному я отнесся бы к стулу, если бы собирался купить его:

сначала, возможно, я оценил бы его внешний вид, но затем обязательно бы проверил его на прочность и так далее». Даже скромный деревянный стул из мастерской — предтеча более экзотических героев в долгом романе Матисса со стульями — становился жизненно важным элементом в его попытках заново увидеть и заново почувствовать реальность.

Чем более экстремальными становились его художественные опыты, тем больше он нуждался в чужом мнении. 3 ноября 1913 года Причард насчитал в большой мастерской в Исси одиннадцать человек — в этот день художник представил на суд зрителей только что законченный портрет жены самого Причарда. В тот же день в Исси впервые появилась приятельница Сары Стайн и американский спонсор Причарда — дочь американского посла в Англии и вдова президента Бостонского музея изящных искусств Мейбл Баярд Уоррен. Через три дня отважная миссис Уоррен уже позировала художнику. «Я не смог бы работать так каждый день, — сказал Матисс о сеансе, который, по словам Причарда, привел в волнение художника и его модель. — Это было подобно полету на аэроплане. Я провел два часа в сильнейшем напряжении». На рисунке Уоррен получилась как живая и удивительно похожей на себя; при этом портрет одновременно походил и на нескольких ее родственников. Причард, который с придыханием говорил о Матиссе как о провидце, считал его способным проникать в подсознание своих моделей и передавать их чувства. Поразительный эпизод с портретом миссис Уоррен казался неким колдовским трюком, с помощью которого Матисс демонстрировал свою способность ухватить суть объекта средствами, которые не всегда поддавались объяснению. «Ее мысли постоянно блуждали, она то открывалась, то уходила в себя... — Матисс рассказывал Причарду о сеансах позирования, почти как рыбак рассказывает о форели, которая у него на крючке, даже с теми же жестами. — В ее лице ничего не менялось, только в глазах что-то мелькало... это было как колеблющаяся зыбь на озере или солнечные лучи, сверкающие на воде, — ничего, за что можно было бы ухватиться и с чего начать».

Все самые «возмутительные» портреты Матисса того периода обладают одним и тем же свойством: в окончательной версии не остается и следа от первоначального натуралистического наброска, поразительным образом похожего на позировавшую ему модель. Как это происходило, оставалось загадкой даже для самого Матисса, говорившего, что это происходит «на подсознательном уровне». По мере того как он устранял все напоминавшее о реальных прообразах его портретов, они становились все более мрачными и суровыми. Это началось с портрета жены, а потом

повторилось в «Серой обнаженной с браслетом». «Моя модель — молодая девушка восемнадцати лет с Монмартра, но очень скромная и целомудренная, — так он объяснял Причарду, почему написал ее почти монохромно, на градациях серого. — В ней чувствуется дыхание невинности, и я нашел цвет, борющийся с этим чувством». В портрете молодой жены критика Мориса Рейналя он двинулся еще дальше. Сидящую на табурете Жермен Рейналь Матисс свел к веренице плоских свинцово-серых прямоугольников — торс, бедра, длинная узкая юбка, — расположенных почти под прямыми углами друг к другу. Пятна павлиньей зелени и синего на юбке, медно-красный — вокруг ножки табурета и позади стола образовали небольшое светлое пятно в темноте, которая окружила Жермен» хотя, как признался Матисс, сам он того вовсе не желал.

«Женщина на высоком табурете» произвела мрачное впечатление на молодого друга Причарда Берти Ландсберга, который в апреле предложил Матиссу написать портрет его девятнадцатилетней сестры Ивонны. Высокая, длинноногая, с неправильными чертами лица, застенчивая Ивонна с детства считала себя уродиной. Когда брат впервые привел ее в мастерскую на набережную, Матисс сказал, что мадемуазель Ландсберг напоминает ему бутон магнолии. Его рисунки удивительным образом передавали естественность, грацию и фривольность девушки, как, впрочем, и ее яркую индивидуальность. Он заставил Ивонну чувствовать себя непринужденно и делал наброски, когда она курила, сидела развалясь или гримасничала. Мадам Ландсберг не выразила особого восторга по поводу сеансов, но позволила писать портрет дочери на тех же условиях, которые прежде были у художника с Гретой Молль: он пишет так, как ему хочется, а семья вправе решать, покупать портрет или нет. Причард и его команда появились в мастерской, когда Матисс начал портрет, 8 июня 1914 года, и в течение месяца продолжали бывать на сеансах.

На лето Матисс вернулся с семьей в Исси, но сохранил в Париже мастерскую, которая идеально подходила для небольших работ и была удобна для визитов Причарда, Ландсбергов и знакомых художников, живших неподалеку. В мае он купил себе дорогую скрипку — такая роскошь могла быть оправдана только рабочей необходимостью; действительно, теперь он регулярно играл на ней, чтобы успокоиться после очередного живописного сеанса. Примерно тогда же Матисс купил небольшой подержанный печатный станок, установил его в мастерской на набережной Сен-Мишель и начал практиковаться в офортах и литографиях, напоминавших моментальные фотоснимки. Он сделал несколько офортов

Ивонны в окружении гирлянд магнолий и несколько портретов Причарда, почему-то тоже в обрамлении магнолий (все эти образы рождались в воображении Матисса спонтанно), что явно не вызвало у модели восторга.

Как раз в это время Матисса посетил представитель берлинской галереи Фрица Гурлитта, который только что сумел убедить Сару и Майкла Стайнов дать девятнадцать работ из их коллекции Матисса на ретроспективную выставку в Германии, планировавшуюся на июль. Супруги Стайн долго колебались, но благодаря посредничеству Пуррмана все-таки согласились. В отличие от них супруги Самба, более информированные о международной ситуации, наотрез отказались что-либо посылать в Берлин. В июле в Париж приезжал и Щукин. Для третьего верхнего ряда в гостиной еще доставало ровно трех картин. Сергей Иванович зарезервировал за собой «Женщину на высоком табурете» и согласовал сюжеты двух новых работ: картину с парусниками, которую Матисс обещал написать в Кольюре (где рассчитывал провести август и сентябрь), и автопортрет художника — в пару к портрету жены. Однако ни одной из этих картин не суждено будет прибыть по назначению. Последней из попавших в щукинскую коллекцию картин Матисса останется «Портрет мадам Матисс», доставленный в Москву в начале 1914 года.

«Портрет мадемуазель Ивонны Ландсберг» менял свой облик в течение всего июня. «После первого сеанса портрет был чрезвычайно похож на модель, — вспоминал позже ее брат, — но постепенно он делался все более абстрактным... но, становясь все менее похожим на мою сестру внешне, он, возможно, все более напоминал ее духовно». Прелестная, жизнерадостная, смешливая девушка, которую с такой легкостью изобразил на рисунке Матисс, постепенно исчезала. Лицо скрылось под маской с черными дырами вместо глаз и поднимающимся от бровей выступом вместо носа, похожим на рог. Шея превратилась в колонну, рифленную каннелюрами. Тело затаил серо-стальной панцирь, который оживляли легкие, похожие на перья мазки розового и бирюзового. Причард наблюдал, как портрет постепенно становился все более абстрактным и все менее человекоподобным. В конце июня или начале июля, завершая последний сеанс, Матисс перевернул кисть и процарапал по еще сырой краске несколько широких белых линий, окруживших тело дугами, подобно распустившемуся бутону или раскрывшимся крыльям. Стройная, мрачная, бледная фигура в этом вихре завитков и царапин пронзительно остро передавала ощущение человеческой уязвимости, но в то же время и стойкости. Мать Ивонны в страхе отпрянула от портрета. То же произошло и с Матиссом, когда он его закончил. «Картина немного испугала даже его

самого, — писал Причард, — он ощущал неловкость и легкую оторопь. Он показался мне ястребом, высидевшим орлиное яйцо. Он ощущает себя настоящим сократовским демоном, врагом». Взгляд черных провалов глазниц Ивонны Ландсберг действительно был демоническим, Матисс закончил ее портрет за месяц до начала Первой мировой войны. «Война родилась из болезни общества, которую сумела выразить живопись», — скажет потом американский коллекционер Альберт Варне.

Глава девятая.

ОТКРЫТОЕ ОКНО.

1914–1918

Французы не предчувствовали беды до тех пор, пока 28 июля 1914 года Австрия не объявила войну Сербии. Через два дня Россия объявила мобилизацию, за ней последовала Франция; а за ними и другие страны. 3 августа Германия объявила войну Франции и эшелоны французских солдат двинулись на Эльзас и к швейцарской границе. Никто не сомневался, что война будет короткой и до начала зимы непременно завершится. Накануне вечером в Париже с улиц исчезли автобусы и такси — на войну увозили мужчин. В Тюильри установили артиллерийские батареи, солдаты с винтовками охраняли мосты через Сену. Театры закрылись, цены на продукты подскочили, а перед банками вытянулись длинные очереди. Но при этом мстить Германии за разгром 1871 года французы не рвались, настроение в обществе было довольно спокойным, отчасти даже расслабленным. Ожидавший призыва в армию Матисс упражнялся по четыре-пять часов в день на скрипке, выводя из себя жену и детей (впятером они перебрались из Исси в Париж и с трудом помещались в небольшой трехкомнатной квартире на набережной). Практически за одну ночь из Парижа исчезли иностранцы. Газеты подвергались цензуре. Ходили слухи, что немцы стремительно продвигаются по территории Бельгии, но в тот момент никто не сомневался, что Франция сумеет отразить наступление за месяц. В крайнем случае — за два.

Великобритания вступила в войну на следующий день после Франции. Города и деревни северной родины Матисса приветствовали марширующих британцев, чей генеральный штаб расположился в Ле-Като, неподалеку от дома, где он родился. Местные жители были настолько уверены в скорой победе, что 20 августа мать телеграфировала Анри, предлагая прислать к ней в Боэн Пьера. В тот же день немецкие войска взяли Брюссель и Бельгия капитулировала. Через день началась битва при Шарлеруа, где в трехдневном сражении французы были наголову разбиты, потеряв сорок тысяч солдат. Под натиском немцев армии союзников стремительно отступали через Пикардию и Фландрию. 24 августа в Боэне появились первые отступающие британцы, вслед за которыми через город прошли тысячи разбитых и измученных солдат. Обитатели Боэна были оставлены

на милость победителей. Мадам Матисс закопала все ценности в саду. Через два дня после ожесточенного сражения у Ле-Като немцы взяли город. Горожане встретили захватчиков молча. Ставни были закрыты, а улицы безлюдны — точно как 1 января 1871 года, в первый день рождения Анри Матисса, когда здесь появились пруссаки.

Второе сражение, разыгравшееся у Сен-Кантена 28 августа 1914 года, также завершилось поражением французов. Север страны был оккупирован, и связь с ним прервалась. Из официального коммюнике от 29 августа ошеломленные французы узнали, что вся территория от реки Соммы до Вогезских гор занята врагом. Парижане отказывались верить этому до тех пор, пока оружейная стрельба не стала слышна в столице. На подступах к городу начали возводить баррикады. 1 сентября дом Матиссов в Исси реквизируют для нужд генерального штаба — он оказался в стратегически важной точке по соседству с аэродромом и укрепленным узлом. На следующий день немецкая армия была уже в Санлисе, который отделяли от собора Парижской Богоматери какие-нибудь пятьдесят километров. Вслед за правительством, бежавшим той ночью в Бордо, на Юг устремилось полмиллиона парижан. На дорогах и вокзалах царил столпотворение.

Матиссы успели отправить детей к родным в Тулузу и насколько смогли освободили дом в Исси: холсты свернули и упаковали, а скульптуры закопали в саду. Каким-то чудом им вместе с Марке удалось выехать из Парижа и добраться до Тулузы. Когда 10 сентября они наконец оказались в Кольюре, немцы потерпели первое поражение в битве на Марне. Столица была спасена, что многие сочли чудом. Преследуемые союзниками, немцы отступили к реке Эн, и затем обе армии повернули на Север, где в течение осени 1914 года вели сражения на разоренных равнинах Пикардии и Фландрии. Вышло так, что родные Матисса оказались по ту сторону фронта, на северо-востоке, а он — в самой дальней точке страны, на юго-западе. Ни о матери, ни о брате и его семье он пока ничего не знал.

В Кольюре Матиссы как обычно поселились в доме на авеню де ля Гар. Помимо них в городке нашли убежище и друзья Пикассо, Хуан и Жозетт Грис. Супруги в одночасье остались совершенно без средств, так как торговавший кубистами Анри Канвейлер из Парижа исчез^[155]. Матисс с женой слишком хорошо знали, каково выживать в безденежье, поэтому принялись искать для молодой четы жилье и новых покровителей. Среди всей когорты последователей Брака и Пикассо Грис был самым убежденным и самым изобретательным кубистом. Его способность передавать чувства при помощи одной лишь строгой логики решетчатых

конструкций оказалась именно тем, что в тот момент так волновало Матисса. На этой самой почве они тогда и сдружились в Кольюре, где обсуждали профессиональные вопросы с такой горячностью, что неразговорчивый Марке с трудом выдерживал их обоих.

В сентябре 1914 года Матисс написал единственную и при этом довольно странную картину. Сюжетом ее было открытое окно, но упрощенное до схематизма. Догадаться, что, собственно, изображено на холсте, было почти невозможно (наверное, потому художник картину никогда не выставлял). Мотив окна впервые появился у Матисса еще в бытность его службы в конторе присяжного поверенного, и он возвращался к нему всякий раз, когда оказывался в безвыходном положении или интуитивно чувствовал нависшую угрозу. Самое известное из его «окон» — крохотное окно «Мастерской на чердаке», написанной в разгар скандала с Юмберами. Картина 1903 года выдержана в мрачной серо-коричневой гамме — только из окна льется сияющий солнечный свет. На этот раз Матисс сделал все с точностью до наоборот: черную пустоту открытого окна обрамляли выбеленные солнцем деревянные ставни, написанные мазками нежно-голубого, серого и бирюзового. Картина получилась величественной, суровой и мрачной, но в то же время лучащейся светом. Полвека спустя Луи Арагон назовет «Французское окно в Кольюре»^[156] самой загадочной из картин Матисса: «Когда вдруг обращаешь внимание на ее дату — 1914, и по всей видимости лето того года, — от этой тайны пробегает дрожь. Хотел того художник или нет, эта стеклянная дверь, куда бы она ни распахивалась, так и осталась открытой. Тогда за ней разверзается война, за ней по-прежнему стоит событие, которое перевернет жизни неизвестных мужчин и женщин, черное будущее, живая тишина будущего».

Когда в 1966 году, через двенадцать лет после смерти художника, «Французское окно в Кольюре» было впервые выставлено, натренированные американской абстрактной живописью зрители поняли смысл картины сразу.

22 октября 1914 года Матисс с неохотой покинул Кольюр и в одиночестве уехал в Париж. В Бордо он успел встретиться с Марселем Самба, который вошел в спешно сформированный военный кабинет министров. Ничего оптимистичного из беседы с ним Матисс для себя не вынес. Все было очень печально. В Париже уже повсюду ходили слухи о раненых и пропавших без вести художниках. На левый берег Сены, в районе набережной Сен-Мишель, упало несколько артиллерийских снарядов. Дом в Исси сильно пострадал от квартировавших в нем военных,

но уцелел. О судьбе матери и брата узнать ничего не удавалось. Матисс был подавлен царящей в городе атмосферой тревоги, мучился ночными кошмарами и рвался обратно в Кольюр — туда, где людей интересовало что-то еще помимо военных сводок. Однако быстро уехать не получалось: нужно было добыть денег для себя и для Гриса, что оказалось непросто. Он вроде бы уговорил Гертруду Стайн выделить Грису хотя бы самое скромное ежемесячное пособие в качестве аванса за картины, но она своего слова не сдержала («Я был поражен... когда позже узнал от Гриса, что она и пальцем не пошевелила, чтобы помочь»). С тех пор Матисс предпочитал больше с Гертрудой не общаться.

Безуспешны были и попытки поправить собственное финансовое положение. Он предполагал «выбить» солидную сумму у Бернхемов, но этот план провалился, когда Феликс Фенеон вежливо объяснил, что до окончания войны выдавать художникам авансы галерея возможности не имеет. Матисс не сомневался, что арт-директор лукавит и Бернхемы просто решили отомстить ему. А повод у них имелся. Вместе с Щукиным они разработали хитрую схему, как продавать картины в обход Бернхемов. Московский коллекционер нарочно заказывал картины большего, чем оговоренный в контракте с галереей, размера, в результате чего художник получал всю сумму целиком, а заказчик экономил на дилерском проценте, лишая Бернхемов довольно приличных денег. Вот почему, начиная с «Танца» и «Музыки», большинство работ уходило из мастерской напрямую в Россию. В совершенном отчаянии Матисс телеграфировал в Москву и 2 ноября получил ответ: «Невозможно послать московская биржа закрыта банк пуст и почта отказывается переводить деньги во Францию надеюсь послать когда связь восстановится дружески Сергей Щукин». «Это может быть надолго», — в ужасе написал Матисс. В одно мгновение он лишился двух главных источников дохода. Ни сбережений, ни покупателей у него не было. Трудно было даже вообразить, что когда-нибудь он заставит себя писать снова.

На самом деле одной из причин столь срочного отъезда из Кольюра была телеграмма от Уолтера Пэча, который приехал из Нью-Йорка и обнаружил дом в Исси забитым солдатами. Пэч появился в Париже с невероятной идеей организовать выставку Матисса в Соединенных Штатах. «Ничем иным я, как американец, протестовать против немецкого варварства не в силах», — объяснял он. Французские друзья были потрясены и прониклись уважением к Пэчу, не пожелавшему отказаться от плана устроить выставку Матисса на Манхэттене в такое время. Пэч же, в свою очередь, был поражен душевным состоянием Матисса, утратившего

всякую способность работать. Кроме нескольких небрежных, хотя и фотографически точных портретов друзей и знакомых, набросанных прямо на литографском камне, художник не смог сделать ничего. «Париж мрачен и уныл без тебя, — написал Матисс жене, — ... передай мои наилучшие пожелания Марке. Счастливее, он может работать среди всего этого горя!»

Эти слова были написаны 11 ноября, в день, когда во Фландрии произошло ожесточенное сражение при Ипре. Немцы яростно наступали, а французы стойко сопротивлялись. Ничего подобного в течение четырех последующих лет войны не происходило: враждующие стороны сидели в окопах по всей линии фронта, протянувшейся почти на шестьсот километров от границы со Швейцарией до Северного моря, забрасывая друг друга снарядами. Официальные источники по-прежнему утверждали, что война будет скоро выиграна, но предчувствие кровавой бойни невообразимых доселе масштабов постепенно овладевало сознанием людей. Самба сказал Матиссу, что за первые три месяца обе стороны потеряли более трех миллионов человек, включая убитых, искалеченных и захваченных в плен. В сентябре в одной только битве на Марне полегло пять тысяч французов. К концу 1914 года погибших будет уже в двенадцать раз больше.

Шарля Камуэна осенью отправили на южный участок Западного фронта. Он писал Матиссу об уничтоженном урожае, заминированных полях, разграбленных и сожженных деревнях; о том, что за нарушение законов военного положения гражданских лиц на оккупированной территории немцы расстреливают на месте. Каждый дом в Бозне, хозяев которого подозревали в укрывательстве участников сопротивления, сжигался дотла. Магазины в городе опустели, продукты со складов были выметены подчистую, и жителям оставалось кормиться только огородом и собственными запасами, если таковые еще имелись. Брата Матисса вместе со всеми годными к военной службе мужчинами депортировали в немецкий концлагерь, семидесятилетняя мать осталась на попечении пожилой служанки и жившей по соседству невестки. Но об этом Матисс пока ничего не знал. «У меня нет никаких вестей ни от матери, ни от брата», — писал он в декабре Камуэну. Все их друзья (за исключением Марке, который был слишком болезненным, и Гриса с Пикассо, освобожденных от воинской обязанности как испанцы) либо уже были на фронте, либо ожидали призыва. Матисс тоже явился на медкомиссию, но у него поднялась температура, и его признали негодным для несения военной службы и зачислили в резервисты. Он дважды пытался опротестовать это решение, но оба раза ему было отказано на основании возраста и слабого

сердца. Единственное, что ему оставалось, это регулярно посылать письма сражавшимся на передовой друзьям и выполнять их поручения. Той зимой Матиссы отправили множество посылок. Мэтью Причард, арестованный во время каникул в Германии и помещенный в первую же неделю войны в лагерь, получил продукты, теплое белье и (что было важнее всего для него) репродукции картин. Камуэну были отправлены шоколад, сладости, обувь, перчатки, порошковое молоко, велосипед и первый том «Опасных связей» Шодерло де Лакло.

Покинутый почти половиной своих жителей Париж напоминал город-призрак. Матисса заставили остаться в столице, по его собственному признанию, только две вещи. Прежде всего желание быть как можно ближе к Боэну, чтобы поехать к матери, как только город освободят. Ну а во-вторых, невозможность заработать нигде, кроме как в Париже («Какой ужас служить переписчиком бумаг в Перпиньяне», — говорил он, представляя себя клерком в конторе, из которой когда-то сбежал, чтобы стать художником). Когда в ноябре солдаты освободили дом в Исси и жена привезла детей, у него немного полегчало на душе. Мальчики опять ходили в лицей, Маргерит подумывала о том, не стать ли ей художницей, а отец семейства вновь изводил домочадцев упорными упражнениям на скрипке. Он даже договорился с бельгийским скрипачом Арманом Пареном, что тот будет давать им с Пьером уроки — в обмен на свои рисунки. Музыка давала Матиссу отдохновение, которого он больше не находил в живописи. Проходили недели, которые превращались в месяцы, а затем и в годы, но судьба Франции все не решалась, и, пока длилась вся эта неопределенность, писать он не мог. Матисс сделал очередную попытку записаться в армию. Вместе с Марке они попросили Самба составить им протекцию, но министр ответил, что самое лучшее, что оба они могут сделать для Франции, это писать хорошие картины.

Последний раз Матисс брал в руки кисти в июле. Тогда он написал несколько небольших портретов Маргерит в ярком полосатом жакетике и соломенной шляпке с розами. «Эта картина явно хочет увести меня куда-то, — сказал Матисс дочери. — Ты готова к этому?» Постепенно полосы сползли с жакета Марго и покрыли весь холст, уничтожив и намек на ту трогательную девушку, которая позировала художнику. Портрет был словно вычерчен при помощи угольника и линейки, подобно конструкциям Хуана Гриса, — больше так Матисс писать не будет. Довольно резкая по цвету, многослойная «Маргерит. Бело-розовая голова» впитала в себя все, что так привлекало и одновременно отталкивало Матисса в работах Пикассо, Гриса и скульптора Раймона Дюшана-Вийона^[157] (с которым той осенью его

познакомил Пэч). «Эта новая группа, — сообщал Пэч, — пугала его своей готовностью потопить в волнах интеллектуализма любое проявление чувств».

Компромисс между чувствами и логикой Матисс попытался найти в своем автопортрете, обещанном Щукину во время их последней встречи. «Марке и я принялись в конце концов за работу. Я пишу вариант моей картины “Красные рыбки”, в которую добавил человека с палитрой в руках, смотрящего на рыбок, — написал он Камуэну и нарисовал себя сидящим перед столом, на котором стоит банка с красными рыбками, а на окне, выходящем на набережную Сен-Мишель, — цветочный горшок. — Нельзя же целый день ждать только сводки». Камерную интонацию довоенных «Красных рыбок» он перевел в более глубокий, мрачный и мощный «цветовой регистр», «выложив» на холсте свою мастерскую из пятен черного, синего и белого. Они то сливались, то расходились лучами, подобно театральному свету. Оживлялась «красно-коричневая гармония» мазками и пятнами светло-зеленого, фиолетового, абрикосового, желтого и оранжевого. Что касается самой человеческой фигуры, то она под конец вообще бесследно исчезла с полотна, оставив в качестве напоминания о себе лишь отпечаток большого пальца на девственно чистой палитре художника. «Красные рыбки и палитра» была типично кубистской работой, но насквозь пропитанной таинственной, истинно матиссовской силой чувств.

Избранная Матиссом для себя роль «Наблюдателя с палитрой в руке» досталась художнику помимо его воли и именно в тот момент, когда он совершенно не был настроен ее играть. В январе 1915 года он получил официальное разрешение посетить в качестве военного художника разграбленный и сожженный Санлис. Но на фоне рассказов воевавшего Камуэна экскурсия по местам боев показалась Матиссу пустым и даже легкомысленным путешествием в «страну окопов», где другие художники мерзли, голодали, боролись со вшами, месили сапогами грязь и болотную жижу. Нескончаемым потоком шли они через Исси — одни на фронт, другие — возвращаясь с передовой, — превратившийся для них в настоящий рай. Весной, впервые за полгода, наконец дал о себе знать брат: в письме, которое переслал Красный Крест, Огюст Матисс описал все ужасы лагеря для военнопленных. Анри Матисс сделал тогда одиннадцать гравюр и передал их фонду помощи, организованному Обществом узников войны, и начал бороться за улучшение участи несчастных с такой энергией, с какой никогда не отваживался прежде защищать самого себя. Матисс помогал составлять списки пленных, связывался с журналистами,

агитировал потенциальных жертвователей в Париже и Соединенных Штатах. Первую половину мая 1915 года чуть ли не каждую неделю он отправлял голодавшим в лагере землякам посылки с продуктами.

Подобно большинству, Матисс не особенно доверял официальным сводкам и просил сообщать о новостях с фронта друзей. Он переживал за каждого, кто рисковал жизнью, но особенно беспокоился за Жана Пюи. Здоровье художника не очень-то годилось для форсированных маршей, сменявшихся «яростным обстрелом из пулеметов, пушек, торпед и прочей мерзости», как тот описывал фронтовые будни в своих бодрых письмах. «Неужели действительно будет зимняя кампания?» — с недоверием спрашивал Матисс Камуэна и с непривычной для себя откровенностью добавлял: — Что там с моей матерью, которой три года тому назад после сердечного приступа врачи давали год, максимум два? Как видишь, старина, война ужасна для всех. Утешайся, думая, что есть люди, кому приходится еще хуже, чем нам!» Западный фронт превратился в настоящую человеческую мясорубку. Матисс говорил, что война выставила цивилизацию на посмешище, а его вынужденное неучастие в ней оставляет у него ощущение нереальности происходящего. Сообщение о его выставке в Нью-Йорке, которое пришло в начале года, явно должно было показаться художнику новостью с другой планеты.

Творческая недееспособность тяготила Матисса. Он представлял себе, как бы сложилась его жизнь, стань он юристом, как мечтал отец, или, наоборот, скрипачом. Летом пятнадцатого года он случайно наткнулся на небольшой холст, который написал в 1891 году. Это была ученическая копия «Десерта» де Хема, и он решил повторить ее, только холст взял размером вдвое больше. «Я добавляю в него все, что увидел с тех пор», — написал он критику Ренэ Жану, заметив, что покой и изобилие фламандского натюрморта помогают бороться с беспомощностью, ужасом и отвращением в дни крушения привычного миропорядка. Небольшой луврский шедевр становился для Матисса «испытательным полигоном» уже дважды. В 1893 году блистательно выполненная копия «Десерта» рассеяла его собственные опасения по поводу неспособности писать, как другие студенты. Три года спустя он вернулся к тому же сюжету, но на этот раз чтобы сразиться с импрессионизмом в собственном «Десертном столе». Теперь же он решил препарировать и трансформировать чувственное изобилие де Хема — большое блюдо с фруктами, изящный стеклянный бокал, чеканный бронзовый кубок с птичкой на крышке, скатерть и рюмки — в композицию, которая бы сочетала яркие чистые цвета со структурной строгостью кубизма. В основу «Натюрморта по мотивам “Десерта” Хема»

он положил простую черную решетку, обозначив центр парой небольших красных луковиц. Картина стала олицетворением вечного конфликта между чувством и дисциплиной, из которого, как признавался Матисс Камуэну, он редко выходил победителем: «Но этот барьер надо перейти, тогда почувствуешь мягкий и чистый окрашенный свет и испытаешь самое высокое наслаждение».

Над картиной Матисс работал долго — два или три месяца. И хотя третий «Десерт» отнял последние силы, художник чувствовал явное облегчение: блокада, не дававшая ему работать с августа 1914 года, похоже, была прорвана. Немного придя в себя, Матисс взялся за письмо Пэчу, в котором в более общих выражениях повторил уже высказанное Камуэну, а именно: секрет живописи состоит в примирении мысли и инстинкта и в умении умирять рассудок, дабы добиться глубины и силы чувства. «Завтра я отбываю в Марсель, где собираюсь провести две недели, чтобы окончательно вылечить мой бронхит, — сообщил он 20 ноября 1915 года Пэчу. — С собой беру только мою скрипку. По возвращении я снова начну писать».

Матисс вернулся в Исси в декабре и сразу взялся за работу. Его новые картины были навеяны воспоминаниями о Танжере. На одной он изобразил группу арабов, сидящих под полосатым зонтом на террасе кофейни в старинной Казбе («шесть бездельников лежат и беседуют, внизу виден маленький белый марабу»), а на другой — четырех купающихся девушек на берегу реки. «Проблема в том, чтобы возвыситься над реальностью, — заявил Матисс итальянскому футуристу Джино Северини, — и извлечь для себя ее суть»^[158].

Если большую часть 1915 года художник был во власти реальности, то теперь все изменилось. Матисс начал безжалостно искажать привычные формы и смыслы. Для подобного рода творчества терминологии пока создано не было, поэтому Матиссу приходилось импровизировать, когда он пытался объяснять свои действия Северини, Грису и их друзьям-кубистам, регулярно навещавшимся в мастерскую. «Он пришел к выводу, — вспоминал Северини, — что все, что не идет на пользу равновесию и ритму произведения, является бесполезным, а следовательно, вредным, поэтому должно быть устранено. Таков был его метод работы: постоянно удалять все лишнее, словно подрезаешь дерево»^[159]. В «Марокканцах» и в «Купальщицах» реальность была так тщательно замаскирована, что отдельные детали практически не поддавались расшифровке. Арбузы в нижнем левом углу «Марокканцев», например, больше походили на арабов

в полосатых халатах, нежели намеки на геометрические фигуры в правом верхнем углу, на самом деле изображавшие посетителей кафе. Люди дематериализовались, полосы зонта превратились в букет цветов, а крепостные валы с башнями выстроились в орнамент из кубиков и цилиндров. Даже свет стал совсем иным: ослепительное сияние танжерского солнца сменилось однообразным черным фоном, с помощью которого Матисс согрел свои краски и сделал их ярче. «Он заставил картину обрести новые формы, новый строй; ничего похожего на то, как взаимодействовали между собой все элементы его картины прежде, не было», — писал Лоуренс Гоуинг о работах 1916–1917 годов, из которых художник с завидной методичностью удалял все лишнее^[160].

Больше всего Матисса тогда занимала собственно конструкция картины. «Инсценировки» недоступно далекой от воюющей Франции Северной Африки были «миром его желаний» (*architecture of the will*), как выражался Северини. Пронизанные нереальным покоем матиссовские живописные фантазии не имели ничего общего с убожеством и смертью, ставшими обыденным делом. Похоже, ему удалось найти способ преодолеть ограниченность человеческих чувств. «Чувства, благодаря использованию такого приема, становятся одной из составляющих картины, однако не они главная цель или отправная точка. Средствами кубистской раскрепощенности Матисс приближается к византийцам... Цвет же при этом становится еще более одухотворенным и абстрактным, существуя почти независимо от предметов, на которые его кладет художник». За подобные вольности Матисс дорого заплатил. Он начал писать «Марокканцев» в ноябре, уже больной бронхитом, и продолжал бороться с болезнью весь январь, когда вся семья, за исключением Маргерит, свалилась с гриппом. Гнетущая тоска и неопределенность терзали его. Постоянно ныл нарыв в ухе. В середине месяца картина стала приводить его в отчаяние.

Матисс изгонял собственных демонов жесточайшим режимом, под который волей-неволей вынуждены были подстраиваться все остальные. Любая снимаемая городская квартира или домик на берегу моря первым делом превращалась в мастерскую. Дети не имели права нарушать тишину и обязаны были в точности соблюдать правила поведения, установленные отцом. Жизнь в Исси стала вариацией, хотя и в иной тональности, детства самого Матисса. «Самое главное — приучать детей к дисциплине. Не будь для них просто товарищем, оставайся отцом, — будет он наставлять младшего сына много лет спустя. — Это нелегко, но это твой долг».

Пьеру Матиссу в начале 1916 года исполнилось пятнадцать. Он

рассказывал, что впервые по-настоящему осознал силу живописи, когда в самый разгар войны родителям предложили продать семейную драгоценность — «Трех купальщиц» Сезанна. Чтобы купить эту картину, Матисс с женой когда-то заложили ее изумрудное кольцо. Теперь сами дети уговорили родителей не трогать Сезанна и найти что-то еще, на чем можно сэкономить. В итоге Матисс продал своего Гогена, а мальчики оставили лицей.

Маргерит же вообще никогда не ходила в школу, если не считать нескольких месяцев учебы в Аяччо. Семнадцатилетняя Марго отважно сражалась с физикой, химией и математикой в надежде осуществить детскую мечту стать врачом. Но занятие это было совершенно безнадежным с самого начала. Не помогла даже помощь тети Берты, на которую племянница возлагала большие надежды. У Маргерит начались мигрени, а закончилось все сильнейшими болями в спине (от которых в школьные годы часто страдал ее отец), и она слегла, так и не сдав экзамены. Родители не знали, чем утешить дочь, и, когда Хуан Грис предложил Марго попробовать заняться живописью, Матисс сразу ухватился за эту идею. У Маргерит несомненно имелись художественные способности, и к тому же она прекрасно чувствовала живопись, благо с детства находилась в непрерывном общении с искусством. Теперь ей представился случай излить все накопившееся в ее душе на холсте.

Родители построили дочери мастерскую в саду, но художественная карьера Марго не задалась. «Я в полном отчаянии и совершенно добит историей с Маргерит», — писал Матисс в феврале 1916 года Дерену. После последнего обследования врачи вынесли неутешительное заключение: поврежденную трахею следовало «реконструировать», что при несовершенстве хирургии того времени сводило шансы на успех подобной операции к нулю. Единственной альтернативой оставался катетер в сочетании с введением хлопковых тампонов и регулярными прижиганиями. Годами стойчески выносившей мучительные процедуры Маргерит теперь предстояло выдержать новое, экспериментальное хирургическое вмешательство.

С семнадцатилетним Жаном были свои проблемы. Строить долгосрочные прогнозы насчет будущего юноши во время третьего года войны было сложно, но пока что над старшим сыном неотвратимо висела отправка на фронт. Участь солдата конечно же мало подходила для чувствительного и неуверенного в себе юноши, воспитанного в семье, где художественный талант ценился гораздо выше любых иных навыков. Однако Жан менее всего был сыном своего отца и фанатически увлекался

техникой, что Матисс отказывался понимать, как никогда не понимал отцовской преданности своему магазину и торговому делу. Атмосфера в доме накалялась. Матисс чувствовал, что Жан затаил на него обиду, — точно такие же чувства отравляли когда-то его собственную юность. Более двадцати лет назад Матисс умолял отца отпустить его в Париж и тот дал ему год на попытку стать художником. Теперь он сам капитулировал точно так же, как его отец, позволив старшему сыну поработать до призыва учеником механика.

Матисс мечтал, что оба сына сделают художественную карьеру. Жан разочаровал его первым. Он стал угрюмым и замкнутым, не реагировал на замечания, не слушал наставлений, а когда выходил из себя, делался неуправляемым. Жан занимался на виолончели, но когда стало ясно, что старший сын профессиональным музыкантом не станет, Матисс переключился на младшего. Он практически убедил себя в том, что Пьера ожидает судьба скрипача-виртуоза, от которой пришлось отказаться ему самому. Когда Пьеру исполнилось четырнадцать, он купил ему скрипку и договорился со знаменитым Арманом Пареном о занятиях для них обоих. Музыкальный от природы, как все Матиссы, Пьер ужасно старался, но посвятить себя целиком музыке (как рассчитывал отец, забравший его из школы) готов не был. «Он считал, что, работая на пределе сил, сможет догнать других, — с грустью вспоминал Пьер, — поэтому полагал, что и я сумею сделать то же самое». Отец с сыном проработали Моцарта, Корелли, Вивальди и наконец добрались до «Концерта для двух скрипок до минор» Баха. «Отец смотрел на скрипичную игру как на науку, — говорил Пьер. — Такое отношение к музыке не доставляет удовольствия»^[161].

Арман Парен безжалостно придирался к каждой фальшивой ноте. «Каждый поход к нему был словно доза слабительного, — вспоминал Пьер, жизнь которого превратилась в пытку. Дома все обстояло ненамного легче. Отец ввел жесточайший режим и заставлял сына вставать в шесть утра и по два часа играть гаммы. Если пианино нечаянно умолкало, то пытавшегося задремать Пьера мгновенно будил оглушительный стук в потолок — это стучал отец, спальня которого находилась точно над гостиной. Маргерит, целыми днями рисовавшей в мастерской, было легче («Тебе везет, — говорил Пьер сестре, — по крайней мере, папа не слышит, когда ты не рисуешь»). Но хуже всего было то, что игра сына не доставляла отцу никакого удовольствия. «Если уж я не овладел этой наукой до шестнадцати, то все было безнадежно, — говорил потом Пьер Матисс. — К тому же у меня не было таланта».

Тупик был налицо. Именно об этом и повествует «Урок фортепьяно»

(«Да, это я, — скажет Пьер молодым искусствоведам, стоя перед картиной с маленьким пианистом полвека спустя. — Вы даже не можете себе представить, как я ненавидел эти уроки музыки»). По сути, это была совершенно абстрактная работа, сконструированная из вертикальных и горизонтальных полос, которые расчленили темно-серое пространство холста. Человеческое присутствие свелось к трем схематическим фигурам: слева внизу Матисс поместил одну из своих гипсовых фигурок обнаженных, а справа вверху набросал в стиле граффити «Женщину на высоком табурете». Фокусировалось же все на маленьком пленнике, сидящем за роялем с покорным лицом, искаженным клином серой краски. Предметов на картине изображено совсем немного, и все они символизируют, по мнению Джона Элдерфилда, да и других искусствоведов, принуждение (и метроном, и железная решетка окна, отделяющая гостиную от манящего зеленого сада, в котором ребенку не разрешалось играть). На картине мальчик выглядит намного моложе, чем Пьер, — ему можно дать лет шесть-восемь, но никак не четырнадцать; скорее это возраст самого Матисса, когда он тоже восстал против каторги ежедневных занятий музыкой. Картина символизирует принуждение в самом широком смысле этого слова: авторитарный контроль, от которого страдали в детстве и отец и сын; общепринятые художественные нормы, давившие на повзрослевшего Матисса; участь, которую пришлось пережить Франции в 1916 году. В «Уроке фортепьяно» Матиссу удалось пронзительно остро передать ощущение незащищенности. Стилизованная фигурка и искаженные черты детского лица помогли создать образ человеческой хрупкости и беспомощности. Картина получилась такой же ясной, гармоничной, сдержанной и пронизанной таким же чувством, как и концерт Баха.

«Урок фортепьяно», «Марокканцы» и «Купальщицы на реке» были написаны во время боев под Верденом. Сражение началось 21 февраля 1916 года и достигло кульминации в июле, когда британские войска двинулись в наступление на Сомме, что позволило потрепанной французской армии перегруппироваться и снова атаковать. 18 декабря многомесячная битва закончилась, не принеся победы ни одной из сторон. Сотни тысяч французов сгинули в огненном ливне под Верденом или умерли от ран в ужасных условиях за линией фронта. Матисс чувствовал себя виноватым, что остался жив. «Насколько неуместной может показаться жизнь тыла вернувшимся с фронта, — писал он 1 июня артдилеру Леону Розенбергу^[162], рассказывая, что в разгар сражения работал над картиной. — Не скажу, что это не борьба, — но это не

настоящая борьба... Художники, а я в особенности, не очень-то умеют передавать свои чувства словами, да и, кроме того, мужчина, оставшийся в тылу, чувствует себя никчемным».

Чувства, которые невозможно было передать словами, Матисс выразил своими картинами и прежде всего «Купальщицами на реке»^[163]. Она была задумана еще в 1909 году как сцена идиллического наслаждения — в дополнение к «Танцу» и «Музыке», писавшимся для щукинского особняка^[164]. Четыре года спустя художник «перенес» действие картины в Марокко. Матисс разделил гигантский пятиметровый холст на одинаковые вертикальные полосы зеленого, черного, белого и сизо-серого цвета. Он убрал водопад, сгустил листву и трансформировал четырех колонноподобных купальщиц (у одной срезал голову у другой оставил ноги только до колен) в массивных, каменно-серых, бесформенных кариатид. «Купальщицы на реке» ознакомили примирение рассудка с интуицией, над чем Матисс бился со времени возвращения из Танжера. Он многократно обсуждал эту тему с молодыми художниками, каждую неделю появлявшимися в Исси. Французов, получивших «белый билет», среди них были единицы, в основном их компания состояла из иностранцев. Помимо трех главных теоретиков кубизма — Гри-са, Северини и их друга Пьера Реверди, в группу входили мексиканец Диего Ривера, Андре Лот^[165] и будущий партнер Ле Корбюзье^[166] Амеде Озанфан (который потом вспоминал, что хозяин дома убеждал их с такой страстностью, что у него на носу даже подпрыгивали очки). В эти месяцы взаимоотношения Матисса с кубизмом были особенно сложными и противоречивыми. Когда позже его спрашивали, многим ли он обязан кубистам, он осторожно отвечал: «Возможно, между тем, что делал я и что делали они, были какие-то точки пересечения. А быть может, мы просто нашли друг друга».

Пикассо, несомненно, нашел его еще год назад и в ответ на матиссовскую картину «Красные рыбки и палитра» написал автопортрет, изобразив себя в виде Арлекина. Матисс оценил «Арлекина» как выдающийся успех (как, впрочем, и сам автор картины) и во всеуслышание заявил, что именно он подтолкнул Пикассо к созданию сего шедевра. Почти те же самые слова адресовал Матиссу Пикассо, когда впервые выставил в новой галерее Поля Пуаре^[167] на улице Фобур-Сент-Оноре «Авиньонских девиц». Матисс видел картину в 1908 году, и теперь, восемь лет спустя, она уже не казалась ему такой отталкивающей. К тому же между обнаженными «Девицами» Пикассо и «Купальщицами» Матисса оказалось довольно много общего. И хотя картина Матисса по размеру

была вдвое больше, обе они воздействовали на публику примерно одинаково. Пикассо превратил посещение моряком провинциального борделя в манифест искусства Новейшего времени. Матисс, в свою очередь, «переложил» обычную пляжную сцену в монументальный образ печали и покорности судьбе. Мрачность настроения «Купальщиц» смягчала лишь чувственная красота самих красок — буйная зелень, пятна небесной голубизны, розовый блеск животов и грудей, слегка завуалированных серой дымкой, придававшей застывшим фигурам и их полуабстрактному окружению некую человеческую теплоту.

Матисс, как обычно, «проходил дистанцию» медленней, чем Пикассо. Когда в 1926 году он впервые выставил «Купальщиц», парижская публика высмеяла картину, а надменные критики даже отказались ее обсуждать. Почти сорок лет на нее не находилось покупателей, и лишь за год до смерти художника, включившего «Купальщиц на реке» в число пяти своих центральных работ, полотно приобрел Художественный институт Чикаго. И только в 1990 году куратор чикагского музея Кэтрин Бок написала о заложенной художником (возможно, подсознательно) в картине поэтической метафоре, скрытой в медленном движении четырех серых свидетельниц (или плакальщиц), регулируемой «дробными и настойчивыми, как звуки барабана», полосами цвета; о яркой зелени, которая отделена от мрачных траурных теней «черной бездной», — «словно прошлое — от настоящего». Матисс «сконструировал» современную вариацию древнего мифа о переходе от света к тьме, от земной жизни к загробному миру. Эта пронизанная таким величием и такой страстью картина, считает Бок, могла быть написана только в 1916 году, «в момент, когда все наконец осознали чудовищность Первой мировой войны, но еще не было того разочарования и цинизма, которое наступило в 1917 году». Матисс одним из первых отважился встретиться лицом к лицу с реальностью, которую большинство его современников еще плохо себе представляли. Шедшие нескончаемым потоком через дом Матиссов военные и беженцы едва ли обращали внимание на «Купальщиц». Гораздо важнее для них была теплота, с которой их принимали в Исси. «Ваша забота, картины, которые внушали нам такую уверенность, друзья, окружавшие нас за столом, и весь ваш дом, излучавший такую радость и участие», — благодарил мадам Матисс молодой друг Причарда Жорж Дютюи от лица всех, кому здесь помогли и облегчили возвращение к фронтовым будням. Когда Матисс рисовал портреты гостей, то почему-то это были в основном женщины — Алис Дерен, Жозетт Грис, Маргерит, дочери его друзей. «Во время первой войны женщины обрели уверенность

в себе, потому что им пришлось столько на себя взять, — говорил он позже, — и они этого не забыли». Все хлопоты по хозяйству и руководству их гостеприимным домом взяла на себя Амели. Она организовала целую систему помощи фронтовикам и составляла списки тех, кому необходимо отправить перчатки и носки («Мадам Матисс работает своими пальцами, чтобы согреть наши кости», — написал Камуэн, получив вместе с письмом Матисса пару шерстяных перчаток). Вещи паковались и посылались на фронт. Картины отправлялись на лотереи, сборы от которых шли на помощь воюющим. Жену и дочь Матисса знали сотни людей, которые никогда с ними не встречались («Моя жена вяжет для солдат. Маргерит и ее брат рисуют»). Репродукция «Женщины в шляпе» и «Портрета мадам Матисс» висели над койками сверстников Жоржа Дютюи, будущего писателя Луи Арагона и будущего философа-экзистенциалиста Андре Бретона. Причард и его товарищи по плену в промозгом лагерном бараке хранили, как святыню, картину Маргерит.

Все лето и всю осень, пока Фландрия превращалась в кладбище для британской армии, звуки орудийной стрельбы у берегов Соммы ночами доносились до Парижа. Ни от матери, ни от брата Матисса, который был отправлен на родину и помещен в трудовой лагерь, пока не было никаких известий. Находившийся в тридцати пяти километрах от линии фронта Боэн по-прежнему оставался в руках немцев. Война затягивалась, и из региона выжимали последнее, чтобы кормить немецкие дивизии и обеспечивать их топливом. Для французов порцию хлеба еще год назад сократили до 115 граммов в день, все овощи конфисковывались, а о мясе никто и не вспоминал. Всех, кто был не способен работать в поле, выгоняли из своих домов (за отказ подчиниться распоряжению немецких властей мать Матисса приговорили к четырем дням тюрьмы). Наступающая зима обещала быть необычайно суровой.

Беспокойство за судьбу родных заставило Матисса стать более чувствительным к чужим бедам и проблемам. Во время войны он мог бросить работу и поехать навестить кого-нибудь из молодых коллег, а иногда даже и купить картину. Северини, которого не мобилизовали по состоянию здоровья и который с трудом кормил жену и двух малышей (один из них умер в 1916 году), всю жизнь был благодарен Матиссу, появившемуся в его мастерской как раз в день платы за квартиру и купившему картину, причем за наличные. Матисс помогал организовывать благотворительные выставки-продажи, концерты молодых музыкантов, приходил на вечера, устраивавшиеся для таких же раненых солдат, как Аполлинер и Жорж Брак^[168].

В компании молодых художников Матисс всегда ощущал разницу в возрасте. В его реакции на творившееся на фронте не было вызывающей скабрёзности, избегал он и присущего молодому поколению черного юмора. Матисс реагировал на ужасы войны гораздо мрачнее. Последним живописным откликом на происходящее был портрет Огюста Пеллерена, над которым художник работал зимой 1916/17 года. Портрет заказал знаменитый коллекционер импрессионистов и обладатель восьмидесяти полотен Сезанна (большинство из которых были куплены у самого художника). За последние десять лет Матисс не раз ездил к Пеллерену в Нейи смотреть коллекцию. Пеллерен, так же как и Эмиль Жерар, его дядя, крестный и первый покупатель Матисса, разбогател на производстве маргарина. Дядя умер несколько лет назад, но даже упоминание его имени действовало на Пеллерена, и он пообещал устроить младшего брата художника к себе в фирму после войны (в 1919 году Огюст Матисс действительно станет коммивояжером компании «Тип»). Задумав писать «маргааринового короля», Матисс решил использовать схему ренессансного парадного портрета. Пеллерен сидел сложив руки и смотрел прямо на зрителя. Его фигура получилась обезличенной и геометричной, особенно лицо: Матисс вполне мог воспользоваться циркулем, настолько ровно был очерчен контур лысой головы Пеллерена с симметричными дугами бровей и загнутыми усами. Тень от подбородка была точно отцентрована и положена над черным ромбовидным галстуком и сцепленными кистями рук. Впечатление могущественности заказчика подчеркивали красная ленточка ордена Почетного легиона в петлице и картина Ренуара в массивной позолоченной раме на стене. Непреклонная, суровая фигура маргааринового магната с черными пятнами глаз взывала к теням бородатых старцев, которые с юности старались «пришпорить» художника, начиная с двух расчетливых северян — Матисса-старшего и дядюшки Жерара. Портрет чем-то перекликается со знаменитой фотографией Сезанна на фоне его «Больших купальщиц» и с еще более знаменитым «Портретом месье Бертена» Энгра. Чем-то он напоминает и портрет Жоржа Клемансо — самого выдающегося премьер-министра времен войны, «старого тигра», олицетворявшего «великую Францию, истекающую кровью», — работы Эдуарда Мане.

Портрет Пеллерена стал последним в серии холодных, мрачных портретов, которые художник написал вслед за «Купальщицами». Впервые за последние шесть лет, когда в Париже наступили холода и стали короче дни, он не поехал на юг. В благодарственном письме Полю Розенбергу ^[169] за присланные из Нью-Йорка мандарины («это единственное солнце,

которое мы видим у себя в Исси») Матисс писал о ливнях с ураганным ветром; о том, что уровень воды сильно поднялся и что из-за нехватки угля невозможно обогреть мастерскую. Письмо было написано через два дня после дня рождения Жана, которому 10 января 1917 года исполнилось восемнадцать. Повестка ему должна была вот-вот прийти, но все не приходила: из-за воцарившейся в стране неразберихи бумаги готовились почти с полугодовым опозданием. Франция, казалось, окончательно погрузилась в анархию. Начались забастовки и политические беспорядки, а после гибели очередных ста тысяч солдат в очередном безнадежном штурме неприступной «линии Гинденбурга» фронт охватили мятежи. Все время, пока Жан ожидал призыва, переживавший за сына Матисс работал над заказом Пеллерена. Сначала портрет был гораздо более натуралистичным, но не столь впечатляющим, как его второй вариант^[170]. Во втором портрете, законченном в мае 1917 года, Матисс, казалось, нашел решение проблемы, которую сформулировал в письме к Северини: «...возвыситься над реальностью и извлечь для себя ее суть».

После многих месяцев работы он наконец понял, где проходит граница между «отражением чувства, которое модель возбудила в художнике»^[171], и портретным сходством, что волновало его еще со времен танжерских портретов. В честь возвращения в Париж супругов Стайн он написал их портреты: Майкла — ближе к традиционной манере первого портрета Пеллерена, а Сару — со смелостью второго. Особого удовлетворения ни тот ни другой ему не принесли. Виной тому отчасти были сами Стайны, потерявшие интерес к Матиссу после того, как лишились большей части своей коллекции (картины, которые они одолжили на выставку в Берлин, все еще оставались в Германии). Тогда же он попросил позировать молодую актрису Грету Прозор, невесту его друга и бывшего ученика Уолтера Халворсена. Худоцавая, угловатая и сдержанная мадемуазель Прозор, наполовину литовка, наполовину шведка, специализировалась на Ибсене и модернистах. На набросках она выглядела расслабленной и живой, но на живописном портрете превратилась в бестелесное существо с черными губами и цветком на шляпе, очень напоминавшим мертвого жука.

Во время войны в Париже почти не осталось натурщиц, но зимой Жоржетт Самба порекомендовала Матиссу итальянку по имени Лоретта. Она начала позировать в ноябре 1916 года, и Матисс продолжал писать ее все следующие двенадцать месяцев. Нельзя сказать, что в «Итальянке» было что-то особенно привлекательное и соблазнительное. Плотные сжатые губы, отсутствующий взгляд, впалые щеки. Худые голые руки, похожие на

палки, и дешевая блузка придавали девушке почти монашескую строгость, что еще больше подчеркивали ее длинные черные волосы и тускло-коричневая, похожая на мешок юбка. Портрет Лоретты прекрасно демонстрирует, что имел в виду Матисс, когда говорил, что нуждается в «понимании и сердечной теплоте» между художником и моделью. Если первоначальный набросок лишь «подстегивал его воображение», то на следующих сеансах его уже вдохновляли «импульсы, идущие от модели». Сама же модель, признавался художник, становилась только «частной темой, подсказывающей линии и валеры».

Картины, подобные «Итальянке», казались современникам малопривлекательными, как, впрочем, работы любого из кубистов. Постепенно Матисс убирал с холста все, что считал бесполезным, а следовательно, вредным в своих поисках нового выразительного языка. В самый мрачный период войны он триумфально завершил начатый двадцать лет назад процесс упрощения живописи, почти доведя ее до чистой абстракции^[172]. Наиболее тяжелый и изнурительный этап был пройден. Но одновременно художник сам себя загнал в угол и выхода из этого тупика пока не видел. По первым картинам с итальянской моделью видно, насколько тяжело было Матиссу двигаться дальше, вперед. В картине 1916 года «Художник в мастерской» запеленатая в бесформенное зеленое платье Лоретта появляется в углу, а сам художник — в центре, спиной к зрителю, причем склонившаяся перед мольбертом фигура написана настолько схематично, что едва заметна на холсте. Исполненная ей в пару «Мастерская, набережная Сен-Мишель», перекликается с «Мастерской на чердаке» 1903 года: те же тускло-коричневые стены, темный потолок, деревянный пол и незаконченная работа на мольберте, которую освещает льющийся из окна солнечный свет. В обеих картинах, где все напоминает об отсутствующем художнике, присутствует некое общее ощущение несвободы. Только в картине, написанной зимой 1916/17 года, невольно символизирует обнаженная Лоретта, словно связанная с узкой кушеткой сетью из жирных черных мазков.

Именно благодаря Лоретте Матисс вновь ощутил свободу — или, быть может, это он раскрепостил запуганную итальянку своим искусством. Кто кому больше обязан, не столь важно. Важно, что их альянс позволил художнику не только перейти на новый виток в своем творчестве, но и найти ходы и приемы, которые определяют его манеру следующего десятилетия, а возможно, даже и более отдаленного времени. Лоретта появилась в мастерской Матисса в тот самый момент, когда он искал

помощи у других художников. Теперь он больше рассчитывал на своих непосредственных предшественников, нежели на классических мастеров из Лувра. Зимой 1916/17 года он несколько раз ездил к Пеллерену, чтобы всмотреться в его Сезаннов. Побывал у Моне в Живерни и включил фрагмент ренуаровского «Портрета мэтра Рафа» в свой портрет Пеллерена, попутно написав Полю Розенбергу о мечте встретиться с Ренуаром лично. В ноябре 1916 года Матисс купил своего первого Поставу Курбе, а в 1917-м приобрел еще четыре работы художника, включая эскиз к чувственной «Девушке на Сене» и очаровательную «Спящую блондинку». В который раз он рассматривал «Вид леса в Фонтенбло» Жана Батиста Кора с лежащей на лужайке с маргаритками девушкой, очаровавшей его еще в студенческие годы. «Эта картина обладает сильным декоративным эффектом, — заявил Матисс Уолтеру Пэчу через три месяца после их первого с Лореттой сеанса. — Фигура юной девушки с книгой, лежащей на цветущем лугу у воды, просто восхитительна».

В «Мастерской, набережная Сен-Мишель» готовая к сеансу модель изображена короткими, резкими мазками, словно один художник готов бросить вызов другому. Но набросанная в общих чертах картина на полотне Матисса превращается в пасторальную идиллию — «Лежащую Лоретту»: расписанное красными маргаритками покрывало преобразуется в цветочный луг, а скованная фигура — в грациозную спящую обнаженную, напоминающую скорее спящую в картине Курбе, нежели читающую у Кора. В виде исключения художник сохраняет в законченной картине жирную черную линию, которая в карандашных эскизах очерчивала мягкие изгибы груди, живота и бедер, подчеркивала черноту настороженных глаз и терялась в локонах вьющихся волос, связывая всю декоративную композицию в единое целое.

С этого момента Лоретта словно раскрылась и приобрела уверенность. Она обладала артистическим даром перевоплощения и могла с легкостью переходить от ангельской непорочности к буйному бесстыдству; менять настроение, возраст и даже рост с такой легкостью, будто примеряла наряды. Она могла засыпать, подобно кошке, и сворачивалась калачиком в зеленом платье и марокканских кожаных тапочках в удобном пурпурном кресле, напоминавшем трон, сохраняя при этом царственное достоинство. Каково бы ни было ее профессиональное прошлое, она чувствовала себя совершенно свободно в атмосфере стандартного репертуара салонных художников, включающего дразнящее и сексуально возбуждающее переодевание. Она то наряжалась для Матисса в черную кружевную мантилью, Как испанская сеньорита, то — в тюрбан и турецкое платье,

превращаясь в наложницу восточного гарема; то раскидывалась у Ног художника подобно парижской кокотке, игриво приподняв подол, чтобы продемонстрировать кружевную подвязку над белыми хлопковыми чулками.

Ничего похожего в мастерской Матисса прежде не происходило. Ближе всего к подобной фривольности он подходил в 1902 году, когда, пытаясь вырвать семью из нищеты, писал костюмные портреты, наряжая преданного Бевилакву в костюм тореадора, и изображал актера Люсьена Гитри в наряде Сирано де Бержерака. Теперь же он «отвечал» умело искушавшей его Лоретте не задумываясь, как партнер в танце. Она дала выход веселости, азарту и быстроте реакции, которые Матисс годами в себе подавлял. Он вдохновенно писал ее во всевозможных позах и экзотических нарядах, но чаще всего Лоретта просто спокойно сидела в однотонном платье с длинными рукавами, а он бесконечно импровизировал. Чтобы придать картине большую декоративность, он иногда вводил в композицию вторую фигуру, и тогда на холсте появлялась младшая сестра Лоретты Аннетта, или экзотическая девушка из Северной Африки по имени Айша Гобло, или другая, не столь эффектная модель. За двенадцать месяцев Матисс писал Лоретту почти пятьдесят раз — примерно раз в неделю. Вне всякого сомнения, только благодаря ей из Матисса выплеснулось столько эротической энергии, что ее хватило, чтобы преобразить живопись последующих десяти лет. Даже если их партнерство носило не только профессиональный, но и сексуальный характер, никакой реакции в семье на это не последовало и никаких сплетен вокруг художника не породило. Его увлеченность Лореттой не имела ничего общего с той эмоциональностью, окрашивавшей отношения с женой и дочерью (или даже с Ольгой Меерсон), которые до той поры были его главными моделями. С Лоретты началась совершенно новая форма взаимоотношений с наемными натурщицами, когда мучительная, изнуряющая интимность любовных отношений с максимальной отдачей воспроизводилась на холсте.

Матисс позже рассказывал, что Жан без памяти влюбился в Лоретту и готов был жениться на ней, но в начале лета ему при^дшла повестка, обязывающая прибыть в полк в Дижоне. Юному авиамеханику было отпущено на сборы 48 часов. За это время Матисс успел набросать второй семейный портрет, размером повторяющий «Урок фортепьяно» («Висящую у меня в гостиной картину с Пьером за роялем я написал заново на другом полотне, прибавив его брата, сестру и мать», — сообщил он Кя* муэну). «Урок музыки» превратился в сцену прощания в гостиной в Исси, где в

последний раз собралась вся семья: Маргерит следит за Пьером, сидящим за роялем, Амели склонилась над шитьем, а Жан, в котором критический взгляд отца видит взрослеющего подростка, демонстрирует свою независимость пачкой сигарет и щегольскими усиками. Художник не пытается анализировать душевные переживания героев, напряженных в ожидании расставания и возможных трагедий. В «Уроке музыки» скорее чувствуется неудержимая свежесть, которая врывается в картину из окна: пышно разросшийся сад, кажется, готов поглотить всех домочадцев, и в первую очередь Амели.

Жан Матисс был призван летом 1917 года, в тот момент, когда французская армия была более чем когда-либо деморализована. Больше двадцати тысяч солдат дезертировали после волны мятежей, прокатившейся в мае, когда тайно разоружались целые полки. Зачинщиков расстреливали, и доступ гражданского населения на парижские вокзалы, принимавшие солдат с фронта, даже был временно запрещен. Воинственное настроение Жана улетучилось почти сразу. Его отец был потрясен, когда через несколько месяцев навестил сына в тренировочном лагере, где не было отхожих мест, а помыться можно было раз в неделю, да и то в холодном ручье. Представший перед ним сын-новобранец был голодным, замерзшим и грязным. «Они живут как свиньи», — рассказывал жене Матисс. Он отдал Жану свою рубашку, купил армейскую шинель, а потом отправил ему жестяной таз и шерстяной джемпер.

К 1917 году официальные сводки имели мало общего с происходившим на самом деле. Победные отчеты о количестве захваченного оружия и продвижении войск на Западном фронте плохо сочетались с ничтожностью освобожденных территорий и нескончаемыми списками раненых и убитых. Родные края Матисса были опустошены и разорены: немцы методично взрывали мосты, уничтожали урожай, жгли и разрушали селения. К весне Сен-Кантен совершенно обезлюдел, а Бозну грозил полный голод. На фоне человеческих трагедий печальная участь, постигшая его картины, казалась малосущественной. Во всяком случае, именно так говорил сам Матисс, делая вид, что произошедшее с ними ничтожно в сравнении с масштабами ужаса и разрушений. О судьбе лучших его работ ничего не было известно: картины Стайнов затерялись в Берлине и, судя по всему, после вступления в апреле в войну Соединенных Штатов на них был наложен арест, а судьба коллекции Щукина, равно как и его самого, в свете сообщений о революции в России тоже оставалась неопределенной.

Парижане уже привыкли жить под звуки орудийной стрельбы на

Сомме и воспринимали это как само собой разумеющееся. Летом Матисс купил свой первый автомобиль (маленький подержанный «рено», управлять которым в отсутствие Жана стал семнадцатилетний Пьер) и теперь выезжал, чтобы устроиться с Мольбертом на берегу Сены или где-нибудь в лесу между Кламаром, Медоном и Версалем. Иногда его привлекала немногословная геометрия их сада в Исси — цветочные газоны, розовый мраморный столик, — или же игра солнечного света и тени (как это было в серии очаровательных полуабстрактных картин, написанных в лесах у Триво, — эдакий «Коро в интерпретации Гриса», как назвал их Пьер Шнайдер). Но гораздо чаще он останавливал машину, приставлял холст к рулю и писал все, что мог видеть через ветровое стекло с живостью и непосредственностью Курбе. Таким образом он написал более десятка небольших неприятных картин, изображавших дорогу и бегущую вдали речку. Матисс говорил, что в творившейся вокруг неразберихе и полной неопределенности пейзаж давал ему полную свободу действий.

В середине декабря он поспешно собрался и уехал в Марсель, так и не дождавшись результатов очередной операции, которую сделали Маргерит. С его отъездом сеансы с Лореттой, позировавшей ему почти целый год, закончились, и их сотрудничеству был положен конец. Поговаривали, что причиной отъезда было очередное столкновение с женой, но в письмах, которые он регулярно писал Амели, трудно обнаружить и намек на напряженность в отношениях супругов, а тем более на конфликт. В действительности скоропалительный отъезд из Парижа был вызван исключительно волнением за старшего сына, которого перевели в военный лагерь, расположенный в болотах к западу от Марселя. Матисс протрясся ночь в поезде, а потом еще четыре дня дождался разрешения на свидание с Жаном. Чтобы как-то справиться с переживаниями, он начал писать, благо при нем был «походный» набор красок. В декабре в Марселе он написал два эскиза с видом порта и два небольших портрета критика Жоржа Бессона^[173], остановившегося в соседнем отеле. Условия, в которых оказался молодой солдат, подтвердили худшие опасения Матисса («Им всем еще очень далеко до фронта. Это настоящий тюремный лагерь»). Жану разрешили отлучиться, и отец устроил ему в Марселе двадцать четыре часа удовольствий: они ходили по магазинам, сидели в кафе, а ночью отправились в мюзик-холл. Наутро Матисс отправил наладившегося всеми прелестями гражданской жизни сына, сытого и тепло одетого, обратно в лагерь. «Он уезжал с тяжелым сердцем», — написал Матисс жене. Сам же он успел подхватить на холодном ветру

сильную простуду, поэтому решил пока не возвращаться в Париж и поправить здоровье целебным воздухом Лазурного Берега. Отправив сыну посылку с сигаретами и продуктами и пребывая в полной уверенности, что Жана скоро переведут из его ужасного лагеря в более приличное место, он направился в Ниццу.

Матисс прибыл в Ниццу на Рождество 1917 года. Рассчитывая остаться здесь на несколько дней, он снял номер с видом на море в скромном отеле «Прекрасный берег» («*Beau Rivage*»). В городе было ветрено и уныло («Здесь собачий холод», — писал он жене). Руки замерзали, и он с трудом держал кисть, а отправляясь писать виды замка и старого города, надевал ботинки на цигейковой подкладке. Когда в день его рождения, 31 декабря, пошел снег, он купил себе новый холст, остался в отеле и стал писать свою комнату. Падавшие на снег и на море лучи зимнего солнца отражались на стенах. «Из моего окна видна верхушка пальмы — белые тюлевые занавески — вешалка для пальто слева — кресло с белой кружевной накидкой на спинке — красный стол с моим чемоданом на нем справа — небо и море синее-синее-синее». Точно теми же словами двадцать лет назад он описывал жене синий цвет крыльев бабочки, которая покорила его и пронзила сердце. «Я — северянин, — говорил он годы спустя, вспоминая ту первую неделю в Ницце, когда из-за зверского холода уже готов был собрать чемодан. — Но поразительная яркость света в те январские дни заставила меня остаться».

1 января 1918 года весь день лил дождь. Матисс сходил на почту, чтобы отправить жене телеграмму, и снова сел за работу. Он писал уже второй холст. Дождь хлестал по окнам. На пляже, отлично видном из его окна, неистовствовал прибой. «Я написал свое отражение в зеркале гардероба», — сообщил он на следующий день домой. Он изобразил себя за работой, сидящим на табурете в темной узкой комнате отеля. Он, в тех же очках и поношенном костюме, сжимает палитру запачканными краской пальцами; из стоящего рядом с умывальником ведра торчит мокрый зонт. Матисс две недели не отрываясь работал над автопортретом. На полотне предстал мощный, хотя далеко не героический образ некоего приближающегося к пятидесятилетию мужчины с международной репутацией, ожидающего выставку, которая подтвердит его статус одного из двух лидеров западной живописи.

Это была первая совместная выставка Матисса и Пикассо. Ее блестящая идея принадлежала Аполлинеру и начинающему парижскому дилеру Полю Гийому^[174]. Но о намерениях организаторов Матисс узнал из их письма только 16 января, всего за неделю до открытия. Протестовать

было слишком поздно, и Матиссу оставалось лишь заявить, что устройство любых серьезных выставок в военное время противоречит его принципам. В душе он, конечно, подозревал, что парочка задумала все неспроста и организовала выставку так, чтобы Пикассо оказался в выигрышном положении. В итоге именно так и случилось, еще раз убедив Матисса в том, что Аполлинер беспринципный делец и доверять арт-дилерам не следует, в особенности своим собственным (несколько картин для выставки «Матисс — Пикассо» предоставила галерея Бернхемов, с которой Матисс в прошлом октябре возобновил контракт на своих условиях). О выставке писали газеты, а снятый киностудией «Гомон» короткий новостной сюжет крутили в кинотеатрах по всему Парижу.

Но сенсационный резонанс парижской выставки казался Матиссу отзвуком совершенно другого мира. Жизнь в Ницце была простой, почти монашеской. Он поднимался рано и все утро работал, потом делал перерыв на обед и снова приступал к работе, затем играл на скрипке, а после скромного, даже скудного ужина (овощной суп, два крутых яйца, салат и стакан вина) ложился спать. В первую же неделю он нанес визит Ренуару, а затем стал регулярно бывать у старого художника в соседнем приморском городке^[175]. Ни с кем больше Матисс практически не встречался, и даже сам удивлялся тому, что почти каждый вечер ложится спать в половине девятого («Вести себя так в Ницце особенно позорно»).

«Я совершенно покорен женщиной и провожу с ней все время, — написал он Марке, «зимовавшему» в Марселе и строившему вместе с Бессоном планы привлечь Матисса к инспектированию местных борделей, которое они регулярно проводили. — Подумываю остаться здесь до конца зимы». Пленившей Матисса соблазнительницей оказался гипсовый слепок «Ночи» Микеланджело, обнаруженный в местной художественной школе^[176]. К середине января «Ночь» увлекла и захватила его с такой же силой, как годом раньше Лоретта. Тридцать лет спустя он вспоминал, как после непрекращавшегося целый месяц дождя неожиданно засияло солнце, полностью изменив его жизнь («Я решил не уезжать из Ниццы и с тех пор все время нахожусь здесь»). На самом же деле солнце появилось намного раньше. Еще 13 января он сообщал жене, что прогуливается без пальто и что работа движется настолько хорошо, что трогаться с места было бы большой ошибкой. Жану как раз дали увольнение, и он поехал навестить родных в Исси, Пьер усиленно упражнялся на скрипке, а Маргерит приходила в себя после очередного прижигания, которое ей теперь проводили ежемесячно. Матисс подсчитал, что до следующего похода к

хирургу остается ровно три недели, и телеграфировал жене и дочери, чтобы они приехали к нему в Ниццу. «Спешите!» — просил он Амели.

Вторую половину дня он проводил в художественной школе («Я хочу проникнуться ясной и сложной концепцией построения Микеланджело», — писал он Камуэну). По утрам он писал у себя в комнате в гостинице, где свет лился из окна и не было никакого намека на человеческое присутствие, не считая чемодана, прислоненного к стене холста, скрипки и ее футляра, лежащего на стуле. «Вспомни “Интерьер со скрипкой”, — писала годы спустя Маргерит, напоминая отцу о картине, которую они с Амели увидели, приехав к нему в феврале в Ниццу. — Вспомни... как мы втроем горячо ее обсуждали... Создав эту дивную картину... ты уже был готов... брать новую высоту, за которой либо откроются новые горизонты, либо тебе придется уничтожить свой холст».

Всю свою жизнь Маргерит слышала от отца, что лучше уничтожить картину, чем довольствоваться быстрыми результатами, сколь привлекательными бы они ни казались на первый взгляд («Необходимо заставлять себя идти на риск, ибо только в таком случае вы станете делать открытия и терзаться в процессе творчества»). На первом этапе «Интерьер со скрипкой» изображал стоящую на подоконнике вазу с цветами; деревянные ставни неплотно прикрыты, и виднеются полоска пляжа, синее море и кроны пальм. Отец с дочерью поссорились из-за «Интерьера со скрипкой», и эта ссора даже стала семейной легендой. Достаточно было Маргерит восхититься и назвать картину прелестной («*c'était joli*»), как Матисс «взялся за картину снова и довел ее до напряженного, неистового состояния», в котором «Интерьер со скрипкой» нам и знаком. Он убрал цветы, приглушил мягкость розового и охры и закрасил комнату черным, так что проникавший сквозь ставни солнечный свет стал подобен пламени. Это была поворотная работа: «В ней я соединил все, что приобрел за последнее время, с тем, что я знал и умел делать раньше».

Жена и дочь даже не сомневались, что с Матиссом происходят какие-то важные перемены, настолько он был возбужден и беспокоен. Он снова исступленно играл на скрипке (причем так громко, что во избежание протестов других постояльцев администрация отеля отправила его музицировать в дальнюю ванную комнату). На вопрос Амели, что толкает его на подобное музыкальное неистовство, Анри ответил, что совершенствует Мастерство из страха ослепнуть. «Слепой вынужден отказаться от живописи, но не от музыки. Тогда я смогу пойти по дворам и играть на скрипке и заработаю на пропитание тебе, Марго и себе». Шансы Матисса прокормить семью в качестве бродячего музыканта были весьма

сомнительны. Однако эта отчаянная фантазия означала, что он уже решился переехать в Ниццу и ради туманного будущего готов в очередной раз поставить на карту свой устоявшийся быт, семейный доход и все прежние художественные достижения.

Но весной 1918 года наибольшее беспокойство вызывало положение Жана, который все еще находился в лагере под Эст-ром. От тамошних чудовищных условий у него появились гнойные нарывы на ноге, руке и на глазу. В первых числах марта мать с сестрой навестили его по дороге в Париж, где Маргерит уже ждали в госпитале. Едва только они вернулись домой, как траектория бомбардировок изменилась. «Даже до Ниццы докатилась паника», — писал им Матисс в последнюю неделю марта, когда немцы начали обстреливать Париж из новых орудий такой невообразимой мощи и дальности действия, что французы решили: видимо, в радиосообщения вкралась ошибка. «Однако это не было ложным слухом», — с грустью констатировал Матисс, когда прочел в газете о боях, шедших недалеко от Бозна, между Сен-Кантенем и Камбре. Не готовые к скорости и масштабам наступления немцев, решивших во что бы то ни ста-: ло закрепиться в Пикардии и Фландрии, союзные армии отступали. Матисс каждый день вставал на рассвете, торопясь прочесть свежую газету. Связи либо не было вообще, либо она работала мучительно медленно. Телеграммы доставлялись в течение нескольких дней, телефонных разговоров приходилось ожидать часами, часто так и не добившись соединения. Матисс давно не получал от жены писем, не считая телеграммы с просьбой выслать денег. Информацией его снабжали один из служащих банка и издатель местной газеты. В Ницце внезапно сильно похолодало. 29 марта, на Страстную пятницу, когда бомбардировки столицы сделались особенно ожесточенными, снаряд угодил в церковь во время службы. Началась паника, но по личному приказу Клемансо машинам запретили выезжать из Парижа. Амели разбирала и упаковывала вещи в соответствии с указаниями, поступавшими из Ниццы, где ее муж пребывал в полном отчаянии от того, что не может быть рядом с ней.

«Я уже был на шаг от отъезда, — рассказывал он Марке. — Моя жена велела мне остаться. В ожидании новостей я работаю». Матисс провел пасхальное воскресенье в одиночестве в художественной школе. В то время как Амели отправляла вещи (кроме самых больших картин) к Парейрам, которые повезли в Тулузу Маргерит и Пьера, он лепил из глины фигурку «Склонившейся Венеры» по мотивам Микеланджело. На следующей неделе наступление немцев приостановилось и паника в Париже улеглась. 7 апреля Пьер и Маргерит приехали из Тулузы в Ниццу,

чтобы помочь отцу переехать в квартиру на набережной Миди, 105, по соседству с отелем. Матисс описывал жене, как они втроем уютно сидели у их собственного камина, слушая завывания ветра, который бушевал на море. Сын и дочь полностью одобрили новый вариант «Интерьера со скрипкой». Маргерит, тепло одевшись, каждый день позировала на балконе его новой мастерской над заливом. Матисс нарисовал и Пьера, когда тот играл на скрипке. Рисунок он взял за основу для довольно загадочной, схематичной картины со стоящей против света фигурой музыканта, которую назвал «Скрипач у окна».

Маргерит вернулась Париж, а Пьер остался, удивив отца легкостью, с какой свыкся с домашней рутинной и ранним отходом ко сну. Матисс снова с увлечением писал пейзажи и, когда квартиру на набережной Миди реквизируют для нужд армии, снял второй этаж небольшой виллы дез Аллье, стоящей в зарослях колючего кустарника на горе Борон над Ниццей^[177]. Отсюда, с крутого каменного откоса, открывалась панорама всего побережья. Каждый день Матисс вставал в пять утра, чтобы не пропустить восход солнца («Я живу... на перевале Вильфранш, и солнце встает у меня за спиной. Я вижу, как освещаются горы около Канн, потом холмистый мыс Ниццы и наконец город»). «Я снова почувствовал себя человеком», — написал он 16 мая жене, поклявшись, что никогда больше не позволит себе месяцами жить в отеле. Отец с сыном вели скромный, почти студенческий образ жизни: играли на скрипке, рисовали (Пьер уже подумывал, что тоже мог бы стать художником) и по очереди занимались хозяйством. К ним приезжал Жан, получивший очередные двое суток отпуска, и мальчики приготовили обед, а потом все вместе отправились гулять по горам.

Матисс отправил Амели рисунок тропических лилий с белыми лепестками, похожими на жемчужные зернышки риса. Другое письмо он украсил наброском, изобразив на полях себя с отросшей бородой, нежно целующего жену в щеку; Амели он нарисовал молодой и энергичной, с волосами, уложенными на затылке в его любимую прическу. Таково было его представление об их партнерстве. В минуты мучительных творческих поисков и сомнений Амели всегда поддерживала его. Перед лицом бытовых трудностей и опасностей он часто терялся, тогда как его жене испытания лишь добавляли бодрости духа. «Моя дорогая Амели, ты восхищаешь нас своим мужеством, — писал Анри 21 мая, узнав, что два немецких снаряда разорвались на крыше его мастерской в Исси. — Мы здесь больше напуганы, чем ты, И в тот самый момент, когда я уже собрался уехать, ты пишешь: “Работай спокойно, все в порядке”». Такова

была стойкая, хладнокровная Амели, женщина настолько же бесстрашная, насколько терпеливая, которую он полюбил с первой встречи.

27 мая немцы пошли в наступление на Севере и за три дня продвинулись к Марне. 3 июня они уже были в пятидесяти километрах от Парижа. «Это ужасно оставаться здесь, зная, что ты в опасности... — писал Анри. — Я могу быть таким же смелым, как ты, но только в своей работе». Но теперь даже живопись не могла его отвлечь. Каждый день он приезжал на трамвае в Ниццу, где на авеню де ла Гар после полудня вывешивались военные сводки. Маргерит с очередной партией картин снова выехала в Тулузу, а Амели стала готовить дом к полной и окончательной эвакуации. Анри собирался двинуться к ней на выручку, но пока ограничивался руководящими указаниями, давая точные инструкции, как и что необходимо спасать: большую картину Курбе свернуть в рулон («лучше начать с куска с трещинами»), античные скульптуры закопать в саду, а «Марокканцев» разрезать пополам и отправить по почте (чертеж, где пунктиром показывались линии надрезов бритвой, прилагался). Вслед за телеграммой от Амели, в которой она советовала мужу остаться в Ницце, пришла другая, сообщавшая о ее собственном отъезде, который ей посоветовал не откладывать Марсель Самба. Анри писал ей каждый день, снедаемый беспокойством за нее, за Францию, за свои картины, которые могут достаться врагу. «Я постоянно думаю о моих больших панно, которые ни в коем случае нельзя оставлять в Исси — особенно о “Купальщицах”, на которых я потратил столько сил и времени, — с грустью писал он. — Мужайся, моя храбрая Амели, и будь осторожна!»

13 июня, когда натиск немецкой армии почти выдохся, но еще не был окончательно остановлен, Пьеру исполнилось восемнадцать. «Меня спасла война», — говорил потом Пьер Мат тисе. Три года он выносил ежедневные занятия музыкой, ощущая их полную для себя бесполезность. В Ницце, когда он наблюдал за отцом, одержимым своей работой, ощущение бессмысленности того, чем занимается он сам, только усилилось. Все лето Пьер считал дни, когда эта тягомотина со скрипкой закончится и его наконец призовут в армию. Так и не дождавшись повестки, он уехал в Париж, надеясь попасть в число резервистов, набиравшихся для второго сражения на Марне. Теперь родители переживали за двоих сыновей, а вдобавок еще и за Маргерит: парижские госпитали были эвакуированы, хирурги мобилизованы, а следовательно, дочь больше не могла рассчитывать на неотложную медицинскую помощь. Надо было искать выход. Матисс предлагал жене подыскать временное жилье для семьи где-нибудь на Севере на случай, если столица все-таки падет, а Маргерит —

комнату поблизости с местом нахождения одного из двух ее парижских хирургов. В начале года пришла открытка от Огюста Матисса. Брат, написавший еще в начале года, что старики и больные уходят из Боэна, сообщал, что наконец-то уговорил покинуть город и мать. «Я рад, что мама собирается, но думаю, она особенно не спешит... — писал Анри 23 июня жене, сильно сомневаясь в искренности материнского решения. — Она будет еще долго собираться и, прежде чем не вычистит до основания свой дом, ни за что его не оставит».

В итоге ему все-таки пришлось уехать из Ниццы. Получив сообщение, что дочь слишком слаба для очередного прижигания, Матисс сел на первый же уходящий в Париж поезд. 30 июня он прибыл в столицу, чтобы проконсультироваться с лечащими врачами, а на следующий день артиллерийский обстрел возобновился. Матисс провел несколько ночей с семьей в подвале в Исси; ударная волна выбила окна в доме на набережной Сен-Мишель, 19, и он сам выметал стекла в их с Марке мастерских. Амели решила укрыться в Ментеноне, чуть севернее Шартра, куда после девяти дней непрерывных обстрелов Анри отправился на разведку. По дороге под звуки канонады Матисс писал акведук и чудом избежал гибели: шедший следом за его поездом состав потерпел крушение в Сен-Сире.

В августе французские войска начали контратаку на Западном фронте в районе Амьена. Жан служил механиком на аэродроме, а Пьер, попавший в артиллерийский полк, учился на водителя. Узнав, что младший сын заразился холерой, Матисс немедленно выехал в Шербур, откуда прислал страшное письмо, сообщив, что от эпидемии, охватившей все северо-западное побережье, 12 сентября умерли семнадцать сослуживцев Пьера, а на следующий день — еще десять. К счастью, оказалось, что у Пьера всего лишь банальный грипп, но отец другого новобранца посоветовал Матиссу попросту забрать сына домой на свой страх и риск.

В конце месяца союзные войска смогли наконец продвинуться на восток и вытеснили немцев из Фландрии. 29 сентября британские войска вновь заняли Сен-Кантен и 8 октября вошли в Боэн. Матисс был одним из первых гражданских лиц, прибывших в город. Он ехал и не узнавал знакомые с детства места: непролазная грязь, воронки от бомб, поваленные деревья, мертвые Лошади, лежащие в руинах города, опустевшие деревни. Дороги в Боэне были заминированы, дома разграблены, городская ратуша сожжена. Жители два месяца прятались от артиллерийского огня в подвалах, кормясь брюквой, сухарями и бобами. Огюста Матисса по двенадцать часов в день заставляли разгружать артиллерийские снаряды и таскать ящики, отчего у него открылся туберкулез. Брат с женой и дочками

уже собрали все, что могли увезти с собой, и готовы были уйти из города, но их семидесятичетырехлетняя мать оставалась непреклонной. «Она тряслась от страха, но заставить ее уехать, несмотря на все наши просьбы, было абсолютно невозможно, — говорил потом Огюст брату. — Мы были бессильны против ее упрямства. Она ни за что не бросила бы свой дом, обреченный на разграбление».

Анна Матисс обменяла фортепьяно на продукты, а в нотные листы заворачивала провизию. Анри застал мать, как и предполагал, когда она переносила закопанные четыре года назад в саду ценности и чистила то, что уцелело. «Я скорее сожгла бы все, чем позволила бошам дотронуться до моих вещей!» — говорила она, жалуясь, что освободившие Бозен английские солдаты забрали все одежные щетки. Мамаша Матисс поклялась выжить, чтобы снова увидеть старшего сына. Но ничто не могло заставить ее уехать с ним в Исси до тех пор, пока дом, в котором прошла вся ее жизнь, не будет приведен в порядок.

Мать Матисса была женщиной с крутым нравом, как, впрочем, его жена и дочь. Все трое имели на него большое влияние. Все трое помогали ему и направляли на тот путь, которым он шел до последнего дня. Франсуаза Жило, одна из возлюбленных Пикассо, назвала мадам Матисс и Маргерит кариатидами, поддерживающими вход в «храм Матисса». Художник всегда уверял, что по натуре он был человеком безответственным, неорганизованным и крайне недисциплинированным. 11 ноября, в ночь, когда было подписано соглашение о перемирии и по всей Европе началась вакханалия веселья, он вскарабкался на стол в кафе (дело было в знаменитой «Ротонде» на Монпарнасе) и сыграл дикое фанданго на чужой скрипке («Да, старина, — сказал ему Марке, — видела бы тебя сейчас твоя Амели!»)^[178]. Уже через месяц Матисс уехал в Ниццу, чтобы снова приняться там за работу. Пикассо вспомнит о своем старом сопернике незадолго до кончины Матисса и десятилетия спустя откликнется на матиссовского «Скрипача у окна» странной картиной под названием «Тень». Прямая, сосредоточенная фигура стоящего у открытого окна «Скрипача» удивительным образом соответствовала состоянию Матисса в 1918 году. Перед ним открывался новый свет и новый мир — мир его воображения, в котором реальность обретала новые формы и смысл.

Часть вторая.
ХУДОЖНИК ЮГА



Глава первая.

ОТШЕЛЬНИК С АНГЛИЙСКОЙ НАБЕРЕЖНОЙ. 1919–1922

Всю весну 1919 года Матисс навещал Огюста Ренуара, жившего в большом поместье «Ле-Коллетт» в городке Кань-сюр-Мер близ Ниццы. Художнику было за семьдесят, во время войны он овдовел и пребывал в довольно жалком состоянии. Передвигаться сам Ренуар не мог, и его переносили из спальни в мастерскую на специальном кресле-портшезе, куда «он валился словно труп». Дряхлый, обмотанный бинтами, неспособный из-за тяжелейшего артрита держать кисть, Ренуар жил только ради того, чтобы писать, что он и делал каждый день, зажав кисть между большим и указательным пальцами. «Живыми в нем оставались только глаза, речь и его несчастная, скрюченная, деформированная, кровоточащая рука», — рассказывал Матисс, появлявшийся в «Ле-Коллетт», заканчивая писать очередной пейзаж где-нибудь поблизости. Смотреть, как старик морщится от боли, но не бросает работу, было невыносимо. «Боль проходит, Матисс, а красота остается. Я совершенно счастлив и не умру, пока не закончу... свою лучшую вещь», — успокаивал его Ренуар, широко улыбаясь. Писать он мог только на уровне глаз, поэтому большой холст пришлось намотать на вращающийся цилиндр и помощник то поднимал «Купающихся», то опускал.

Когда Матисс рассказывал о маленьком немощем человеке, сумевшем сохранить ум, память и страстное желание запечатлеть на холсте грезившихся ему обнаженных девушек на зеленом берегу, у него всегда дрожал голос. Наблюдая за этим «клубком страданий», оживающим за работой, Матисс поклялся себе, что тоже не струсит, если болезнь вдруг начнет одолевать его.

Впервые он появился в «Ле-Коллетт» 31 декабря 1917 года, в свой сорок восьмой день рождения. Ренуар был удивлен безупречным видом (Матисс в светлой фетровой шляпе, подобранной в тон просторному пальто из шотландской ткани, представлял собой «настоящий художественный манифест») и невероятной церемонностью своего гостя. «Матисс рядом с сидящим в кресле иссохшим Ренуаром, бросавшим пронзительные взгляды из-под серой каскетки, напоминал Рубенса-дипломата, вручающего

верительные грамоты кому-то из престарелых пап», — съязвил сопровождавший Матисса Жорж Бессон. На самом деле Матисс просто безумно нервничал — ведь он знакомился с самим Ренуаром. Он отважится показать свои работы мэтру лишь несколько месяцев спустя и то в последнюю минуту запаникует и, уже стоя на перроне с рулоном холстов в руках, будет сомневаться, ехать или не ехать в Кань.

Амбициозный Бессон не мог понять подобной неуверенности, а Ренуара, напротив, такое поведение нисколько не удивило. «Быть может, я и не сделал ничего особенного, — сказал он, стараясь успокоить Матисса, — но мои картины — действительно мои. Я работал и с Моне, и с Сезанном и всегда оставался самим собой». Матисс старался тоже быть искренним и признался, что часто сомневается в себе, хотя твердо знает, что писать иначе не может. «Ну вот, — обрадовался Ренуар, — это-то мне в вас и нравится». Перед отъездом в Париж Матисс решил похвастаться своей коллекцией и повез в «Ле-Коллетт» самое ценное — «Купальщиц» Сезанна, пару картин самого Ренуара (что того необычайно тронуло) и «Спящую блондинку» Курбе, которую Ренуар назвал настоящим сокровищем, отчего ее владелец почувствовал себя в ту минуту настоящим набобом и так расхрабрился, что попросил у Ренуара купить одну из его работ. От неожиданного предложения обменяться картинами Матисс наотрез отказался («Я искренне тронут, но не достоин этого»). Он считал своими учителями Писсарро и Моне, всю жизнь преклонялся перед Сезанном, которого называл «богом живописи», но Сезанн и импрессионисты принадлежали к иному миру, и Матисс не позволял себе и помыслить быть ровней Ренуару.

В ту весну, когда Матисс только-только начал обживать в Ницце, вилла «Ле-Коллетт» сделалась для него вторым домом. Вечерами он сидел со старым художником, со страхом ожидавшим наступления сумерек — ночами боли становились особенно мучительными («Ренуар любил поболтать. Он вспоминал о суровых годах ученичества и достаточно шутливо излагал историю импрессионизма»). Оба переживали за своих мальчиков: У Ренуара двое сыновей были тяжело ранены^[179], а у Матисса один ожидал отправки на фронт, а второй — повестки. «Вместо того чтобы посылать на смерть в окопах стольких молодых людей, — негодовал Ренуар, — следовало бы отправлять туда стариков и калек: это мы должны были быть там». Но на фронт их с Матиссом не посылали, и оба занимались единственным, что умели делать, — живописью. Они говорили о технике письма, о репутации художника и о том, как меняются зрительное восприятие и средства выражения, вокруг которых и

разворачивались главные сражения в искусстве последних десятилетий. Матисс жаловался на неуверенность и приступы паники, а старый мастер говорил, что это обычное дело и так будет продолжаться всегда. Чистые, яркие, открытые цвета, которые использовал Матисс, Ренуар не одобрял. Когда Анри привез ему начатый интерьер, где карниз красного дерева был самым темным тоном в картине, Ренуар возмутился. По всем правилам импрессионизма, сказал он, эта нелепая темная полоса должна была разрушить всю композицию («Если бы я поместил такой черный цвет в свою картину, он бы вылез вперед. Вы меня поражаете. Как вы этого добиваетесь?»^[180]). Матисс отвечал, что конструирование пространства никак не связано для него с точным копированием натуры и имеет весьма отдаленное отношение к законам перспективы; что пишет он чисто инстинктивно, поэтому, когда инстинкт побеждает разум, ему всегда необходим человек, который бы помог критически оценить его работу. Он объяснял Ренуару, как раньше Причарду, каким именно образом ему удастся «оберегать девственность своих впечатлений и отбрасывать все, что идет от рассудка».

После войны Матисс поселился в небольшой старой гостинице на Английской набережной (*Promenade des Anglais*). В хаосе военных лет работать он не мог, и целых четыре года прошли впустую — настало время наверстывать упущенное. В новогоднем поздравлении жене он набросал туалетный столик, балюстраду и муслиновые шторы в спальне — из этих незамысловатых элементов он вскоре начнет конструировать пространство своих картин, нарушая все известные доселе живописные законы и правила. 2 января 1919 года на Ниццу обрушился чудовищный шторм. Море бушевало и заливало набережную, превращая ее в стремительно несущуюся серую реку. Резкие порывы ветра сорвали ставни, разбили окна и даже большое зеркало в вестибюле отеля. «Зрелище было настолько потрясающим, что я не мог охватить происходящее глазом», — писал Матисс жене.

Когда на следующий день он рисовал открывшийся перед ним вид, руки у него все еще тряслись от восторга. Светлая, омытая дождем атмосфера всегда приятно возбуждала его. Небо сделалось безоблачным, и все вокруг засияло под лучами январского солнца. Когда Матисса потом спрашивали, почему он переехал в Ниццу, художник называл главной причиной солнечный свет — ясный, нежный и мягкий, несмотря на его необыкновенную яркость. Он говорил, что долго не мог поверить своему счастью, пока наконец не понял: отныне он будет видеть этот ослепительный свет каждое утро.

Тот шторм оказался для Матисса особым знаком — он принес с собой освобождение, а город, в котором постоянно светило солнце, превратился в его творческую лабораторию. Послевоенная Ницца представлялась тогда парижанину настоящим краем света. Этот не тронутый цивилизацией приморский город, отрезанный горами от Франции и Италии, словно проспал всю войну. «Ницца настолько не Франция (*«Nice est tout à fait niçois»*), — говорил Матисс своему сыну Жану, — что я чувствую себя здесь чужаком». Все здесь казалось нереальным, начиная со старомодной гостиницы с выложенным розовой плиткой полом, лепными карнизами и расписным потолком в стиле итальянского рококо. Эта искусственность еще более усиливалась солнечным светом. «Вы помните свет, проникавший сквозь жалюзи? Он проникал снизу, от воды, как свет театральной рампы. Все здесь было обманчиво, абсурдно, поразительно, дивно (*«Tout était faux, absurde, épatant, délicieux»*)...» — писал Матисс в 1941 году бывшему соседу по отелю «Медитерране» Франсису Карко. Средиземноморский свет помогал решать новые живописные задачи. «Из каждого кризиса Матисс всегда выходил живым и невредимым», — писал Бессон, наблюдавший за началом очередного «обновления» мастера. Если в эпоху фовизма импрессионизм мешал Матиссу двигаться вперед и он порвал с ним, то на этот раз его вдохновляли именно импрессионисты. «Творчество Ренуара... спасло нас от иссушающего влияния чистой абстракции», — заявил Матисс интервьюеру, объяснив, что, выжав из манеры все возможное, следует решительно переменить ее. Проблемы, над которыми он с таким упорством бился в 1916–1917 годах, отныне его не интересовали.

К 1919 году произошли серьезные изменения и в лагере сторонников художника. В Европе остались только двое: почти выдохшийся Причард и верный Марсель Самба, дни которого, к сожалению, были сочтены. Что касается преданного Пуррмана, то он, как и большинство немцев, оказался по другую сторону баррикад. Но своих друзей Пуррман не бросал и делал все, чтобы помочь Саре и Майклу Стайнам вернуть застрявшие в Берлине картины Матисса. Но опоздал. Стайны отчаялись получить свои картины и, едва представилась возможность, тайно продали их семидесятилетнему датчанину Христиану Тетцен-Лунду, сумевшему выторговать у них полотна за смешные деньги. В результате квартира удалившегося от дел торговца зерном в Копенгагене оказалась единственным местом в Европе, где поклонники художника могли видеть лучшие его довоенные работы^[181]. Стайны, которых в Париже навещил Матисс, были столь же мрачны и унылы, как и полупустые стены их квартиры на улице Мадам.

Еще более печальные известия доходили из России. По слухам,

«Танец» и «Музыка» были уничтожены — то ли разорваны, то ли сожжены, а сам Щукин переселен в комнаты для прислуги. К счастью, дело обстояло не столь трагично. Коллекцию не тронули, а даже, наоборот, преобразовали в советский музей и открыли для публики — декрет о национализации был подписан самим Ульяновым-Лениным. Летом 1918 года Щукину удалось тайно выехать из России и присоединиться к укрывшимся в Германии жене и младшей дочери. А вскоре до Матисса дошла радостная новость: Сергей Иванович с семейством на Лазурном Берегу, здесь, в Ницце. Долгожданную встречу отметили поездкой в «Ле-Коллетт» к Ренуару. Матисс не сомневался, что теплые отношения возобновятся, и пригласил Щукина зайти к нему в «Медитерране» посмотреть новые работы. Он ждал несколько дней, однако Щукин все не приходил. Неожиданно они едва не столкнулись на улице, но в последний момент Щукин поспешил перейти на другую сторону. На этом все и закончилось. Щукин потерял всякий интерес к собирательству вообще и к Матиссу в частности. Они больше не понимали друг друга с полуслова. Бывший «идеальный патрон» не мог простить Матиссу равнодушие к судьбе его же собственных картин, оставшихся в Советской России. А Матисс, упивавшийся возвращением к живописи, до конца не осознавал, какой страшной трагедией стала для Щукина потеря коллекции (да и не только ее одной!), и обижался на его безразличие к своим новым творческим исканиям.

Кроме живописи, Матисса почти ничто не интересовало. Он был захвачен работой с первого дня появления в Ницце и, хотя и жаловался, что тащится, словно выдохшаяся ломовая лошадь, чувствовал себя на пороге какого-то важного открытия. «Пока не могу тебе сказать, в чем это выразится, — написал он жене 9 января 1919 года, — так как это еще не пришло, но моя идея состоит в том, чтобы приблизиться к *подлинной живописи*» (*la vraie peinture*). Спустя четыре дня у него появилась новая модель. В Ницце почти не было молодых женщин, соглашавшихся позировать, поэтому Матисс страшно разозлился, узнав, что директор художественной школы одновременно предложил ее всем местным художникам, включая Ренуара. Но вряд ли она бы понравилась старику: девятнадцатилетняя Антуанетта Арну была не в его вкусе. В отличие от дородных розовощеких моделей Ренуара это была бледная, стройная, гибкая девушка, отличавшаяся изысканными манерами и живостью ума, что Матисс особенно ценил.

Матисс рисовал Арну одетой и раздетой, читающей и отдыхающей, но чаще всего просто пристально смотрящей на него. Он помещал в картины с Арну все, что мог найти у себя в номере, — вазу с анемонами, пару

лимонов, собственные кисти. Этот нехитрый набор раскладывался на муслиновой скатерти, наброшенной на туалетный столик с овальным зеркалом, в котором отражались море и небо. Арну вдохновила его на серию картин на классический сюжет «Художник и его модель». «Бледно-серый день с примесью нежно-розового, и розовый коврик на полу — все остальное жемчужно-серого цвета; в зеркале ты можешь даже увидеть жемчужно-серого меня с палитрой», — с восторгом сообщил он Амели 25 января. Он усаживал Арну на высокий стул, стоявший у открытой балконной двери: на ней были модная короткая туника, розовато-лиловые чулки и туфли на высоких каблуках с большими бантами; в руках она держала зеленый зонт. В «Женщине с зеленым зонтом на балконе» — самой необычной из этой серии картин — яркие полосы света и пятна серой, синей и черной краски сложились почти в геометрическую композицию, настолько искусно художник стилизовал женщину, дверной проем, балюстраду и вертикальные полосы пляжа и моря на заднем плане.

Матисс переживал одно из тех важных «переходных состояний», когда ему требовалась модель, способная облагородить и очеловечить «испытание живописью». Сначала он думал, что Арну будет подменять дочь, но Марго не сумела приехать в Ниццу, и серию картин, для которой она позировала ему в Исси во время войны, продолжить не удалось. Тогда в Исси он сам придумывал для нее костюмы и экстравагантные головные уборы. Вроде оригинальной шляпки без полей с синими перьями, отороченной мехом кепки и нелепого бархатного берета, напоминавшего гриб-дождевик. В Ницце Матисс смастерил для Арну великолепную шляпу из итальянской соломы, которую украсил темно-синей лентой и белым страусиным пером. Арну носила шляпу с таким изяществом, что простой белый пеньюар смотрелся на ней как роскошный бальный туалет. То стильная и обольстительная, то скромная, словно школьница, Арну умела достойно выглядеть, даже не имея на себе ровным счетом ничего, кроме шляпы. Когда наступило лето, Матисс повез Арну на залив в Вильфранш. Там, на террасе отеля с синей балюстрадой, она позировала ему в старомодном белом платье с высоким воротом и длинными рукавами. Теперь она сидела под розовым зонтом, в шляпе, которую Матисс украсил цветами.

Днем Матисс писал, а вечерами рисовал. С этих пор он будет так делать всегда, чувствуя, что не может найти равновесия между цветом и чувством: «Я сконцентрировался на линии и цвете и искал способ добиться наибольшей выразительности именно в них. Мне стало ясно, что ради этого следует пожертвовать другими ценностями: материальностью,

глубиной пространства и богатством деталей». Теперь он искал способ, как сохранить ясность и выразительность, не принося в жертву ни объем, ни индивидуальность модели, ни текстуру меха, перьев, пуха, тканей и цветов. Он снова и снова возвращался к кружевному воротничку Арну, рисуя его в мельчайших деталях («каждую петлю, да-да, почти каждую ниточку») до тех пор, пока не выучил наизусть и не мог двумя быстрыми линиями преобразовывать «в орнамент, арабеск, не утрачивавший свойств именно этого кружева». Ту же процедуру он проделал с вышитой туникой Арну, с ее шляпой, волосами, руками и лицом. Матисс разрабатывал приемы, которыми он будет пользоваться до конца жизни, — между строк его писем домой прямо-таки пульсирует энергия, с которой он бился над обновлением своей манеры.

Страстное желание писать свело его существование к еде, сну и работе в гостиничной комнатке отеля «Медитерране». «Я — отшельник с Английской набережной (*je suis l'ermite de la promenade des Anglais*), — писал он жене. — Отличный заголовок для Макса Жакоба». Кроме живописи, его ничего не интересовало и не волновало. Ему было совершенно безразлично, какие картины выберут Бернхемы и как они будут висеть на его персональной выставке в Париже — между прочим, первой за последние шесть лет (он даже забыл об открытии, назначенном на 2 мая 1919 года). Кроме Арну, Ренуара и двух-трех знакомых преподавателей из местной художественной школы, Матисс практически ни с кем не встречался, не считая бывавших в Ницце проездом парижан — Бессонов, Халворсенов (гостивших у отца Греты, графа Прозора) и старого соседа по Монпарнасу писателя Жюлья Ромэна. Ничего не менялось: художник скучал по семье, но предпочитал следить за происходившим дома по письмам; уговаривал мать переехать в Исси, пытался пристроить младшего брата в маргариновую компанию к Пеллерену, заставлял Пьера снова начать брать уроки скрипки, а Жана — бросить курить.

В оптимистичных письмах Матисса той весны звучала лишь одна тревожная нота: здоровье Маргерит. Необходимо было принять окончательное решение насчет ее горла: либо оставить все как есть, либо решиться на ларинготрахеотомию. Если ничего не предпринимать, то поврежденное горло будет суживаться, что неизбежно приведет к удушью. Операция тоже риск, но она хотя бы дает шанс. Матиссы согласились на операцию. Амели решила, что Анри принимает все слишком близко к сердцу, и появляться в Париже, пока все не утрясется, ему совершенно не следует и пусть он поддерживает дочь письмами. «До скорой встречи, дорогая Маргерит! — написал он Марго в мае. — От всей души надеюсь,

что это будет последняя остановка на твоём крестном пути. Повторяй это себе снова и снова».

Амели даже не сообщила мужу точное время операции и лишь дала знать телеграммой, что Маргерит дышит через временную трубку, которую удалят, как только горло заживет; потом ей пересадят хрящ и закроют отверстие. Матисс вздохнул с облегчением: теперь можно было вернуться домой. Перед отъездом он навестил Ренуара, втайне подозревая, что они видятся в последний раз. Прощаясь, Ренуар пообещал, что не уйдет в мир иной, не закончив своих «Купальщиц». Так оно и случилось.

В Париж Матисс прибыл 28 июня 1919 года, когда Франция праздновала победу в войне. «Я самый счастливый человек в мире», — заявил он журналисту, сумевшему взять у него интервью в те радостные дни. Он вновь был дома. Летний сад был полон цветов, которыми невозможно было не любоваться. Матисс написал красные маки, выстреливающие, словно фейерверк, и роскошный букет, который собрал 14 июля по случаю Дня взятия Бастилии.

В эти счастливые дни они наконец-то собрались все вместе. Состояние абсолютной безмятежности, в котором пребывало его семейство (включая собаку и юную модель, которую Матисс привез с собой из Ниццы), он запечатлел на последнем из больших полотен, написанных в Исси. В пасторальной идиллии «Чаепитие в саду» он изобразил Марго, уютно устроившуюся в шезлонге с котом на коленях рядом с сидящей за столиком Антуанеттой Арну. Матисс выбрал для картины такой же большой холст, как и для других декоративных композиций, Писавшихся в Исси в 1910-х годах, — «Гармонии в красном», «Семьи художника», «Урока музыки». Непринужденная обстановка, неяркая, мягкая палитра, спокойная манера письма; только когда кисть художника касается лица дочери, он вдруг резко возвращается к прежнему, жесткому и выразительному, абстрактному стилю. «Чаепитие в саду», как это обычно случалось с матиссовскими картинами, не понравилось публике, всегда понимавшей художника слишком буквально. Бернхем-младший заявил, что мог бы продать картину в сорок раз дороже, если бы не лежащий у ног Марго пес, мечтательно смотрящий куда-то вверх, вместо того чтобы вычесывать блох, ну и, конечно, это отвратительное пятно, уродующее лицо Маргарит. Потенциальные покупатели наверняка почувствовали в картине слишком явный элегический подтекст — очень уж очевиден «набор прощаний», который позволил себе художник. В «Чаепитии в саду» Матисс прощался со стилем живописи, которому прежде был верен (чайный мраморный столик под ореховым деревом, расплющенный до неузнаваемости в

«Розовом мраморном столе» 1917 года, вновь обрел свой привычный трехмерный формат), прощался с домом и садом, где было создано столько изумительных картин; с той жизнью, которая прошла здесь.

В начале лета в Исси появились русские гости: Сергей Дягилев и Игорь Стравинский. Матисс сначала и не думал принимать предложение исполнить декорации для «Русских балетов», но известный чаровник Дягилев покорила его своим шармом, а Стравинский — музыкой, сыграв несколько тем из «Песни Соловья»^[182]. В итоге Матисс согласился. Русские гости предлагали делать декорации к балету в восточном стиле, используя черный и золотой цвета, тогда как Матиссу китайская сказка Ханса Кристиана Андерсена представлялась притчей о воскрешении и возвращении к жизни. Балет он видел как «что-то весеннее, очень свежее и молодое и никак не связанное с черно-золотой пышностью» и потому предложил передать противостояние главных героев — Смерти и Соловья — в виде простых форм, используя чистые краски. Дягилев не имел ничего против такого хода. «Ну что ж, решено! Важно, чтобы это делали именно вы и только вы! Никто другой на это не способен», — воскликнул Сергей Павлович и триумфально удалился, не обращая внимания на робкие возражения хозяина дома, которого в течение еще нескольких недель продолжал преследовать образ Соловья.

Премьера «Песни Соловья» была запланирована в Парижской опере на Новый год одновременно с еще двумя новыми балетами: «Треуголкой», которую оформлял Пикассо, и «Волшебной лавкой» в декорациях Андре Дерена. Три эти премьеры должны были ознаменовать триумфальное возвращение «Русских балетов» в послевоенную Европу. Что касается затеявшего всё Дягилева, то он отбыл в Лондон — готовить открытие осеннего сезона в Англии. Матисс не имел от русского импресарио никаких известий, пока не пришла телеграмма с требованием немедленно явиться в Лондон.

12 октября художник пересек Ла-Манш и выслушал резкий ультиматум: либо он остается работать над «Соловьем», либо обойдутся без него. Матисс вновь не устоял и капитулировал, однако сотрудничать с Дягилевым оказалось очень непросто. «Дягилев — это Людовик XIV», — говорил Матисс, когда страсти давным-давно улеглись, но неприятный осадок все равно остался. Художник никогда не работал для театра, а Дягилев его постоянно торопил, отчего он чувствовал себя в Лондоне ужасно неуютно: он ни слова не говорил по-английски («скажи Пьеру, что я не осмеливаюсь сказать даже yes»), не умел попросить почтовую марку или спросить, как пройти в «Отель Савой». Матисс бесился, что дал согласие

участвовать в этой авантюре, проклинал Русский балет и считал, что каждый день, отданный «Соловью», украден у него и что ни один человек в мире, кроме Дягилева, не заставил бы его пойти на такую жертву.

«Ты не можешь себе вообразить, что это за человек, он очарователен и одновременно неприятен, — жаловался он Амели. — Он скользкий, как змея, и озабочен только собой и своим делом — ничего другого для него не существует». Спустя столько лет Матисс вновь столкнулся с человеком, не уступавшим ему ни в упрямстве, ни в настойчивости, чья творческая фантазия тоже не знала границ. Матисс имел собственное видение оформления спектакля, и Дягилев не собирался ему противостоять, однако ничего внятного художник показать не мог: он примчался в Лондон, не имея при себе не только набросков, но даже не представляя до конца, как будут выглядеть декорации. Сначала Матисс, как обычно, запаниковал, но быстро нашел выход. Его спас игрушечный театр, который он выстроил своими руками, как когда-то в Бозне. Только на этот раз упаковочный ящик превратился в модель сцены театра «Эмпайр» (*Empire Theatre*) на Лестер-сквер, в которую тамошний плотник Вмонтировал электрический свет. Для декораций Матисс выбрал свой любимый небесно-голубой цвет, вырезал из цветной бумаги декорации и костюмы и направил на них луч света. Русские декораторы были поражены необычными методами француза («Он работал в мастерской ножницами, вырезая и составляя макет из кусочков бумаги») и полным пренебрежением общепринятыми правилами оформления сцены.

Матисс говорил, что относился к оформлению балета как к живописи — «только красками, которые движутся». Его «движущимися красками» были костюмы, расшитые серебряными полосками или украшенные аппликациями в виде желтых цветов, которые он называл «вспышками света». Все придуманные им световые эффекты были скорее живописными, нежели техническими, поэтому практически не зависели от работы осветителей, к тому же сценический свет в ту пору был весьма примитивен. Судя по единственному сохранившемуся описанию «Соловья», Матисс придумал «сотню простых, элегантных и логичных способов», как их добиться. Как только поднимался занавес, на сцене появлялись шестнадцать танцовщиков с раскрашенными фонарями — ярко-красными снаружи и лимонно-желтыми внутри, — которые, благодаря бирюзовому заднику сцены, светились «сильнее, чем электрическая лампочка». Оружие воинов было «иссиня-черного цвета, словно воронье крыло, — чистый черный выглядел бы красноватым». А в финале на полутемной сцене появлялись плакальщики в белых войлочных одеяниях (войлок поглощал свет), украшенных темно-синими бархатными

треугольниками, отчего все приобретало еще более «зловещую траурность». Сказка Андерсена заканчивается пением живого соловья, которое зачаровывает Смерть и возвращает умирающего Императора к жизни. Матисс предложил, чтобы Император вставал со смертного одра и в полумраке выворачивал наизнанку черную мантию и распахивал расшитую золотом десятиметровую малиновую подкладку. В то самое мгновение, когда подкладка расстилалась по сцене, ее освещал свет прожекторов, отчего сделанное из белой материи «небо», перерезанное большими черными фестонами, казалось хрустальным потолком, освещенным ярким солнечным светом. Заключительный аккорд был не менее эффектен, чем горящая сера в театре его детства, только более современен и изыскан.

К концу первой недели Матисс втянулся в работу и трудился в декорационных мастерских на верхнем этаже складских помещений рынка Ковент-Гарден не покладая рук. Дягилев и хореограф спектакля Леонид Мясин навещали его ежедневно, проверяя, как движется работа, а заодно и успокаивали: Матисс работал с девяти утра до поздней ночи, но по-прежнему сомневался, подходят ли его идеи для театра. С Мясиним у Матисса сразу наладились добрые отношения, а раздражение Дягилевым то и дело сменялось восхищением. «Ты даже не можешь себе представить, что такое “Русские балеты”, — писал он жене, — это тебе не шутки: это целая организация, где каждый думает только о своей работе и ни о чем другом. Я даже не представлял, что такое бывает». Шестичасовое обсуждение эскизов завершило мучения художника. «Все очарованы, — написал Матисс домой 24 октября. — Остается только нарисовать все в нужном масштабе и сделать костюмы».

Он вернулся в Париж вместе с Дягилевым в начале ноября, чтобы найти опытных театральных костюмеров. Все как один сочли задумки Матисса ужасно трудоемкими и отказывались браться за работу. Лучшая во всей Франции мастерица заявила, что на одну только императорскую мантию у ее вышивальщиц уйдет три месяца. Сам Матисс так не считал. Он заявил, что спокойно сделает мантию всего за три дня: достаточно только разложить на полу красную материю, вырезать кусочки из золотой ткани и нарисовать на них императорских драконов. Кроме Поля Пуаре^[183], втянутого в эту авантюру Дягилевым, ни один из профессионалов не был готов мириться со столь чудовищными нарушениями законов высокой моды. Матисс выбрал рулон дорогого ярко-красного бархата и, не слушая возражений, что материя давно куплена («Вы мне уже показывали этот хлопковый бархат красного цвета, которого не существует в природе; это темный, мертвый бархат, который не звучит вообще!»), забрался на

рабочий стол «как на большой трамплин» и начал прикладывать к ткани заранее вырезанные лоскутки золотой материи и попутно давать указания четырем-пяти помощникам Пуаре, какой куда следует приколоть и пришить. Гигантская мантия была закончена за два дня, о чем Матисс потом всегда с гордостью вспоминал. Тот же метод он использует двенадцать лет спустя, когда будет писать огромные панно для американского коллекционера Альфреда Барнса, а в конце жизни вернется к нему в витражах для капеллы в Вансе и вырезках из бумаги — своих удивительных декупажах.

Он вернулся в Лондон к открытию персональной выставки в Галерее Лестер (*Leicester Galleries*), назначенному на 15 ноября. Ни он сам, ни владельцы галереи не предполагали, что работы будут моментально распроданы. «Эти англичане просто сумасшедшие», — сказал Матисс, наблюдая, как один из посетителей в два захода купил семь его работ (он выставил в основном небольшие вещи, написанные в Ницце). На выставке в Галерее Лестер, расположенной прямо напротив театра, перебивал весь Лондон — от Ванессы и Клайва Белл, Дункана Гранта и Мейнарда Кейнса до будущих столпов художественного истеблишмента — Арнольда Беннетта (купившего один из рисунков) и Кеннета Кларка, ставшего впоследствии директором Лондонской Национальной галереи (а в ту пору семнадцатилетнего студента). Галерея стала для Матисса убежищем, в котором он скрывался от Дягилева, не желавшего оставлять его в покое. Матисс вновь не смог устоять перед его напором и согласился разрисовать громадный девятнадцатиметровый занавес. Он закончил его за пять дней и уехал, считая свою миссию завершённой^[184].

В Ниццу Матисс вернулся только 12 декабря. Ренуара в живых он не застал — старый художник умер неделей раньше. Старый номер в «Медитерране» был занят, и пришлось поселиться в другом, без балкона. Арну нашла более выгодную работу и вместо себя прислала полную, некрасивую сестру без всякого намека на ее шарм; мать заболела, состояние дочери вызывало тревогу. Проблемы с балетом продолжались. Пришлось опять ехать в Париж и следить за изготовлением костюмов для премьеры в Парижской опере, которую в последнюю минуту отложили из-за забастовки оркестра. Впервые дягилевская труппа показала «Песнь соловья» 2 февраля 1920 года. Успеха балет не имел. Модная парижская публика, с восторгом встретившая абсурдные декорации к «Волшебной лавке» Дерена и уже начавшая было привыкать к безумному кубистическому оформлению «Парада» Пикассо, отказывалась понимать, почему русские танцовщики движутся в светящемся небесно-голубом

пространстве подобно мазкам краски.

Но дело заключалось не столько в необычном оформлении спектакля, сколько в интерпретации самой сказки Андерсена. После невзгод и бедствий последних лет зрители жаждали, чтобы театр их очаровывал и утешал, а тут — борьба жизни со смертью, пусть и сказочная. Маргерит говорила отцу, что «Соловей» пришелся не ко времени, хотя сам Матисс считал, что провал премьеры организовали кубисты, и никто не мог его в этом разубедить^[185]. Что касается Сергея Дягилева, то тот свалил всю вину на хореографа, а художника ни в чем не винил. Но Матисс зарекся работать с русским импресарио, каким бы мужественным и бесстрашным тот ни был, — вот уж кто действительно никогда не искал легких путей. Дягилев, как и Матисс, отлично понимал, почему китайский император умирал от тоски, когда придворные заменили живого соловья золотой игрушкой, выводящей заученные трели.

В январе 1920 года Матисс не воспринимал фиаско «Соловья» как катастрофу. Ему было не до балета: 25 января, за неделю до премьеры, в Боэне скончалась его мать. Ровно пятьдесят лет назад они с мужем открыли свой магазин, где рядом с зерном и семенами продавались краски и где маленький Анри столько раз наблюдал, как мать взвешивает их, прежде чем смешать со скипидаром и льняным маслом. Это материнская любовь к краскам пробудила в нем талант художника, это ее поддержка давала ему силы. Той зимой Анри Матисс впервые остро ощутил скоротечность жизни — и не только из-за ухода матери, но и из-за страданий дочери: Маргерит продолжали преследовать постоянные боли, головокружение и удушье.

1920 год стал для Матиссов концом целой эпохи. Родительский дом был продан, вещи вывезены, магазином никто больше не занимался. Огюст Матисс в торговле не преуспел и удалился от дел, а что касается его старшего брата, то тот больше не приезжал ни в Боэн, ни в родной Ле-Като. Анри Матисс строил новую жизнь на Юге. Нельзя сказать, что в тот момент у него имелись какие-то четкие планы на будущее. Вернувшись в феврале в «Медитерране», он предполагал задержаться в Ницце только для того, чтобы закончить начатые работы. «Ницца мне все больше надоедает. Я чувствую себя здесь совсем одиноким, — жаловался он в марте. — Я постоянно напоминаю себе, как мало сделал в Париже, и уговариваю себя остаться здесь». Матисс «изнурял себя трудом», но у него ничего не получалось — даже несмотря на то, что Арну снова позировала ему. Он был недоволен собой и пока не понимал, сумел ли найти новую манеру. До тех пор, пока это не произойдет, вернуться домой он не мог.

В конце апреля он послал в Исси семь картин. Жена и дети не очень

понимали, как следует реагировать на очаровательных девушек в красочных интерьерах с занавесками в оборках. По правде говоря, Матисс и сам не очень-то понимал, что за всем этим стоит. Только в мае, когда он вернулся домой, ему открылась их суть (для многих так и оставшаяся загадкой). Среди кучи вещей, которые Амели привезла из родительского дома в Бозене, обнаружились две его самые первые картины — натюрморты с книгами и свечами, выдержанные в мрачных землистых тонах. Весной 1920 года Матисс еще до конца не осознал, что взятый им «курс на Юг» означает полный разрыв с прошлым. Холсты, о которых он забыл и думать, поразили его: он открыл для себя, что по прошествии двух десятилетий упорных, мучительных поисков в нем как в художнике по сути мало что изменилось.

Впрочем, тем летом художнику было не до самоанализа: его занимало только здоровье Маргерит. Матисс был необычайно заботлив и повез жену и дочь в Нормандию, где они прожили целый месяц на побережье Ла-Манша. Там, в Этрета, он написал несколько эскизов: рыбы, лодки, залив и необычные скалы, прежде так вдохновлявшие импрессионистов. Но наиболее точно передавал его тогдашние чувства небольшой портрет Марго. Он впервые написал дочь без черной ленты, которую она носила с детства. Похудевшая, расслабленная, она дремлет, словно принцесса из детской сказки, — лебединая шея, длинные ресницы, бледные щеки, разбросанные по подушке черные волосы. Если бы не беспокойная розовато-лиловая бледность и темные пятна вокруг глаз, портрет можно было бы даже назвать слащавым. «Портрет спящей Маргерит» прост и безыскусен, но за этим кроется то же душевное волнение, что и в самом первом портрете дочери — печальной девочки с широко раскрытыми черными глазами на белом, как мел, лице, написанном ее отцом двадцать лет назад. Вернувшись в Париж в августе, Анри и Амели повесили «Портрет спящей Маргерит» у себя над кроватью.

После отдыха в Нормандии Матисс отвез жену с дочкой на альпийский курорт Экс-ле-Бен, а в конце сентября 1920 года вернулся вместе с Амели в Ниццу. Супруги поселились в комнате с террасой на втором этаже отеля «Медитерране», откуда открывался вид на весь залив. Амели находилась не в лучшей своей форме: два года, прожитых вдвоем с Маргерит в постоянном напряжении и страхе за жизнь дочери («Мы не могли признаться даже друг другу, чего нам это стоило»), довели ее до нервного истощения. Довольно легко справившаяся с потрясениями военного времени и «очисткой» родительского дома в Бозене, целиком легшей на ее плечи, не говоря уже о заботах о Марго, Амели вновь почувствовала себя

ненужной. Тем временем как приемная мать медленно погружалась в депрессию, приемная дочь, которой было отдано столько сил и здоровья, медленно, но выздоравливала. Первая мировая война спасла мне жизнь, скажет потом Маргерит своему сыну. И она была права: хирургия в годы войны достигла фантастического прогресса. Пациенты с повреждениями дыхательных путей, как у Маргерит Матисс, прежде редко возвращались к нормальной жизни. Неудивительно, что оперировавший Марго доктор Отан трясся над ней, как над хрупким сосудом, называл дорогое дитя (*l'enfant chéri*), справедливо считая выздоровление дочери Матисса своим врачебным триумфом.

Молодые Матиссы втроем оккупировали квартиру на набережной Сен-Мишель. Жан демобилизовался из армии, записался на курсы в Школу прикладных искусств и параллельно искал работу. Пьер уже служил в секретариате премьер-министра Клемансо. Ну а Маргерит, как обычно, была на хозяйстве. Только теперь, после операции, она наконец-то почувствовала себя не ущербной страдальцей, а обычной молодой девушкой и принялась наверстывать упущенное. Марго наряжалась, ходила на танцы, бывала с братьями в компаниях их друзей и, как и братья, понемногу занималась живописью (все трое пробовали идти по стопам отца, который в их годы делал свои первые шаги в том же доме на набережной). Семейная жизнь приобрела привычный, размеренный ритм: с ранней осени до поздней весны или начала лета Матисс жил в Ницце, дети работали в Париже, периодически навещая отца, а Амели курсировала между двумя домами. Летом все собирались в Исси.

Всякий раз, когда Амели уезжала, Анри начинал тосковать. Он никогда не считал свое одиночество платой за происходившее на его холстах — не случайно ведь многие находили написанные в Ницце картины фривольными. Матисс не слушал критиков, называвших его последние работы откровенно слабыми, сам он ни минуты не сомневался, что находится на пороге рождения новой манеры. «Относительно моей работы могу сказать лишь одно, — говорил он Амели в первый день нового 1921 года. — Я ищу способ, как придать предметам большую плотность, и вместо того, чтобы свести то, что вижу, к силуэту, пытаюсь передавать объем и моделировать форму». Особенно тонко чувствовала его живопись дочь: именно Маргерит заметила, что напряженные поиски всегда оканчиваются у отца рождением нового, невероятно смелого цвета. Она первой догадалась, что необъяснимая притягательность «Французского окна в Ницце» (одной из картин, которые были с недоумением встречены в Исси весной 1920 года), скрывалась в интенсивности и мягкости света,

наполнявшего гостиничный номер «почти готическим великолепием», как выразился потом Джек Флам.

Это величественное полотно (самое большое из всех написанных в отеле «Медитерране») в семье называли «Собор». На нем Матисс изобразил Арну, сидящую у возвышающегося, словно свод, окна с голубыми ставнями (точнее, стеклянной двери — любимого матиссовского «окна-двери»), обрамленного серыми, напоминающими колонны, портьерами. Если прежде окна Матисса открывались в недоступный, недостижимый мир, наполненный светом и цветом, то теперь за деревянными ставнями был виден абсолютно реальный морской берег с пальмами и фланирующими прохожими. Магические свойства полотну придавал сам интерьер. «По его картинам у меня создалось впечатление, что комната гораздо просторней и что в ней можно даже танцевать. В реальности же она не имела ничего общего с образом, который сочинил художник. Симпатичный гостиничный номер, и не более того», — писал удивленный поэт Шарль Вильдрак.

Какой бы замечательной моделью ни была Арну, какие бы позы ни принимала, как бы ни умела переходить от кокетства к апатии и безразличию, Матисс явно достиг предела в возможности ее «одухотворения». Но невнятность сюжета затмевала для публики все тонкости матиссовской живописи. Взять, к примеру, «Французское окно в Ницце»: босая девушка в прозрачной блузке и алых гаремных шароварах сидит с распущенными волосами у кровати художника. Понятно, что при виде Арну или полуобнаженных моделей с завернутыми в тюрбан из банного полотенца влажными волосами зрители делали соответствующие выводы. К тому же со времен «Разговора» Матисс изображал себя в неизменной полосатой пижаме, не предполагая, что никто не воспринимает его костюм как рабочую одежду. Неудивительно, что публика даже на секунду не верила художнику, когда тот уверял, что его картины не что иное, как сублимация сексуальности, ибо изнуряющая интимность любовных отношений выплескивается на холсте, через линии и формы юного тела, а отнюдь не в реальном любовном акте.

В случае с Арну подобные объяснения могли быть абсолютной правдой. Каждую неделю, а иногда и каждый день Матисс описывал жене и детям все подробности сеансов с ней; ничего, кроме профессионального интереса, в этих письмах не было, равно как и намек на обиду или ревность в ответных посланиях жены. Художник и его домашние называли Арну исключительно по фамилии и относились к девушке как к коллеге отца. В последний раз Арну появилась в картине «Художник и его модель»,

набросок которой Матисс отправил жене 23 апреля 1921 года: художник сидит в пижаме и очках у мольберта, почти спиной к зрителю, а обнаженная модель уютно растянулась в кресле сбоку — эдакая несентиментальная нота безразличия в картине-прощании. К тому времени у Арну появился возлюбленный, и в начале марта стало заметно, что она беременна, о чем Маргерит поспешила сообщить Амели. Весной Арну родила мертвого ребенка.

Никто из хорошо знавших художника не сомневался, что модели для него действительно только партнеры по работе, а никак не наложницы. Не случайно одним из неудобств, на которые жаловался Матисс в Ницце, было отсутствие секса. Касаясь этой темы, художник обычно ссылался на своего друга доктора Эли Фора, предупреждавшего, что постоянное воздержание не менее вредно, чем половая распушенность. Но, даже зная об этом, Матисс продолжал относиться к своим женским моделям исключительно как к блюду с пирожными или к устрицам. «Пирожные в витрине, на которые смотришь с улицы, несравненно аппетитнее, чем когда они у тебя под носом», — говорил он. «Он работал всегда в двух метрах от своего “сюжета” из потребности быть охваченным, пронизанным аурой вдохновлявших его предметов», — вспоминала Лидия Делекторская. «Я никогда не пробовал ничего съедобного из того, что служило мне моделью», — говорил Матисс, объясняя, что устрицы, которые писал много раз в жизни, «должны сохранять до последнего дня свою соблазнительную свежесть». Официант утром приносил их ему из кафе, а в середине дня забирал и подавал посетителям. «Хотя я наслаждался их запахом, мне никогда не приходило в голову съесть их, как поступали другие. То, что я использовал их в качестве модели, делало их для меня непохожими на лежащие на столе в ресторане», — говорил Матисс.

Весной Арну сменила Анриетта Даррикаррер, от которой Матисс не мог оторваться следующие полгода. Впервые он обратил внимание на девушку, когда она работала статисткой на киностудии «Викторин» (Шарль Патэ и братья Гомон только что закончили строительство кинофабрики на западной окраине Ниццы, превратившейся в начале двадцатых в европейский Голливуд). Он выбрал ее из-за крепкого телосложения, грациозной посадки головы и какого-то врожденного достоинства. Анриетта была моложе Арну, но более уравновешенна и менее говорлива, отчего сумела легче вписаться в довольно нетрадиционный образ жизни Матисса. Она училась танцам, игре на скрипке и имела неплохие способности к рисованию, которые Матисс всячески поощрял. Амели с Анриеттой прекрасно ладила, а приехавшая в Ниццу в конце января 1921

года за очередной порцией целебного морского воздуха Маргерит и вовсе подружилась с новой моделью отца. Девушки ни на минуту не расставались: вместе позировали, играли в шахматы и музицировали; Маргерит немного завидовала правильным чертам лица и совершенству тела своей юной подруги и восхищалась легкостью, с которой та двигалась, а Анриетта была просто влюблена в Марго.

Маргерит была настолько измучена парижской зимой, что сначала позировала только лежа. Отец украсил ее комнату красными розами и развесил на стенах свои работы. Потом они пошли на танцы в казино. «Он танцует фокстрот точно как его сыновья, хотя движется уже довольно неплохо, — рассказывала Маргерит Амели. — Как видишь, папа делает все, чтобы я не скучала». Через несколько недель у Марго появился аппетит, исчезли темные круги под глазами, она поправилась и похорошела. Маргерит говорила, что отец гордился ее превращением в цветущую молодую девушку не меньше, чем любой из своих картин. Они поехали на бал-маскарад, который устраивал в Кань сын Ренуара Жан. В толпе гостей были и тореадор, и Чарли Чаплин, и японка в кимоно, но из всех пар, танцевавших на балу до рассвета, всем запомнились Матисс и его дочь в костюмах арабского шейха и молодой красавицы из гарема.

«На папе был зеленый, расшитый золотом наряд и тюрбан из золотого шелка с красными и зелеными полосками... — писала домой Маргерит. — Я надела шальвары, топ из алжирского муслина от Ибрагимов, жакет из бирюзового шелка, который привезла с собой, и белый тюрбан». Уже на следующее утро она позировала отцу в этом наряде рядом с сидящей в красных шароварах и с обнаженной грудью Анриеттой (картину художник назовет «Арабские женщины», а затем переименует в «Террасу» или «Одалиски на террасе»). Матисс годами покупал восточные вещи — жилеты, куртки, шелковые платья, ковры, лампы, подносы, инкрустированные столики — у супругов-ливанцев по имени Ибрагим, державших лавку на улице Ройяль в Париже. Из них художник и сочинял интерьеры гаремов Танжера с бесконечными коврами, диванными подушками, пышными тканями, маленькими столиками или табуретками. Белый тюрбан, в котором позировала Маргерит, а до нее Лоретта и Антуанетта Арну, Матисс попросил прислать из Исси вместе с восточной кушеткой и персидским платьем. Идею использовать всю эту бутафорию и костюмы, похоже, подсказало сотрудничество с дягилевским балетом, вдохновившее Матисса на экспериментирование с шароварами и топами, испанскими Шарлями, гребнями, мантильями и нарядами, которые шила для Амели и Маргерит сестра Поля Пуаре мадам Жермен Бонгар. На

прежних его моделях причудливые восточные одежды выглядели маскарадным костюмом. Зато когда скромно, даже немного чопорно одевавшаяся Анриетта облачалась в тонкие полупрозрачные рубашки и широкие шаровары с низким поясом, то превращалась в роскошную, желанную и властную невольницу.

Выплеснувшаяся в «Арабских женщинах» чувственность Анриетты открыла Матиссу неизвестные доселе живописные возможности. В начале апреля, накануне отъезда дочери в Париж, он повез ее и Анриетту в Антиб, чтобы написать их на фоне мечети. Не желая демонстрировать свои экзотические наряды, девушки набросили поверх них пальто, но меры предосторожности оказались излишни: первое, что они увидели, въехав в рыбацкую деревушку близ Кань, был... арабский караван с тремя верблюдами. Киностудия «Викторин» снимала здесь кино. Действие множества послевоенных французских фильмов разворачивалось на неведомом, загадочном Востоке — начиная с «Любви султана», первого хита немого кино мирного времени, и кончая «Садами Аллаха» Рекса Ингрэма и «Шехеразадой» Александра Волкова. В двадцатых годах, когда на одной стороне залива Ниццы производила продукцию французская «фабрика грез», на другой стороне залива художник Анри Матисс создавал из тех же восточных ингредиентов и приправ свои «живописные фантазии».

В конце апреля в Ниццу приехал Дягилев, штаб-квартира которого находилась теперь в Монте-Карло, куда перебрались «Русские балеты». Он попросил Матисса нарисовать портрет Сергея Прокофьева для программки к балету «Любовь к трем апельсинам». Матисс согласился и даже съездил в Монте-Карло, где одолжил один из костюмов одалиски, придуманных Львом Бакстом для балета «Шехеразада». Анриетте костюм оказался мал, но Матисс получил то, что хотел («Я увидел, как он сделан, и теперь могу сделать точно такой же»). К этому времени его планы окончательно определились. Зимний сезон закончился, но о возвращении в Исси не могло быть и речи. Матисс решил окончательно перебазироваться на юг и надеялся убедить Амели провести с ним следующую зиму в Ницце. Он снял двухкомнатную квартиру на верхнем этаже дома номер 1 на площади Шарль-Феликс, откуда были видны цветочный рынок, пляж и море. Следующие двадцать лет мир Матисса за Пределами его мастерской сведется к пространству в полтора Квадратных километра, ограниченному холмом с замком с востока, пляжем с вытащенными на камни рыбацкими шхунами с Юга и художественной школой с севера.

По сравнению с выстроенной в конце XIX века новой частью города

со знаменитой Английской набережной, где Матисс проживал прежде, старый город казался другой страной. Едва послевоенная мода на Ниццу прошла, город великосветских зимних удовольствий опустел; роскошные дворцы выставили на продажу, а расположенные вдоль побережья отели закрылись. В шикарном квартале, где так любили останавливаться отдыхающие, воцарились печаль и запустение, а на крутых узких улочках за домом, в котором Матисс теперь снимал квартиру, всю кипела жизнь. Обитатели старого города, настоящие *niçois*, ютились в высоких старых домах без водопровода, канализации, электричества и отопления. Здесь на окнах висели клетки с канарейками, а на балконах сушилось белье. Двери лавок, где в темных узких клетушках без окон шла торговля курами, вином, оливками и бакалеей, были открыты настежь, как на арабском суке. Ремесло художника здесь считалось таким же трудом, как и работа продавца цветов, торговца рыбой и официанта.

Начало «новой жизни» было ознаменовано непозволительной роскошью: Матисс поехал с женой и дочерью на курорт в Экс-ле-Бен, где даже попробовал пить минеральную воду, но вскоре оставил дам продолжать курс лечения и вернулся в Ниццу, чтобы основательно обустроиться в новом жилище. Четыре сезона подряд Матисс работал в гостиницах, рисуя интерьеры с убогими столами и стульями, которые мог облагородить лишь своими тканями. Мастерская, оборудованная им в двух смежных комнатах в квартире на площади Шарль-Феликс, была совершенно не похожа ни на одну из его прежних студий — в ней он устроил все с таким расчетом, чтобы менять декорации, как на театральной сцене. Вскоре из Исси прибыли долгожданные сундуки с реквизитом, костюмами и тканями. Матисс купил девять метров хлопка, сам выкрасил ткань, подбил мешковиной, обшил каймой и обтянул купленную у Ибрагима декоративную оконную решетку, а затем рядом с ней поставил позировать Анриетту. Длинная, с изящным изгибом линия тела Анриетты в шароварах и тюрбане изумительно контрастировала с квадратной решеткой.

Из арабского занавеса с ткаными узорами плотник смастерил для Матисса ширму, на фоне которой Анриетта день за днем позировала художнику — то обнаженной, то в экзотических нарядах, которые смотрелись на ней великолепно, стоя, сидя и лежа, в одиночестве и вместе с другой натурщицей. В «Марокканской ширме» 1921 года стилизованный орнамент ширмы сплетался с узором ковра, бумажными обоями в цветочек, двумя девушками в светлых летних платьях и футляром от скрипки. Цвета и формы смешивались в единую узорчатую поверхность, которая сливалась

с холстом. Матисс продолжал искать компромисс между натурализмом и абстракцией, между реальностью и фантазией.

На полотне интерьер его новой квартиры то расширялся, то сужался подобно театральному или кинематографическому пространству. Глаз Матисса был подобен фотокамере. В нем менялись не только фильтры и фокус, но цветовые и световые эффекты, рожденные не столько тем, что видел перед собой художник, сколько его воображением. Эти фантазийные интерьеры были под стать театральному облику самой Ниццы, где декор ценился выше самой архитектуры и где в двадцатых годах можно было увидеть совершенно фантастические сцены. Гуляя по городу, Матисс постоянно наталкивался то на караван-сарай арабских шейхов, то на искусственный дождь, который устраивал для съемочной группы отряд местных пожарных, разъезжавших по Ницце на лошадях. Натурщиц он, как правило, подбирал среди статисток на киностудиях или на площади Массена, где они собирались каждое утро в кафе. Как и режиссеры немого кино, он черпал собственные идеи в фантазиях французских живописцев-ориенталистов, сочинявших свою сказку о прекрасном, романтическом Востоке. Современники, которые обвиняли Матисса в отходе к салонности, упускали главное: художник, как и создатели популярных кинофильмов, вовсе не скрывал, что его одалиски с модными прическами и сексапильными телами прибыли вовсе не из Северной Африки или с Ближнего Востока, а из современной Франции. И эта их вызывающая современность только усиливала эротический заряд, который, как был уверен Матисс, и отвлекал внимание от его новых творческих поисков.

Главным для него в тот период была попытка заставить краски излучать свет. Для этого ему пришлось «проштудировать» творчество двух в корне отличных друг от друга мастеров: Ренуара и Микеланджело. Шесть лет подряд он приходил в «Ле-Коллетт» и писал в прекрасном саду, где все напоминало о Ренуаре, а на досуге изучал его картины («это очень помогло мне»). Особенно его интересовало, как Ренуару удавалось стирать границы между фигурами и фоном и соединять их «волнами цвета», излучавшего невероятную чувственность. Колористические изыскания сопровождались изучением конструктивных приемов Микеланджело (гипсовые копии скульптур из Капеллы Медичи имелись в собрании Художественной школы, вдобавок он попросил Пьера заказать для него копию луврского «Умирающего раба»). Всю весну 1922 года Матисс по утрам писал Анриетту, а во второй половине дня рисовал «Ночь» Микеланджело («Эти рисунки свидетельствуют о существенном прогрессе в моих исследованиях формы, и я надеюсь, что это очень скоро отразится на моей живописи»). Он

говорил, что самое важное — найти для модели наиболее комфортную позу («тогда я становлюсь рабом этой позы»). Анриетта, в отличие от Антуанетты Арну, занималась балетом и обладала тренированным телом. Маргерит утверждала, что главной причиной, по которой отец переключался с одной модели на другую, был контраст между мягкими линиями тела Антуанетты («Антуанетта была вялой, и ее тело не улавливало свет») и гибкой, подтянутой фигурой Анриетты, впитывавшей и отражавшей свет, словно мраморная статуя. Анриетта чувствовала себя вполне естественно и свободно в микеланджеловских позах с отставленной ногой или поднятыми над головой руками.

Семь лет работы с Анриеттой вылились в многочисленные вариации на одну и ту же тему. В картинах, рисунках и гравюрах художник использовал прямые линии (как Микеланджело — архитектурные детали), чтобы уравновесить округлости живота и груди Анриетты прямыми линиями оконных рам, ширмы, висящих на стенах картин, самих стен и пола. Выражение лица модели менялось от грубой развязности «Марокканской женщины» до бесстрастной маски «Сидящей одалиски с приподнятым коленом». Трудно представить мускулистых обнаженных Микеланджело в качестве прообраза полногрудой матиссовской гурии в прозрачной юбке, с подрисованными красной краской сосками и татуировкой на лбу. Даже теперь зрители смущаются, рассматривая изумительно написанное тело восточной красавицы.

Когда работа не удавалась, Матисс, как обычно, впадал в отчаяние и рвался уничтожить холст («Ты знаешь это его состояние», — писала Амели Маргерит после нескольких дней подобного матиссовского самоедства). В такие минуты Матисс» жить с которым и всегда было нелегко, становился просто невыносимым, особенно в тесной двухкомнатной квартирке, где негде было разойтись (если жена убирала в мастерской, он постоянно зудел рядом как назойливая муха или нарочито громко играл на скрипке). К счастью для Амели, ей приходилось выносить это нечасто. Ее приезды постоянно откладывались — то из-за нездоровья Маргерит, то из-за ее собственного, а если жена ненадолго появлялась, то неизменно заставляла мужа полностью поглощенным проблемами изображения обнаженной натуры. «Большая обнаженная, пережив различные трагические периоды (*périodes tragiques*), наконец обрела спокойствие и безмятежность, и я уже боюсь ее новых изменений, — язвительно замечала Амели в письме Маргерит. — Если бы кто-нибудь спросил мое мнение, я бы заверила, что ее нужно оставить такой, как сейчас». Матисс был настолько погружен в работу, что жизнь за пределами мастерской казалась ему все менее и менее

реальной. Он предоставил Амели одной разбираться с семейными делами в Боэне после смерти матери, а когда в ноябре 1922 года в Аяччо внезапно умер ее отец, даже не счел возможным оторваться от работы, чтобы присутствовать на похоронах любимого тестя.

Он ждал новостей из дома, звал жену и скучал по ней. Но всякий раз планы вернуться в Париж, чтобы повидаться с семьей или появиться на ежегодной персональной выставке в галерее Бернхем-Жён, срывались. В результате он пропустил пять выставок подряд. Картины, которые он отправлял в Париж (в основном фрукты, цветы и обнаженные в интерьерах), создавали впечатление легкости и комфорта — именно так их и воспринимали зрители до конца его жизни и еще много лет спустя. Но самому художнику этот «новый старт» в Ницце дался гораздо мучительнее, чем его трудное «начало пути» тридцатилетней давности. Чем щедрее вознаграждала его живопись, тем унылее становилось его существование в «нерабочее время»; для компании он даже купил себе пару красных рыбок. Матисс писал весь день, с трудом заставляя себя прерваться на скромный ланч, состоявший из холодной ветчины или крутых яиц, и одинокий обед в соседнем кафе. Вечерами он писал письма. В первую зиму житья на площади Шарль-Феликс в Ницце установилась необычайно холодная погода, и в начале декабря выпало много снега. Матисс купил деревянные сабо и попросил прислать из дома одеяла и пальто. Он мерз по ночам, но все равно прекращал топить печь из опасения, что пришедшая утром натурщица может отравиться угарным газом.

Он был настолько поглощен живописью, что годами не замечал Рождества («Для меня это был день, подобный другим») и почти не обращал внимания на свои дни рождения («Через двадцать четыре часа мне исполнится пятьдесят два, — сделал он взволнованную приписку к письму Маргерит 30 декабря 1921 года, — уже **пятьдесят два!!!**»). Иногда он все-таки выкраивал время, чтобы побыть на праздновании Нового года, которое устраивали молодые Ренуары, но чаще даже в такие вечера ужинал один, писал письма и рано ложился спать. Одним холодным зимним вечером он нарисовал себя похожим на «волшебника в отставке» — в полосатом шерстяном халате, клетчатых войлочных тапочках, со свисающими с носа очками и в нелепом, похожем на колбасу ночном колпаке из кроличьего меха, в котором его не узнают даже собственные рыбки.

Его немногочисленные друзья, нашедшие убежище в Ницце, были в каком-то смысле такими же беглецами, как и он: писатель Жюль Ромен, супруги Халворсен, художники Бюсси и Боннар. Обеды в их кругу предоставляли Матиссу единственную возможность оказаться в женском

обществе помимо собственной мастерской. Впервые в жизни так надолго оставшись в одиночестве, Матисс решительно поменял распорядок дня. Любивший прежде поздно вставать, хорошо поесть и изредка прогуляться на свежем воздухе, после пятидесяти он придерживался строгого режима: заставлял себя вставать в шесть, плавать перед завтраком и работать до обеда. Он даже рискнул присоединиться к соседу художнику, американцу Чарльзу Торн-дайку, который регулярно заходил в бордели (прежде, когда его настойчиво приглашал туда Марке, он категорически отказывался). Позже он рассказывал Лидии Делекторской, что сделался их постоянным посетителем («Откровенно говоря, там было не особенно забавно и всегда одинаково») как раз в те годы, когда Анриетта позировала ему, но относился к этим походам без всякого энтузиазма («Надо же, я забыл сходить в бордель!» — вспоминал он). Делал он это в прагматическом французском духе, когда сексом занимаются без лирических ритуалов ухаживания или влюбленности, относясь к этому как к физическому занятию, не более романтичному, чем любое другое. Жюлю Ромену (собиравшемуся расстаться с женой и жениться снова) он порекомендовал воздержание, чем немало того озадачил.

Режим работы Матисса был тяжелым испытанием и для Анриетты. Она проводила в мастерской почти всю неделю, позируя каждый день, кроме воскресенья, с двухчасовым перерывом на ланч (как раз тогда, когда всё в городе закрывалось, и Матисс переживал, что «она не могла даже пройти по магазинам»). Она выполняла небольшие поручения, мыла кисти и подавала чай. Это было подобие рабства, но в то же время и ученичество. Как и у Арну, у нее был любовник, образованный юноша из среднего класса, с которым она сошлась за год до начала работы у Матисса. Она долго скрывала свою связь от родителей, но когда те узнали, то были возмущены — не столько наличием любовника, сколько его буржуазным происхождением, что им, рабочим с Севера, казалось оскорбительным. Матисс выводил ее в свет, брал с собой на прогулки на автомобиле или в оперу в Монте-Карло. Она сопровождала Амели в походах по магазинам. Маргерит посылала ей посылки с нарядами, Пьер и Жан расспрашивали о ней в письмах, а сам Матисс пел с ней дуэтом, если их работа шла успешно. Когда она заболела, он сам отвел ее к врачу, у которого, как оказалось, она побывала впервые в жизни. Родившаяся в 1901 году и бывшая на год моложе Пьера, Анриетта в некотором смысле стала играть роль дочери Матиссов и была безмерно благодарна им за тепло и заботу. «Как же приятно видеть счастливую семью вроде вашей!» — сказала она Маргерит в 1922 году.

Постепенно квартира в Ницце полностью превратилась в мастерскую, и Матиссу пришлось снять номер в отеле за углом. Живопись, как и прежде, оставалась стержнем, вокруг которого вращалась жизнь всей семьи. Картины утешали Марго во время болезни и поднимали настроение Амели в минуты депрессии; прибытие весной из Ниццы новой партии картин для очередной выставки у Бернхемов вызвало в Исси невероятное возбуждение. В ритуале вскрытия ящиков, расправления холстов, помещения их в рамы, развешивания и последующего обсуждения участвовала вся семья. Длившаяся всего несколько дней (до прихода галеристов) семейная выставка была главным событием года. Хотя сам Матисс появлялся в Исси очень редко, казалось, что он постоянно незримо присутствует в доме. Именно это и являлось главной причиной, заставившей художника скрыться в Ницце. «Ничего не поделаешь, нужно жить и работать, чтобы стать реальной силой, с которой нельзя будет не считаться, — писал он, когда жена и дочь жаловались на недоброжелательство к нему в художественной среде. — Сегодня ты великий гений, завтра они будут презирать тебя — это вполне естественно... У нас прекрасная коллекция картин, я работаю смело и независимо, мои полотна ценятся на рынке, и меня знают даже те, кто ничего не смыслит в живописи... Мы — одна из редких больших семей, живущая в согласии, — разве этого недостаточно, чтобы вызывать у людей зависть и ревность?»

Глава вторая.

СТАРЫЙ ЗАТВОРНИК.

1923–1928

В начале 1920-х годов отношение к Матиссу стало довольно странным: творчество ни одного художника его уровня никогда не вызывало столь прямо противоположных реакций. Накануне войны он пишет картины на грани абстракции, шокирующие современников отсутствием какого-либо смысла, а после войны ударяется в совершенно иную крайность и делается коммерчески невероятно успешным. Выставленные в 1921 году в нью-йоркском Метрополитен-музее картины Матисса клеймят как «патологические». А год спустя, когда Институт изящных искусств Детройта приобретает одну из подобных работ, разражается такой скандал, что музею приходится публично оправдываться за свою покупку. «Он сдался и успокоился — публика на его стороне», — с возмущением пишет Синьяку Самба в 1922 году, когда государство покупает у Матисса «Одалиску в красных шароварах»^[186]. Живопись подобного рода чужда и непонятна бывшим почитателям художника. Все как один они называют написанные в Ницце картины банальными и пустыми. Марсель Самба, разразившийся в 1913 году панегириком в адрес «Арабской кофейни» и других щукинских картин, отрекается от Матисса, хотя и посвящает ему целую монографию^[187].

Матисс прочел книгу Самба в день своего пятидесятилетия, которое встретил в полном одиночестве в Ницце. «Сначала он отказывает мне в будущем, заявляя, что я уже победил, а потом допускает кучу ошибок, — с горечью написал он домой. — Сейчас совсем неподходящее время говорить, что я похож на немецкого профессора, да еще приплетать сюда Ницше». Больше всего задело Матисса, что Самба рассматривал его творчество только на примере старых, рассеянных по миру и недоступных для обозрения работ и даже не упомянул большие мрачные картины, написанные в начале войны. Но Самба просто не видел этих картин, так же как не видело их большинство. По правде говоря, этим периодом мало интересовались. Интервьюеры в основном расспрашивали художника о фовистском движении и следующими за ним годами, отчего Матисс приходил в бешенство: в его творчестве начинался новый этап, а значит — новая борьба, а журналисты приставали с просьбами рассказать о баталиях

двадцатилетней давности.

Возможно, если бы его «творческая лаборатория» в Ницце рождала нечто иное, чем бесконечную гаремную сюиту, отношение к Матиссу было бы иным. Но пока никто не рвался выступить в его защиту, как в прежние времена. Некогда самый преданный его почитатель Марсель Самба скоропостижно скончался от инфаркта в сентябре 1922 года, а его жена Жоржетт, не желая расставаться с мужем, спустя двенадцать часов покончила с собой, успев сделать нужные распоряжения насчет коллекции. Мадам Самба завещала картины государству, точнее, музею одного из ближайших к Парижу городов, который согласится принять их. Этим городом оказался Гренобль. Недавно местный Художественный музей получил в дар от Матисса «Интерьер с баклажанами», а теперь сделался обладателем лучшего во всей Франции собрания его работ.

Сара Стайн хранила полное молчание относительно последних творений своего кумира. Последним жестом признания стала покупка в 1924 году большого «Чаепития в саду», ради которого ей пришлось продать своего Ренуара. Коллекция Сары и Майкла таяла на глазах. Большую и лучшую часть они продали, в результате чего ряд самых важных матиссовских работ неожиданно переместился из Парижа в Копенгаген. Надежды подавал знаменитый французский кутюрье Жак Дусе, купивший в 1923 году «Красных рыбок и палитру» в пару к «Авиньонским девицам» Пикассо — такие мощные приобретения были серьезной заявкой. Но, к сожалению, Дусе вскоре умер, успев предварительно рассориться со своим консультантом и советчиком Андре Бретоном. Оставался Джон Куин. Один из первых американских собирателей искусства Новейшего времени, Куин начал активно приобретать Матисса с 1915 года и уже собирался было пойти по стопам Щукина, выстроив похожую модель отношений с художником, но в 1924 году и он внезапно уходит из жизни. Годом раньше галерею Бернхем-Жён покинул ее многолетний арт-директор Феликс Фенеон, так что Матисс лишается последней поддержки. Множество арт-дилеров, которым он не доверяет, справедливо полагая, что те только и мечтают заработать на нем, в счет не идут.

В подобной изоляции Матисс прежде не оказывался никогда. Одно дело галеристы, коллекционеры, критики, но когда нельзя рассчитывать на свой самый надежный тыл — семью, руки действительно могут опуститься. «Ты говоришь, что я веду здесь приятную и спокойную жизнь, забывая, какие переживания доставляет мне моя работа, на которой и держится весь наш дом», — писал он из Ниццы осенью 1923 года жене. Обвинения и упреки в том, что чисто человеческие нужды стоят у него на

втором — после живописи — месте, не прекращались. Матисс чувствовал себя настоящим изгоем. Вряд ли справедливо было заставлять его страдать, осуждая за те жертвы, которые он приносил во имя живописи: ни к кому художник не был столь безжалостен, как к самому себе.

Напряженную обстановку разрядила Маргерит. Дочь сообщила, что приняла предложение Жоржа Дютюи и выходит за него замуж. Жорж был приятелем ее старшего брата (родившийся в 1891 году Дютюи был на восемь лет старше Жана Матисса, всю войну провел на фронте, успев перед этим отслужить в армии три года) и самым способным из учеников Причарда. Умный, дерзкий, остроумный, он стал за время войны своим человеком в Исси. Молодые Матиссы ждали появления Жоржа, мгновенно разряжавшего тамошнюю атмосферу своей жизнерадостностью и веселым нравом. Безупречные манеры французского аристократа сочетались в нем с неброским английским шиком. Женщины были покорены светским и общительным Жоржем, а мужчины — заинтригованы тайной, которой было покрыто его происхождение.

Маргерит тронули не столько шарм и обаяние Дютюи и уж тем более не его светскость (в их семье это вовсе не считалось достоинством) — Жорж показался ей родственной душой. Он покорила ее двумя своими качествами: самокритичностью (с которой относилась к себе и сама Маргарет) и откровенностью, с какой он поведал историю своей жизни. Брак его родителей был классическим мезальянсом: он — успешный парижский архитектор, она — дочь крестьянина из Оверни; отец проводил вечера в компании актрис, мать в это время страдала от одиночества и депрессии. Далее начинаются трагедии: родители умирают от туберкулеза, а обожаемый старший брат тонет. Жорж остается круглым сиротой, его опекуном становится дядя, относящийся к нему с таким жестоким безразличием, что восемь лет армейской службы кажутся молодому человеку настоящим спасением.

Дютюи принадлежал к тому же поколению бунтарей, что и Арагон с Бретоном, и тоже открыл для себя Матисса еще в школьные годы («Синяя обнаженная» в Салоне Независимых 1907 года сразила его наповал). Жорж Дютюи очаровал своим обаянием и умом Причарда, который сумел внушить своему ученику мысль Бергсона о том, что одно только искусство способно возродить духовные ценности в этом насквозь прогнившем циничном западном мире. Маргерит Матисс исповедовала точно такие же принципы. Преклонявшийся перед Причардом и благоговеющий перед ее отцом Дютюи становится героем ее романа. Единственный из ее поклонников, Жорж рассуждал и говорил обо всем с той же

бескомпромиссностью, что и она. Возможно, это была судьба. Темные глаза Маргерит сияли, отчего бледная кожа делалась почти прозрачной, — даже Причард находил ее тогда очаровательной. Для Дютюи же она была просто неотразима. Жоржа пленила ее неискушенность, которую другие сочли бы смешной, он чувствовал, что на женщину с таким сильным характером можно положиться. И в то же время он восторгался ее тонким вкусом, проявлявшимся во всем — от моральных правил до фасона платьев и шляпок («Она прекрасна, как этот день», — писал влюбленный Жорж Жану Матиссу). Для Жоржа Дютюи Маргерит в каком-то смысле навсегда останется волшебным созданием из «Семейного портрета» и «Урока игры на фортепьяно», которые перевернули его представления о живописи.

Выбор Маргерит обрадовал всех, за исключением Матисса. Любой отец на его месте еще очень бы подумал, стоит ли доверять единственную дочь вечному студенту тридцати двух лет от роду, увлекшемуся эфемерными эстетическими теориями, вместо того чтобы идти по стопам деда и отца и наследовать достойную профессию архитектора. Будущий родственник не имел ни средств к существованию, ни конкретных планов заняться чем-то дельным, если не считать за таковое труд о коптском искусстве^[188]. После нескольких серьезных бесед с потенциальным зятем Матисс понял одно: Дютюи благоговеет и преклоняется перед ним как художником, но внимать «отцовским советам» не намерен. Матисс был настолько обескуражен безграничной самоуверенностью Дютюи, что зарекся пытаться Жоржа насчет их с Маргерит будущего. От этих разговоров он так разволновался, что в разгар лета уехал в Ниццу — успокоить его могла только работа.

В Ницце он провел три недели. С ним был Жан, который, по его мнению, начинал делать определенные успехи в живописи («Я повесил эскизы Жана у себя в комнате и часто с удовольствием смотрю на них», — писал Матисс жене). В отличие от отца трое молодых Матиссов отправляли свои работы не в парижские Салоны, а в Ниццу, откуда с нетерпением ожидали замечаний и наставлений^[189]. Но беспокойным летом 1923 года всем было не до живописи. Сначала Маргерит огорошила новостью о предстоящей свадьбе, а потом из Аяччо вернулся Пьер и объявил, что тоже намерен жениться. Препятствовать браку Матисс почему-то не стал, хотя и понимал, что дочь богатого корсиканского инженера Клоринда Перетти, одна из учениц тетушки Берты, вряд ли подходящая ему пара. Если уж ты решил жениться на мадемуазель Перетти, сказал Пьеру отец, то профессию придется сменить и переквалифицироваться в арт-дилеры — с бедными

художниками девушки из обеспеченных семей плохо уживаются. Матисс проявил редкую оперативность и сразу договорился о месте для сына в довольно успешной галерее Барбазанжа (*Barbazanges, Hodebert et Cie*), что находилась на улице Фобур-Сен-Оноре. Матисс оказался необычайно проницателен: Пьер Матисс сумеет сделать блестящую карьеру на ниве торговли произведениями искусства. Однако то, что его сын стал дилером, нисколько не изменило презрительного отношения художника к торговцам прекрасным, наживающимся на таких, как он, работягах. При всей своей любви к сыну эта разница их положения будет до конца дней подпитывать внутренний конфликт между ними, ибо интересы коммерсанта и человека искусства совпадают крайне редко^[190].

Приготовления к свадьбе Маргерит тем временем шли полным ходом. Амели руководила всем с военной четкостью: шитье приданого, список приглашенных, организация церемонии. Матисс считал, что жена и дочь перебарщивают с подготовкой и слишком торопятся, но его протестам никто не внимал. В конце концов, Амели и сама выходила замуж точно так же: по любви и в большой спешке, не имея в перспективе ничего, кроме романтической бедности и многих лет упорного труда. Гражданская церемония состоялась 10 декабря, за ней последовала служба в соборе Нотр-Дам. Свадьба была пышной: музыканты, цветы, торжественный прием и кортеж из шести автомобилей с гостями. Матисс сам составлял музыкальную программу и, возможно, придумал свадебное платье дочери — невеста выглядела в нем настолько прелестной, что сомнений в этом не оставалось. Наутро новобрачные отправились в свадебное путешествие, а толпа гостей прибыла в Исси. Матисс провел почти весь вечер со Стайнами («Твой отец счастлив, что всячески демонстрировал ко всеобщему удовольствию», — отчитывалась перед Маргерит Амели), а 12 декабря уехал в Ниццу. В мастерской он повесил фотографию дочери, которую молодой американец Мэн Рей сделал по его просьбе^[191].

Замужество Маргерит чуть было не рассорило всю семью. Яблоком раздора был Дютюи, в отношении которого Матисс занимал одну позицию, а жена с дочерью — другую, что, кстати, сблизило обеих еще больше. «Не благодари меня, дорогая Марго, за все, что я для тебя сделала, — писала Амели приемной дочери после свадьбы, — с той минуты, как я стала твоей матерью, я не получала от тебя ничего, кроме радости и ласки, — это я всем обязана тебе». Однако когда молодожены возвращались из Вены, отец, неожиданно для Маргерит, согласился принять ее с мужем у себя в Ницце. Матисс был необычайно гостеприимен и даже подготовил скрипичный

концерт, который сыграл дуэтом с Анриеттой. Дурные предчувствия по поводу неудачного замужества дочери, казалось, рассеялись. Любуясь молодыми, Анри и Амели, похоже, вспоминали собственный медовый месяц, и мадам Матисс даже сделала несколько искренних признаний. «Я сделала наилучший выбор; в самом деле, таких мужчин, как твой отец, совсем немного, и я от всей души желаю, чтобы твой тоже был “наилучшим”, — писала она Маргерит. — Если бы мне пришлось начать все сначала, я бы ни на что на свете не променяла свою жизнь».

Амели появилась в Ницце в конце марта, выждав, чтобы закончились шумные дни карнавала и из города схлынула толпа. Мужа она застала в совершенно разобранном виде: Анри до конца не оправился после гриппа, жаловался на боли в желудке и вообще выглядел переутомленным. Если прежде Амели тяготилась своими приездами в Ниццу, где у нее не было ни занятий, ни друзей, то весной 1924 года все у них пошло совсем по-иному, а точнее, по заведенному годами порядку. Амели вновь хозяйничала в мастерской и ни на минуту не покидала Анри (как и в прежние времена, она сидела рядом и любовалась заливом, когда он отправлялся с мольбертом на натуру, и т. д.). Она любила пройтись по антикварным лавкам, чтобы порадовать мужа новой расписной тарелкой или ширмой, а по утрам шла на рынок, раскинувшийся прямо под их окнами. Овощное и ягодное изобилие опьяняло Амели, и она постоянно рвалась отправить в Париж свежую клубнику, вишню, спаржу, артишоки, нежный зеленый горошек и фасоль. Но с цветами сдерживаться у нее не выходило, и молодая мадам Дютюи регулярно получала из Ниццы лилии, ярко-красные тюльпаны, ирисы, розы и гвоздики в таких количествах, что емкостей в квартире на набережной Сен-Мишель, 19, уже не хватало. Матисс все еще не решился переехать в Ниццу насовсем, но обустроился здесь гораздо основательней: продлил срок аренды квартиры, в которой они жили с Амели, еще на год, а этажом выше снял вторую. Жена пришла в восторг от идеи двух квартир в одном доме (теперь всем детям с семьями хватало места), но еще больше ее удивило безропотное согласие мужа провести отпуск в Италии вместе с четой Дютюи. «Путешествовать по Италии с Матиссом — моя мечта», — сказал обрадованный Жорж.

В Париж Матисс приехал 6 июля 1924 года, за три недели до женитьбы Пьера на Клоринде Перетти. Клоринда принадлежала совсем к иному кругу, нежели тот, который гостеприимные Матиссы привыкли видеть у себя в Исси. Первую половину жизни она провела в Южной Америке (она родилась в 1901 году в Боливии, где ее отец строил мосты), а вторую — в Аяччо, где ее холили и лелеяли, словно драгоценную орхидею. Клоринда и

впрямь походила на роскошный тепличный цветок. Ей не позволяли одной выходить из дома — только перейти дорогу до коллежа. Пьер Матисс был единственным юношей, с которым, не считая своих братьев, виделась и разговаривала Клоринда Перетти (свидания были необычайно романтичными: влюбленные тайно беседовали ночью через забор — оставаться наедине с мужчиной до замужества корсиканским девушкам не позволялось). Гостивший у тетушки Пьер зимой влюбился в свою «принцессу инков», а весной решил на ней жениться. Зная суровые южные нравы, когда любое пятно на женской репутации по-прежнему смывалось кровью, Матисс как благоразумный отец заставил Пьера вернуться на Корсику и официально просить руки Клоринды. Пьер поехал в Аяччо, но сватовство сорвалось: сеньор инженер давно прочил в мужа единственной дочери солидного корсиканского доктора. Начинающему двадцатидвухлетнему артдилеру из Парижа, не имеющему средств, чтобы содержать красавицу жену, было отказано. «Мой отец был взбешен, — вспоминала Клоринда, — я бросила учебу и вышла за Пьера Матисса».

Клоринда приехала на собственную свадьбу одна, захватив из дома лишь чемодан с одеждой. Матиссы не роскошествовали, и церемония, не в пример прошлогоднему торжеству Маргерит, была скромной: 31 июля в небольшой часовне собора Нотр-Дам прошло венчание, семейный юрист составил брачный контракт, молодой паре выделили жилье в Исси и определили месячное содержание в пятьсот франков. На время медового месяца Матисс отдал молодоженам машину и квартиру в Ницце, а сам отправился с Амели и супругами Дютюи в путешествие по Неаполитанскому заливу. Но ничего хорошего из этой затеи не вышло. Дютюи переживал из-за того, что не сумел побывать на археологических раскопках и в музеях, о которых мечтал, а Маргерит — что отец с мужем так и не сумели найти общий язык. Дело кончилось тем, что Матисс оставил всю троицу на Капри наслаждаться Голубым гротом, а сам вернулся в Ниццу, где в квартире на площади Шарль-Феликс, 1, тоже все обстояло не лучшим образом.

В его отсутствие вторая молодая пара сделала для себя несколько ошеломляющих открытий и поняла, что они совершенно не подходят друг другу. Конечно, Пьер был без памяти влюблен в красавицу жену, которая была немыслимо грациозна и ошеломляюще бесстрашна: Клоринда ходила на руках, выгибалась дугой и делала двойное сальто (Матисс со страхом и восторгом наблюдал, как невестка ныряла с высокой скалы Казино). Но для семейной жизни этих замечательных достоинств оказалось недостаточно. В мире Клоринды Матисс, урожденной Перетти, дамы носили перчатки,

чтобы не дай бог не испортить руки, и ожидали, пока горничная откроет им дверь; ее кормили, одевали и причесывали слуги, она в жизни не бывала в лавке, и ее нога не ступала на кухню. «Это невозможно!» — воскликнула Клоринда, узнав, что в квартире в Ницце нет прислуги.

Родившийся в семье, где живопись считалась неременной составляющей медового месяца, Пьер отправился в свадебное путешествие с коробкой красок. Утро он провел в мастерской, выйдя из которой обнаружил, что в доме отсутствует обед. В их семье каждый, включая отца, мог принести уголь, разжечь огонь, приготовить еду, подмести пол и застелить постель. Мать и сестра Пьера не только сами укладывали волосы и шили себе наряды, но и занимались делами отца: общались с галеристами и рамочных дел мастерами, встречались с коллекционерами, вели бухгалтерию. Клоринда безнадежно не вписывалась в эту компанию. Пьера поразила чудовищная необразованность жены, а то, что все ее мечты сводились к положению в обществе и деньгам, показалось ужасно пошлым. Как бы ни обожал Клоринду Пьер, приспособиться к ее привычкам и образу жизни он не мог, к тому же его собственные родные, вместо того чтобы помирить молодых, постоянно внушали ему, что эта женитьба — чудовищная ошибка. («Мне было всего 22. Не понимаю, почему моя семья позволила мне жениться. Если бы они проявили твердость, я бы не совершил этот шаг», — говорил потом Пьер). Когда молодожены переехала в Исси, несчастной красавице Клоринде впору было бежать обратно на Корсику к тирану-отцу, так ее третировали новые родственники. Она словно попала в перевернутый мир, где все занимались живописью, не заботились о зарабатывании денег и не стыдились нарушать принятые в приличном обществе правила поведения (начиная с отсутствия в доме прислуги и кончая незаконнорожденностью Маргерит). «Я была изумлена и сбита с толку», — признавалась Клоринда позже. Она боялась нахмуренных бровей и саркастических замечаний своей золовки, а к свекрови не осмеливалась обращаться иначе как «мадам». Если Пьер разрывался между женой и родными, то за Клоринду некому было заступиться вообще — в Париже у нее не было ни друзей, ни знакомых. Ни Жан, ни Жорж Дютюи даже не пытались ее защищать. Единственным человеком, кто попробовал утешить несчастную, стала супруга владельца галереи, где служил Пьер. Мадам Одебер рассказывала, что молодая мадам Матисс находилась в таком подавленном состоянии, что была даже не в силах заплакать, когда она обняла ее. Клоринда оказалась жертвой баталии, которая имела гораздо более долгую историю и в которую наверняка оказался бы втянут Пьер, продлись его брак дольше. «Чем больше я думаю

об этом браке, тем больше уверяюсь, что он должен расторгнуть его, чего бы это ни стоило», — писал Матисс, чьи отношения с матерью Маргерит Камиллой Жобло разрушились по причине тех же неразрешимых противоречий между артистической свободой и буржуазной моралью.

Супружеская пара рассталась в октябре, через два месяца после свадьбы. Клоринда вернула мужу обручальное кольцо и покинула Исси. Одна лишь Берта Парейр, которая любила Пьера как собственного сына и при этом симпатизировала Клоринде, пыталась помочь бывшей ученице пережить случившееся (Амели сестре такого предательства простить не могла, и их отношения испортились). Пьер тоже уехал из Исси и снял комнату. В глазах отца, да и в своих собственных, он выглядел трижды неудачником (*triple rate*, как дразнили когда-то в Боэне Анри Матисса): несостоявшийся скрипач и художник, потерпевший фиаско в качестве мужа. Допустить, чтобы младший сын пережил все то, что пришлось выстрадать ему самому, Матисс не мог. Необходимо было минимизировать ущерб для семьи в целом и Пьера в частности в случае предстоящего развода, поэтому Матисс четко распланировал дальнейшие действия: Клоринде выделялось ежемесячное содержание, для оформления развода был нанят лучший адвокат, а Пьер отправлен на Корсику объясняться с отцом Клоринды.

На Корсике подобные вопросы не решались разводом — на острове действовал закон кровной мести. Но сеньора Перетти так растрогало искреннее отчаяние юного Пьера, что он спрятал заряженный револьвер и даже похвалил зятя за смелость. Пьер, переполненный вновь нахлынувшими чувствами к Клоринде, вернулся в Ниццу таким взволнованным, что разрыдался, когда они с отцом сели играть скрипичный дуэт. Потом у них состоялся долгий и откровенный разговор, и, судя по всему, Матисс сумел найти нужные слова и аргументы и уговорил сына раз и навсегда разорвать отношения («пока все не зашло слишком далеко») и немедленно покинуть Францию. Тем вечером в Ницце отец и сын впервые ощутили себя родственными душами. Что-то в их отношениях изменилось, вернее, появилась доверительность и теплота. Матисс был невероятно внимателен и заботлив: пошел с сыном в театр и на следующий день пожертвовал работой, чтобы неотлучно быть рядом с Пьером. Матиссы реально боялись мести своих экспансивных корсиканских родственников, и Пьер согласился с идеей переезда в Соединенные Штаты. Когда в конце ноября Матисс приехал в Париж, подготовка к отъезду заканчивалась. Он вручил сыну пятьдесят своих гравюр и десять тысяч франков подъемных.

9 декабря 1924 года Пьер Матисс отплыл в Нью-Йорк, оставив

переживать потрясенную семью. Подобно тысячам иммигрантов, обосновавшихся на Манхэттене, он с трудом говорил по-английски и имел весьма неопределенные планы насчет своего будущего.

Рождество 1924 года Матисс встречал в постели, больной гриппом. Из-за неприятностей, следовавших одна за другой, работа весь прошедший сезон не клеилась, а оккупировавшие новую квартиру водопроводчики и маляры выводили его из себя. Оставшаяся в Париже Амели тоже была на грани нервного срыва. «Боюсь, последняя ниточка, удерживающая ее от депрессии, оборвется прежде, чем мы двинемся в путь», — писала отцу Маргерит, которая вместе с мужем вызвалась сопровождать мать, собравшуюся на юг с сундуками с бельем и домашней утварью. Они прибыли в Ниццу 5 января, когда пришло первое письмо от Пьера. Маргерит сразу села писать брату, а Матисс не мог не то что писать, но даже говорить об отъезде сына без слез. «Тревога распространяется повсюду, — писала Маргерит Пьеру. — Вдобавок переживания по поводу его работы, — которые, похоже, все более усиливаются, — и в итоге все происходящее наводит на него ужас».

Чета Дютюи быстро удалилась в Париж, оставив обитателей квартиры на четвертом этаже дома на площади Шарль-Феликс распаковывать чемоданы и обживать новое жилище. Квартира была гораздо больше мастерской, с шикарной ванной и потрясающим видом на залив, открывавшимся из гостиной. Однако ни у мужа, ни у жены не было ни сил, ни желания этим наслаждаться. Амели страдала от ревматизма, болей в спине, проблем с почками и периодически погружалась в депрессию. Анри стал быстро уставать, отчего работа двигалась с трудом, что выводило его из себя. Врач считал, что все проблемы супругов связаны исключительно с нервами («Врач говорит, что это последствие сильных переживаний», — писала брату Марго). На семейные неурядицы накладывалась еще и обстановка в стране. Экономическая ситуация во Франции была нестабильной. Правительство уже шесть лет собиралось восстановить инфраструктуру разоренных северных территорий, но обещанные Германией по Версальскому договору компенсации до сих пор не были выплачены. Страна, казалось, неуклонно сползала к банкротству, разрухе или, хуже того, войне, отчего Матисс постоянно нервничал, что сыновей снова могут призвать в армию. «Лучше не думать об этом слишком много. Будущее и без того выглядит слишком мрачным», — сказала Маргерит, когда французские войска в 1923 году оккупировали немецкий Рур. В 1925 году Франция отчаянно пыталась справиться с политическим и финансовым кризисом, министры и премьер-министры сменяли друг друга,

налоги росли, а франк обесценивался. «Что касается политики, то во Франции дело с ней обстоит неважно последние сто лет, — писал Дютюи Пьеру в Нью-Йорк. — Из Америки может показаться, что дела здесь совсем плохи, но если американец приедет в Клармар, то удивится царящему здесь спокойствию».

Обитатели Клармара, он же Исси, пристально вглядывались в одиннадцать картин, которые весной 1925 года прислал домой Матисс, но не находили в них и намека на тревогу. Сплошь — обнаженные, цветы и фрукты на фоне цветастых материй, ничего более простого и в то же время более чувственного трудно было вообразить. «Мы только что получили картины, которые, как обычно, осветили нашу большую комнату, — писала Маргерит отцу 7 апреля. — Утонченность тонов удивительна, особенно гармония лилового и розового; свет словно едва касается предметов, лаская их...» В большинстве своем это были натюрморты или цветы, среди которых выделялись роскошные лиловые, розовые, алые, пурпурные и золотые «Анемоны в терракотовом кувшине». Кувшин с анемонами Матисс нарочно держал у себя на тот случай, когда Анриетта уходила после обеда и оставляла его в одиночестве. Анриетта была для него словно ожившая скульптура. Изящно сочлененные плоскости ее торса и конечностей улавливали свет, а гибкое, как у кошки, тело легко складывалось в компактные круглящиеся объемы — грудь, живот, бедра, икры, колени, — плавно перетекавшие один в другой, начиная от идеального овала ее лица и кончая кончиками пальцев ног.

Анриетта была самым чувственным созданием из всех его профессиональных моделей. В ней сочеталось множество талантов: она танцевала, играла на скрипке, рисовала. В начале работы с ней Матисс купил подержанное пианино, сидя за которым она часто позировала ему. Потом он решил повторить давний семейный портрет и усадил рядом с Анриеттой двух ее младших братьев. Мизансцена была очень похожа, но знакомая красная гамма, узорчатые обои и ковер на полу вносили в картину какое-то беспокойство, которое нарастало в фигурах мальчиков в черно-белых полосатых рубашках, склонившихся над шахматной доской, чьи агрессивные клетки повторялись на пьедестале гипсового «Раба» Микеланджело, стоящего на комод. Казалось, настоящая жизнь Ниццы, скрытая за соблазнительным искусственным фасадом, начинала интересовать художника все больше.

Художник и его модель были во многом похожи. Анриетта была такой же перфекционисткой, как и Матисс, и тоже совершенно не умела расслабляться, за что периодически расплачивалась анемией и нервным

истощением. Они оба любили музыку, и оба брали уроки у скрипача Франсуа Эрена, считавшегося в музыкальных кругах Ниццы непререкаемым авторитетом. Необычайно требовательный к ученикам, Эрен считал юную Анриетту талантом и выбрал именно ее солисткой в концерте. Эпопея с подготовкой к выступлению так подействовала на хрупкую Анриетту (многомесячные репетиции закончились обмороком во время сеанса в мастерской и блестящим дебютом), что она навсегда оставила занятия музыкой и стала брать уроки живописи у Матисса (когда он писал девушку за мольбертом, она выглядела серьезной и сосредоточенной, а вовсе не отстраненной, какой бывала в роли одалиски). В 1925 году Анриетта впервые выставилась в Ницце, а на следующий год — в Салоне Независимых в Париже, и Общество друзей изящных искусств даже приобрело одну ее картину. Матисс предсказывал любимой натурщице блестящее будущее, уверяя, что она — лучшая из всех молодых на всем средиземноморском побережье.

Анриетту постоянно преследовали болезни (если не болела она сама, то заболела мать, и наоборот), отец страдал от алкоголизма (что Матисс считал причиной большинства ее проблем), и семья постоянно нищенствовала (к счастью, одному из ее братьев удалось устроиться лифтером в гостинице, а другому — учеником кондитера). Молодые Даррикarrerы гораздо в большей степени, чем молодые Матиссы, принадлежали к той части неустроенного, распадавшегося, рушившегося мира, который, как это ни странно, отразил художник в картинах, написанных в послевоенной Ницце. Их действительный смысл открылся намного позже, только спустя тридцать лет после смерти Матисса, когда картины показали на выставке в Национальной галерее в Вашингтоне. «Героини матиссовских полотен... полны тревоги и мрачных предчувствий, — скажет о них Доминик Фуркад. — Они живут в мире ожидания и печали, в мире избыточного эротизма, почти в извращенном мире. В этом далеком мире общение между людьми невозможно или бесполезно; человеческие существа в нем не более чем раскрашенные фигуры, цветовой акт, необходимый художнику лишь для того, чтобы добиться игры света на поверхности холста, — из них изгнано все, кроме цвета».

Понадобилось почти шестьдесят лет, чтобы в картинах, изображавших мир праздности и беззаботного существования, зрители сумели ощутить скрытые в них тревогу и волнение, так пронзительно звучащие в письмах Матисса тех лет. Десятилетиями осуждаемая за поверхностность и благодушие матиссовская живопись двадцатых годов по прошествии времени представляется нам совершенно в ином свете. Его красавицы

модели, возлежащие в а-ля гаремных костюмах на живописных диванах, никакие не одалиски, а обыкновенные несчастные девушки, заброшенные в Ниццу пронесшимся над Европой между двумя войнами ураганом. Все как одна — сплошь беженки или иммигрантки, выбивающиеся из последних сил, чтобы оплатить жилье и поддержать родных: кто статисткой в кино, кто танцовщицей в казино. Они истощены, подавлены и в довершение всего очень нездоровы; у одной открылся туберкулез, другая не может наскрести денег на обратную дорогу в Париж. В каком-то смысле все они, как и сам художник, ищут убежище. «Они сидят у открытого окна, с тревогой глядя на море, или застывают на диванах с непрочитанной книгой в руках; эти женщины никогда не рассматривают себя в зеркало, они безразличны к цветам и целиком погружены в свои мысли, — писала Катрин Бок в 1986 году. — Таких женщин можно встретить в послевоенных романах Жана Риса или Поля Морана — доступных, отстраненных, плывущих по течению».

Но современники не понимали скрытого в этих картинах двойного смысла. Художественная элита презирала Матисса за возврат к традиционным методам изображения реальности. Популярность художника меж тем набирала обороты. Летом 1925 года Анри Матисс стал кавалером ордена Почетного легиона. По результатам опроса, проведенного журналом «Живое искусство» (*«L'Art Vivant»*), он был назван одним из самых популярных художников Франции, а английское издание модного журнала *«Vogue»* поместило его в свой «зал славы». Подобный успех лишь подтверждал подозрения тех, кто считал, что Матисс стал писать на потребу публике. Знаменитый артдилер Даниель Анри Канвейлер, открыватель Пикассо и кубистов, называл работы Матисса «подделкой под живопись» (попутно заклеив такие понятия, как «декор» и «орнамент»). Андре Бретон пошел дальше и осудил в своем манифесте «Сюрреалистическая революция» (*«La Révolution surréaliste»*) всех, кто сбился с истинного пути и попал в западню буржуазной реакции, а Матисса и Дерена и вовсе предал анафеме («Они навсегда потеряны для других, как и для самих себя... Я буду презирать себя, если когда-нибудь обращу внимание на этих ничтожеств»).

Жорж Брак, которого Халворсен привел к Матиссу на площадь Шарль-Феликс весной 1925 года, даже и не пытался скрыть разочарование. «Брак не снизошел посмотреть на то, что я делаю, и лишь заметил, что глина у начатой скульптуры весьма приятного цвета, — писал Матисс дочери. — Он старался не смотреть в сторону картин и четырежды отвернулся, когда его взгляд нечаянно падал на них... Его интересовали только мои Ренуар и

Курбе». Скульптурами, которые проигнорировал Брак, были массивный бюст Анриетты и «Большая сидящая обнаженная». Последнюю Матисс считал самой важной и значительной из всех своих скульптур (он работал над ней уже три года, но потребуется еще целых четыре, чтобы ее завершить). Он больше не надеялся добиться понимания у критиков и публики, поэтому отменил очередную выставку у Бернхемов и решил больше не возобновлять контракт с галереей, заканчивавшийся в 1926 году.

В этот критический момент ему бы очень пригодился такой энтузиаст, как Жорж Дютюи, мечтавший выступить в роли посредника между ним и теми, кто был не в состоянии понять его искусство. Однако Матисс не стремился играть роль наставника Дютюи, которого считал человеком слишком пылким и увлекающимся. Вместо этого он предложил зятю заняться тем же бизнесом, что и Пьер, и возглавить знаменитую парижскую галерею восточного искусства Шарля Виньи, который решил отойти от дел. По мнению Матисса и самого Виньи, Жорж обладал тремя необходимыми дилеру качествами: умом, интуицией и обаянием и вполне мог преуспеть на этом поприще. Но плану отца решительно воспротивилась Маргерит, считавшая, что «чистота устремлений» ее мужа будет навсегда скомпрометирована связью с коммерцией. Пример брата был у нее перед глазами: только что вернувшийся во Францию Пьер поразил близких открывшимися в нем талантами: небольшая выставка живописи, которую ему удалось устроить на Манхэттене, имела неожиданный успех. «Он приехал в Нью-Йорк практически никем, — написал Джон Рассел в книге «Матисс: отец сын», — а когда в мае 1925 года плыл во Францию, уже имел имя».

Летом все семья, как обычно, собралась в Исси, отсутствовал только Матисс, задержавшийся на юге из-за своей скульптуры. Когда он наконец появился, супруги Дютюи, наоборот, уехали в Ниццу в освободившуюся квартиру, чтобы Жоржу ничто не мешало готовиться к новому назначению (благодаря рекомендации свекра ему обещали место научного сотрудника в Лувре). Матисс тем временем купил второй подержанный автомобиль (продав партию своих рисунков) и вместе с Жаном, севшим за руль «бьюика» с открытым верхом, отправился в Голландию. Жан вел автомобиль мастерски («Ты трогаешь сердце машины, заставляя его биться чаще», — говорила брату Маргерит). Они ехали через Фландрию, мимо Боэна и Ле-Като, где до самого горизонта простирались поля с еще свежими могилами солдат. Жан, мечтавший стать «голландским Шарденом» — Мастером живописи в серых тонах, каким был в его возрасте отец, — давно ждал этого путешествия. Матисс был счастлив. Он

решил преподавать сыну курс голландской живописи, о котором тридцать лет назад сам мог только мечтать (он составил полный список музеев, и они методично объехали Антверпен Роттердам, Гаагу, Гарлем и Амстердам). Но обоюдный энтузиазм был омрачен разочарованием Матисса в Жане как художнике. «В воздухе запахло грозой», — написала Амели Маргерит, когда отец и сын вернулись в Исси. Спокойствие, на которое уповал Матисс, лето 1925 года не принесло. Отношения с Жаном стали напряженными, Маргерит с мужем затаились в Ницце, а вернувшийся из Америки Пьер, несмотря на радужные перспективы в делах, каждую минуту ожидал атак с Корсики.

Пьер во всем слушался адвоката, заклинавшего ни в коем случае не форсировать развод: любой неосторожный шаг мог реально угрожать его жизни. Тетя Берта при этом продолжала поддерживать Клоринду, из-за чего Амели практически не общалась с сестрой. Зная, что невероятно рискует, Пьер тем не менее каждое лето приезжал во Францию. Опасные каникулы продолжались до тех пор, пока в 1927 году не скончался отец Перетти («Мой отец умер от горя, — говорила Клоринда. — Папа приезжал в Париж с револьвером, чтобы убить Пьера»), Пребывание по другую сторону Атлантики превратило Пьера в семейного консультанта, роль которого он выполнял не по годам тактично. Он переписывался с тетей Бертой, убеждал мать быть более снисходительной к сестре, подбадривал Жана, обменивался шутками с Дютюи и пытался объяснить отцу всю сложность положения Маргерит. «Если никто не захочет сложить оружие, дом превратится в ад и настанет такой момент, когда мы не сможем даже видеть друг друга, — писал он отцу с такой откровенностью, на какую вряд ли бы решился при встрече. — И что хорошего из этого выйдет?» Робевший перед отцом молодой человек, всеми силами пытавшийся заслужить его похвалу, превращался в главного отцовского наперсника. Именно Пьер, видя, как в одиночестве страдает Матисс, уговорил мать сжалиться и переехать к мужу в Ниццу.

Осенью 1925 года Матисс решил хоть чем-то утешить себя и завел собаку. Веселая и преданная догиня по кличке Гика оказалась еще более чувствительным созданием, чем сам художник. Когда Матисс отругал Гику за то, что она намочила паркет, собака дрожала целый час, а когда отчитал за опоздание к обеду, отказалась дотронуться до еды. На самом деле Матисс был абсолютно измотан: уезжая в июле в Париж, он говорил, что готов проспать месяц, а вернувшись из Исси в Ниццу, чувствовал себя еще более усталым. Один сеанс работы в день был для него пределом, но вскоре его уже не хватало даже на это. В октябре он заставил себя отдохнуть и

уехал на две недели в горы. Он остановился в отеле в городке Сен-Мартен де Везуби и весь день либо дремал, либо прогуливался с собакой («Это немного напоминало прогулку заключенного по кругу», — говорил он жене). В ноябре Матисс страдал от слабости («пустая голова и отсутствие всякого желания что-либо делать») и высокого давления, его пробивал холодный пот, из носа шла кровь, а ко всему прочему присоединилась такая тревога, что он решил отдохнуть еще неделю.

Амели чувствовала себя не лучше и даже боялась ездить на поезде, но все же собралась с силами и 5 декабря 1925 года приехала в Ниццу. Воссоединившись после долгой разлуки, Анри и Амели окружили друг друга такой заботой, что им обоим сразу полегчало. Они согласились, что пора нанять прислугу, и нашли семейную пару, которая теперь помогала им по хозяйству. Амели обживала квартиру над мастерской и постепенно привыкала к Ницце. Она даже выписала сюда свою портниху, чтобы та приехала с весенней коллекцией — обычно этот ежегодный ритуал примерки новых нарядов задерживал ее в Париже до Пасхи. Матисс, считавший, что из-за безделья полнеет и становится вялым, с Нового года бросил курить и стал дважды в неделю заниматься с инструктором гимнастикой; еще он плавал, танцевал фокстрот под граммофон, принимал солнечные ванны и совершал прогулки вдоль побережья.

1926 год, который многое изменит в жизни семьи, начинался довольно спокойно. В первую неделю января в нью-йоркской галерее Куинна прошла выставка французской живописи: Сера, Пикассо, Дерен, Гоген и, конечно, Матисс. «Твой натюрморт наполняет светом всю комнату... Он великолепен, и краски нисколько не поблекли с тех пор, как ты написал его, — писал отцу Пьер, которому было пятнадцать лет, когда Матисс работал над «Натюрмортом по мотивам де Хема». — Я был потрясен, увидев его снова». Семейный патриотизм разыграл в начинающем арт-дилере: по сравнению с отцовским шедевром остальные работы показались Пьеру скучными, плоскими и бесцветными. В это время делами Матисса дома временно занимался Жан (чета Дютюи в январе переехала из отцовской квартиры в Париже в недорогой пансион в Тулоне и оставила его «на хозяйстве»). Жан, на которого неожиданно обрушились все заботы, связанные с семейным бизнесом, регулярно отчитывался сестре, с кем встретился и какие счета оплачены, какие фотографии сделаны и какие картины вставлены в рамы. Когда в конце апреля Маргерит вернулась в Исси и снова взяла все под свой контроль, старший брат просто валился с ног. Чтобы восстановить силы, Жан отпросился отдохнуть и уехал в пустовавший загородный дом семейства Дютюи.

Жан сильно перенервничал в отсутствие Марго. Но, по правде говоря, во всем был виноват сам Матисс, умудрявшийся даже на расстоянии подавляюще действовать на детей, которые лишний раз боялись рассердить своего неумолимого, непостижимого и недостижимого *рара*, инструктировавшего их в письмах и телеграммах, угрожающе молчавшего неделями или взрывавшегося, словно вулкан, мечая из Ниццы громы и молнии. Все трое делали всё, чтобы умиловить капризное и раздражительное божество, направившее их на этот путь, но ощущали, что все усилия тщетны. В художественном мире Парижа и Нью-Йорка положение молодых Матиссов было довольно двусмысленным, ибо имя Матисса было в такой же степени бременем, в какой и благом. Детей художника постоянно атаковали поклонники и охотящиеся за его работами арт-дилеры, а сотрудники музеев, владельцы галерей, организаторы выставок и издатели одолевали просьбами: чтобы Матисс подарил музею работу, дал картины для выставки, написал текст для каталога или сделал иллюстрации. Отвечая бесконечным просителям, Маргерит и ее братья опасались выйти за границы своих полномочий, принять неправильное решение, дать опрометчивое обещание или предоставить информацию, которая могла вызвать недовольство в Ницце.

Матисс со своей стороны учился приспособливаться к одиночеству как к данности. Запертый в мастерской художник, у которого работа отняла все силы, страдал от безразличия семьи, раздражался от некомпетентности детей и их бесконечных мелочных ссор. Временами он начинал жалеть, что купил дом в Исси или что связался с дилерами, которые наживаются на нем и при этом осуждают его за то, что он вздувает цены на свои работы. У детей Матисса, как и у большинства их сверстников в послевоенной Франции, шансов найти хорошую работу почти не было, и рассчитывать даже в перспективе на иные источники дохода, кроме ежемесячного содержания, выделяемого отцом, они не могли (за исключением Пьера, чье положение в Нью-Йорке пока было все еще очень непрочным). Художнику казалось, что чем больше он отдаляется от проблем своей семьи, тем больше все нуждаются в его внимании и советах. Поначалу в письмах из Ниццы звучал один и тот же жалобный рефрен: «Я одинок... моя жизнь почти не меняется», «Пиши мне, Амели», «Пожалей старого отшельника». С годами их тон изменился и стал более суровым и безапелляционным.

Из всех, кто пытался разгадать тайну Матисса и его работ тех лет, ближе всех к ее сути подошел Жорж Дютюи. Наверное, потому, что и сам был аутсайдером и с юности сомневался в себе, он понимал, какие муки испытывает его тесть перед началом новой работы. «Соппротивление было

настолько велико — я сам был тому свидетель, — что Матисс всякий раз впадал в транс, сопровождавшийся слезами, стонами и дрожью. Ему важно погрузиться в это состояние, чтобы вытащить наружу свои... ощущения... чтобы возбудить каждую частичку своего существа...» Именно такой понимающий человек, способный объяснить его творчество публике, и нужен был художнику. Но преодолеть взаимное недоверие друг к другу, носившее чисто личный характер, не получалось. И все-таки Матисс решился сделать первый шаг и попробовал наладить отношения с семьей дочери.

Весной 1926 года он навестил супругов Дютюи в Тулоне, где Жорж работал над диссертацией, а Маргерит осваивала присланную родителями швейную машинку (дочь мнила себя модельером, чего отец никогда не одобрял); оба считали себя обиженными и держались крайне настороженно. И тут вдруг, как ни в чем не бывало, появляется Матисс, веселый и возбужденный, интересуется их делами (даже расспрашивает Жоржа о его новой книге о Византии) и приглашает погостить у него в Ницце. В ответ зять разражается пространным письмом на десяти машинописных страницах, скорее напоминающим проект мирного договора. Дютюи пытается объяснить, пишет о досадном недопонимании между ними, признает, что может раздражать Матисса своими напыщенными излияниями, и предлагает себя тестю в качестве помощника «на общественных началах».

Письмо Дютюи выглядело отчасти извинением, отчасти ультиматумом. Матисс принял и то и другое. 14 апреля чета Дютюи прибыла в Ниццу, где Жоржу впервые было позволено переступить порог «кухни художника», куда прежде допускались только члены семьи, модели и друзья-живописцы. В течение нескольких дней Матисс показывал свои работы. Маргерит ко всему относилась по-деловому. У Дютюи же в отличие от жены был чисто умозрительный подход к искусству, он много теоретизировал, постоянно задавал вопросы, высказывал предположения и пытался увлечь Матисса в такие сферы, которых тесть касался крайне редко и весьма неохотно. В целом визит прошел успешно. Матисс поддержал желание зятя сфотографировать последние работы и написать о них. Маргарет тоже уехала довольная: отец договорился с главой знаменитого парижского дома Ворта, что в Париже посмотрят ее коллекцию одежды.

Одной из работ, которые Матисс заканчивал во время визита Дютюи, была «Большая сидящая обнаженная». Он работал над скульптурой часами, временами погружаясь в транс; он не делал ни одного лишнего движения,

но при этом почти не контролировал свои действия («Все происходило как в шахматной партии — я настолько погрузился в работу, что только через три часа, взглянув на себя в зеркало, увидел, что мои ступни кровоточат»). Эти изнурительные сеансы продолжали серию экспериментов по изучению экспрессивной пластики микеланджеловской «Ночи», которые начались по приезду в Ниццу в 1918 году. «Большая сидящая обнаженная», напоминая фигуры с надгробия Медичи, не отпускала Матисса целых десять лет: изо дня в день фигура то увеличивалась в размерах, то уменьшалась. После отъезда Дютюи она обрела стройность, а летом утратила ее снова. Матисс, как Пигмалион, сделался рабом статуи. Каждый год в Ниццу приезжал формовщик из Марселя, чтобы сделать гипсовую отливку, и каждый год Матисс откладывал отъезд в Париж в надежде закончить фигуру, и каждый год ему это не удавалось. В 1927 году он поклялся либо закончить статую, либо выбросить ее раз и навсегда. Но в марте 1929 года опять лепил, лепил неистово, по шесть-семь часов в день, пребывая в состоянии какого-то экстаза. Он считал «Большую сидящую обнаженную» лучшим из всего, что сделал в скульптуре. Еще со студенческих времен работа с глиной была для него физической разрядкой, противовесом работе с красками. Рисунки и скульптуры, на которые Матисса вдохновил Микеланджело, более десяти лет питали его творчество. «Я вернусь к живописи преображенным, я уверен в этом», — писал он во время последнего сражения с «Большой сидящей обнаженной», которая была отлита в бронзе в июле 1929 года, в конце его седьмого сезона в Ницце.

Весной 1926 года Матисс закончил второй бюст Анриетты. В предельно упрощенной скульптуре чувствовалась какая-то первобытная сила, которая, по мнению художника, и отличала Микеланджело от Донателло, уделявшего больше внимания моделированию поверхности («Скульптуру Микеланджело можно скатить с горы, и ее форма все равно сохранится, даже если все выступающие части отколются», — говорил Матисс). Последний бюст «Анриетта III» был закончен через три года. Все три массивные бронзовые головы олицетворяли женскую силу и власть. Точеные черты лица, прямой нос, четко очерченные брови, твердый решительный подбородок и колоннообразная шея Анриетты, столько раз появлявшиеся на полотнах Матисса, в скульптуре приобрели тяжеловесность и объем. Но завершающим аккордом стала «Декоративная фигура на орнаментальном фоне», картина, в которой художнику удалось соединить яркие краски и буйство орнамента с уравновешенностью «Большой обнаженной». Статуарная обнаженная (для которой опять

позировала Анриетта) больше напоминает вырезанного из дерева идола, чем глиняную фигуру. Эта картина — последняя вспышка угасающей чувственности. Ее героиня бесконечно далека от тех кокетливо-бесстыдных одалисок в прозрачных болеро и расшитых атласных шароварах, которых изображала Анриетта. Старый друг Матисса Жюль Фландрен, увидев «Декоративную фигуру» в Салоне Тюильри в мае 1926 года, сразу это почувствовал: «Цветочные обои готовы спрыгнуть со стены... в центре — женская Фигура с преднамеренно искаженными формами... на ковре 4-блюд с лимонами. Все это уродство призвано воплотить силу. Не могу описать, насколько поразителен контраст между цветами на обоях и женщиной, которая так искусно изуродована. Кусок ее тела от плеча до бедра очень напоминает тушу, висящую на крюке у мясника (разумеется, картонную!)».

«Декоративная фигура на орнаментальном фоне», поставившая точку в отношениях Матисса и его модели, отняла у них последние силы. «Неужели папа так сильно постарел?» — испуганно спросил Жан, увидев фотографии отца, которые в апреле сделал Дютюи. Обессиленная Анриетта отправилась в санаторий, мадам Матисс тоже уехала на лечение (в этом году она брала курс грязевых ванн в Даксе в Пиренеях). В конце мая Матисс проводил жену до Марсея, посадил на поезд, а сам вернулся в Ниццу. Ему было пятьдесят шесть лет, и его по-прежнему не понимали, как не понимали десять и двадцать лет назад. «Нелегко жить, когда к тебе безразличны и тебе почти шестьдесят, а ты окружен тотальным непониманием, — признавался он дочери. — Шансы на успех лучшей из моих будущих выставок равны нулю, поскольку публике, причем любого уровня, я почти не доверяю. В конце концов она, полагаю, изменит свое мнение, но к тому времени я буду очень далеко... Так тяжело, поверь мне, всю жизнь страдать».

Обстоятельства менялись («Еда на столе больше не проблема, это правда»), но за внешним благополучием скрывались новые проблемы. Когда картины наконец стали хорошо продаваться, деньги начали мгновенно обесцениваться — за последние три года франк упал вдвое, а за первые три недели июля 1926 года потерял почти столько же. Франция фактически оказалась банкротом: кабинеты министров уходили в отставку каждую неделю; толпы вкладчиков в панике осаждали банки в надежде забрать сбережения и перевести франки в золотые слитки или недвижимость. Матиссы решили купить для себя вторую квартиру в центре Парижа, чтобы освободить старую на набережной Сен-Мишель для Маргерит с мужем, а дом в Исси продать или сдать в аренду. Матисс все

лето занимался этим сам: подбирал агентов по недвижимости, юристов, строителей и маляров. Переезд, как обычно, придал ему энергии, тогда как Амели совершенно погасла, словно ее жизнь рушилась вместе с ее домом. Каждое утро начиналось с истерики, после чего Амели полностью отключалась от происходящего, и вывести ее из этого состояния было невозможно. Поведение жены ставило Матисса в тупик, он не понимал, как себя вести, отчего становился настоящим диктатором. В сентябре Амели опять уехала в санаторий в горы, теперь в Бурбонне в Арденнах. Матисс навестил там жену, но пробыл с ней недолго. В Ницце, куда он так торопился, его огорошили две неприятные новости. Во-первых, хозяйка подняла плату за квартиру, а во-вторых, окно мастерской на площади Шарль-Феликс загородили строительные леса.

Расходы на ремонт дома в Исси и покупку квартиры на бульваре Монпарнас Матисс покрыл из денег, которые выручил за четыре картины, проданные в сентябре 1926 года Полю Гийо-му. Среди них были «Урок фортепьяно» и «Купальщицы на реке», которые, уверял Гийом, он собирается принести в дар Лувру (обещание было вполне безопасным, как ехидно заметила Маргерит, поскольку Лувр не принял бы их ни при каких условиях). В честь этой покупки Гийом организовал выставку, полагая, что первый публичный показ двух монументальных полотен, которые по праву можно назвать предвестниками искусства Новейшего времени, будет событием. В пустой галерее висели только три картины (Гийом одолжил у Пьера Матисса «Букет сирени» 1914 года, картину намного меньше по размеру и более простую для понимания) и стоял рояль, на котором пианист Марсель Мейер исполнял пьесы Стравинского, Эрика Сати и Жоржа Орика. «Игра ясная и блестящая, словно серебро и хрусталь», — заметил Дютюи, тоже выступивший на открытии выставки 8 октября.

Дютюи впервые предстал перед публикой в качестве официального помощника Матисса. Он заявил, что выступает от лица разочарованной современной молодежи («людей моего поколения»), и обвинил современное искусство в непоследовательности и безответственности, а закончил речь словами, что верит в будущее и в то, что подобные картины непременно будут поняты. Речь его была удивительно проникновенной, чему в немалой степени способствовал сам автор картин. Слушатель Бетховена реагирует не столько на сами звуки, сколько на силу чувства, выраженного в них, сказал однажды Матиссу Дютюи, сыграв один из последних струнных квартетов композитора. Рассказ о «Купальщицах на реке» был вдохновенным повествованием о зарождении сюжета картины в сознании Матисса, навеянного воспоминанием о горном ущелье в

Руссильоне. Затем Дютюи говорил, каким образом Матисс адаптировал первоначальный замысел к требованиям времени и пространства, как он шел к обобщению. Гийом специально пригласил Жоржа защищать картины Матисса от обвинений в излишней абстрактности (слово «абстракция» считалось тогда синонимом сухости, заумности и бесчувственности), и Дютюи закончил свою речь панегириком абстракции как таковой. Никто прежде не анализировал живопись Матисса столь утонченно и изощренно, оперируя при этом категориями ценностей, совершенно чуждых воинственным группировкам парижского авангарда двадцатых годов.

Выступление произвело впечатление («Текст был блестящим, молодым, ярким, новаторским», — сказал Поль Гийом) и даже вызвало неожиданную похвалу главного оруженосца Пикассо Андре Сальмона. Большинству приглашенных, среди которых были Марк Шагал, Жак Липшиц, Франсис Пикабия и Мари Лорансен, было очевидно, что искусство Матисса очень далеко от злободневной художественной полемики, однако у Гийома в ящике лежал заряженный револьвер, а у входа в галерею дежурили четверо полицейских — на случай, если сюрреалисты вдруг решат организовать налет на выставку. Но никакой реакции с их стороны не последовало, если не считать ответом действия Пикассо (который, как и сам Матисс, на открытии не появился), начавшего писать диких сюрреалистических обнаженных, скрючившихся в полосатых креслах или раскинувшихся на креслах в цветочек («Матиссовские одалиски в понимании Пикассо»). Пикассо всю жизнь не изменял своему принципу, гласившему, что лучший способ защиты — нападение.

Но выставка у Гийома была омрачена для Матиссов их семейной трагедией — переездом из Исси. С начала октября в течение трех месяцев под руководством Маргерит и Жана все паковали вещи. Амели слегла и полностью отстранилась от этого занятия под предлогом депрессии, за которой на самом деле скрывались обида и чувство утраты. Семейный врач Франсуа Одистер объяснял внезапные спазмы и депрессивное состояние мадам нервным перенапряжением и рекомендовал всем, в особенности мужу, избегать тем, которые могут вывести ее из душевного равновесия. Посвященный в семейные отношения Матиссов, Одистер считал, что в ухудшении состояния Амели целиком виноват ее муж, настолько поглощенный живописью, что уже не контролирующий свои действия. Диагноз врача подействовал на художника гораздо сильнее, чем происки сюрреалистов. («Я действительно виноват во всем, — с грустью писал он Амели за день до открытия выставки. — Прошу тебя простить меня и обещаю, что больше такое не повторится»). Пьер предлагал родителям

взять краски и на пару месяцев уехать в Алжир или Марокко, благо подобная схема уже не раз срабатывала. Однако от поездки отказались, поскольку каждый, кто узнавал об этой идее, начиная с Марке и кончая Торндай-ком, тут же напрашивались Матиссам в компанию. Амели, переехавшая в декабре на бульвар Монпарнас, 132, по-прежнему лежала в постели, печальная и апатичная. Маргерит каждый день навещала мать, а ухаживала за мадам Матисс преданная Мари, почти двадцать лет присматривавшая за домом в Исси и переехавшая с хозяйкой на новое место. «Наконец все страдания закончены и потрясения переезда позади, — написала Маргерит Пьеру 26 декабря. — К счастью, в моих жилах течет кровь маман Матисс».

Новый 1927 год Матисс отметил длинным посланием жене, в котором умолял простить его: «Не могу смириться с мыслью, что мы должны жить отдельно и что ты не хочешь больше быть со мной там, куда призывает меня моя работа... мы слишком стары для этого... Я не упрекаю тебя, дорогая Амели, я только выражаю свою глубокую печаль... Единственное, чего я хочу, — чтобы мы были снова вместе... чтобы мы жили, как прежде. Почему мы не можем сделать этого, если я не утратил всех своих достоинств в твоих глазах?» Откровенное, прочувствованное письмо мужа возымело действие, а когда в конце января Анри приехал в Париж и просил у жены прощения «лично», примирение состоялось. Неделю супруги провели в любви и согласии. Несколько раз у них был Жан, представлявший родителям потенциальных невест; старший сын устал от богемных подруг и мечтал завести нормальную семью, однако пока подходящей ему и родителям кандидатуры не нашлось. Тем временем Пьер, у которого в Штатах появился деловой партнер в лице владельца одной из нью-йоркских галерей, организовал ретроспективу творчества Матисса, на которой впервые показал публике «Марокканцев» — с тех пор как в 1916 году картина была написана, ее никто не видел ни в Европе, ни в Америке. Выставка имела успех, который Пьер решил отметить покупкой спортивного «бугатти». В феврале на Корсике скончался его тесть, так что проблема развода теперь могла быть решена довольно быстро. Нельзя сказать, что освоение профессии торговца искусством шло у молодого Матисса легко и без проблем. Идея «обмена» отцовских картин на деньги все еще вызывала у него совсем не американские угрызения совести («Ужасно расчленять семью, постепенно, шаг за шагом, рассеивать все, что соединяло нас вместе в Кламаре»).

Когда в феврале Амели наконец-то решила переехать на Юг, Матисс заканчивал картину, увенчавшую его сотрудничество с Анриеттой.

Лежащая одалиска, которую с нее писал той зимой Матисс, выглядела не женщиной, а всего лишь компактной прямоугольной формой; тело сделалось настолько немощным, что больше не реагировало на свет, подобно скульптуре. Матисс пытался помочь Анриетте сделать карьеру в кино, надеясь, что она пойдет по стопам бывшей модели Ренуара Катрин Эсслинг, которая вышла замуж за сына художника и стала звездой первых фильмов Жана Ренуара. Но с кино у Анриетты ничего не вышло, а Матиссу понадобились годы, чтобы найти достойную ее модель. Анриетта устроит свою жизнь, выйдет замуж за школьного учителя и родит дочь, которая подрастет и спустя годы тоже станет позировать Матиссу.

С последнего прощального портрета Анриетта Даррикarrer в элегантном платье и небольшой шляпке с вуалью с грустью смотрит на художника. «Женщина с вуалью» — самая печальная и, возможно, самая прочувствованная картина из всех, когда-либо написанных Матиссом с Анриетты. Она сидит опершись подбородком на руку, лицо наполовину прикрыто вуалью, словно толстым стеклом. Глаза, поворот головы, напряженность всего тела, скорее скрытого, чем подчеркнутого тяжелыми складками одежды, немного напоминает «Портрет мадам Матисс» 1913 года. Но если в портрете жены была трагичность, то картина 1927 года грустна и печальна, как последнее прощание двух бывших партнеров, которые уже не в силах ничего дать друг другу. Во время последнего сеанса Матисс перевернул кисть и, как сделал однажды в «Портрете Ивонны Ландсберг», слегка процарапал тонкие белые линии, чтобы подчеркнуть глаза Анриетты, ее губы, обнаженную руку, складку ее шарфа и добавить напряженную дрожь пальцам.

После выставки у Гийома Бернхемы предложили Дютюи подготовить альбом, посвященный Матиссу. Художник пробовал сопротивляться, но семья его уговорила. Однако, как и предполагал Матисс, Бернхемы вскоре от этой идеи отказались и ею занялся сначала Гийом (чей энтузиазм также быстро иссяк), а затем издатель нового журнала «Тетради по искусству» («*Cahiers d'Art*») Кристиан Зервос, расширивший первоначальный проект, желая охватить в издании и других художников-фовистов. Однако время серьезного анализа фовизма еще не пришло, а о существовании многих работ Матисса ни критики, ни публика не знали. «Синяя обнаженная» 1908 года вызвала невероятную сенсацию, появившись в 1926 году в Париже на распродаже коллекции Куина; в том же году была продана и «Красная мастерская» 1911 года, украсившая один из лондонских ночных клубов. Но затем обе картины снова надолго исчезнут из поля зрения, так же как и два грандиозных полотна военного периода — «Марокканцы» и «Купальщицы

на реке»^[192].

Все, что Матисс делал в конце двадцатых, не нравилось почти никому. Дютюи открыто заявил своему тестю, что многие из его работ лишены смысла, и в статье в «Cahiers d'Art» не отметил ни одной из этих картин и лишь мимоходом упомянул «Одалиску с тамбурином». «Я с удовольствием прочитал твою поэму в прозе, — вежливо написал Матисс, когда статья появилась в Ницце, — и принимаю ее без возражений как церемониальный костюм, подчеркивающий одно из немногих моих заметных достоинств». Летом 1927 года, когда семья в последний раз собралась в Исси, Матисс заявил, что он научился молчать, когда его зять пытается сгладить их разногласия. Матисс отказывался вступать в полемику с Дютюи, Бретоном или любым другим пылким молодым интеллектуалом Парижа. «Я не хочу больше никаких сражений, — признавался он дочери. — В моей жизни их было предостаточно».

Зимой 1927/28 года, когда Матисс всерьез боялся, что не сможет вернуться к живописи, он написал несколько самых спокойных и прекрасных своих картин. «Я не чувствую в себе сил работать... — признавался он жене. — Я пишу с таким трудом, что потом превращаюсь в развалину... Вероятно, мне требуется полный физический ремонт, прежде чем я соберусь с силами, чтобы двинуться в новом направлении». Между тем с условиями для работы все обстояло замечательно. Матиссы арендовали еще одну квартиру на четвертом этаже и теперь занимали весь верхний этаж здания на площади Шарль-Феликс, 1, с великолепным видом на залив, город, горы и побережье до самого Антиба. Осенью начался ремонт, и когда в конце декабря Амели вернулась в Ниццу после курса уколов в Париже, новая квартира должна была быть вот-вот закончена. «Я начинаю выходить из дома, понемногу занимаюсь шитьем, время течет мирно, — сообщала она Маргерит. — Твоему папе очень понравилась моя шляпка с серыми перьями... и мои новые платья».

В феврале 1928 года Матисс отвез жену в санаторий в Даксе для нового курса лечения грязевыми ваннами и почти каждый день писал ей письма из холодной и сырой зимней Ниццы («Здесь все спокойно, только я скучаю по тебе»). Приезжавший из Нью-Йорка Пьер в марте проводил мать домой. «Работы в новой квартире продвигаются успешно, она прекрасна, вы все будете в восторге, когда увидите ее», — написала в мае Амели Маргерит. В новой квартире были просторные комнаты, несколько спален, большая кухня и комната для прислуги. Большая комната Амели выходила на море, рядом располагались гостиная, небольшая спальня Анри и увеличенная вдвое мастерская с огромным стеклянным окном, выходящим

на балкон, располагавшийся по обе стороны дома. «Разве мы не будем снова неразлучны, как в добрые старые времена?» — писал Анри.

У него появились новые модели, среди которых выделялась живая черноволосая итальянка с длинной косой по имени Зита, позировавшая ему вместе с другими танцовщицами балетной труппы «Компани де Пари». Но пока между художником и его моделью не было ничего, даже отдаленно напоминавшего семилетний творческий альянс с Анриеттой. Уехавшая в конце июня в Париж Амели оставила мужа заканчивать в одиночестве непокорный натюрморт — незатейливую композицию из кувшина, блюда с персиками и клетчатого чайного полотенца на простом деревянном буфете. «Это освободит меня от одалисок, — написал он жене. — Я нутром чувствую, что это избавление. Я почти исчерпал все возможности работы с конструкцией, основанной исключительно на равновесии раскрашенных масс».

Измученный жарой, он продолжал работать над натюрмортом, поражаясь возможностям новой картины. «В какой-то момент мною настолько завладели фрукты, — написал он Амели 14 июля, — что я не смог бы вернуться к человеческим фигурам, этому сражению с живописью врукопашную; я с истинным удовольствием работаю с натюрмортом, который поможет мне обновить манеру». 17 июля выдалось таким жарким, что Матисс весь день оставался в мастерской, рисовал фрукты, читал или дремал на кушетке, постоянно думая о «Натюрморте на зеленом буфете». Это была единственная картина, которую он взял с собой, когда через пять дней уехал в Париж. Состояние, пережитое художником, пронзительно точно уловил Дютюи, описывая рождение фовистской палитры. То же самое происходило с Матиссом всякий раз, когда он находился на пороге рождения новой манеры и отказывался от старого способа изображения или видения: «Тайный огонь пожирает его изнутри, затем языки пламени поднимаются все выше и выше и наконец вырываются на свободу».

Глава третья.

В ЮЖНЫХ МОРЯХ.

1929–1933

В 1928 году на экраны вышел «Цирк» Чарли Чаплина. Матисс посмотрел картину дважды: «Никакой пышности, никаких красот... такое впечатление, что для выражения чувств достаточно нескольких слов...» Чаплин в роли бродяги выглядел постаревшим, но обаяния не утратил, даже напротив, сделался еще трогательнее. «От начала до конца невозможно оторвать взгляд от экрана. Боишься что-то упустить, так как ничего лишнего и ненужного в фильме нет». Матисс и сам мечтал добиться в живописи подобной лаконичности. Особенно растрогал финал истории: герой уходит, отказавшись от девушки своей мечты, предпочтя звезде цирка одиночество и иллюзию свободы.

В следующем году Матиссу исполнилось шестьдесят. В 1927-м ему вручили первую премию на Международной выставке в США, устроенной Институтом Карнеги в Питтсбурге, а к юбилею его картину государство купило для Лувра. После такого царского подарка Матисса, казалось, ожидали уважение, почет и благополучная старость. В Париже поползли слухи, что он собирается оставить живопись и уйти в религию, а некий нью-йоркский журналист специально приехал в Ниццу разузнать, правда ли, что художник вернулся к проверенной, традиционной живописи.

В январе 1929 года молодой журналист Ефстратиос Териад^[193] попросил его высказаться о современном искусстве, но художник на эту тему говорить отказался. На беседу с Териадом у него имелся всего час — дело происходило в Париже, Матисс был в столице проездом и торопился на поезд. «Зимой Париж меня утомляет своим шумом, суетой и капризами моды, которым надо следовать. Все это хорошо, когда ты молод. Тогда надо бросаться в схватку, продираться сквозь чащу. А теперь мне нужны тишина и одиночество», — сказал он. Еще Матисс заявил, что из всех зрелищ его теперь интересуют исключительно лодочные гонки, что в последние два года он увлекся греблей и каждый день после обеда тренируется в заливе на своем ялике (Морской клуб в Ницце даже вручил ему медаль как самому активному члену). А пишет теперь только утром, «пока хороший свет». Он загорел и был в отличной форме. На прощание художник продемонстрировал

Териаду мозоли на натренированных ладонях.

Весной, когда Амели в очередной раз поехала к доктору в Париж, оставшийся в Ницце в одиночестве Анри впал в настоящую депрессию («Дорогая моя Амели, возвращайся... я так скучаю... У меня нет никакого желания выходить из дома, мне все неинтересно»). Даже собака чувствовала, что с хозяином происходит что-то неладное («Гика окружает меня трогательной нежностью»). Каждый вечер перед сном он шел на станцию, чтобы бросить в ящик письмо жене. Амели, напротив, пребывала в отличном расположении духа и, возвратившись в Ниццу, приступила к ремонту их новой квартиры. Она энергично руководила строителями, водопроводчиками, столярами и плиточниками, хотя и жаловалась Маргерит («Твой отец и я поклялись никогда больше не заниматься строительством: это кого угодно сведет с ума»). От депрессии не осталось и следа, но сильные боли в спине не проходили, к ним вскоре добавились еще и проблемы с почками, из-за чего ей больше половины недели приходилось проводить в постели.

Матисс наконец-то нашел себе модель вместо Анриетты — случайно увидел в антикварной лавке. Девушку звали Лизетта Левенгард. Вскоре выяснилось, что она приходится дочерью и племянницей двум парижским антикварам, с которыми Матисс был хорошо знаком, так что мать Лизетты с легким сердцем оставила семнадцатилетнюю дочь на попечение художника и его жены. Сначала девушка позировала Матиссу, а потом превратилась еще и в сиделку и компаньонку Амели. Помимо сообразительности и живости характера Лизетта отличалась умением ухаживать за больными. Делала она это, надо сказать, замечательно: вскоре уже массировала художнику уставшие руки, укутывала пледом, когда он отдыхал на балконе во время послеобеденной сиесты. Амели пребывала в полной идиллии и строила планы на будущее. Думая, как бы им вдвоем поуютней обустроиться не только в Ницце, но и в Париже, она предлагала продать новое жилье на Монпарнасе, а вместо старой квартиры на набережной Сен-Мишель найти что-нибудь попроще. «Она никогда еще не была так счастлива», — писал Матисс дочери. Судя по всему, семейная пара медленно, но верно готовилась к спокойной старости. Амели вдруг захотела учиться печатать на машинке, а Анри, вспомнив молодость, развлекал ее. «Он заводит на граммофоне джаз и соблазнительные танго, — радостно сообщала Амели в конце мая, — а сейчас он танцует танго “Моя цыпочка” (*Poule de luxe*) в халате и черном шелковом ночном колпаке».

Спустя три недели после этого письма Матисс заказал двухместную каюту на пароходе «Таити», который следующей весной отплывал из Сан-

Франциско к островам Тихого океана. Когда его спрашивали, почему он это сделал, художник обычно называл две причины. Во-первых, говорил он, врач прописал мне полный покой и запретил брать в руки кисти (диагноз: острое воспаление нерва). Второй причиной был поиск *нового света* — у тихоокеанских островов он надеялся найти невиданный прежде тропический свет. Желая упростить живопись и сделать ее более выразительной, Матисс рвался к солнцу: необъяснимым образом его постоянно влекло на юг. К тому же он переживал сильнейший кризис — как физический, так и моральный. Всю жизнь его организм реагировал на любые препятствия, встававшие между ним и живописью. Началось это еще в юности с загадочных болей в спине. Появились они именно тогда, когда перед ним нависла угроза навсегда остаться в захолустном Бозне и провести жизнь за прилавком отцовской лавки. Причина нынешнего кризиса крылась в наступающей старости, и Матисс просто испугался, что не сможет больше писать. Накануне шестидесятилетия у него начались колики в желудке, из носа кровь пошла так сильно, что он боялся шевельнуться.

В Париже в честь юбиляра была устроена небольшая выставка его скульптур, которые, как он и предполагал, решительно не понравились публике. Художественное сообщество, хотя и признавало прошлые достижения художника, постепенно списывало Матисса со счетов как отработанный материал. Но хуже всего было то, что он и сам начинал в себе сомневаться. Последний год Матисс безуспешно искал вдохновения: ни новая модель, ни огромная студия со стеклянными стенами и белым кафелем радости не приносили. Даже отражавшийся в морской синеве солнечный свет и тот больше не будил его воображение. Не в силах больше «призывать цвет», от безвыходности он переключился на гравюру.

Поначалу художник испугался той легкости и спонтанности, с какой у него получалось «рисовать» на медной пластине или литографском камне («Живопись зашла в тупик. Я только даром трачу силы, а литографии выходят сами собой»). За пять месяцев Матисс сделал триста работ. «Они изумительны и полны жизни, словно ты использовал иглу гравера и медную пластину как карандаш и бумагу, — писала ему Маргерит из Парижа. — Смотреть на них — истинное наслаждение». Теперь он делил время между графикой и скульптурой, а в оставшиеся часы заканчивал «Большую сидящую обнаженную». В самый разгар лета Матиссы уехали в Париж, укрывшись от жары и ослепительного блеска Средиземноморья в прохладном номере отеля «Лютетция». Матисс решил вернуться к начатой еще в Исси, но так и незаконченной «финальной вариации» на тему

«Купальщиц» Сезанна. Более двадцати лет он «переносил» мощные тела купальщиц в скульптуру, словно хотел самоутвердиться в этих простых геометрических объемах^[194]. Плоская, грубая поверхность женских фигур олицетворяла для него непреклонность и целеустремленность. «Если вы внимательно взгляните в них, — говорил старший из внуков Матисса, — то найдете в этих фигурах всю сущность Анри Матисса, его исключительное равновесие — его неизменную вертикаль».

Не зная толком, что, собственно говоря, он ищет и удастся ли это вообще найти, Матисс вконец измучил себя. Ощущение полного творческого бессилия плюс ночные кошмары до такой степени извели его, что он практически не мог работать. Что бы он ни пытался изобразить на холсте, ничего путного не выходило. Бегство казалось единственным выходом. «Сетчатка глаза устает от одного и того же, — сказал Матисс Териаду в январе. — Она требует сюрпризов». Как-то в марте его навестил Майоль. Этот визит немного расстроил Матисса — наверное, потому, что он окончательно убедился, что они с Майолем совершенно разные люди («Мы понимаем все иначе, по его словам, я — кубист, даже сюрреалист»). Майоль восхищался повой мастерской и просторной квартирой, говорил, что всегда мечтал, чтобы его жена походила на мадам Матисс, умеющую обустроить быт с таким комфортом, и т. д. «Майоль не любил рисковать, а я имел к этому склонность. Он не любил искушать судьбу», — писал Матисс дочери много лет спустя.

Прежде Матисс не мог и помыслить о том, чтобы оставить работу на несколько дней — из привычного ритма его не могли выбить ни смерть тестя, ни персональная выставка в Париже. Теперь же он планировал отправиться в путешествие длиной в целых пять месяцев даже без переносного мольберта. Первоначальная идея посетить Таити постепенно разрослась до путешествия по Северной Америке и возвращения через Панамский канал. Пьер прислал отцу грамматику языка маори. Матисс прочел «В южных морях» Роберта Луиса Стивенсона и бестселлер Марка Шадурна «Васко». Шадурн, в прошлом важное должностное лицо Наветренных островов^[195], поручил своей бывшей любовнице (главной героине его романа «Васко») забронировать Матиссу отель в Папезте. У Амели тем временем обострились проблемы с почками и усилились боли в спине. И вместо того, чтобы вернуться к Анри в Ниццу, ей пришлось остаться в Париже. Вероятность совместного путешествия в двухместной каюте парохода «Таити» таяла с каждым днем. Заметив, что жена стала писать все реже и реже, Матисс заготовил для нее целую пачку открыток с

дежурным набором фраз на каждый случай: «Чувствую себя хорошо», «Поправляюсь», «Мечтаю присоединиться к путешествию» и т. д. Амели оставалось лишь подписывать эти послания и отправлять мужу.

В начале лета семья ненадолго собралась вместе, но вскоре все разъехались кто куда. Маргерит должна была сопровождать мужа, отправлявшегося на стажировку в Каир. Жан наконец нашел спутницу жизни, Пьер недавно развелся и тоже собирался жениться; со дня на день он должен был открыть собственную галерею в Нью-Йорке. Амели чувствовала, что ее героическая миссия завершена и никому больше она не нужна. Даже если бы она и поехала с Анри на Таити, то в лучшем случае в качестве банальной компаньонки, а в худшем — обременительной обузы (а ведь во время их медового месяца они вместе искали новые впечатления для его живописи, и не кто-нибудь, а именно Амели была инициатором легендарного «открытия Юга»). Маргерит, отзывавшаяся о браке родителей с присущей ей категоричностью, говорила, что Амели играла в их союзе роль «спасателя». Истерики и жалобные стенания по поводу ухудшавшегося здоровья были не более чем защитной реакцией: осознавать собственную ненужность было для нее невыносимо. Все, что могла сделать для матери Маргерит, это постоянно напоминать отцу не забывать о том, что сделала для него Амели. «В течение двадцати лет вашей совместной жизни ты нуждался в ее способности широко смотреть на вещи, все эти годы ее оптимизм уравнивал твой пессимизм. Когда ты чувствовал себя раздавленным, ее стойкость и самообладание поднимали твой дух».

Проницательность Амели когда-то помогла Матиссу состояться как художнику. Но то нервное напряжение, в котором он постоянно пребывал, отражалось на каждом, кто находился рядом, в особенности — на жене, что не могло для нее пройти бесследно. В начале октября 1929 года Амели почувствовала себя настолько плохо, что доктор Одистер прописал ей морфий. Каждый день Амели навещали оба сына, ночью и днем дежурили медсестры, которых нанял Пьер. Матисс регулярно слал телеграммы из Ниццы и каждый вечер звонил, предлагая приехать. Вернувшись в Париж Маргерит нашла мать измученной и жалкой. Амели с детства страдала от приступов, вызывавших судороги и рвоту. С замужеством они прекратились, но по мере прогрессирования депрессии мучительные спазмы возобновились; после них больная чувствовала себя физически разбитой и эмоционально истощенной (вдобавок эти приступы крайне негативно влияли на позвоночник и почки). Упадок сил вкупе с душевными переживаниями дал выход чувствам, которые годами копились в Амели,

пытавшейся сдерживать эмоции в минуты бурных семейных разборок. У Матисса тоже начиналась депрессия, но иного рода: художника вновь охватил преследовавший его в течение всей жизни страх быть непонятым. Однако на этот раз он был рожден не муками творчества, а поведением собственных детей, которые обвиняли в происходящем с матерью его одного.

К общей радости семейства Матиссов, обстановка довольно скоро разрядилась. Любовь и забота обожаемого мужа («Твои телефонные звонки так радуют маму», — писала отцу Маргерит) вернули Амели к жизни, и к декабрю ей стало настолько лучше, что она даже смогла вернуться в Ниццу. Но о плавании по Тихому океану не могло быть и речи: врачи прописали больной постельный режим. В комнате Амели поставили кровать для Лизетты, которая считалась ее официальной компаньонкой. В отсутствие Матисса о мадам должны были позаботиться кухарка с мужем. Мать пообещал навестить Пьер с новой женой, американкой Алексин Сэтлер (они проводили медовый месяц во Франции), а на Пасху собиралась приехать семья Дютюи. Сестра Берта, жившая неподалеку, в Эксе, тоже изъявила готовность помочь; еще можно было рассчитывать на обитавших поблизости старых друзей — Бюсси и Боннара. Анри обещал вести дневник в форме писем, чтобы у Амели создалось впечатление, будто он беседует с ней каждый день. Перед отплытием он набросал портрет жены в блузке с оборками: лежащая на кровати Амели больше походила на легкомысленную молодую модель, нежели на пожилую, хронически больную женщину.

Сделав все от него зависящее, чтобы облегчить положение жены, 25 февраля 1930 года Матисс отплыл на борту «Иль-де-Франс», взявшего курс на Нью-Йорк. До тех пор, пока вечером 4 марта, стоя на палубе медленно поднимавшегося по Гудзону парохода, не увидел Манхэттен, Матисс пребывал в самом мрачном настроении и уже был почти готов вернуться назад. Зрелище Манхэттена, «этого массива черного с золотом, который ночь отражала в воде», настолько очаровало художника, что на следующий день он написал Амели, что первым его импульсом было желание остаться здесь и никуда дальше не ехать. Хотя Матисс никого не известил о своем приезде, кто-то из пассажиров корабля раструбил об этом по всему городу и остаться незамеченным ему не удалось. За семьдесят два часа пребывания в Нью-Йорке, потрясшего художника своей невероятной энергетикой, Матисс успел понаблюдать восход солнца над спящим городом, подняться на небоскреб Вулворт, посетить Метрополитен-музей, побывать на бродвейском шоу и в негритянском театре в Гарлеме. Еще он

дал интервью Генри Макбрайду для газеты «Сан» и позировал фотографу Эдварду Стейчену из журнала «Вог».

Кроме Бродвея («Он абсолютно ужасен, это единственное из виденного, что вызвало у меня отвращение»), Матиссу все очень понравилось — от местного мороженого до системы регулирования движения на Парк-авеню (он даже приложил к письму Амели схему). Он чувствовал необычайный прилив энергии. Его привел в восторг свет («кристально чистый, как нигде»), очень понравились порядок, чистота и рациональность, которые он замечал в Америке повсюду. Матисс был поражен необычайно современным, совершенно неевропейским чувством пространства и свободы. Глядя из окна тридцать девятого этажа отеля «Риц», он заявил, что если бы снова стал молодым, то непременно переехал бы в Соединенные Штаты. Путешествие на Запад продолжилось на поезде по маршруту Чикаго — Санта-Фе — Калифорния (три дня на всё, с двумя ночевками по дороге). Большое впечатление на него произвела американская архитектура, особенно бесконечное разнообразие небоскребов. В Америке Матисс, подобно даром прожившему свою жизнь Рипу ван Винклю, очнулся после шестидесятилетней спячки и вдруг понял, что живет в XX веке ^[196].

На протяжении всего путешествия по Штатам свет непрерывно менялся: от бархатной мягкости Чикаго до очень похожей на Лазурный Берег атмосферы калифорнийской пустыни, куда художник попал из страны ковбоев (здесь все напоминало о жестоких сражениях и насилии: «Бедные индейцы, они дорого за это заплатили тогда»). Таких ярких красок и такого света, как в Калифорнии, он не видел никогда прежде («Неужели это уже тихоокеанский свет?»). Матисс позволил себе провести два дня в Лос-Анджелесе, где его поразили пейзажи Пасадены и ошеломила киностудия «Метро Голдвин Майер», американская «фабрика грез». Почти неделю он путешествовал инкогнито, но когда его поезд прибыл в Сан-Франциско — первый город Соединенных Штатов, увидевший картины Матисса благодаря Саре Стайн, — на платформе была устроена торжественная встреча. У Матисса перехватило дыхание, когда перечисляли все его регалии. «За такую всемирную славу, как у вас, приходится платить», — сказали радушные хозяева начавшему было протестовать классику. Матисс посетил художественную школу, побывал на обеде, устроенном в его честь местными художниками, пил чай со своей старой знакомой Харриет Леви. Провожать его на вокзал 20 марта явилась целая толпа: купе Матисса завалили фруктами и корзинами цветов. Поклонники долго махали вслед уходящему поезду, пока духовой оркестр

играл прощальный марш.

«Таити» оказался старым английским почтовым пароходом с угрюмым капитаном, жуткой едой и скучными попутчиками, в основном австралийскими овцеторговцами. Лучший момент десятидневного плавания наступил, когда приблизились к экватору и вода из темно-синей вдруг сделалась ярко-синей. Море приобрело невероятно насыщенный цвет, подобный «необычайной синеве крыльев бабочки», которая была для Матисса своеобразным талисманом. Плавание закончилось, когда капитан в кромешной темноте поставил судно в док на час раньше запланированного времени. Из-за этой неразберихи Матисс перепутал время и пропустил рассвет над Папезте, ради которого, собственно, и пересек полмира. Бывшая подружка Шадурна о приезде Матисса не догадывалась, поскольку посланное ей письмо все еще находилось в мешках с почтой, привезенных «Таити». Но, поскольку встречать пароход на пристань явился весь город, включая очаровательную Паулину, недоразумение быстро разрешилось. Матисса поселили в «Стюарте», самом новом из трех отелей Папезте, стоявшем в дальнем конце приморского бульвара.

Через несколько часов после высадки на берег Анри Матисс имел все необходимое: комнату, вид на море, тенистую веранду и гида, который был счастлив его сопровождать. «Все, что бы я ни увидел, начиная со вчерашнего дня, — написал художник на следующий день, — совершенно ново для меня — несмотря на все, что я читал и видел на фотографиях и у Гогена. Я нахожу изумительным все — пейзаж, деревья, цветы, людей — ничего подобного мне еще никогда не приходилось видеть». Он вставал в пять часов, чтобы не пропустить прохладного утра, когда торговцы на рынке выкладывали на прилавки невообразимое изобилие свежих фруктов, цветов и рыбы («мидии, огромные дорады, оранжево-красные барабульки, багрово-красные кефали, голубые и изумрудно-зеленые рыбы с белыми полочками... совершенно необычных оттенков, описать которые практически невозможно»). Вскоре он оставил попытки передать свое восхищение словами и изобразил беспорядочный «танец» фруктов и листьев, кружившихся вокруг верхушки банановой пальмы. «Все это создает земной рай, какой невозможно себе вообразить», — приписал он на полях следующей страницы, которую полностью заполнил буйно растущим хлебным деревом.

Первое, что по обыкновению делал Матисс на новом месте, — искал уединенный тенистый сад. В Папезте Паулина отвела его в сад епископского дворца. Дворец находился на окраине городка, и идти к нему нужно было мимо крытых пальмовыми листьями хижин, по старому

каменному мосту через реку Папеава, минуя величественные ворота. С тех пор Матисс приходил сюда каждое утро и рисовал («Если я буду продолжать в том же духе, то у меня кончится бумага», — написал он через две недели). Он блуждал в зарослях изящных кокосовых пальм, манго, папайи, авокадо и раскидистых хлебных деревьев, приводивших его в восторг декоративным совершенством своих желто-зеленых плодов («Это чудесно, чудесно, чудесно... каждая деталь чудесна, а все вместе просто потрясающе»). Он рисовал постоянно, пытаясь излить восхищение и одновременно сформулировать свои ощущения. Его блокноты заполняли шелковистые банановые листья, высокие кроны кокосовых пальм, щупальца пандануса и приземистые стволы баньяна.

Очертания и ритм деревьев интересовали Матисса даже больше, чем цветы — нежные, недолговечные, самых фантастических форм и окрасок, дикорастущие или сплетенные таитянками в гирлянды. Подобно тому как европейская женщина делает макияж, местные жительницы каждое утро украшали свежими цветами себя и свои дома. Цветы были повсюду: они покрывали ковром городские сады, оплетали хижины, спускались по склонам гор. Многие из них были знакомы европейским флористам исключительно в качестве комнатных, горшечных культур: гибискус, бугенвиллея, цветок райской птицы, кротон, филодендрон и таитянская гардения, называемая на острове «тиаре». «Гигантский каладиум растет здесь как ползучий пырей у нас дома, — сообщил Матисс в первый же день пребывания на Таити. — Курчавый папоротник... розовый, белый и желтый жасмин и заросли герани — белой, а не нашей розовой». Порой остров казался ему изобретательно спроектированной на открытом воздухе оранжереей с буйной и пышной растительностью. «Всё так плотно, — писал он, — словно в букете».

Вскоре местные жители по утренним прогулкам художника стали определять время: когда он возвращался из сада епископа, пора было идти на рынок, закрывавшийся в девять. Матисс приходил к себе в отель прежде, чем солнце успевало подняться слишком высоко. В решающие, поворотные моменты своей творческой судьбы — в Аяччо, Кольюре, Танжере, Ницце — он всегда обустроивался в скромных, временных убежищах вроде «Стюарта». Обычно он жил и работал в гостиницах, но на Таити работать у него не получалось. В первые недели он писал жене, что наблюдает картины, открывающиеся перед его взором, отстраненно, словно зритель в кинотеатре. В состоянии апатии Матисс пребывал почти три месяца. С одной стороны, ему казалось, что он бездельничает, но, с другой, он понимал, что все не бесполезно, что он накапливает впечатления для

будущих работ. Художник фотографировал деревья, море и побережье, но слишком детальные снимки не удовлетворяли его. То, что он так напряженно искал, удавалось ловить в моментальных зарисовках: за ними еще смутно, но уже проглядывал новый поворот его манеры.

«При ближайшем рассмотрении пейзаж показался мне мертвым, — говорил Матисс позже. — Поначалу я не хотел признаваться в этом разочаровании даже самому себе». Когда он пребывал в подобном настроении, его начинало раздражать всё: растительность казалась слишком обильной, жара — несносной, свет — беспощадным, лишенным градаций и оттенков («Если нет мгновенной реакции — лучше расслабиться»). Но в конце концов он стал привыкать к тихоокеанскому свету и даже наслаждаться им, называя мягким и ласкающим. Потом Матисс не раз говорил, что освещение на Тихом океане оставляет такое впечатление, «будто смотришь в глубокую золотую чашу». Однако в первые недели ощущение бессмысленности проделанного путешествия настолько угнетало его, что он начал развивать активную деятельность.

Каждое утро Паулина обсуждала с ним намеченное надень: визиты в гости с последующим обедом, а с трех до пяти, пока не спадет дневная жара, — сеансы рисования. Затем они отправлялись знакомиться с островом. «Я сопровождала его повсюду, — рассказывала Паулина. — Он хотел увидеть всё, всё, всё». У Паулины был большой опыт помощи приезжающим на остров французам, которым ее рекомендовали бывшие бойфренды. Однако Матисс не был похож ни на одного из ее прежних подопечных. К удивлению Паулины, его вывела из себя вечеринка, устроенная в честь пассажиров парохода, точнее, поведение белых мужчин (в основном среднего возраста), которые в разгар веселья прямо-таки набросились на местных девушек. Сам Матисс, пивший исключительно воду и наотрез отказывавшийся танцевать, назвал подобные эротические забавы «эксплуатацией похотливыми европейцами традиционного таитянского гостеприимства». С тех пор он старался ужинать рано, чтобы, не дай бог, не оказаться на подобной вульгарной гулянке вновь. «Чтобы выдержать здесь, приходится привыкнуть к таким порокам, как опиум, алкоголь или женщины». Своего мнения насчет образа жизни европейцев в колониях он никогда не менял.

На Паулину Матисс произвел неизгладимое впечатление. Она благоговела перед этим представительным пожилым господином, обращавшимся с ней со старомодной учтивостью и просившим совсем не о тех услугах, которые она привыкла оказывать. Редкие оригиналы интересовались местными достопримечательностями или фольклором

туземцев, но человека, который с такой дотошностью расспрашивал бы о жизни острова и его обитателей, прежде она не встречала. «Он был бесконечно любознательным, о-ля-ля! — говорила Паулина. — Рынок, фаре^[197] — он не упускал ничего». Туристы редко посещали Таити. Добраться на остров, чтобы полюбоваться его легендарными красотами, было сложно, поэтому в Папее не было ни комфортабельных отелей, ни антикварных магазинчиков. Шестидесятилетний Матисс прогуливался с двадцатилетней Паулиной по городу, останавливаясь побеседовать с хозяевами лавочек и рыночными торговцами; он рассматривал товары и заходил в мастерские, чтобы понаблюдать, как таитяне мастерят традиционную одежду *tapa* или шляпы из листьев пандануса^[198]. Матиссу так понравились таитянские шляпы от солнца, что с тех пор он носил их до конца жизни (Паулина время от времени посылала ему их в Ниццу). С наслаждением гурмана он смаковал местную кухню, подробно описывая в письмах жене полинезийские блюда. Паулина была очарована его рассказами («Он был ужасно забавный»), озадачена чрезмерной любознательностью и неприятно поражена тем, что он не одобряет поведения молодых таитянок. «Они ведут себя как туристки», — сказал Матисс, имея в виду их короткую стрижку, а также то, что девушки «проводят время в барах, ничего не читают кроме каталогов парижских магазинов».

Как только Паулина перестала смущаться, раскрылся ее талант опытного и находчивого гида. Мать ее была таитянкой, а отец — французом, девочку воспитывали как европейку, она училась во французской школе. В момент встречи с Матиссом у нее был новый друг — привлекательный, энергичный владелец гаража Этьен Шиле, возивший их по острову на своем большом синем «бьюике». У Паулины было двойное гражданство и множество имен. Матисс знал ее как Паулину Шадурн. В юности она звалась Паулиной Адаме, в замужестве стала Паулиной Шиле, а по рождению была Паулиной Отуро Аитамаи. Детство ее прошло на материнской ванильной плантации на острове Моореа, где она слушала пение птиц и легенды, пересказанные позже Матиссу; там же она научилась плести гирлянды из цветов, которые приносила художнику в гостиницу каждое утро.

В восемнадцать лет она встретила Марка Шадурна, прозвавшего ее «львицей» из-за густой гривы иссиня-черных волос, доходивших до самых бедер; кожа у нее была такой бледной, словно она много лет прожила в заточении в монастыре. Матисс нарисовал чернилами раскинувшуюся в

шезлонге Паулину, сверкающую варварской белозубой улыбкой. Каждым штрихом она напоминала страстную героиню романа «Васко» «с ее сияющими глазами, сверкающими зубами, огненным взглядом и вскидыванием головы, заставляющим ее шевелюру струиться волнами». Матисс собирался впоследствии использовать эти эскизы в качестве иллюстраций к роману Шадурна, но задуманное не увенчалось успехом: художнику так и не удалось примирить романтический вымысел с реальностью. «Я никогда не видел мужчин и женщин, сложенных лучше или более сильных, чем здесь», — писал он домой, сравнивая обитателей островов Паумоту или Туамоту с морскими божествами и мифическими созданиями с полотен Леонардо да Винчи и Рафаэля. Матисс говорил, что человеку Запада трудно адекватно передать чуждое ему великолепие таитян с их золотисто-красной кожей и крепкими телами, с их высокими лбами, увенчанными пышной шапкой волос, напоминающей корону с вплетенными в нее цветами. «Нужно приехать сюда, чтобы понять это, — объяснял он Амели. — На картине их истинный облик кажется неумелой работой художника».

О том, чтобы какая-нибудь таитянка, одетая или обнаженная (не считая Паулины), согласилась позировать художнику, и речи идти не могло. Матисс был озадачен столь странным сочетанием сексуальной свободы и напускной стыдливости, насажденной католическими миссионерами, извратившими европейские понятия о скромности и стыде. Согласно полинезийским правилам гостеприимства, заниматься любовью с иностранцем, особенно белым, а тем более вынашивать его ребенка было вполне почетным делом — это повышало статус и ребенка, и матери, и ее мужа. У Паулины было двое сыновей от прежних любовников-французов, и она с гордостью представила мальчиков Матиссу, который не мог понять, почему в городе, где всем абсолютно безразлично, кто с кем спит, жителей возмущает появление на улице девушки в платье с короткими рукавами. «Они купаются в более целомудренном виде, чем в Каннах, — и когда я рассказал им о купальных костюмах и солнечных ваннах, они мне не поверили». С большим трудом он все-таки уговорил позировать одну официантку и успел набросать с нее целую серию выразительных голов.

Матисса не покидало чувство какой-то внутренней тревоги, но веселая Паулина фантастическим образом умудрялась рассеивать его мрачные мысли. Матисс всегда был человеком благодарным и проявил к своей таитянской покровительнице не просто участие, но поистине отеческую заботу и даже предложил помочь ее сыну от Шадурна получить образование во Франции. Скучая в одиночестве по вечерам, он два или три

раза в неделю ходил смотреть старые американские фильмы (и еще более старые новости) в кинотеатр «Бамбу». Там его развлекало не столько увиденное на экране, сколько шедшие по ходу перевода титров комментарии тамошней аудитории и оживленная реакция на каждый выстрел, драку или погоню.

Француз, носивший шляпы из пандануса, проводящий вечера в убогом кинотеатре и неохотно наносящий визиты в резиденцию губернатора, неизбежно вызывал толки в колонии европейцев. Когда Матисс случайно услышал, как на одном из приемов жена губернатора сплетничала о нем и Паулине, он не сдержался и наговорил резкостей. Закончил же он свою тираду словами о том, что Паулина относится к нему как преданная дочь. «Это заткнуло им глотки», — сказал довольный своим поступком Матисс на следующее утро смущенной Паулине, которая никак не могла взять в толк, что, собственно, плохого в том, если все вокруг считают ее его любовницей. По таитянским понятиям это только подняло бы ее статус в глазах сограждан.

Самым известным художником на Таити был Гоген, и жившие на островах Французской Полинезии колонисты до сих пор не могли простить себе, что не сумели разглядеть его («Бюрократы говорили о нем с уважением», — писал домой Матисс): в Париже полотна Гогена теперь продавались за сумасшедшие деньги, а они в свое время могли получить их практически даром. Впоследствии Матисс ужасно раздражался, когда говорили, что он якобы отправился на Таити по следам Гогена (точно так же, как раньше утверждали, что он последовал в Танжер за Делакруа). Но Гогена он здесь постоянно вспоминал и даже сумел разыскать его сына от таитянки Пауры. «Его отцу было бы приятно, узнай он об этом», — заявил Матисс. Эмиль Гоген, легко узнаваемый по характерным тяжелым векам и ястребиному носу с горбинкой, оказался человеком добрым и сильным. Он проживал в нескольких милях от Папезте, был неграмотен, промышлял рыбной ловлей и отца совсем не помнил. Матисса поразило, что сын художника совсем не по-гогеновски доволен жизнью («Он наблюдает, как созревают кокосовые орехи, и по ночам отправляется на рыбалку»).

На Пасху Матисс решил набросать эскиз дерева и открыл коробку с красками — в первый и последний раз. «Я пробыл здесь почти месяц, — написал он 28 апреля в подробном отчете, который отправил домой с почтовым пароходом. — Эта страна теперь для меня ничего не значит, поэтому я ее покидаю». Соотечественники его раздражали, он устал от духоты и влажности; был измучен и недоволен собой. В очередном письме он изобразил себя в виде бородатого Робинзона, сидящего на стволе

кокосовой пальмы на безлюдном пляже. Здесь, на берегу пустынного океана, в перерыве между съемками и сфотографировал художника режиссер Фридрих Мурнау, заканчивавший снимать свой таитянский шедевр «Табу»^[199]. На съемки, которые шли на почти необитаемом полуострове Таиарапу, куда можно было добраться только на каноэ, Матисса пригласил один из коллег Мурнау. В этом заброшенном уголке художник провел неделю (с 3 по 9 мая) в травяной хижине на краю лагуны. Ночами его мучила бессонница, он лежал на грубой лежанке с твердыми, как камень, подушками и ветхим матрасом, прислушиваясь к шуму прибоя и ветру, барабанившему, словно дождь, по стенам и жестяной крыше. Это были самые настоящие дикие джунгли, о которых так мечтал Матисс. Каждое утро он вставал до рассвета, чтобы позавтракать со съемочной группой, а затем добирался через лагуну на крошечный остров, на котором снимал Мурнау, и рисовал, уединившись в зарослях. Когда «Табу» выйдет на экраны во Франции, художник посмотрит фильм трижды, но в тот момент он не видел ничего, кроме первобытного, нетронутого света и неистовой энергии, неожиданно представшей перед его глазами.

Матисс вернулся в Папезте в полной уверенности, что увидел все, ради чего проделал столь дальнее путешествие. Он решил возвратиться во Францию как можно скорее и не дожидаться еще целый месяц парохода, на котором забронировал каюту. Через неделю он уже плыл на борту шхуны губернатора острова, перевозившей продовольствие на Туамоту. Путешествие было опасным: один день и две ночи по бурному морю на небольшом перегруженном суденышке. Всю дорогу Матисс страдал от морской болезни: шхуну бросало из стороны в сторону, словно она танцевала танго. 17 мая он сошел на берег на острове Апатаки (атолле в архипелаге Туамоту), что было поистине сказочным спасением. Радужный управляющий Туамоту Франсуа Эрве поселил парижского художника у себя в комфортабельном, обставленном на французский манер доме. Стоявший на почти необитаемом коралловом острове дом насквозь продувался ветрами, вокруг практически не было растительности за исключением кокосовых пальм. Не было питья, кроме дождевой воды, и никакой свежей пищи, кроме рыбы. Бывший капитан и пионер в деле выращивания жемчуга, знаток архипелага, Эрве был интересным собеседником. Каждый вечер вместе с гостем он неторопливо прогуливался по острову (Матисс нарисовал их наблюдающими закат). Солнце опускалось над пустынным островом Пакака в мерцающее серебро, оставляя за собой сиренево-синий шлейф. Матисс описывал Амели здешние закаты, словно коллекционер свои сокровища: «Еще я видел здесь

ночью пепельно-синее небо, которое на стороне заката оживляли звезды, сверкавшие, словно бриллианты... тогда как сторона восхода была ярко-багровой. Это было полночью, поэтому мы видели только бледное отражение солнца...» «Вечера там великолепны. До пылающего захода солнца небо имеет цвет светлого меда, а потом синее с бесконечной нежностью. Зато утро в 6 часов прекрасно, чересчур прекрасно, жестоко прекрасно, солнце такое яркое, такое уже расцветшее, что можно подумать, что это полдень», — рассказывал потом Матисс.

Несколько дней спустя Эрве отправился в поездку по атоллам, а гостя высадил на Факараве^[200]. Остров этот, длиной в шестьдесят и шириной в двадцать пять километров, был похож на подкову («коралловую дорожку», как образно выражался Стивенсон). Матисс остановился в семье полинезийцев Тероротуа — Постава и его жены Мадлен. Художник был под впечатлением описанных Стивенсоном рыб «с яркой окраской и полосками, даже с клювом, как у попугая». Теперь он видел их сам, снующих среди коралловых зарослей в необычайно глубоких водах лагуны Макарова. Матисс нырял за ними вместе с Поставом Тероротуа, плавно опускаясь в прозрачную воду, цвет которой менялся от серо-зеленого нефрита до цвета абсента, мятной зелени и синевы. Большие рыбы поблескивали, словно эмаль или китайский фарфор. Мелкие рыбешки кишели вокруг, сверкая пятнышками и цветными полосками; крупная морская форель медленно проплывала мимо, словно темный дирижабль.

Матисс проводил у лагуны целые дни, один или с Поставом. Однажды они наблюдали за ловцом жемчуга. «Он гибкий и медлительный, словно рыба. Он плавает рядом с рыбами, которые не боятся его. Он движется как на замедленной киноплёнке: вам кажется, что это крупная водоросль, тихо покачивающаяся в воде». Матисс рисовал себя плывущим под водой в защитных очках или примостившимся на нагромождениях острых кораллов. Хотя, как обычно, он изображал себя неуклюжим и немного нелепым, редко когда художник был столь сосредоточен, как в те дни на Факараве. Он изо всех сил старался ухватить двойственность дикого острова: свежий, сияющий, чистый воздух, наполнявший простирившееся до самого горизонта небо, и странный блеск безмолвного мира под ним («подводный свет, который подобен второму небу»). Он вглядывался в зеленое дно лагуны сверху, смотрел снизу вверх на колышущийся водяной потолок и постоянно нырял, приучая сетчатку глаза сравнивать свет неба и моря («соотношение блекло-золотого в первом случае, и бледно-зеленого — во втором»).

Матисс провел на Факараве только четыре дня, но будет рисовать

увиденное там до конца своей жизни. «Чистый свет, чистый воздух, чистые краски: бриллиант, сапфир, изумруд, бирюза, — четко и кратко написал он в открытке Боннару. — Рыбы — изумительные». 26 мая с большой неохотой он вернулся на Апатаку, где провел последние две недели. Ночью Матисс спал как младенец, а днем впитывал впечатления словно губка. Главными его воспоминаниями останутся плеск воды и беспрестанный шелест шелковистых листьев кокосовых пальм под веянием пассата. Все это вместе взятое оставило у него «впечатление мощи, молодости, изобилия». Матисс позже уверял, что самое сильное впечатление на него произвели не злачные места Папеэте, не оранжерейная пышность джунглей, а суровая простота этого блеклого, открытого всем ветрам края света. Он считал, что ни один из путешествующих в южных морях не должен упустить шанс побывать здесь: «Он увидит небо и море, кокосовые пальмы и рыб — всё, что стоит увидеть, — в таком ослепительном свете, с изысканностью которого ничто не может сравниться». Во время путешествия на Таити Матисс в последний раз обретет «новое видение» («Я никогда раньше не видел такого света и цвета, — говорил он потом, — а ведь я много лет живу на Юге»). Пребывая в одиночестве на берегу Апатаки, он испытал настоящее эмоциональное потрясение — такое же, как когда-то пережил в соборе в Амьене. «Грудь теснит властное чувство оторванности от мира, господствующее над всем вокруг... — приписал Матисс на полях рисунка с изображением лагуны, — сравнимое только с тем, которое овладевает тобой в громадном нефе готического собора, где ропот лагуны заменяют звуки органа».

Последнюю неделю Матисс провел в Папеэте, с нетерпением ожидая отъезда. Он упаковывал вещи, наносил прощальные визиты, перечитывал пришедшие из дома письма. Последнее письмо жене он украсил шутливым рисунком, изобразив себя в таитянской шляпе бегущим на почту. 15 июня он отплыл на борту «Виль де Верден», нагруженный подарками: шляпами из листьев, травяными юбками «тапа», сушеными бананами и стручками ванили. Паулина, прощаясь с ним, плакала^[201]. Монотонность шестинедельного плавания нарушалась лишь чтением, потягиванием рома и солнечными ваннами, которые Матисс принимал, сидя в шезлонге на корме. Пока пароход следовал через Панамский канал («голубовато-зеленый, как реки во Франции») к Атлантике, Матисс пытался подводить итоги. От проблем, которые он оставил во Франции, избавиться ему не удалось, из чего он логически заключил, что без них ему не обойтись. «Эта поездка была хорошим уроком», — напишет он несколько лет спустя, в трагические времена Второй мировой войны. Вспоминая остров, он думал,

что царящая в тропиках атмосфера безделья деморализует приезжих («На Таити нет ничего, никаких проблем, кроме душевных, которые заставляют европейцев с нетерпением ждать пяти часов, чтобы выпить или ввести дозу морфия»). Остров, который в первый день привел Матисса в состояние восторга, показавшись земным раем (постоянный солнечный свет и неограниченные сексуальные возможности), заставил вернуться к кодексу поведения, продиктованному его северными корнями: тяжелый труд, воздержание и железная дисциплина. «Под конец я был сыт всем по горло, — говорил он, — но, глядя на береговую линию и кокосовые пальмы, я понял смысл горизонтали и вертикали».

Однако по возвращении он заявил, что приехал с пустыми руками. «Странно, не правда ли, что все это очарование неба и моря не вызвало в то время никакого отклика с моей стороны».

Он сошел на берег в Марселе 31 июля и уже на следующий день приступил к работе, вернувшись к картине, которую начал перед отъездом из Ниццы. Позировавшая ему для «Желтого платья» Лизетта сидела, прямая как стрела, одетая в платье с пятью бантами, идущими один за другим сверху вниз; фоном картины были горизонтальные планки деревянных ставен, волнистые складки занавески, оконные рамы и балконная решетка. «Желтое платье» было гимном горизонтали и вертикали. Тщательно разработанная конструкция картины выполняла роль инструмента, улавливавшего игру света и цвета. Серые полосы солнечного света проникали через ставни, отражались в оконном стекле, собирались на бирюзовой оконной раме и нежно-голубых полосках занавески, разливались по красному кафельному полу и растворялись в водянисто-зеленых, сероватых и коричневато-желтых оттенках платья. Матисс признавался, что на протяжении всего путешествия не мог отделаться от мысли об этой картине, которая порой казалась ему гораздо более реальной, нежели представавшие его глазам таитянские виды. Вдали от дома, в тропиках, незаконченное «Желтое платье» открыло художнику неуловимый, полный нюансов, постоянно меняющийся свет Северного полушария.

Матисс в подробностях описал «Желтое платье» в письме к Амели, «путешествовавшей» вместе с ним по островам. Ежемесячно он отправлял с почтовыми пароходами до семидесяти исписанных мелким почерком страниц. Отсутствие жены угнетало его. «Здесь очень редко бывает тень, — заметил Мурнау, фотографируя Матисса, писавшего письмо домой. — Солнечный свет повсюду, но только не на вас». «Именно об этом я и говорю своей жене», — ответил художник. Болезнь Амели обострила у

него чувство вины. На Таити его мучили угрызения совести и он клялся никогда больше не оставлять жену одну, однако, вернувшись в Ниццу, мгновенно забыл о своих обещаниях. Получив приглашение от комитета премии Карнеги как один из ее лауреатов, он не раздумывая согласился войти в состав жюри и начал готовиться к новой поездке в Нью-Йорк.

Несмотря на общественное признание, финансовая ситуация для Матисса складывалась крайне неблагоприятно. Покупатели по обе стороны Атлантики больше не сражались за его картины. Успех, которым он так наслаждался, оказался непродолжительным, цены упали, запас работ истощался. Между тем на его иждивении была огромная семья: больная жена, нуждавшаяся в уходе, плюс трое взрослых детей, вернее, три семейные пары. Дютюи ничего не добился в Каире, Жан с женой боролись за выживание, как и полагалось художникам, и даже Пьеру, самому успешному из всех, трудно было выживать как дилеру в условиях глобального экономического кризиса. За последние два года Матисс не написал практически ничего — за исключением «Желтого платья», но даже и эта картина к моменту его отплытия 12 сентября 1930 года в Соединенные Штаты еще не была закончена. Никаких серьезных планов на ближайшее будущее у художника не было, не считая практически обреченного на провал сотрудничества с Альбертом Скира. Блестящий, но вечно безденежный швейцарский мечтатель, Скира в разгар кризиса задумал издавать роскошные книги по искусству. Начать Скира решил с «Метаморфоз» Овидия и поэм Стефана Малларме с иллюстрациями, соответственно, Пикассо и Матисса.

Младший сын, унаследовавший здоровый оптимизм матери, относился к финансовым проблемам с легкостью. «Всякий раз, когда тебя начинает тревожить вопрос денег, представь себе сумму, в которой ты нуждаешься, и подсчитай все холсты... с которыми можешь расстаться без особого сожаления, — советовал Пьер отцу 25 октября 1929 года, на следующий день после краха на Уолл-стрит, — и ты увидишь, что на самом деле беспокоиться не о чем». Однако прогнозы сына были слишком оптимистичны: рынок произведений искусства в Соединенных Штатах через год после кризиса по-прежнему пребывал в состоянии застоя. Учитывая тот факт, что наиболее серьезными собирателями его живописи в 1920-х были американцы во главе со скандальным Альбертом Барнсом, для Матисса это было особенно прискорбно. Агрессивная манера американца скупать картины огромными партиями позволила ему собрать коллекцию современной французской живописи, не уступавшую по количеству и качеству собраниям Щукина и Морозова (которые к тому времени были

национализированы и объединены в Музей нового западного искусства в Москве).

20 сентября, в первый же день своего пребывания в Нью-Йорке, Матисс телеграфировал Барнсу, прося разрешения посетить его фонд в Мерионе, пригороде Филадельфии. Барнс не очень-то жаловал посетителей, но Матисс был исключением. В Мерион художник заехал после голосования в жюри по присуждению Международной премии Карнеги. Он был первым из модернистов, получившим эту престижную награду. В 1930 году Матисс вместе со своими коллегами присудил эту премию Пикассо.

Альберта Барнса в мире искусства боялись и ненавидели («Бесполезно пытаться конкурировать с этим подлецом», — писал директор Филадельфийского музея искусств). Ему, например, доставляло удовольствие, когда в Париже перед дверями его отеля выстраивалась толпа голодных художников с рулонами холстов. Химик по образованию, Варне каким-то невероятным образом умел выудить шедевр среди массы поделок. В делах американцу тоже поразительно везло. Он не только сказочно разбогател на антисептике аргирол, но еще и умудрился успеть продать компанию за три месяца до краха Уолл-стрит. Задиристый, злобный и мстительный, Варне шел напролом словно бульдозер. Он не лез за словом в карман, с легкостью мог унижить любого куратора, арт-дилера и художника, в особенности тех, кто осмеливался просить разрешения посмотреть его замечательную коллекцию^[202].

Варне высматривал картины и кидался на добычу как ястреб, опережая более осторожных и менее дальновидных покупателей. За необычайно короткий срок ему удалось собрать коллекцию, настолько обогнавшую его время, что родная Филадельфия с негодованием ее отвергла. Варне был невероятно высокомерен и не скрывал, что любит картины гораздо больше, чем живых людей, и даже беседует с ними. К моменту визита Матисса у американца имелось почти двести (!) работ Ренуара и восемьдесят Сезанна. Картины Матисса он собирал почти десять лет и даже сумел уговорить Тетцен-Лунда расстаться с фовистским шедевром «Радость жизни» и продать ему «Три сестры». Наедине со своими картинами Варне превращался в рассудительного и восприимчивого к прекрасному человека. Матисс, который однажды уже сталкивался с подобной всепоглощающей страстью в Щукине, познакомился с Барнсом как нельзя вовремя. Впервые они встретились 27 сентября, и Варне сразу сделал Матиссу предложение: декорировать центральный зал его нового музея в Мерионе. Художник почти не

колебался. За время путешествия на Таити в нем скопилось столько творческой энергии, что ей был необходим выход.

Официальный осмотр коллекции состоялся на следующий день. «Это гробница шедевров», — мрачно записал в дневнике Матисс, осуждавший американскую систему экспонирования в полумраке, при которой картины были еле видны. Однако по сравнению с «благоговейным мраком» филладельфийской коллекции Уиденера неформальная обстановка у Барнса художнику понравилась, а само собрание он окрестил коллекцией «старых мастеров будущего». В интервью журналу «Тайм» Матисс назвал Америку идеальным местом для художников, что совсем не вязалось с фотографией раздраженного, нахмурившегося Матисса, помещенной на обложке номера «Тайм», рассказывавшего о триумфе лауреата премии Карнеги Пабло Пикассо.

Второй визит в Мерион Матисс нанес 3 октября, накануне отплытия во Францию. Барнс, торопившийся закончить формальности с контрактом, отправился в Европу следом за ним. Оба, заказчик и художник, были необычайно воодушевлены. Оба умели торговаться, и оба остались довольны заключенной сделкой. Барнс заказал Матиссу настенные панно, второе превышавшие по размерам щукинские «Танец» и «Музыку» вместе взятые. На их исполнение у художника должно было уйти по меньшей мере двенадцать месяцев, однако Матисс запросил за панно всего тридцать тысяч долларов (небольшой холст Матисса обошелся Барнсу в том же году в половину этой суммы). Пьер был возмущен, узнав об условиях, на которые согласился отец. Но еще больше его потрясло признание отца, заявившего, что ради возможности «обратиться к новой публике в Америке» он готов потерять в деньгах и что в этом случае они вообще для него не самое главное.

В декабре 1930 года Анри Матисс в пятый раз за последние двенадцать месяцев пересек Атлантику. Теперь в программу поездки он включил визит к еще одному коллекционеру — мисс Этте Кон из Балтимора. В 1920-х годах она тоже активно покупала его картины, и ее собрание вполне могло соперничать с барнсовским. Первый небольшой матиссовский холст Этта купила еще перед войной (по подсказке своей подруги Сары Стайн), а потом приобрела еще две дюжины, но уже вместе со старшей сестрой, доктором Кларибел Кон. Богатые, независимые и экстравагантные во всех смыслах этого слова, сестры Кон обычно долго не раздумывали, когда покупали картины. Особой смелостью отличалась Кларибел. Именно она выбрала «Синюю обнаженную» — для пожилой леди из консервативного высшего общества американского Юга решение, прямо скажем,

невероятное. В 1929 году Кларибел Кон скоропостижно скончалась, и коллекция отошла ее сестре, скромной, застенчивой, но гораздо более симпатичной Матиссу чисто по-человечески Этте. Когда в декабре 1930 года художник нанес визит мадемуазель Кон, той было уже шестьдесят, однако она только-только начинала выходить из тени своей знаменитой старшей сестры. Коллекция, которую теперь взяла в свои руки Этта Кон, производила ничуть не менее сильное впечатление, нежели содержимое особняка Щукина или музея Барнса.

Две соседние квартиры сестер на восьмом этаже были переполнены статуями, всевозможными украшениями, тканями, старинной итальянской мебелью и современным французским искусством. Едва Матисс миновал узкий холл, как сразу оказался в окружении своих картин. Они висели повсюду, даже в ванной, причем именно в этом небольшом, плохо освещенном, замкнутом пространстве их выразительность и чувственность невероятно усиливались. Квартира Этты казалась бывавшим в ней некой капсулой («Я смотрел на стены и видел будущее», — сказал один из ее друзей), подвешенной над крышами сонного, ничего не подозревавшего Балтимора, все еще пребывающего в XIX веке. В глазах художника коллекция сестер предстала неким спасительным ковчегом — он был уверен, что его картины сохранятся здесь несмотря ни на что. «В нашем доме он был как член семьи», — говорила Этта, заказавшая Матиссу во время их встречи посмертный портрет сестры.

В Балтиморе Матисс побывал в промежутке между визитами в Мерион, где они с Барнсом продолжали обсуждение проекта. Оба пребывали в возбужденном состоянии в связи с будущими росписями, но переговоры проходили спокойно и конструктивно («У нас с ним много общего, — признавался художник жене, — но я не настолько жесток»). В праздничную рождественскую неделю они снимали размеры стен и работали над шаблоном, который Матисс увозил с собой в Ниццу. Пространство, которое ему предстояло расписать, было пятнадцать с половиной метров в длину и около шести метров в высоту. Три каменные колонны разделяли его на три арки, на которые ложилась тень от сводчатого потолка, — солнечный свет поступал в зал через три высокие стеклянные двери, выходящие в сад^[203]. Плохая освещенность, а также то обстоятельство, что помещение полностью не просматривалось снизу, осложняли задачу. Но Матисса это не пугало. «Я полон надежды и горю желанием начать работать, — написал он жене 26 декабря. — ...Я чувствую, что год отдыха позволил мне значительно прояснить ум».

Перед отъездом из Ниццы Матисс снял гараж и дал строжайшие

наставления Лизетте насчет поддержания соответствующей физической формы — ей предстояло стать моделью для панно Барнса и для иллюстраций к Малларме. Лизетта была стройной, но отнюдь не гибкой, поэтому последние двенадцать месяцев Матисс буквально терроризировал ее, правда, по почте, посылая регулярные инструкции жене, чтобы та следила за диетой Лизетты и за тем, делает ли она необходимые гимнастические упражнения. Матисс превратился в настоящего диктатора. Он заставил девушку выщипать густые черные брови и перекрасить модный белый лисий воротник в черный. Чтобы как-то успокоить нервы, он, прежде чем приступить к панно, попробовал написать Лизетту в гаремных шароварах в виде красавицы-индианки с голубыми пятнами и крестами на лбу и щеках. Но, как он ни пытался, ничто не могло заставить Лизетту, одетую или обнаженную, выглядеть иной, нежели она была: модной молодой парижанкой с короткой стрижкой, четкими чертами лица, небольшой высокой грудью, плоским животом и узкими бедрами, свойственными мальчишеским фигурам, модным в то время.

К весне 1931 года Матисс был всецело поглощен заказом Барнса и не способен думать ни о чем другом. С этого момента все остальное отошло на второй план. Лизетта должна была возвращаться домой рано вечером, чтобы выглядеть на следующее утро свежей и отдохнувшей. Ей было запрещено купаться в море после восхода солнца, чтобы кожа не загорала. Однажды ее сбила сильная волна и она расцарапала лицо о камни, за что получила суровый выговор — Матиссу требовалась безукоризненная чистота кожи. Позирование длилось часами, прерываясь лишь короткими перерывами. Каждый день после завтрака они отправлялись в гараж на улице Дезире Ниель, 8, где их ждали три огромных холста. Жесточайшая программа, которую Матисс наметил для себя и своей модели, была тяжела для них обоих, но еще тяжелее приходилось Амели, потерявшей всякую надежду на выздоровление. Врачи по-прежнему предписывали ей постельный режим, и последний год она фактически провела в заточении в квартире на пятом этаже. Теперь она лишалась даже своей молодой компаньонки, не говоря уже о муже, всегда ставившем живопись на первое место. Единственной связью с миром оставалась сестра Берта, часто гостившая в Ницце, где Матисс купил ей квартиру.

Выбор стиля и сюжета панно Барнс полностью предоставил Матиссу, который сразу решил, что будет писать «Танец». Первый раз он поместил хоровод с танцем в «Радости жизни», которая теперь висела в Мерионе. Именно эта картина когда-то вдохновила Сергея Щукина, заказавшего в 1909 году Матиссу первый «Танец». Вернувшись в Ниццу, Матисс

приколол репродукцию щукинского панно на стену в гараже и вчерне набросал серию «вариаций на тему» нового «Танца». Саму же композицию он нарисовал на трех соединенных вместе пятиметровых холстах — всю сразу, в размер оригинала, — вооружившись длинной бамбуковой палкой с куском угля на конце. «Мною владел ритм танца, который вел меня», — признавался он позже. На первом эскизе он изобразил огромные фигуры, поглощенные танцем, «выходившим» за границы трех огромных арок, составлявших это декоративное панно. Головы, руки, ноги, кисти рук исчезали за пределами холста, чтобы соединиться с невидимыми телами, мелькавшими в изгибах аркады. Танцоры взмывали вверх, стремительно двигаясь от одного края к другому, перелетая через разделяющие арки каменные колонны в воображаемое пространство за ними. Матисс говорил, что для него это был новый старт, так же как в эпоху фовизма, когда необходимо было уйти от сложности и утонченности к элементарным принципам — чистому цвету, форме и движению, к «материалам, возбуждающим чувства».

В конце апреля он отправил Барнсу фотографии эскиза, а в июне начал «добавлять цвет». Матисс убедил заказчика, что половина работы сделана, и Варне без колебаний выписал второй чек на десять тысяч долларов. Они встретились в галерее Жоржа Пти на открытии первой за двадцать лет ретроспективе Матисса, организованной Бернхемами, выбравшими для показа в основном картины последнего десятилетия, написанные в Ницце, с добавлением небольшого ретроспективного раздела. Прошло три года с тех пор, как художник закончил серию своих ослепительных, виртуозно выполненных одалисок. Но, словно загипнотизированная сюрреализмом, публика осталась к матиссовским одалискам равнодушна. Большинство считали эти работы всего лишь посредственной живописью, некой парафразой XX века на «тему Фрагонара» — своего рода приятно возбуждающей «клубничкой» для апартаментов богачей на Манхэттене или вилл на Французской Ривьере. Пьер, развешивавший по просьбе отца картины на выставке, говорил потом, что выбор работ сыграл на руку тем, кто видел в Матиссе в лучшем случае второстепенного декоратора с «некоторым уклоном в сторону современного искусства». «Все это и привело к признанию Пикассо величайшим новатором, ну и так далее», — говорил Пьер Матисс.

Однако опасения Анри Матисса, полагавшего, что его уже собрались похоронить как художника, не оправдались благодаря триумфальному успеху его персональной выставки в Штатах. По объему американская выставка была меньше парижской, но вещи были отобраны гораздо

тщательнее, что целиком было заслугой молодого директора только что основанного в Нью-Йорке Музея современного искусства Альфреда Барра^[204], чье имя было пока неизвестно ни в Америке, ни в Европе. «Барр подготовил прекрасную выставку, превзойдя все мои ожидания», — сообщал отцу Пьер. Он писал, что американские критики во главе с Генри Макбрайдом тоже восхищены экспозицией, которая позволяет лучше понять и оценить художника. «В отличие от Парижа эта выставка скорее помогает ему утвердиться, нежели уничтожает его», — пишут газеты. — И это действительно так! Она производит гораздо более сильное впечатление, чем парижская ретроспектива» (Пьер после отправил отцу подробный отчет о выставке, включая описание развески картин). Барру удалось восстановить весь творческий путь Матисса — от первой копии с Шардена в Лувре до фовизма, от «Баклажанов» из музея в Гренобле до аскетичных абстракций времен Первой мировой войны (к сожалению, советское руководство отказалось предоставить работы, купленные когда-то Щукиным и Морозовым, — с ними выставка несомненно была бы еще полнее). Группы относительно небольших по размеру полотен — ранние работы, картины, для которых позировала Лоретта, и несколько одалисок — кураторы расположили как своеобразные «знаки препинания», позволявшие глазу сделать паузу, отдохнуть, ибо основное ядро выставки требовало гораздо большего эмоционального напряжения.

Несмотря на нью-йоркский триумф, парижская выставка нанесла репутации Матисса серьезный урон: во Франции окончательно сформировалось устойчивое мнение о художнике как о поверхностном, потворствующем своим желаниям мастере. При неизбежно напрашивавшемся сравнении Пикассо и Матисса последний выглядел более легковесным и неглубоким. Именно с этого времени о Матиссе стали судить в основном по его одалискам и натюрмортам 1920-х годов, забыв об открытиях, сделанных им в начале века. «Людям послевоенного поколения ровным счетом ничего не известно о Ваших прежних достижениях, — писал ему в 1933 году Дютюи. — Если бы Ваши декоративные панно были выставлены здесь... это стало бы откровением». Устойчивый имидж Матисса как художника-реакционера привел к тому, что он окончательно оказался в изоляции. Последнее, как заметил автор капитальной монографии о художнике Пьер Шнайдер, было обусловлено отнюдь не его консерватизмом, а тем фактом, что он раньше других своих современников освоил стилистику начала тридцатых годов.

По мере того как декоративные панно обретали форму, заказчик становился все более нетерпеливым. Барнс изводил художника письмами,

требовал показать панно в процессе работы и угрожал приехать в Ниццу. Спустя шесть месяцев, видя, что «Танец» продвигается далеко не так гладко, как бы того хотелось, Матисс решил сделать короткий перерыв и в начале сентября уехал на итальянский курорт Абано-Баньо. Там по утрам он лечил больную руку целебной водой, а после обеда «освежал глаз», любуясь фресками Джотто в Падуе, вдохновлявшими его четверть века назад.

Вернувшись в Ниццу, Матисс решил использовать для работы совершенно новый метод. Он отложил кисти и нанял профессионального маляра, чтобы тот, следуя его указаниям, закрасил огромные листы белой бумаги черной, серой, розовой и голубой краской. После этого Матисс стал наносить композицию на окрашенную бумагу, а помощник — вырезать фрагменты фигур и прикалывать к холсту. Лизетта, закончив утреннее позирование, накидывала платье и тоже присоединялась к работе. «Никто не решал проблемы формы и цвета таким образом ни до, ни после него», — заявил сюрреалист Андре Массон^[205], наблюдавший, как Матисс дирижирует своей указкой — «словно настоящей волшебной палочкой» («Я должен был перестраивать свою работу как постановщик... Она чем-то походила на бесконечную киносъемку, но здесь я зависел от архитектуры, и она задавала тон. Все должно было стать архитектурным целым, и я должен был связать рисунок со стеной, чтобы под огромными выступающими глыбами арок линии не пропадали, а переходили в непрерывном движении одна в другую... Чтобы организовать все это и получить что-то живое, поющее, я должен был искать, пробовать, все время изменяя отрезки цвета по отношению к черному»).

Между тем найти нужное решение не получалось. Когда же паника в Ницце достигла угрожающих размеров, верный Бюсси получил от Матисса телеграмму следующего содержания: «Декоративное панно в ужасном состоянии, композиция полностью вышла из повиновения, я в отчаянии. Ради бога, приезжай немедленно. Матисс». Всякий раз, навещая старого друга, Бюсси заставлял Анри в полубезумном состоянии. Было очевидно, что Матисс просто не в силах справиться с двумя заказами, свалившимися на него почти одновременно: помимо огромных панно Барнса он должен был исполнить еще и иллюстрации к Малларме. Оба проекта требовали поистине хирургической точности и шахматного расчета. Матисс разрывался между книгой и стеной, пытаясь добиться единства и там и здесь: на страницах будущей книги он жонглировал бесконечными комбинациями рисунков, шрифтового набора и белого поля, а на холсте — двадцатью четырьмя конечностями шести гигантских танцоров,

распластавшихся на огромном панно. «Я мог продвигаться вперед только на ощупь», — говорил он о «Танце».

Без сделанного в прошлом году перерыва он вряд ли смог бы добиться необходимой для такой работы координации мысли, руки и глаза. Матисс говорил, что путешествия давали передышку натруженным отделам его мозга, запуская в ход прежде бездействовавшие; даже минуты скуки и раздражения, которые случались на Таити или в Танжере, на самом деле были знаком, что в его подсознании что-то происходит. В письме Паулине Шиле он признался, что после возвращения с Таити пространство для него расширилось и свои впечатления он пытается облечь в конкретную форму и перенести на декоративное панно. «Когда папа не измучен окончательно, он уверяет, что доволен работой, — писала Маргерит Пьеру. — Тетя Берта говорит о воздушности и благородстве, Скира — о грандиозности, Массой каждый раз бывает поражен прогрессом в работе».

Андре Массой стал крестным отцом сына Маргерит Клода, который родился в ноябре 1931 года в Париже, через несколько месяцев после рождения у Пьера дочери Жаклин, а у Жана — сына Жерара. Несмотря на финансовый хаос в Америке и Европе, свою галерею на Манхэттене Пьер Матисс закрывать не собирался, хотя продажа не шла, даже если это были шедевры. Но Пьер, как и его мать, никогда не терял присутствия духа и смотрел в будущее с оптимизмом.

Работа над декоративными панно для Барнса тем временем приближалась к завершению, и вскоре «Танец» был представлен публике в Париже в галерее Жоржа Пти. В зале установили специальное освещение и продлили вход на выставку до полуночи, чтобы все желающие смогли посмотреть «Танец», прежде чем панно отправится в Штаты. Американская пресса уже готовилась устроить шумный прием мерионским панно, когда Матисс вдруг сделал ужасное открытие. Гневная телеграмма Барнса «Вы допустили грандиозную ошибку» лишь подтвердила опасения, что он ошибся в размерах почти на целый метр и двенадцать месяцев проработал зря. Взбешенный заказчик в тот же день отплыл во Францию и 4 марта 1932 года уже беседовал в Париже с художником. Растерянность Матисса успокаивающе подействовала на Барнса, и, вместо того чтобы нападать на художника, он смягчился и сразу согласился, чтобы все было начато с чистого листа, тем более что платить за переделку не требовалось.

Только выносливость и усвоенная с детства привычка к тяжелой нудной работе помогли Матиссу продержаться еще двенадцать месяцев. Закончив первые «неудавшиеся» панно с шестью скачущими фигурами, которые стали еще более возбужденными и агрессивными, он приступил к

варианту номер два второй серии холстов. Новый, более свободный и более лиричный «Танец» Матисс набросал в начале июля с поразительной скоростью. К концу лета он был вполне готов приступить к трудоемкой, требующей большой точности работе — соединению формы с цветом, используя вместо кистей и палитры ножницы и цветную бумагу. Лизетта больше не могла помогать ему, поскольку осталась на площади Шарль-Феликс ухаживать за больной Амели, поэтому Матисс пытался справляться сам. Одному было тяжело, и в конце сентября он нанял помощницу — молодую русскую статистку местной киностудии, мадам Омельченко, которая проявила неожиданную ловкость в вырезании и прикалывании фигур. Одновременно Матисс правил гранки «Поэм» Стефана Малларме, внося бесчисленные мелкие поправки и что-то добавляя в последнюю минуту, чем доводил печатника до истерики. Находиться в постоянном напряжении было невозможно, и в перерывах Матисс разряжался в соседнем тире: только когда он поднимал ружье и прицеливался, его отпускало.

В январе 1933 года Матисс поехал на Майорку, что страшно рассердило Барнса, заставившего его вернуться в конце месяца в Ниццу, чтобы вместе посмотреть новый вариант «Танца». И хотя Барнсу все очень понравилось, он не сдержался и напомнил Матиссу, что при нынешнем обвале художественного рынка никто, кроме него, не может гарантировать постоянный доход и забывать об этом не стоит. После отъезда Барнса Матисс начал работать в еще более лихорадочном темпе и уже ни на что не отвлекался, занимаясь только панно. 20 марта на холсте наконец появилась полная композиция. К этому времени русская помощница покинула мастерскую, зато вернулся маляр, который принялся закрашивать начерченный на холсте «Танец».

Весной Матисс пригласил в Ниццу Андре Массона, у которого в Монте-Карло тоже все шло наперекосяк: ему пришлось четырежды переделывать декорации к балету «Предзнаменование» в постановке Леонида Мясина, и он совершенно выбился из сил. («Вы успокойтесь, и мне будет с кем провести время», — сказал ему Матисс.) Утро они проводили в мастерской в Ницце или смотрели репетиции кордебалета в Монте-Карло, а после обеда часами гуляли и беседовали. Массон не мог забыть, как Матисс вдруг остановился по дороге из гаража домой и после долгого молчания произнес: «Я потерял чутье. Все, что я делаю, излучает холод». Маргерит, приехавшая из Парижа с мужем, нашла отца в состоянии полного отчаяния («Следуя его философии, остается только лечь в постель и ожидать смерти», — написала она Пьеру). В конце апреля, через неделю

после генеральной репетиции балета в сценографии Массона, Матисс закончил свой «Танец». В следующие десять дней проходил неформальный просмотр панно. Сначала на улице Дезире Ниель, 8, появился хореограф Мясин, заявивший, что Матисс воплотил его мечту о танце. Следом прибыли Дютюи, Андре Жид, Бюсси и молодая мадам Омельченко, за которой Матисс послал машину. От плана выставить «Танец» в Париже перед отправкой в Штаты Матисс отказался, хотя Дютюи и предупреждал тестя, что подобного пренебрежения ему никогда не простят: «Ваш поступок большинство расценит как неприязнь или неуважение».

4 мая Матисс отплыл в Нью-Йорк вместе с аккуратно уложенными в трюме панно. В пятницу 12 мая, на следующий день после прибытия парохода, Пьер повез его в Мерион (встречавший их Варне даже не пригласил Пьера зайти в дом). В субботу первое из трех панно было установлено. Матисс так нервничал, что у него схватило сердце, он посинел, и Варне пытался привести его в чувство с помощью виски. Консилиум прибывших из Пенсильвании кардиолога и трех терапевтов диагностировал микроинфаркт и прописал художнику несколько месяцев отдыха. Матисс успокоился только в понедельник, когда все было окончательно установлено. «Не видя этого великолепия, представить его себе невозможно, — написал он Бюсси. — Как только я увидел панно на месте, я почувствовал, что оно отделилось от меня... У меня в мастерской оно было просто живописным холстом, а в музее Барнса стало тяжелым, твердым как камень — казалось, что оно сделано одновременно со зданием». Варне был счастлив: «Теперь это помещение вполне можно назвать собором. Ваша живопись лучится красками, словно витраж».

Варне объявил, что восхищен матиссовскими панно, но демонстрировать их публике не собирается (считалось, что этот запрет был мстью за критику его книги о Матиссе, которую разгромило искусствоведческое сообщество). Даже Пьеру, приехавшему рано утром во вторник забрать отца, было позволено войти в зал всего на несколько минут и сделать только две фотографии «Танца». Когда в пятницу Матисс телеграфировал в Мерион, чтобы договориться о визите, Варне уже запер свой музей и уехал в Европу. «Он **больной**. — написал Матисс дочери. — Это настоящий эгоцентричный монстр — никто, кроме **него самого**, для него не существует... Ничто не должно мешать ему! Особенно сейчас, когда он взбешен провалом своей книги... **Все это между нами** — главное то, что он дал мне возможность выразить себя в огромном масштабе и признал, насколько был на это способен, блестящий результат моей работы». (Подчеркнуто автором письма. — Н. С.)

Больше Матисс никогда не видел свой «Танец». Единственной публичной демонстрацией панно остались те десять дней, когда он показывал их близким друзьям в гараже в Ницце. Художник отправлялся в Америку, ожидая за океаном шумный прием и внимание прессы и публики. В Ниццу он вернулся подавленным, с трудом понимая, что же на самом деле произошло. Варне, как показало время, оказался верен своему слову. До конца его жизни (и жизни Матисса) фонд в Мерионе было позволено посещать только по личному разрешению владельца, который из принципа отказывал в этой возможности не только журналистам, но и коллекционерам, кураторам и просто любителям живописи — любому, кто имел даже самое отдаленное отношение к миру искусства. Список людей, которым было отказано, с каждым годом все ширился: в нем были Т. С. Элиот, Ле Корбюзье и никому не известные знакомые Матисса, приезжавшие с записками от художника. Даже цветные репродукции «Танца» (равно как «Радости жизни» и других картин) были запрещены^[206].

Никто больше никогда не заказывал Матиссу настенных панно. Но он не переставал мечтать об этом и однажды признался Андре Жиду, что готов жить на хлебе и воде, только бы получить еще одну стену для росписи. Удар, который нанес ему Варне, был настоящим нокаутом (сбитый с ног клоун на иллюстрации к поэме Малларме «Наказанный клоун» («*Le Pitre châtié*») — это был он, дурачок Матисс (*le sot Matisse*), чья живопись не понятна никому). Матисс редко говорил о своих личных обидах и унижениях — исключение составляли только его беседы с Пьером, — но всегда настаивал на том, что человек искусства не может существовать без публики («Живопись — это способ общения, это — язык»). Фильм «Цирк» понравился ему не только своей безыскусностью. В маленьком человечке, пытающемся развлекать ярмарочную толпу, которая разойдется, засунув руки в карманы, если вы не сможете ее увлечь, Чаплин воплотил его собственное представление об артисте.

Глава четвертая.

ОСЛЕПЛЕННЫЙ ГИГАНТ.

1934–1939

В начале 1934 года, послушавшись совета Пьера, Матисс согласился проиллюстрировать «Улисса» Джеймса Джойса^[207]. Сын уверял, что столь редкий союз двух знаменитых модернистов в Америке встретят с энтузиазмом. Узнав от Бюсси, что сюжет романа отчасти основывается на «Одиссее»^[208], Матисс решил не привязывать рисунки к тексту Джойса (которого, кстати, не читал), а сделать иллюстрации со сценами из Гомера. Из приключений Одиссея он выбрал шесть эпизодов, в пяти из которых фигурировали женщины — начиная с нимф и соблазнительниц, встреченных героем на своем пути, и кончая терпеливо ожидавшей его женой. Нью-йоркскому издателю Джорджу Мэси, просившему срочно прислать один из рисунков, дабы начать рекламную кампанию, Матисс отправил сцену с тремя ссорящимися женщинами, «изображавшую драку в доме Одиссея»^[209]. На самом же деле она скорее иллюстрировала ситуацию в доме самого художника, нежели эпизод из Гомера или Джойса.

Брак Матисса очередной раз находился под угрозой. Все началось с «Танца»: сначала он как проклятый работал над панно для Барнса, а вернувшись из Америки, принялся доделывать первый вариант панно. Три года дни напролет Анри трудился в мастерской, а Амели лежала в постели и почти не выходила из своей комнаты (кроме Берты и врача, она ни с кем не встречалась и только единожды выбралась «на волю», когда Матисс на лето снял виллу в Кап Ферра). Неудивительно, что нервы ее стали сдавать, и вскоре мадам Матисс погрузилась в ставшее уже привычным состояние меланхолии. У Матисса же от постоянных нагрузок начало сдавать сердце, его беспокоили боли в почках, поэтому он внял советам врачей и поехал на воды в Виттель. Там-то его и застало письмо дочери, причем очень резкое. В их семье, как говорил Пьер, было принято держать язык за зубами, зато в письмах Матиссы давали себе волю и высказывали все, что наболело.

Конечно же Маргерит прекрасно понимала, что отцу приходится несладко. Кроме собственного здоровья Амели перестало что-либо волновать — она была не способна даже руководить прислугой, не говоря уже о том, чтобы «вдохновлять» Анри на новые подвиги. Получался какой-то замкнутый круг: Матисс боялся расстраивать больную своими

проблемами, жена страдала от невнимания мужа, а муж чувствовал себя брошенным; он и раньше бывал чересчур требователен и нетерпим к близким, а нервическое состояние жены вконец расстроило его психику. Супруги продолжали жить под одной крышей, но, казалось, их больше ничего уже не связывало. «Теперь, когда у нее не осталось ни мужества, ни стойкости, она вынуждена влачить одинокое существование», — писала дочь, напоминая отцу, что выжил он как художник только благодаря Амели, — и это было чистой правдой, Матисс никогда этого не отрицал. Маргерит, никогда не выбиравшая выражений и говорившая то, что думает, требовала, чтобы отец в конце концов вспомнил о несчастной матери, а не сваливал заботы о ее здоровье на докторов. Закончила она свое пространное послание обвинением в том, что он просто спрятался в Ницце от проблем, которые переживает вся страна: «Это... безнравственно так жить — особенно в такое время, когда весь мир бьется в конвульсиях»^[210].

Матисс не ответил на письмо. Но спустя много лет, прочитав книги Перл Бак^[211], ровесницы Маргерит, признал справедливость упреков дочери. Роман «Патриот» был словно о его собственных отношениях с детьми («Прочти эту книгу, и тебе станут понятны семейные беды, постигшие меня», — сказал он Пьеру в 1941 году), но еще сильнее его взволновал «Воинствующий ангел» — биография отца самой Бак. В героях романа, этих двух сильных личностях, постепенно возненавидевших друг друга, Матисс увидел свой семейный портрет. У Амели Матисс, подобно Пенелопе или застывшим с вязальными спицами в руках безмолвным женам миссионеров из «Воинствующего ангела», не было иного способа дать выход эмоциям, как в вышивании, вязании носков для солдат, покупке красивого белья и одежды для детей. Если в Исси ее молчаливая забота была способна сохранить их брак, то в Ницце она ничего для этого не делала. Матисс меж тем в свои шестьдесят жил полной жизнью и был увлечен живописью с не меньшей страстью, чем в молодости. Вернувшись из Мериона, недавно переживший микроинфаркт художник первым делом отправился в гараж. «Я весь киплю, как старый жеребец, почуявший кобылу», — написал он Бюсси, объясняя, что собирается сделать с первой, «забракованной» версией «Танца», едва только почувствует себя лучше.

Амели продолжала регулярно закатывать мужу сцены, а через четыре месяца, не сказав ни слова, переехала к сестре. Отныне ее желания свелись к одному — иметь собственную квартиру. «Если бы мне выиграть в лотерее!» — однажды воскликнула она и от отчаяния сжала кулаки. «Послушай, Амели, но ведь ты уже выиграла, — спокойно сказала ей

сестра, — у тебя есть Анри». Берта только что вышла на пенсию и в очередной раз попробовала сыграть роль семейного миротворца. Берта Парейр всю жизнь всех спасала: именно она, а не Амели, до последнего дня заботилась об отце, а когда поддержка понадобилась сестре, бросила Руссильон, где у нее все было устроено и налажено, и перебралась в небольшую квартирку на окраине Ниццы. Только благодаря посредническому таланту Берты Анри (ежедневно являвшийся к сестрам на авеню Эмилия с пирожными, шоколадом или книгами) смог вымолить у жены прощение.

В середине ноября, когда Анри закончил «забракованный» «Танец», привез его на площадь Шарль-Феликс и повесил на стене в большой мастерской («словно театральный занавес»), Амели наконец вернулась. Что только не делал раскаявшийся муж, чтобы угодить жене, даже перенес к ней из мастерской любимый граммофон и радио. День начинался теперь с утренней прогулки: мадам выносили с пятого этажа в кресле, подобном трону, за которым к машине семенила прислуга с подушками и ковриками. Ради удобства жены Матисс сменил маленький тряский «рено» на большую американскую машину с отличной подвеской. Поскольку Амели не могла спускаться в мастерскую, Анри дважды в день обязательно поднимался к ней и рассказывал, как идет работа. За год она устала от Лизетты, и в конце августа 1933 года Матиссу пришлось ее рассчитать. Когда две новые сиделки ушли сами, одна за другой, Амели вдруг пришла мысль пригласить русскую девушку Лидию Омельченко, ту самую, которая так ловко в прошлом году помогала Матиссу.

Лидия была молода и красива и вдобавок выгодно отличалась от прежних сиделок-компаньенок сговорчивостью и расторопностью. Каким-то образом ей удавалось решать все проблемы (прямо как Берте, чье доверие она быстро заслужила) — короче, Лидия оказалась настоящей находкой. Сильная и здоровая русская девушка внушала такую уверенность, что весной 1934 года мадам Матисс решила поехать с ней и Бертой в Руссильон, а оттуда — в Бозель. В родном городке они пробыли все лето, опять-таки благодаря Лидии, которая вела хозяйство и обслуживала двух сестер, их пожилую тетку, а потом и двухлетнего сына Маргерит. Амели сразу почувствовала в новой компаньонке знакомые черты: когда-то она и сама была точно такой же — волевой, упорной.

Лидия родилась в 1910 году в Сибири, в Томске, в семье главного городского детского врача. Родных братьев и сестер у нее не было, родители умерли во время эпидемии тифа, и в двенадцать лет она осталась круглой сиротой. На воспитание девочку взяла тетя, которая, как и многие

русские, бежала из Советской России в Манчжурию, в Харбин (где Лида училась в школе), а оттуда — в Париж. Тетя с племянницей появились во Франции в самый разгар кризиса. Те небольшие сбережения, что у них имелись, мгновенно растаяли, и с мечтой стать врачом Лидии пришлось расстаться. В девятнадцать она вышла замуж за Бориса Омельченко, бывшего намного старше нее, а через год, в 1930-м, ушла от него, хотя официально развелась только через шесть лет. Потом она влюбилась в красивого, лихого соотечественника и сбежала с ним на Юг. Самоуверенный молодой человек обещал возлюбленной золотые горы в курортной Ницце, но русской паре ужасно не повезло: как раз в это время Франция приняла строжайшие законы, запрещавшие брать иммигрантов на любую квалифицированную работу. Ей было двадцать два, когда осенью 1932 года полуголодная, без копейки денег, она позвонила в дверь дома № 1 по площади Шарль-Феликс. У пожилого художника, имени которого Лидия никогда прежде не слышала, она проработала шесть месяцев.

Художник взял Лидию на неполный рабочий день и пунктуально платил за каждый сверхурочный час, чтобы она могла съесть на ланч кусок мяса в кафе напротив: все работавшие у него должны были быть сыты — таково было его правило. Спустя полгода Матисс рассчитал мадам Омельченко (звучную девичью фамилию Делекторская Лидия восстановит чуть позже), дав ей денег в долг, — Лидия с другом мечтали купить маленькую русскую чайную. «Не исключено, что мы больше никогда не увидим эти пятьсот франков, но иначе поступить нельзя», — предупредил Матисс жену и оказался прав: в ту же ночь дружок Лидии подчистую спустил всё в казино. Но Матисс сильно недооценил русскую помощницу. Лидия устроилась на два месяца в ночной клуб в Каннах, где ей платили триста франков в месяц (зарплата сиделок мадам Матисс, к слову сказать, составляла около тысячи, с бесплатной едой и проживанием), и через четыре недели вернула почти половину долга. Матисс так растрогался, что пригласил Лидию на «смотрины» законченного «Танца», ожидавшего отправки в Штаты.

В гараже на улице Дезире Ниель ее впервые и встретил Жорж Дютюи — импозантную иностранку трудно было не заметить. Из разговора выяснилось, что она собирается участвовать в четырехдневном танцевальном марафоне (испытание было на выносливость, зато за каждые сутки платили 25 франков, а выдержавшие состязание получали премию, на что, собственно, Лидия и рассчитывала). Потрясенный рассказом зятя, Матисс немедленно отправил водителя в казино, и уже в полдень растрепанная и потрясенная Лидия предстала перед ним. Она была

смущена его гневом и ни в какую не соглашалась, чтобы он простил ей долг. Матисс был поражен таким поведением, а Амели мгновенно прониклась симпатией к этой гордой русской. И была права: находчивость Лидии очень пригодится им в последующие годы.

В марте 1934 года, когда в отношениях с женой все разладилось, Матисс сказал Пьеру, что его угнетают незнакомые ранее проблемы и, глядя на море, он кажется себе человеком, которому предстоит пересечь этот бесконечный океан. Перед ним словно вырос некий барьер, не позволявший работать. «Интерьер с собакой» — первая из написанных после «Танца» картин — казалась слабой («Мне необходимо сделать что-то гораздо более значительное»). Порой Матисс верил, что критики правы и в таком возрасте у художника просто не может быть будущего. Потом его начал преследовать страх смерти; затем он обеспокоился благосостоянием семьи и решил экономить: даже собрался продать одну или обе машины и уменьшить содержание детям. Все трое молодых Матиссов были на его иждивении, поскольку ни они сами, ни их супруги постоянной работы не имели; у одного только Пьера было свое дело, но его бизнес пока что не приносил существенных доходов. Матисс, как когда-то его собственный отец, начал пугать детей грядущей нищетой, но получил отпор от Маргерит, заявившей, что все их проблемы меркнут на фоне событий, происходящих в гитлеровской Германии, и т. д. «К несчастью, мы не просто живем в доме, который рушится... — писала ему дочь. — Мы переживаем потрясения совершенно иного масштаба, и вряд ли наша энергичная, напряженная работа и наша выдержка способны принести результаты, на которые можно было бы рассчитывать прежде, — при страшном шторме остается только пытаться держаться над водой».

Положение, в котором оказались дети, было целиком виной Матисса, внушившего им, что искусство — единственное достойное человека занятие. Их проблемой была слишком высокая планка, которую они ставили и которую пытались преодолеть. «Я всеми силами старался не уронить имя Матисса, — писал сестре Жан, — но всякий раз оказывалось, что отец опередил меня, уловив суть впечатления от пейзажа, так что мне ничего уже не оставалось делать... и это случалось постоянно, из-за чего я чувствовал себя полным идиотом...» Долг Матисса, художника и отца, требовал от него беспощадной честности даже по отношению к детям. Более десяти лет Жан считался его учеником; каждую неделю он посылал работы в Ниццу и с безнадежностью ожидал очередную порцию критики. Их отношения один в один повторяли отношения Матисса со своим отцом, который до последнего дня считал сына неудачником.

Пьер тоже жаловался, что вмешательство отца сломало его карьеру художника — зато спасло от вечного ощущения собственной бездарности: «посредственный художник» и «сын Матисса» были понятиями несовместными. Отец и сын особенно сблизились в тридцатых, когда их переписка не прекращалась ни на неделю; по мудрым, спокойным письмам Пьера казалось, что старший он, а не отец, постоянно пребывавший в состоянии отчаяния. При встречах все было совсем не так: они говорили друг с другом в резком, раздраженном тоне и спорили буквально по всем вопросам, начиная от ежегодной квоты отцовских картин, выделяемой Пьеру для продажи в Штатах, и кончая собакой. Ласковый, дружелюбный, веселый шнауцер Рауди (Буян), которого отправившиеся в свадебное путешествие Пьер с Тиной оставили в Ницце, так привязался к старшему Матиссу, что тот не хотел с ним расставаться. Пьеру никак не удавалось забрать у отца собаку жены, и этот факт воспринимался им как очередное личное унижение.

Прекратившая позировать отцу после замужества Маргерит бросила заниматься живописью по тем же причинам, что и братья, но при этом все же осталась его главным помощником. Она заведовала «парижским офисом», представляла Матисса за рубежом и считалась «его совестью»: на ней лежала тяжелая, часто неблагоприятная задача «контроля качества». Именно Маргерит сообщала Матиссу, соответствуют ли его последние работы «высшему стандарту» или нет; советовала перевесить картины на выставке; проверяла качество оттисков гравюр (печатники тряслись при одном ее появлении). Маргерит всегда была ближе всех к отцу, но без конфликтов у них тоже не обходилось, особенно после ее замужества. Светское остроумие Жоржа Дютюи совсем не вязалось с добродетелями, царившими в мастерской Матисса, — жертвенностью, преданностью долгу, возвышенными чувствами. Временами непочтительность Жоржа, выказанная не без юмора, выглядела призывом к бунту, а случайная бесцеремонность — открытым мятежом. В конце 1920-х Дютюи позволил себе заявить Матиссу, что в его последних работах нет никакого смысла. Скептицизм мужа заставил Маргерит более критически относиться к отцу, хотя она и раньше высказывала свое мнение гораздо откровеннее, чем братья.

Ученые занятия часто заставляли супруга Маргерит путешествовать: он ездил то в Египет, то в Испанию, то в Германию. В Англии, особенно в Лондоне, Дютюи вообще чувствовал себя как дома. Жорж был ближайшим другом основателя «Клуба горгулий» Дэвида Теннанта (одного из последних учеников Мэтью Причарда, вернувшегося в Англию в 1918 году,

после освобождения из немецкого концлагеря) и одним из самых видных его членов. Теннант превратил свой клуб в «ничейную землю», где беспутные отпрыски высшего британского общества могли вволю пообщаться с литературным и артистическим авангардом. Дютюи привнес в «Клуб горгулий» французский шик, а Причард стал духовным гуру горгулианцев. Матисс считался почетным председателем клуба — его «Красная мастерская» висела в столовой, а полуабстрактная «Мастерская. Набережная Сен-Мишель» 1914 года — на лестнице, ведущей в сверкающий зеркалами танцевальный зал, предмет гордости клуба, оформленный Теннантом по совету Матисса в традициях Альгамбры. В клубном баре, среди оставшихся с предыдущей ночи осколков бокалов, Причард просвещал молодого Джона Поп-Хеннеси (позже ставшего директором нью-йоркского Метрополитен-музея) и других будущих тузов англосаксонского художественного мира; его лондонские мастер-классы тридцатых годов были продолжением семинаров по эстетике, проходивших когда-то в парижской мастерской Матисса.

«Клуб горгулий» с его вольнодумцами, погруженными в высокие материи, стал для Дютюи родным домом. Ни стойкостью, ни навыком бороться с трудностями (чем, собственно, его жена занималась с самого рождения) Жорж не обладал. На примере братьев Маргерит он видел пропасть между надеждами и реальностью: Жан как художник терпел неудачу за неудачей, Пьеру пришлось уехать за океан, чтобы попытаться там сделать карьеру, поэтому Дютюи утешал себя более скромными завоеваниями. Зимой 1933 года Маргерит обнаружила, что муж завел роман с женой младшего из знаменитых братьев Ситуэлл ^[212]. Ее так потрясло предательство Жоржа, что она не стала слушать оправданий и решила уйти от него. Позже Маргерит поймет, что была слишком категорична, что желание жить по отцовскому принципу «всё или ничего» разрушило ее брак, но в тот момент она находилась в шоковом состоянии. Амели тоже ужасно переживала: у нее на глазах рушилось еще одно идеальное партнерство. Матисс, напротив, старался не поддаваться эмоциям и срочно начал устраивать зятя на работу (Дютюи несколько лет ожидал должности преподавателя в Каирском университете). Помочь в этом мог только Бюсси, знавший всех и вся в Париже и Лондоне, однако Симон Бюсси был не в состоянии подключиться к «спасательной операции», поскольку сам находился между жизнью и смертью.

В первые недели мая 1934 года, когда врачи боролись за жизнь Бюсси в Лондоне, Амели в сопровождении Лидии отправилась в Бозель, где у Берты имелся домик, а встретившиеся в Париже супруги Дютюи приняли

решение жить отдельно и начали делить имущество. Маргерит обладала поистине железной волей, благодаря которой смогла пережить невероятные физические испытания, выпавшие на ее долю в юности. Но на этот раз ее нервы сдали. В то самое время, когда оставшаяся в родительской квартире на бульваре Монпарнас Марго слегла, у Амели в Бозеле случился очередной кризис. Матисс метался между больной женой и страдающей дочерью; он нашел для Амели врача в Тулузе и в середине июля приехал в Париж, чтобы организовать уход за Маргерит. Как только Марго стало лучше, она отвезла сына в Бозель, а сама отправилась в Штаты, надеясь прийти в себя в окружении брата и его американских родственников.

В эти полные потрясений месяцы Матисс вернулся к иллюстрациям к «Улиссу». В течение шести недель, проведенных в Париже с несчастной дочерью, художник работал над главой «Калипсо», а затем над «Навсикаей». Когда пробные оттиски прибыли в Нью-Йорк, издатель потребовал, чтобы под рисунками стояли соответствующие им номера страниц текста. Но Матисс продолжал настаивать на отсылках не к «Улиссу», а к «Одиссее», и вообще угрожал прекратить работу, если не получит аванс. Из Парижа он звонил Джойсу и требовал, чтобы тот принял его сторону, на что автор в конце концов согласился^[213].

В августе 1934 года Матисс сказал Джойсу, что работает над изображением бога ветров Эола, поднявшего бурю, из-за которой Одиссей сбился с курса и его корабль развернуло вспять^[214]. Этот эпизод занимал его до тех самых пор, пока он не отправился за женой в Бозель. В начале сентября художник приступил к сцене «Ослепление Полифема»^[215], причем драматизм ее был связан не с Улиссом, вонзающим длинный кол в глаз циклопа, а с обессиленным гигантом, чье тело заполняло собой весь лист. Во всех работах Матисса олицетворявший мужскую силу и одновременно слабость «Полифем» оказался единственным «правдивым изображением боли», как заметил Луи Арагон. Когда художника начинали расспрашивать о его методе, он обычно отвечал, что не рассуждает, когда рисует, и целиком полагается на свое подсознание. В октябре он закончил иллюстрации к роману Джойса, изобразив возвращение Одиссея в Итаку. Дом Пенелопы мало походил на средиземноморский дворец, а длинная тропинка между зарослями кустов очень напоминала ту, что вела к двери мастерской Матисса в Исси.

К началу 1935 года он уже шесть лет практически не прикасался к краскам. Многие месяцы Матисс пытался вернуть утраченное «цветное зрение» («*ma vision colorée*», как он это называл), но все получавшееся

казалось повторением пройденного. Жизнь тем временем постепенно входила в нормальное русло: Амели поправлялась, хотя была еще слишком слаба, чтобы ходить; Маргерит, оставив маленького сына родителям, пробовала устроить свою жизнь в Париже. В январе все заразились гриппом, причем в тяжелой форме, включая Лидию, которая в прошлом году ухаживала за мадам Матисс и ее внуком, а теперь совсем переехала к ним. Зима 1935 года выдалась необычайно холодной, с бурями и снегопадами, и в Ницце от гриппа люди умирали во множестве. Матисс болел почти полтора месяца и начал выходить из дома только в середине марта. «Я ужасно постарел», — сказал он Пьеру.

Однажды, беседуя с Амели, Матисс открыл альбом и нарисовал задремавшую сиделку («Не шевелитесь!» — скомандовал он вполголоса). После этого наброска Матисс попросил Лидию позировать ему. Еще в конце января он признавался Пьеру, что пока не понимает, в каком направлении движется, а спустя несколько недель уже звал Бюсси приехать взглянуть на картину, «которая его очень удивит». «Синие глаза» — первая картина с Лидией, сидящей в своей излюбленной позе (голова, опущенная на скрещенные на спинке стула руки), — стала сигналом, которого Матисс так долго ждал, а короткая поездка на ретроспективную выставку кубистов, точнее, две картины Пикассо, увиденные в Париже, только подстегнули его.

Матисс долго не обращал внимания на маячившую где-то вдали «русскую, ухаживающую за его женой». От прошлых сиделок Лидия отличалась пунктуальным исполнением своих обязанностей, так что теперь он мог спокойно работать в мастерской. Впрочем, пару раз он рисовал ее, но затем утратил всяческий интерес — на самом первом рисунке, который он сделал в конце 1933 года, испуганно смотрящая Лидия в рабочем халате со скучным пучком на затылке выглядит забитой прислугой. «Когда через несколько месяцев или, возможно, через год суровый и пронизательный взгляд Матисса стал задерживаться на мне, я не придавала этому никакого значения, — вспоминала потом Лидия. — Я не была “его типом”: кроме его дочери, почти все вдохновлявшие его модели были скорее южанками. А я была блондинкой. Вероятно, именно поэтому, когда что-то во мне его заинтересовало, он и смотрел на меня тяжелым, изучающим взглядом».

В феврале 1935 года Лидии Делекторской исполнилось двадцать четыре. У нее были длинные золотистые волосы, голубые глаза, белая кожа и четкие, классически правильные черты лица. Она выглядела настоящей Снежной Королевой (позже Матисс так ее и называл), но красота ее не бросалась в глаза при первой встрече. Как и другие беженцы из Восточной Европы, она «надевала» на себя некую защитную маску, поэтому к ней, как

и к другим русским, относились как к «загадочной славянской душе» («*l'âme slave*»), примитивной, неотесанной и темпераментной. «Что до меня, то я была иммигранткой, которая ничего не знала и ничего не понимала», — с горечью говорила она позже; в то время она еще довольно плохо владела французским, что в принципе и не требовалось в доступных для нее профессиях статистки, танцовщицы и натурщицы. Особенно в последней, которую Лидия считала наихудшим вариантом заработка: «С того момента, как у меня появилась постоянная работа сиделки-компаньонки, для меня как бы само собой разумелось, что я раз и навсегда покончила с работой моделью, которую считала отвратительной»^[216]. Однако сотрудничество с Матиссом носило совершенно иной характер, и художник вовсе не считал, что автоматически имеет право на ее благосклонность, как прежние работодатели.

В доме Матиссов к ней относились хорошо, за что Лидия, уже забывшая, что такое доброта и участие, была безмерно благодарна. Амели, привыкшая по-дружески обращаться с моделями мужа, подбирала ей наряды, с удовольствием наблюдая, как Лидия, облачаясь в очередную обновку, становится все увереннее в себе. Матисс уговаривал ее взять деньги на новое пальто («Возьмите получше качеством. Ведь это чтобы сопровождать мадам Матисс на прогулки...») или, зная, что у нее за душой нет ни гроша, находил предлог, чтобы увеличить ей жалованье («Не буду же я эксплуатировать служащую, экономя на модели!»). «Постепенно я стала привыкать, перестала чувствовать скованность и даже начала следить за его работой с интересом», — говорила Лидия, считавшая художника добрым старым чудачком со старомодными манерами. В 1935 году она согласилась переехать к Матиссам и получать постоянное жалованье (хотя французскими иммиграционными законами это запрещалось). За пять лет жизни с любовником-игроком она так устала от фантастических планов разбогатеть, что не поехала вместе с ним искать счастья в Бордо, а осталась служить у людей, которые нуждались в ней. Лидию тронула врожденная деликатность и порядочность Матисса, и, хотя она ничего не знала ни о нем, ни о его работе, они с полуслова понимали друг друга. Он был человеком Севера, а она приехала из Сибири, так что ей было не занимать упорства, гордости и сдержанности.

Лидия сразу почувствовала, что за его обстоятельной, сухой манерой общения скрывается отчаяние. 15 марта 1935 года Матисс показал ей приколотую к стене репродукцию с картины Поллайоло и рассказал историю Геракла и Антея, объяснив, почему никто не мог победить

великана Антея^[217]. На постели «Голубая блузка», которую Матисс сделал в тот день, Лидия в последний раз выглядела печальной и озабоченной. На следующий день она позировала ему для картины, которую он назвал «Обнаженная цвета розовой креветки» («Nu rose crevette»). Этапы работы над картиной он фиксировал на фотографиях. Лидия, сидящая рядом с художником, этим серьезным господином в очках и рубашке с короткими рукавами, кажется спокойной и уверенной, хотя на ней нет ничего, кроме ожерелья; обе фигуры отражаются в зеркале, так часто помогавшем Матиссу впустить в картину воображаемый мир. Боннар, которому невероятно нравилась эта картина, был ужасно расстроен, обнаружив месяц спустя, что от нее почти ничего не осталось, — Матисс соскреб с полотна всю краску. Теперь он писал «Сон» (или «Мечту»), обманчиво простую, почти геометрическую штудию Лидии, вновь склонившей голову на руки. Что-то у него не выходило, и он, как обычно, начал раздражаться и бушевать, однако Лидия нашла способ его успокоить. В течение апреля и мая, пока Матисс работал над серией обнаженных, позировавшая ему Лидия рассказывала о своем детстве в Сибири, подробно описывая огромную печь, обогревавшую их деревянный дом в Томске; высокие, словно стены, снежные сугробы, между которыми приходилось пробираться по утрам, идя в школу; кладовку за окном кухни, полную замороженных брусков молока и тушек убитых зайцев, стоявших в ряд, словно зачехленные ружья.

Глазами Матисса она взглянула на свою жизнь. Вот она ждет возвращения из госпиталя отца и слушает его захватывающие рассказы о микробах и новых волшебных вакцинах, которые помогут победить туберкулез. Ей восемь лет, они с отцом идут по главному городскому бульвару, и она крепко держит его за руку: красные и белые на время прекратили огонь, и заведующий военным госпиталем доктор Делекторский имеет право пересекать линию фронта. Потом отец умер от тифа, а мать — от холеры; она мечтает стать врачом и даже поступает на медицинский факультет Сорбонны, но учиться не позволяют обстоятельства. В мастерской Матисса к Лидии неожиданно возвращается детская мечта: помогать людям, как отец. Подтолкнул ее к этому сам художник. «Он был словно доктор, — говорила она о Матиссе, — полностью погруженный в себя и в то, чем он занимается». У Лидии тоже вскоре появится дело, которому она будет служить верой и правдой двадцать лет, — Анри Матисс. Отец Кутюрье, один из немногих сторонних наблюдателей, когда-либо допущенных к Матиссу в часы работы, оставил описание происходившего в мастерской: «Матисс собирается сделать

рисунок пером, он невероятно напряжен. “Давайте начинайте же, не волнуйтесь вы так”, — говорит ему Лидия. “А я и не волнуюсь, только немного трушу”, — гневно отвечает он. Атмосфера театрального представления. Лидия раскладывает на столе листы бумаги, ставит бутылочку с тушью. И Матисс рисует, не произнося ни слова, без малейших признаков волнения, но за этим внешним спокойствием скрыто огромное напряжение».

Первым итогом работы с новой моделью стала «Розовая обнаженная». Матисс начал картину в мае 1935 года, а закончил только спустя шесть месяцев, 31 октября. Он говорил, что попытался сочетать графическую ясность и четкость, которую выработал за последние шесть лет, с, казалось бы, утраченной способностью инстинктивно чувствовать цвет. Художник фотографировал каждую стадию «Розовой обнаженной», которая день за днем захватывала все большую поверхность холста. Лежащая фигура то изгибалась, то раскидывалась, отчего ее конечности удлинялись, а соотношение между беспокойно изломанным телом и строго расчерченным фоном постоянно менялось. Матисс манипулировал руками и ногами модели, порой искажая их отдельные элементы до предела, но перед ним по-прежнему была реальная Лидия, лежащая на сине-белом клетчатом покрывале, согнув ноги и заложив одну руку за голову («Моя поза не менялась, — говорила она, — она была удобной и всегда одинаковой»). Пьер, появившийся в июне в Ницце с ежегодной «инспекцией» отцовских работ, сразу обратил внимание на «Розовую обнаженную» — пока еще голый холст с только намеченным контуром фигуры и приколотыми к нему вырезками из цветной бумаги. «Это продолжение твоих огромных декоративных панно, — сказал он отцу, — она сможет тебя возродить»^[218].

«Розовая обнаженная» отняла у Матисса столько сил, что он уже лелеял надежду немного отдохнуть и поразмыслить над происходящим, но тут в Ниццу нагрянул Пьер с Тиной, дочерью и двухлетним Полем. Учитывая, что у бабушки с дедушкой уже проживал их кузен Клод, в квартире стало невероятно шумно. Клод Дютюи был забавным, остроумным, смышленным и добрым малышом, точно как его дядя Пьер в детстве, но распорядок дня мальчика, как и всех членов семьи, также целиком зависел от работы Матисса. В мастерской и около нее он должен был соблюдать «закон о тишине», зато в редкие минуты отдыха Матисс позволял Клоду маршировать вокруг стола в гостиной, громко стуча в барабан. Чтобы успокоить возбужденного внука, он негромко включал радио, и мальчик засыпал под звуки музыки, крепко сжимая палец деда.

«Они прекрасно ладят друг с другом», — писала Амели, успокаивая

Маргерит. Под впечатлением от поездки в Соединенные Штаты, насмотревшись на независимых американских женщин, дочь решила заняться собственным модельным бизнесом, благо у нее имелся небольшой стартовый капитал (Матисс подарил каждому из детей по набору литографий, и Марго продала свой сет музею Виктории и Альберта в Лондоне). В то время как начинающий модельер Маргерит Дютюи сочиняла в Париже новую коллекцию, дедушка и бабушка увезли Клода на курорт Бовзер — в край солнечных дней, прохладных ночей и захватывающих альпийских пейзажей. Ожившая на свежем горном воздухе Амели вышивала и читала в саду, Клод играл под присмотром Лидии рядом, а Матисс все шесть недель подводил итоги — профессиональные и личные.

Пьер прислал отцу суровый детальный анализ его картин, раскритиковав все до одной за исключением «Розовой обнаженной» («слабые», «неудачные», «повторение пройденного» — других эпитетов сын не нашел). Затем пришел «разбор полетов» от дочери, тоже считавшей своим долгом указать отцу, что никакого шага вперед в его последних работах не сделано. Пьер писал о ремесленном подходе, Маргерит говорила об усталости. Матисс ответил детям философски, написав Маргерит, что, хотя и считает «Розовую обнаженную» неким промежуточным итогом, не уверен насчет своих дальнейших шагов. «О работах всегда нужно судить по цели, которую они преследуют, и по их будущему», — написал он Пьеру, который особенно критически отнесся к серии небольших, необычайно красочных картин, где Матисс, по его собственным словам, пробовал работать с цветом спонтанно — так же, как научился за последние годы обращаться с линией.

Отношение детей обидело Матисса. Никто из тех, кто, подобно ему, пытался заставить современников видеть мир по-новому, не мог рассчитывать на снисхождение — даже самых близких. В молодости он считал импрессионистов вчерашним днем, а вот теперь и его самого сбрасывали со счетов. Матисс решил, что тут нужен третейский судья и в этой роли должен выступить кто-то из молодых модных художников, например Хуан Миро^[219] (с которым в Нью-Йорке сотрудничала галерея Пьера Матисса). «Я не стыжусь своей работы... Я вкладываю всего себя в то, что делаю... Я не собираюсь оправдываться», — пишет он сыну. Матисс и раньше был «белой вороной», но в 1930-х годах это стало особенно очевидно. Собратья по цеху откликались на события в нацистской Германии и фашистской Испании новым изобразительным лексиконом, а он в Ницце с навязчивым упорством продолжал рисовать обнаженных.

Сам же Матисс считал, что тоже реагирует на происходящее в мире, только иначе. Он жертвовал картины на благотворительные цели, время от времени подписывал петиции против зверств фашизма или положения беженцев, хотя сомневался в действенности политических решений и считал, что способен противостоять творящейся вокруг жестокости своим жизнеутверждающим искусством. Он говорил, что подвластен силе, которая движет им, но и не делал никаких усилий, чтобы противостоять ей. В конце 1930-х годов, когда мир тревожно замер в ожидании чудовищной катастрофы, Матисс нашел новые способы для выражения своих эмоций. Экспрессивная мощь его новой манеры была сравнима разве что со страстностью, с какой он работал в разгар Первой мировой войны, когда, как говорил он сам, научился выражать свои чувства цветом. Впрочем, по декоративным композициям второй половины тридцатых сложно почувствовать хотя бы намек на то, что Матисс мучился из-за преследований евреев в Германии (только недавно ему сообщили, что в Берлине покончила с собой Ольга Меерсон — «красивая русская еврейка, когда-то так любившая меня»^[220]), сталинского террора или раздоров в собственной семье.

Что бы ни происходило вокруг, он страдал, переживал, но каждый день шел в мастерскую. Осенью 1935 года Матисс категорически запретил зятю писать о его творчестве, чем только усложнил и без того запутанную семейную ситуацию. Жорж Дютюи, так и не дождавшись должности, уехал из Франции, однако в течение еще десяти лет они с Маргерит продолжали ежегодно встречаться и мучить друг друга («Как ей помочь пережить такую душевную муку? — писал Пьер. — Она должна быть железной морально и физически, чтобы вынести все удары»), пока дело не закончилось разводом. Во всех своих несчастьях Маргерит винила родителей, особенно отца, требовавшего слишком много внимания к себе, и даже начала угрожать, что прекратит заниматься его делами. Амели тоже не осталась в стороне и заявила, что дочь тянет с разводом и ведет себя недостаточно жестко с бывшим мужем. В итоге все закончилось ссорой с Маргерит и решением Амели перенести «головной офис» Матисса в Ниццу.

Почти двадцать лет Маргерит была глазами и ушами отца. Она сообщала ему о ценах и продажах, о том, как ведут себя коллекционеры, что интересного сделал тот или иной художник; если дочь рекомендовала непременно посетить выставку, Матисс слушался ее беспрекословно. Когда речь шла о его собственных выставках, он тоже целиком полагался на нее. Весной 1936 года Марго забрала маленького Клода к себе в Париж, дав понять, что их отношения уже не будут прежними, и отвергла любые

попытки отца вмешаться в ее дела (попытки сделать карьеру модельера она к тому времени не оставила). Непреклонная Амели не желала ничего слышать о Маргерит, а Матисс, которому страшно не хватало внука и дочери, продолжал втайне переписываться с ней.

Решение Амели взять дела мужа в свои руки на практике означало, что всю рутинную работу будет выполнять Лидия. Помимо обязанностей сиделки, няни и модели на нее легли еще и секретарские заботы: она печатала письма, переводила статьи и даже занималась с художником английским (Матисс хотел самостоятельно передвигаться по Лондону, когда наконец отправится навестить Бюсси). Без помощи Лидии Матисс теперь просто не мог обойтись («В душе я спасатель, на мне прямо-таки написано: “скорая помощь”», — говорила она). Когда она начала позировать Матиссу, тот постоянно нервничал и ругался — два с половиной года творческого бессилия давали о себе знать. Перерыв в работе все только усугубил, и когда в середине августа Матисс вернулся в Ниццу из Бовзера, у него началась бессонница. «Порой мне кажется, что ничего хорошего ожидать не стоит, и тогда я начинаю впадать в панику... Я чувствую себя утопающим, барахтающимся в воде, не понимаю, можно ли все начать сначала, — жаловался он Пьеру. — Только работа способна меня спасти, конечно, если мне в этом не будут мешать».

Лидия не только не мешала, но сумела создать в мастерской удивительную атмосферу спокойствия и порядка. Свои скромные академические навыки она применила к ведению дел в мастерской и стала фиксировать каждый этап работы. «Я завела нечто вроде альбома и наклеивала туда отпечатки, помечая дату и “домашнее” название картин, которое для удобства сразу давал им Матисс»^[221]. Тогда же она попыталась записывать кое-что из его рассуждений, но Матисс это заметил и попросил показать тетрадку. «Вы ничего не поняли, — удрученно произнес он. — Как, собственно, и все критики. Они понимают сказанное на свой лад, а потом всё по-своему и обосновывают. Выбросьте все это. И давайте я попробую после работы просто кое-что вам диктовать». «Увы, продолжать такие записи у Матисса, да и у меня, не хватило запала. После трехчасового сеанса и его предельно напряженной работы “пережевывать” хотя бы основные ее моменты быстро стало тоскливой обязанностью, — вспоминала Делекторская, добавляя: — Он знал, как завладевать людьми и внушать им убежденность, что они необходимы ему. Так было со мной, так же было и с мадам Матисс».

Появление в мастерской Лидии Матисс ознаменовал возвращением к давно забытому сюжету «нимфа и сатир». Весной 1935 года художник

сделал первые наброски, летом родился рисунок углем «Фавн, соблазняющий спящую нимфу», а осенью Матисс перенес играющего на свирели фавна, склонившегося над юной нимфой, на огромный холст (280 на 210 сантиметров), а потом использовал тот же рисунок для шпалеры «Нимфа в лесу»^[222]. Через год он скажет Маргерит, что эта тема имела для него особое значение — не случайно он периодически возвращался к ней в течение восьми лет (последний большой рисунок углем «Нимфа и фавн» был сделан в 1943 году). Рисунки конца тридцатых резко отличались от сцены насилия в «Нимфе и сатире» 1908 года. В нимфах, для которых позировала Лидия, не было и намека на страдание или беспомощность, особенно на рисунке, где нимфа лежит, раскинувшись, на спине, откликаясь каждым изгибом своего упругого тела — груди, бедер, живота — на призыв играющего на свирели фавна.

Лидия говорила, что, когда Матисс изображал в «Нимфе и сатире» Ольгу Меерсон, это выходило у него несколько грубо и жестоко. На этот раз он действовал совсем иначе. «Со мной он умел быть нежным. Он становился обаятельным и таким трогательным. Он знал, как приручить меня». Никаких домогательств со стороны художника не было, и Лидия постепенно оттаивала, забывая, что недавно была нищей беженкой, которую могли затащить в постель. За двадцать с небольшим лет Матисс, по его словам, изучил ее лицо и тело наизусть, как алфавит. Он рисовал ее, чтобы остудить свой разгоряченный мозг, и рисовал ее снова, чтобы возбудить воображение. Приближаясь к семидесяти, он чувствовал еще большую, чем прежде, необходимость расходовать на работу последние запасы энергии. Он рассказал ей поучительную историю о приятеле из Ниццы, упустившем шанс стать серьезным художником из-за того, что заканчивал каждый сеанс в постели с моделью. Если Матисс и занимался любовью с Лидией, то только на холсте. Для нее «Нимфа и фавн» вместе с предшествовавшими вариациями на эту тему были многолетним доверительным диалогом с Матиссом, тогда как для него — финальным аккордом столько лет занимавшей его темы. Тема насилия мистическим образом выражала взаимоотношения самого художника с живописью, когда, как заметил Пьер Шнайдер, «непонятно, кто тут насильник, а кто — жертва».

В процессе работы над «Нимфой в лесу» родились прекрасные рисунки обнаженной Лидии, лежащей на полосатом покрывале, рассматривающей себя в зеркале или спокойно смотрящей на художника. Эти рисунки пером Матисс выставил в феврале 1936 года в Галерее Лестер, хотя мадам Бюсси уговаривала его их в Лондоне не показывать. «Она

говорила, что об этом не может идти и речи, — писал недоумевающий Матисс дочери. — Зрители могут усмотреть в моих рисунках проявление эротизма, но ведь этого в них нет и в помине». Однако Дороти Бюсси оказалась права. Владельцы галереи были так напуганы волнующими, если не сказать откровенно сексуальными, рисунками, что собирались отказаться от выставки вовсе, и Маргерит с огромным трудом удалось их переубедить («Никакая другая галерея на это не пошла бы вообще») и уговорить выставить в витрине большую обнаженную.

Виной всему стало привычное для художника сочетание натуралистической точности с чрезмерным эстетическим наслаждением своей моделью. Линии, очерчивающие округлости и впадины женского тела, задерживающиеся на розовых сосках и завитках лобковых волос, источали вызывающую чувственность. Когда жена и дочь убеждали Матисса немного смягчить детали, он искренне негодовал — он считал, что создает некий сексуальный образ и подавлять себя — значит, ущемлять свою творческую свободу. В день открытия выставки он продиктовал Лидии текст «оправдательной записки», объяснявшей техническую необходимость использования подобного приема, позволяющего художнику «освободиться от душевных волнений» и достичь «редкой чувственности и элегантности линий».

Выставка в Лондоне пользовалась большим успехом. Никто не обратился в полицию и не обвинил художника в непристойности, много рисунков было куплено, хотя Матисс полагал, что в почтенном семействе подобные работы вешать все-таки не следует. Выставку посетили хранители Британского музея и музея Виктории и Альберта (где состоялся закрытый показ недавно приобретенных гравюр Матисса), один из рисунков приобрел директор Национальной галереи Кеннет Кларк, а Клайв Белл опубликовал благожелательный отзыв о выставке^[223]. Того и другого познакомили с художником супруги Бюсси, которым Матисс был многим обязан. Огромные связи, имевшиеся у Симона и Дороти по обе стороны Ла-Манша, были подключены ими для поддержания репутации друга: к Матиссу в Ниццу были направлены Андре Жид, Поль Валери и молодой Андре Мальро^[224], а следом за ними целый отряд английских критиков, художников и коллекционеров. Они же поведали одному из видных французских политиков об ужасном недоразумении, приключившемся с панно, которое Матисс писал для богатого американца, и о том, что у художника в Ницце имеется его первый вариант, который хорошо бы пристроить. Летом 1936 года, с подачи бывшего члена кабинета министров

Габриеля Аното, первая версия мериионского «Танца» была куплена^[225].

Однако за это покровительство пришлось дорого заплатить. Хотя супруги жили более чем скромно (к тому времени, когда они стали соседями Матисса на Лазурном Берегу, о триумфальном дебюте Бюсси давно забыли и как художника его во Франции почти никто не знал), их вилла *La Souco* в Рокбрюне считалась французским форпостом «блумсберийцев», лондонской группы интеллектуалов, названной по имени штаб-квартиры общества в университетском районе британской столицы. Дороти и Симон Бюсси каждое лето приезжали в Лондон и снимали квартиру в Блумсбери рядом с Вирджинией и Леонардом Вулф, Ванессой и Клайвом Белл, Стефенсами и Стрэчами. Рокбрюн, напротив, сделался излюбленным местом зимнего отдыха лондонцев, среди которых было немало почитателей Матисса. Каждый жаждал увидеть живого классика своими глазами, и после встречи с ним в Лондон привозилась масса забавных историй о невероятном тщеславии и напыщенности мэтра.

Главными разносчиками подобных баек были жена и дочь Бюсси, ревновавшие Симона из-за чрезмерной заботы о старом друге. Жани Бюсси не могла пережить, что Матисс успешен и международно известен, а ее отец по сравнению с ним — никто. Старшая и младшая Бюсси были дамами незаурядными. Умная, проницательная Дороти переводила на английский Андре Жида, в которого была безнадежно влюблена вот уже тридцать лет^[226], а пошедшая по стопам отца Жани писала довольно слабые пейзажи, не упуская при этом случая язвительно пройтись насчет последних работ Матисса в письмах своим бесчисленным друзьям. Для Симона Бюсси, как и для Анри Матисса, живопись была смыслом жизни, но для Дороти Бюсси искусство мужа равным счетом ничего не значило. В Рокбрюне, где Симона постоянно окружали говорящие по-английски приятели жены, преимущественно литераторы, он чувствовал себя неуютно. Ему нравился Лондон, где он уходил в зоопарк и писал небольшие, изумительные по цвету «портреты» птиц, рыб, бабочек и хамелеонов, привлекавших его своим воинственным видом («Одиночество — единственное состояние, которое они могут выносить, — говорил он, — поскольку вид собратьев приводит их в неистовую ярость»).

Матисс всей душой сочувствовал старому другу, которого оттеснили знаменитые гости, постоянно толпившиеся в его доме: целых четыре нобелевских лауреата — Киплинг, Жид, Ромен Роллан и Роже Мартен дю Гар, не говоря уже о сливках Блумсбери во главе с братом Дороти Литтоном Стрэчи. Большинство считало Бюсси малообщительным

субъектом, появляющимся на людях только за обеденным столом. Матисс приезжал в Рокбрюн исключительно ради Симона (для подобных выходов в свет у него имелся рыжевато-коричневый твидовый костюм), которого, как говорила Лидия, все считали «мужем мадам», а вовсе не «художником Бюсси».

Всю жизнь друзья приходили на помощь друг другу: когда не шла работа, когда ругали критики и когда сдавало здоровье. Матисс говорил, что письма Бюсси озаряли его заточение, а Симон вспоминал, как, стоя у окна, искал глазами почтальона с весточкой от Анри. Ни мнение Бюсси, ни его искусство никого, кроме Матисса, не интересовали. А ведь в молодости он считался легендарной фигурой: единственный студент Школы изящных искусств, имевший меховое пальто и вторую пару ботинок, тот самый Симон Бюсси, картины которого выставлялись в самых модных парижских галереях и который уехал в Лондон, чтобы жениться на кузине вице-короля Индии. И хотя Матисс уверял Лидию, что родство с вице-королем — чистая правда, ничего подобного не было, и Дороти Бюсси, урожденная Стрэчи, на самом деле происходила из семьи левых интеллектуалов, к тому же крайне стесненных в средствах. Матисс никогда не чувствовал себя комфортно в компании Дороти и ее друзей (он присоединялся к ее кружку только за чаем и отпускал реплики лишь из вежливости), что Дороти с Жани конечно же чувствовали.

Подобно Андре Жиду и большинству друзей-французов, жена и дочь Бюсси в начале тридцатых сделали коммунистками; они читали «*Daily Worker*», преклонялись перед Троцким и связывали надежды на светлое будущее человечества с Советской Россией. За глаза потешаться над Матиссом, который олицетворял собой буржуазное самодовольство, было любимейшим их занятием. Они прямо-таки упивались эффектом, какой производило появление элегантно одетого Матисса на поклонников художника, отказывавшихся верить, что этот холеный господин и есть создатель гениального «Танца». Жани Бюсси исполнила портрет Матисса, который назвала «Великий человек» и продемонстрировала на заседании клуба Блумсбери. В ее интерпретации художник выглядел еще более высокомерным и претенциозным, нежели у Гертруды Стайн в «Автобиографии Элис Б. Токлас». Вышедшие в 1933 году в Соединенных Штатах блестящие, изобиловавшие сплетнями воспоминания о богемном Париже имели за океаном сенсационный успех. Однако не все очевидцы описываемых событий соглашались с изложенными в книге фактами. Группа французских деятелей культуры во главе с Матиссом и Браком опубликовала письмо протеста, обвинив мадемуазель Стайн в фактических

ошибках, допущенных «из-за недостаточного знания автором французского языка и непонимания основ модернистской живописи». Особенно Матисс переживал из-за пренебрежительных пассажей о своей жене, которая могла показаться читателям всего лишь неприметной домохозяйкой с лошадиным лицом, а не той очаровательной, скромной, доброй Амели, которую он когда-то встретил.

Публичные склоки только подтвердили справедливость характеристики, данной старшей и младшей Бюсси «величайшему живописцу современности», — «величайший эгоист и величайший зануда современности». Те, кто не был знаком с художником лично, легко этому верили. Вирджиния Вулф, например, отказалась присутствовать на приеме в честь Матисса, устроенном семейством Бюсси. «Для молодых он, конечно, бог, но настолько тщеславный и так медленно соображающий, что, боюсь, беседа окажется мне в тягость», — съязвила писательница. Постепенно шуточки насчет матиссовского характера перекинулись на его живопись, которая, по мнению блумсберийцев, нравилась «неправильным» людям. Тот факт, что картины Матисса все чаще появлялись в домах богатых модников, начиная с Дэвида Тённанта и супругов Кларк и кончая молодыми Ротшильдами, лишь подкреплял мнение о поверхностности его безнадежно устаревшего искусства.

В 1936 году Матисс подписал трехгодичный контракт с галереей Поля Розенберга. В мае была устроена выставка (художник, между прочим, не выставлялся в Париже десять лет), для которой Розенберг выбрал «Нимфу в лесу» и несколько небольших, необычайно сочных по цвету композиций, к которым в прошлом году довольно скептически отнесся Пьер. «Маленькие картины сверкают, словно бриллианты... они размером чуть больше книжного листа — женская голова, фигура, цветы...» — восторгалась одна из посетительниц выставки.

Тем временем обстановка в Европе становилась все более нестабильной. В марте Гитлер вторгся в Рейнскую область. В Испании, где к власти пришло прокоммунистическое правительство Народного фронта, в июле началась гражданская война. Левые интеллектуалы считали своим долгом выразить протест, и Матисс вместе с Пикассо подписали телеграмму в поддержку республиканского правительства Каталонии. События в Испании и агрессивность Гитлера с каждым годом приближали неизбежность войны в Европе. Общество все более политизировалось, а Матисс продолжал писать откровенно аполитичные, вызывающе безмятежные картины.

Даже английские и американские критики с долей пренебрежения

относились к гедонисту-французу, заикленному на голубых небесах и одалисках. «Матисс... пишет с тем же восторгом, с каким поет птица, — писал Клайв Белл. — Но легкомысленным птичьим трелям нет места в нынешнем мире, и “век Матисса” давно превратился в “век Пикассо”». «Я работаю без всякой теории, — заявил в 1939 году Матисс в ответ на упрёки в легковесности. — Я отдаю себе отчет в применяемых мною средствах, и мной движет идея, которую я по-настоящему узнаю только в процессе работы над картиной». Уже со времен «Танца» он начал двигаться ко все большему упрощению — не только в отношении формы и цвета, но и в приемах работы. Его традиционный «набор» не менялся — модели в полосатых платьях и вышитых блузках по-прежнему позировали на фоне узорчатых тканей, керамической плитки и зубчатых листьев филодендрона, а ему хотелось совсем иных масштабов. Он мечтал перевести «Окно на Таити» и «Нимфу в лесу» в гобелены и радостно писал Пьеру, что доктор Варне собирается купить оба (но Варне передумал и вместо них купил гобелен Пикассо). Он не оставлял идеи декорировать огромные поверхности в стиле, который будет понятен любому зрителю независимо от его культурного уровня. «Не думайте, что все художники против коллективного творчества, — рассерженно сказал он Жиду, который восторгался монументальными творениями советских мастеров, увиденными в Москве^[227]. — Лично я готов написать столько фресок, сколько потребуется, но не стоит просить меня рисовать серпы и молоты дни напролет».

Летом 1936 года Матисс с огорчением узнал, что он — единственный из ведущих французских художников, кого не привлекли к работам по оформлению Всемирной выставки 1937 года. Оставалось довольствоваться лишь тем, что власти Парижа пожелали приобрести первый вариант «Танца», писавшегося для Барнса, и показать панно на «Выставке независимого искусства 1895–1937» в Пти-Пале летом 1937 года. Матисс и Пикассо должны были занять в экспозиции достойное место, причем Пикассо писал огромную, почти тридцатиметровую «Гернику» для павильона Испании. Матисс несколько раз заходил к нему в мастерскую — посмотреть, как идет работа, и позавидовать такому заказу. Панно «Танец» собирались выставить в выигрышном месте при входе в Пти-Пале, но в последний момент передумали и не повесили. Поняв, что скачущие матиссовские танцоры проиграют мощной «Гернике», кураторы выставки решили заменить «Танец» на «Фею электричества» Рауля Дюфи. В результате матиссовское панно, купленное для Музея современного искусства, почти сорок лет пролежало в запаснике — «Танец» появился на

стене дворца Токио^[228] только в 1977 году. Матиссу, больше всего мечтавшему об огромных росписях, так и не довелось украсить ни одно из общественных зданий Франции. «Я был готов исполнить столько декоративных росписей, сколько бы мне заказали», — смиренно говорил он позже.

Безразличие государства к его искусству страшно задело самолюбие художника. «А почему бы не подарить парижским властям наше самое дорогое сокровище — “Купальщиц” Сезанна? — спросила мужа Амели. — Это послужило бы правительству наилучшим уроком...» Матисс мгновенно ухватился за эту невероятную идею, и Музей современного искусства, возглавляемый Раймоном Эсколье, получил в дар самую ценную картину из его собрания (супруги намеревались оставить ее детям — три года назад доктор Барнс предлагал за «Купальщиц» 150 миллионов тогдашних франков). Матисс без сожаления расстался с любимой картиной, которая почти сорок лет была их семейным талисманом. Он вообще редко оглядывался назад, но в те моменты, когда это случалось, с горечью обнаруживал, что ему нечего предъявить вечности за несколько десятилетий борьбы. «Я не могу избавиться от мысли, что буду забыт еще до своих похорон», — признался он Маргерит. Во Франции его по-прежнему почти не покупали, и кроме коллекции Самба в музее Гренобля увидеть его работы на родине было негде. Доктор Варне приостановил покупки Матисса, а хранившиеся в Мерионе пять или даже шесть десятков матиссовских полотен для публики оставались недоступны, и их будущая судьба была весьма туманна.

Ситуация с работами, оставшимися в Советской России, выглядела еще более сложной и запутанной. Сергей Иванович Щукин скончался в изгнании в начале января 1936 года, нисколько не сожалея об утрате коллекции, — он всегда хотел подарить свое собрание Москве. Однако к концу 1930-х само существование Государственного музея нового западного искусства, в который были объединены коллекции Щукина и Морозова, оказалось под вопросом: Матисс и прочие представители разлагающегося буржуазного искусства не вписывались в каноны соцреализма. Начиная с 1938 года экспозицию понемногу сворачивали, потом началась война, музей вывезли в Сибирь, а в 1948 году просто ликвидировали^[229]. Примерно теми же идеологическими постулатами мотивировалось изъятие работ Матисса из музеев Германии. Несколько полотен (включая «Купальщиц с черепахой» 1908 года и «Голубое окно» 1909 года) были приобретены с распродаж, устроенных нацистами

накануне войны, и вывезены почти контрабандным путем. Сара Стайн, уехавшая из Франции за год до смерти Щукина, забрала остатки коллекции с собой в Калифорнию. Никого из серьезных действующих коллекционеров, к кому бы Матисс относился с уважением, кроме Этты Кон из Балтимора, не осталось.

После смерти сестры коллекция стала для Этты смыслом жизни. Первым делом она издала иллюстрированный каталог собрания, на фронтисписе которого был помещен графический портрет Кларибел Кон, сделанный по просьбе Этты Матиссом по фотографии. В 1932 году она приобрела у Матисса полный набор иллюстраций к «Поэмам» Малларме (художник сделал специальную папку, куда вложил все предварительные эскизы, оттиски и даже сами медные пластины^[230]). При жизни Кларибел сестры покупали произведения искусства в огромном количестве, но без всякой системы, наугад; реальный масштаб их коллекций открылся, только когда Кларибел пришлось инвентаризировать собрание для оформления завещания. Этта действовала совершенно иначе и приобретала обдуманно, чтобы заполнить пробелы и представить художников новыми работами. Собрание Матисса она дополнила двумя важными вещами начала 1930-х, которые он считал переходными: картиной «Желтое платье» и «Интерьером с собакой». С тех пор для Этты регулярно собирался полный сет сделанных за год картин и рисунков и ей предоставлялось право выбирать все самое лучшее. В 1935 году ей достались «Синие глаза», а на следующий год — «Розовая обнаженная», которая вместе с «Синей обнаженной», купленной еще Кларибел, стала краеугольным камнем коллекции сестер Кон, завещанной балтиморскому Музею искусств. Мадемуазель Этта Кон была далеко не самой смелой, влиятельной или проницательной собирательницей Матисса, но она осталась его единственным шансом. Этта смогла дать ему то, чего не дал никто другой: стабильность, надежность и уверенность в будущем. В те годы это было редким подарком^[231].

В конце 1930-х годов Матисс вернулся к старому, наиболее привычному для него образу жизни — работал и спал в мастерской, чувствуя себя одновременно и пленником, и совершенно свободным. Наконец-то искусство поглотило его целиком. Любая мелочь, которая могла отвлечь Мастера, мгновенно устранялась Лидией, все еще очень смутно представлявшей степень международной известности своего патрона, не говоря уже о его прошлых достижениях^[232]. Лидия ухаживала за его женой, вела всю его переписку, позировала ему в мастерской. Помимо этого на ней лежало управление домашним хозяйством и подготовка

ежегодного переезда в Париж, каждый раз превращавшегося в настоящую экспедицию. Заказывались санитары-носильщики, которые вносили мадам Матисс в спальный вагон в Ницце и выносили из поезда в Париже; отдельное купе для Матисса, который теперь ездил в сопровождении двух собак и все увеличивающегося количества клеток с птицами.

Экзотических птиц Матисс начал приносить домой летом 1936 года. Скучая в Париже и бродя вдоль набережной Сены в ожидании приезда американского клиента, он случайно оказался на улочке за собором Нотр-Дам, где стояли лавки продавцов птиц. Восхищенный необычайной окраской, оперением и конечно же пением, он купил сразу пять или шесть птах и потом уже не мог остановиться. Художник говорил, что трели пернатых напоминали ему пение дроздов на пальмах у отеля в Папеэте. А еще они навевали воспоминания о певчих птицах в домах ткачей в родном Боэне и отвлекали от гнетущих мыслей. Птицы заняли в жизни Матисса такое же место, как обитатели Лондонского зоопарка в жизни Бюсси. Летом 1937 года, когда Матисс наконец-то пересек Ла-Манш, чтобы подготовить выставку в лондонском филиале галереи Розенберга, он набрался смелости и сам, без сопровождающих, поехал в зоопарк, где они с Бюсси договорились встретиться в павильоне бабочек. В руках у него на всякий случай была припасена записка, на которой печатными буквами было выведено: «BUTTERFLIES» («Бабочки»). Старым друзьям было за шестьдесят, но оба все так же были преданы живописи и так же не обращали особого внимания на входящие и выходящие из моды стили и направления. В окружении порхающих над ними роскошных бабочек они вспоминали о дружбе, начавшейся в мастерской Моро почти полвека назад и пронесенной ими через всю жизнь ^[233].

В начале зимы Матисс вернулся в Ниццу и сразу подхватил грипп, который перешел в бронхит, а затем пневмонию. Девять дней он был почти без сознания. Лидия неотлучно находилась при нем, каждый день, утром и вечером, приходил врач. Пьер в Нью-Йорке уже паковал чемоданы и собирался плыть в Европу, когда пришла телеграмма, что кризис миновал. Увидев, что температура наконец начала снижаться, Лидия не выдержала и разрыдалась. Матисс считал, что его спасли регулярные инъекции, обезвредившие яд, проникший в его организм из огромного гнойника. Мучительная ежедневная процедура вскрытия гнойника приводила в невероятное возбуждение птиц — особенно экзотического желто-черного дрозда, чей мелодичный свист, подобный звуку флейты, заглушал вопли пациента. С тех пор певчие дрозды стали любимцами Матисса.

«Он был одной ногой в могиле! — писала Берта в декабре

1937 года жене Пьера. — Моя сестра держится хорошо; она всегда проявляет мужество в критических ситуациях. Мы все в нашей семье такие. Мы — отважные люди». После того как Муссолини и Гитлер заключили союз, Пьер стал уговаривать родителей переехать подальше на запад, что из предосторожности поспешили сделать многие обитатели Ниццы. Однако Матисс не хотел уезжать с Лазурного Берега, хотя договор об аренде их квартиры на площади Шарль-Феликс истекал летом 1938 года. Вместо того чтобы бежать непонятно куда, он вдруг решил купить большую квартиру, точнее, две смежные, в огромном здании, возвышавшемся на северной окраине Ниццы на скалах Симьез. «Эксельсиор-Режина», последний и самый большой из императорских отелей, где в 1890-х годах проживала английская королева Виктория, опустел в 1914 году и долго стоял заколоченный досками. Потом его начали переделывать в многоквартирный дом и закончили реконструкцию в самое неподходящее время. Продать квартиры в преддверии новой войны владельцам дворца не удавалось даже по дешевке. Матисс стал первым и на тот момент единственным из желающих поселиться в «Режине». «Твоя мама в восторге, — сообщила в январе 1938 года Берта Пьеру. — Кажется, все невзгоды позади: у нее начинается новая, счастливая жизнь! Твой отец более сдержан».

В феврале Матисс опять заболел (на сей раз у него случился абсцесс во рту) и пришлось отправиться на консультацию к своему дантисту в Париж. Лечение затянулось до начала марта. Он по-прежнему был еще слаб — сказывались последствия тяжелой пневмонии; по настоянию Амели Лидия поехала вместе с ним. «Все в ужасе от последних действий Гитлера, — написал Матисс Пьеру, когда в марте Германия аннексировала Австрию и готовилась к вторжению в Чехословакию. — Большинство предпочитают об этом не говорить, поскольку не знают, что готовит им будущее, которого все так боятся». Он заторопился обратно на юг, в Ниццу, и перед отъездом вместе с Лидией прошелся по бутикам в районе улицы Бозси, где шла весенняя распродажа. Для пополнения реквизита мастерской весной 1938 года было куплено шесть вечерних платьев. На протяжении следующих десяти лет они станут главной «экипировкой» героинь его картин военных лет.

Нарядные туалеты Матисс будет использовать так же, как листы цветной бумаги, которые он прикалывал к холсту, — те и другие будут для него «строительными блоками». Конструировать картины из плоскостей цвета он начал, когда понял, что украшать своими росписями огромные поверхности ему не придется. Весной 1938 года, не надеясь увидеть свое

панно «Танец» на стене Пти-Пале, Матисс согласился исполнить очередную версию «Танца» — на этот раз для Русского балета Монте-Карло. Музыку для нового балета — первую симфонию Шостаковича — художник и балетмейстер Леонид Мясин выбрали вместе, вдвоем придумали и либретто, лейтмотивом которого стала «борьба между белым и черным, между духом человека и его плотью» (с недавних пор символизируемая для Матисса песней черного дрозда). Художник сделал небольшие фигурки с конечностями-прутиками, наспех соединив их кусочками цветной бумаги, — получилось грубо, но впечатляюще. Затем выстроил игрушечный театр, чтобы продемонстрировать, как будут выглядеть декорации: три белые арки барнсовского «Танца», а за ними — залитое красным, черным, синим и желтым цветом пространство. У подножия этих арок должны были двигаться танцоры в красных, черных, синих и желтых трико, мелькая по сцене, словно полосы и пятна цвета. Хореография вторила сценографии Матисса — Мясин освободил пластику и движения от всего лишнего, из-за чего «Красное и черное» превратилось почти в абстрактный балет. «*Le Rouge et le Noir*», как «Песнь соловья» двадцать лет назад, открывал совершенно новое направление в творчестве Матисса.

Несколько месяцев, пока шла работа над балетом, в доме на площади Шарль-Феликс продолжали готовиться к переезду. В июне, когда вещи и холсты были упакованы, супруги отбыли в Париж, чтобы осенью вернуться в уже готовую квартиру. Из Нью-Йорка на традиционные летние каникулы приехал Пьер с женой и тремя детьми (младшему, Питеру Ноэлю, было всего полтора года). Фотография запечатлела многочисленное семейство Матиссов в квартире на бульваре Монпарнас: пятеро внуков, их родители и постаревшие Анри и Амели. Тем тревожным летом 1938 года, когда привычный мир вновь стоял на грани краха, каждый думал, что они, быть может, собрались вместе в последний раз. Прежнего доверия со стороны близких Матисс не ощущал, дети больше не верили в него или в то, что он делал, — что, по сути, было одно и то же. Его гордость была задета, отчего он казался суровым и недостижимым. Маргерит отдалялась от него, Пьер вообще собрался принять американское гражданство, из-за чего у него постоянно шли споры с родителями. В какой-то момент Пьер не выдержал, поменял билеты и уехал со своим семейством обратно в Штаты. Амели была так возмущена поведением сына, что по возвращении в Ниццу написала ему настолько резкое письмо, что Матисс не позволил его отправить.

В сентябре началась паника и парижане стали в страхе покидать

столицу. В Ницце тоже было неспокойно — появился даже план официальной эвакуации населения (власти опасались, что Италия попытается вернуть себе город, который принадлежал Франции меньше столетия). Амели с сиделкой и ящиком, в который были спрятаны картины, перебралась к Берте в Бозель, где было безопаснее; Маргерит и Жан с семьей тоже покинули Париж. Матисс с Лидией остались в Ницце, боясь бросить на произвол судьбы квартиру и мастерскую; переезд со старой квартиры на новую так и не был закончен — поддавшиеся панике рабочие покинули «Режину», толком не закончив ремонт. Лидия упаковывала фарфор в корзины, сворачивала холсты, укладывала в ящики белье, а потом каким-то образом ухитрилась втиснуться с частью этого добра в забитый чемоданами и тюками вагон. Поезд привез ее в Монтобан, где в пустовавшем гараже Жан устроил склад. Переночевав в Бозеле, она вернулась к метавшемуся в одиночестве Матиссу, который в ее отсутствие успокаивал себя хлороформом и белладонной. В конце сентября премьер-министр Франции Эдуар Даладье улетел в Мюнхен, куда прибыл и британский премьер Невилл Чемберлен, и вместе они договорились с Гитлером о мирной передышке. Ликующие толпы французов встречали самолет Даладье в аэропорту Ле-Бурже. Матисс и Лидия слушали по радио заявление премьер-министра, что война предотвращена. «Если кто-то должен поверить в чудо, чтобы спасти Францию, то я верю в чудеса», — сказал Матисс.

Жизнь опять пошла своим чередом. В «Режину» возвратились маляры и штукатуры, а Матисс устроился в небольшом отеле «Бритиш», где начал работать над декоративным панно «Песня. Концерт»^[234], заказанным Нельсоном Рокфеллером. Лидия сумела расчистить пространство во временной мастерской, где была свалена вся мебель, а в середине октября уехала за Амели в Бозель. Вернувшись, мадам Матисс обнаружила, что квартира в «Режине» еще не готова и ей вместе с вещами придется неопределенное время ютиться в тесной комнате в гостинице. Матисса она видела мало — муж все дни проводил в мастерской, сожалея, что не может оставаться там на ночь («Я не могу спать с моими работами, как обычно, — говорил он Бес-сону, — и это мне очень мешает»).

Поездка из Бозеля в Ниццу негативно сказалась на состоянии мадам Матисс, легко переходившей, как все страдающие депрессиями, от безразличия и апатии к чрезмерному возбуждению. У Амели появилась навязчивая идея: Лидию следует уволить, причем немедленно. Матисс пробовал успокоить жену и объяснить, что не справится без помощницы. Лидия действительно была нужна ему для работы с бумажными

вырезками: он изобрел этот метод во время работы над «Танцем» для Барнса, а теперь собирался применить для декоративного панно для Рокфеллера. Лидия прекрасно с этим справлялась: она ловко прикалывала вырезки, меняла их местами, счищала краску с поверхности холста, а затем повторяла эту операцию снова и снова, с трудом поспевая за Матиссом, который чуть ли не каждый час менял цвета. Еще она позировала ему вместе со своей подругой Еленой Голицыной для рокфеллеровской «Песни» — черно-розово-темно-зеленого фриза, состоявшего из четырех поющих и слушающих пение фигур. Матиссу в этом году исполнилось семьдесят. Но напоминания о возрасте, о приближающейся смерти, о хрупкости вдохновения и о том, как мало времени у него остается, на жену не действовали. Чем более убедительные аргументы приводил Матисс в защиту Лидии, тем больше крепла уверенность Амели в том, что ей не место в их доме.

Долгожданный переезд в «Режину», произошедший в середине ноября, омрачило непрекращающееся противостояние супругов, практически не разговаривавших друг с другом. У Матисса снова начались проблемы с сердцем, часто носом шла кровь, а перед глазами опять стали появляться мутные пятна. Чтение романа Киплинга «Свет погас», герой которого — художник, теряющий зрение и от отчаяния умирающий, только усилило страх ослепнуть. 3 декабря, сразу после завершения «Песни», Матисс официально уволил Лидию, однако в начале января собирался вернуть ее: Лидия должна была снимать квартиру и приходить к нему днем как секретарь. Амели такой вариант тоже не устроил, и она поставила мужу ультиматум: «Я или она». Такой выбор казался Матиссу бессмысленным и необоснованным. Очередной скандал закончился для него приступом тахикардии. Спасибо заботливому Бюсси, оказавшемуся поблизости: он увел друга на свежий воздух и привел в чувство. Родные и друзья пробовали разрядить обстановку, прежде всего Берта, лучше других понимавшая корни их конфликта. Но переубедить сестру ни ей, ни жене художника Чарльза Торндайка, ни семейному доктору не удавалось. В конце января появилась Маргерит, дважды приезжал из Парижа Жан. Обоих поразили непреклонность матери и упрямство отца. Бюсси, который редко позволял себе вмешиваться в чужие дела, даже отвел Маргерит в сторону и прочел ей «нотацию... о безнравственности доведения до смерти выдающихся пожилых художников».

Матисс и его жена, казалось, поменялись ролями. Теперь страдающий от бессонницы, больной и не способный работать художник нуждался в ночной сиделке, в то время как его жена-инвалид кипела мщением. «Пять

месяцев назад мадам Матисс неожиданно встала с постели, в которой пролежала последние двадцать лет, — писала Дороти Бюсси Андре Жиду в марте 1939 года, — и с тех пор демонстрирует поразительную энергию, физическую и умственную, в бесконечной и безжалостной схватке с Матиссом...» Отчаянное положение старого друга не вызвало никакого сочувствия у Дороти и Жани Бюсси, выслушавших полный отчаяния рассказ Матисса о бурях, сотрясающих «Режину», с едва сдерживаемой улыбкой. «Мадам Матисс... устраивает ужасные сцены ежедневно в течение четырех месяцев», — бодро рапортовала Жани Ванессе Белл, которая разносила скандальные новости по Лондону, тогда как другие ее приятельницы оповещали Париж и Нью-Йорк. Измученному Матиссу снилось, что его обвиняют в убийстве и он никак не может доказать свою невиновность.

Но отвратительные сплетни были наименьшими из неприятностей, случившихся той зимой. «Я была уволена, — рассказывала Лидия. — *Madame* хотела, чтобы я ушла, причем вовсе не из женской ревности — для этого я не давала никакого повода, — а из-за того, что я вела все дела и заняла слишком большое место в доме». Лидия переехала в пансион и стала думать, что делать дальше. В случае войны ее, как лицо без гражданства, ожидала печальная участь. Однажды ей уже случалось терять все — дом, семью, родной язык, родину, надежду стать врачом. И вот теперь, когда ей выпал счастливый шанс начать все сначала, опять все рушилось. Через десять дней она отправила прощальную записку Берте Парейр, объяснив, что предпочитает самоубийство существованию, причиняющему несчастье ей и другим. Лидия выстрелила в себя, но пуля застряла в грудной кости. Нацелить револьвер на себя во второй раз у нее не хватило мужества. Написав новую записку сестре Амели, Лидия в тот же день уехала из Ниццы.

Берта, наблюдавшая своего зятя в течение сорока лет, начиная со времени скандала с Юмберами, ни минуты не сомневалась в честности Лидии, написавшей ей о своих отношениях с художником, вернее, об их отсутствии. Все, кто наблюдал за происходящим в Ницце, — даже жена и дочь Бюсси, считали, что у Матисса к его модели сугубо профессиональный интерес. Но в этом-то и заключалась суть проблемы. Для Амели Матисс не могло быть худшего предательства, чем отстранение от участия в делах мужа. Она пожертвовала всем и подчинила свою жизнь интересам мужа и его работы, а теперь, на седьмом десятке, оказалась лишней. В феврале 1939 года ее адвокат составил акт о расторжении брака. Одним из главных условий был раздел принадлежащего супругам

имущества поровну — картин, рисунков, гравюр, скульптур и всего прочего.

В начале марта Амели отбыла в Париж по неизвестному адресу. Матисс чувствовал себя раздавленным. Дети разъехались, Берта собиралась вернуться в Бозель, Бюсси отбыли в Лондон, даже кухарка с мужем и те покинули его. Художник остался один в огромной квартире на седьмом этаже величественной «Режины» — единственный жилец огромного пустующего дворца, возвышавшегося на высокой скале над морем. С одной стороны, он размышлял о пятидесяти годах, отданных живописи, поглотившей его жизнь без остатка, с горьким разочарованием. Но с другой — упивался неожиданно обретенными свободой, покоем и одиночеством. Матисс понимал, что это лишь короткая передышка, что война неизбежна: Гитлер уже оккупировал Чехословакию и нацеливался на Польшу. «Щебетание моих птиц, к которым, казалось, я уже стал равнодушен, даже враждебен, покорило меня вновь. В этом огромном дворце в Симьеze, выброшенном на берег словно потерпевший крушение корабль, они отвлекали меня от надвигавшихся отовсюду бурь».

За три недели он закончил «Музыку», или «Гитаристку», — парную к рокфеллеровской «Песне». «Эта картина обладает диапазоном, богатством и силой звучания органа», — написал отцу Пьер, распаковав ящик с новым холстом. Сын сразу почувствовал в «Гитаристке» идущую от барнсовского «Танца» мощь и цельность, отсылавшую к огромным полотнам 1914 года. «Работа над картиной поддержала меня в самый мучительный и неприятный момент жизни», — писал Матисс. Отец и сын были единомышленны: «Гитаристка» — лучшее из сделанного за последние годы. Если бы не война, Матисс непременно показал бы картину в Париже, чтобы заставить замолчать тех, кто (как и Маргерит) считал, что он выдохся как художник.

В мае 1939 года Музей современного искусства в Нью-Йорке выставил в мраморном вестибюле нового здания «Танец I» — первый вариант московского панно, написанного для Щукина^[235]. 11 мая Матисс присутствовал на премьере балета «Красное и черное» в Монте-Карло, а 5 июня — в театре Шатле в Париже (где балет назывался «Странная фарандола»). Программку балета украшала сцена битвы Геракла с Антеем — последний вариант рисунка «по мотивам Поллайоло», где побежденный был изображен Матиссом не ослепленным гигантом, а танцором, вздымающимся в мощном порыве ввысь. «Я находился в таком смятении, однако полный успех балета, а также идея новой постановки, которую мне было предложено оформить, поддержали меня», — писал он Бюсси,

рассказывая о сюжете нового классического балета, который заканчивался сценой свадьбы двух олимпийских богов. «Я закончил с одной женитьбой и планирую другую», — радостно сообщил Матисс летом Бюсси, не ведая, что скоро начнется война и Русский балет будет распущен. Мастерскую Матисса на бульваре Монпарнас постоянно наводняли адвокаты со своими помощниками. Однажды он насчитал целых восемь человек, методично опустошавших ящики, обыскивавших шкафы, подсчитывавших рисунки и составлявших опись имущества. Представлять его интересы на бракоразводном процессе при разделе предметов искусства художник попросил своего дилера Поля Розенберга, тогда как противную сторону взялась представлять Маргерит. В первую неделю июля бывшие супруги встретились в кафе у вокзала Сен-Лазар. «Моя жена даже не взглянула на меня, а я не мог отвести от нее глаз и был не в состоянии вымолвить и слова, — сообщал Матисс, описывая Бюсси, как в течение получаса, пока Амели и Розенберг что-то обсуждали, пребывал в полном оцепенении. — Я сидел словно истукан, клянясь, что больше никогда не позволю заманить себя в подобную ловушку». Однажды он себя именно так и изобразил, словно предвидел эту сцену: двадцать лет назад, в «Разговоре», который купил Щукин, — Амели сурово смотрит на него, а он застыл перед ней в молчании. Ночами ему снились какие-то ужасы. Один из снов он пересказал Бюсси: будто бы его приговорили к смерти и он ждет, когда за ним придут и поведут на казнь. Но кошмар, который вскоре случится, не мог присниться ему даже в самом страшном сне.

Глава пятая.

ВОССТАВШИЙ ИЗ МЕРТВЫХ.

1939–1945

К середине августа 1939 года, ввиду предстоящего раздела имущества, вся «художественная продукция» Матисса была учтена, классифицирована и передана на хранение в Банкде Франс. Матисс признался Полю Розенбергу, что чувствует себя совершенно опустошенным и мечтает поскорее убраться из Парижа. 22 августа он был в Женеве, куда приехал на выставку шедевров из музея Прадо. На следующий день нейтральную Швейцарию взбудоражила новость о подписании в Мюнхене ^[236] Германией и Советской Россией пакта о ненападении. Через неделю гитлеровские войска вошли в Польшу. 3 сентября Франция, а вслед за ней Великобритания объявили войну Германии. Начиналась третья в жизни Матисса война. Он поспешил вернуться в Париж и хотел было, как и все, бежать на запад, но, поняв, что это ему не под силу («Последние двенадцать месяцев меня совершенно сломили», — написал он Бюсси), остановился в городке Рошфор-ле-Ивелин, чтобы собраться с мыслями и решить, что делать дальше.

В деревенской гостинице в Рошфоре, что находился всего в полусотне километров от столицы, Матисс провел почти месяц, наблюдая за бесконечным потоком беженцев, читая «Дневники» Андре Жида и рисуя в лесу деревья. Рисовал он и Лидию, которая вновь была с ним. Он написал, что нуждается в ее помощи, и она появилась в день его именин, 14 июля. Лидия вошла со скромным букетом, который собрала в саду у тетки, жившей в предместье Парижа и на время приютившей её. Матисс увековечил его в натюрморте (белые маргаритки и синие васильки, рисунки на стене, подставка для натюрморта и даже сама модель), поместив букет на черном фоне в центре полуабстрактной композиции. Яркие, смелые «Цветы в День святого Анри» стали символом пакта, который они заключили в Рошфоре.

«Именно там мы договорились о нашем будущем сотрудничестве, — позже рассказывала Лидия. — Он должен был принять решение, возьмет он меня с собой или нет. Я практически не колебалась. Я была одинока, ничем не связана, и в жизни меня ничто не удерживало. Я понимала, что будут говорить люди о молодой красавице и старом богатом мужчине, но

проблемы собственной репутации меня не интересовали». Оба чувствовали, что наступил решающий момент их жизни и обратного пути не будет. Матисс вел себя намного осторожнее, чем Лидия. «Он говорил: “Вы молоды. У вас вся жизнь впереди, все дороги открыты перед вами”. На что я возразила: “Дороги, ведущие куда? К чему?” — “Бедное дитя”, — ответил он. Видимо, только в тот момент он осознал, что я была словно чистый лист». В Рошфоре Матисс нарисовал Лидию в дорожном плаще с капюшоном — они собрались в путешествие, но еще довольно плохо представляли себе, как все у них сложится. Позже Делекторская любила сравнивать себя с вороном из русской сказки, летящим спасать израненного героя, брошенного умирать в чистом поле. «Это Матисс заставил меня почувствовать, что я еще могу быть кому-то полезной», — говорила она.

После оккупации Польши ни Гитлер, ни Муссолини ничего не предпринимали. Франция продолжала вести пассивную войну, в военные действия не вступала, но тем не менее объявила всеобщую мобилизацию, а с ней и чрезвычайные меры, что для Лидии, как и для сотен тысяч иммигрантов, означало невозможность передвигаться по стране без специального разрешения. Матиссу пришлось подключить все свои связи и через министра-социалиста Альбера Сарро выправить для русской секретарши необходимые бумаги. В конце октября они приехали в Ниццу. Город был переполнен войсками. На первом этаже «Режины» расквартировали роту марокканцев. Филодендроны в огромной мастерской так разрослись, что превратились в настоящие джунгли. Из-за предстоявшего раздела имущества мастерская казалась пустой: кроме незаконченных работ, нескольких бронзовых отливок да фигуры безрукой девочки — прелестной римской копии с греческого оригинала — в ней ничего не осталось. Зато можно было радоваться птицам — у Матисса их собралось около трехсот, жили они в специальной вольере, и за ними ухаживал птичник, являвшийся к своим питомцам каждый день. «Птичник» отделял мастерскую от жилой половины — столовой с мраморным полом (мрамор Матисс выбрал сам и сам нарисовал орнамент) и бывшей комнаты Амели, где всегда было прохладно, поскольку окна выходили на север. Со временем и эти комнаты тоже превратятся в мастерские, но пока они продолжали напоминать о прошлой, безвозвратно ушедшей жизни. В первые тревожные месяцы войны Матисс постоянно слушал военные сводки, пытаясь принять правильное решение, где им с Лидией следует остаться. В итоге он выбрал Ниццу, но готов был двинуться из города в любой момент.

Он никуда не ходил и ни с кем, кроме своих моделей, не виделся.

Компанию ему составляли только его птицы, да и то лишь в свободные от работы часы. Лидия наотрез отказалась поселиться в его квартире и спала в комнате для прислуги в мансарде, четырьмя этажами выше. Рабочий день у нее начинался утром, когда приходили модели. Со стороны постоянное присутствие рядом со старым художником молодой дамы выглядело несколько двусмысленно, но Лидию это не смущало. Она раз и навсегда четко установила для себя, что готова делать для своего работодателя, а что — нет. «Я постоянно носила передник, — говорила она, — чтобы показать всем, что я служащая». До конца жизни Матисса она обращалась к нему только на «вы», представлялась как его секретарь и никогда не называла его иначе, чем «патрон»^[237].

Однако и его, и ее родственники не сомневались, что они любовники. Тетка, возмущившаяся сначала разводом племянницы, а потом тем, что та позволяет писать себя обнаженной, не желала более поддерживать с Лидией отношений. Жена и дети Матисса и вовсе обвиняли отца в разврате, заявляя, что он «втаптыкает имя семьи в грязь» (то же самое говорил полвека назад его отец, правда, совсем по другому поводу). Матисс пытался представить возвращение Лидии как рабочую необходимость, но дети считали его поступок явной провокацией. Все трое были уверены, что таким образом он просто решил отгородиться от них. В присутствии Лидии Пьер, Жан и Маргерит вели себя отвратительно, делая вид, словно ее не существует вовсе; «эта русская» (между собой они ее иначе не называли) была для них хищной интриганкой, манипулирующей стариком-отцом. В связи с предстоящим официальным разделом имущества обстановка в семье была накалена до предела. Бесконечные претензии, обвинения и мелочные счеты жены доводили Матисса до иступления. Вызванная быть посредником Маргерит оказалась «под перекрестным огнем» обоих родителей; измученная морально и физически, она несколько раз теряла сознание, когда вместе со своим нью-йоркским адвокатом приезжала «инспектировать» содержимое квартиры в Ницце. Матисс сильно сдал: к концу дня глаза его так уставали, что он плохо различал написанное на холсте. Любителям во время войны было не до искусства, адвокаты получали огромные гонорары, что особенно бесило Матисса. «Это доведет всех нас до нищеты», — со злостью говорил он.

Нейтралитет в их большой семье хранили только двое — Берта и Пьер. Тетка с племянником не поддерживали ни ту, ни другую сторону, в споры не вмешивались и в один голос умоляли Матисса подождать, пока Амели остынет и успокоится. И все-таки в знак солидарности с сестрой Берта решила отказать зятю от дома — «до тех пор, пока эта русская остается с

ним». Разрываясь между Анри и Амели, она покривила душой и сделала вид, словно сорока лет дружбы не было, что Матисс не летал в тулузский госпиталь, чтобы навестить ее после тяжелой операции, и вообще вел себя по отношению к ней как любящий старший брат. Но вот в чем нельзя было упрекнуть Берту, так это в отсутствии беспристрастности: виновницей их развода она Лидию никогда не считала. Такого предательства Амели сестре простить не смогла. Сестры Парейр продолжали жить по соседству в родном Бозеле, только Берта ютилась с тяжелобольной тетей Ниной в холодном доме и с трудом сводила концы с концами, а состоятельная Амели арендовала уютный коттедж, жила в полном достатке и с младшей сестрой разговаривать не желала.

Пьер в то время был самым близким отцу человеком. В момент начала войны Пьер находился во Франции и, разумеется, попал под мобилизацию. Матисс сделал все возможное и невозможное, чтобы помочь ему вернуться в Штаты, хотя страшно не желал отпускать сына далеко от себя. «Будет ужасно, если ты уедешь — что мне тогда останется? — написал он сыну за месяц до отлета в Нью-Йорк. — Останется только моя работа. Но этого недостаточно, поскольку в этом случае ты становишься пленником, запертым в невидимых стенах... Конечно, можно работать и в тюрьме (посмотри на Курбе^[238]), но временами это становится нестерпимым». Видя, что никаких явных признаков нападения на Францию со стороны противника по-прежнему не наблюдается, Матисс подумывал удалиться от своих личных проблем куда-нибудь подальше, например в Бразилию. Он так истосковался по краскам и свету далеких стран, что перспектива нового путешествия немного его успокоила и предстоящий раздел имущества перестал казаться столь отвратительной процедурой. Конец апреля и первую неделю мая они с Маргерит разбирали сундуки и ящики с его работами в сыром холодном подвале парижского Банка де Франс. Он ужасно боялся опять схватить бронхит, а по ночам страдал такими спазмами в желудке, что испуганный портье даже вызывал врача. Однако ничего серьезного у постояльца врач не обнаружил.

Гитлеровские армии тем временем перешли в наступление и в апреле захватили Норвегию и Данию, а 10 мая двинулись через Бельгию, Люксембург и Голландию на запад. Через два дня они уже форсировали реку Мез на территории Франции. Когда начались бомбардировки Парижа, жители столицы вновь обратились в бегство, став частью многомиллионного исхода, двигавшегося из Фландрии и Бельгии. Огюст Матисс с женой успели уехать из Боэна, который вскоре был занят фашистами, и двигались на автомобиле на юг, в Бозель, надеясь найти

убежище у Амели. Маргерит отправила Клода вместе с директором его школы в центр страны; жена Жана Луиза уехала с сыном на запад (сам Жан был призван в армию). Когда немецкие войска двинулись через долину Соммы на запад, к морю, Матиссу с Лидией удалось сесть в забитый беженцами поезд, шедший из Парижа в Бордо. Через несколько дней они оказались в приморском городке Сен-Жан-де-Люз, у самой испанской границы.

1 июня, когда армии Голландии и Бельгии были разбиты, а отступавший британский экспедиционный корпус готовился к переправе через Ла-Манш в Дюнкерке, Териад в Париже заканчивал печатать специальный выпуск журнала «Verve», который Матисс называл «военным». Накануне входа в столицу немцев художник дневал и ночевал в редакции: он вырезал из цветной бумаги и наклеивал на обложку буквы и фрагменты рисунка под неусыпным взглядом Териада, приложившего вместе со своими печатниками столько усилий, чтобы на свет появились первые матиссовские декупажи^[239]. Ничем другим ответить на позорное поражение своей страны в июне 1940 года они не могли.

Едва 14 июня немецкие войска вошли в Париж, правительство ушло в отставку. На следующий день новым премьер-министром Франции был назначен восьмидесятичетырехлетний маршал Петэн, который немедленно попросил Гитлера о перемирии.

Матисс был напуган капитуляцией Франции, потрясен творившимся кровопролитием, волновался за родных и близких, о судьбе которых ничего не знал. Больше всего его беспокоила Маргерит, уехавшая накануне падения Парижа на поиски сына. Но пришедшие письма и телеграммы сняли тяжкий груз с его души. Дочь с внуком добрались до Бозеля, и теперь на родине Парейров собрались почти все: Огюст с женой, Луиза с Жераром и, наконец, Маргерит с Клодом. Марго пришлось мчаться на автомобиле по проселочным дорогам Оверни, удирая от наступавших за ней по пятам немцев. «Никогда! — воскликнула Маргерит, узнав, что Франция капитулировала. — Я скорее умру с оружием в руках». Через две недели она разыскала Жана. «Итак, теперь все в безопасности», — с облегчением сообщил Матисс Пьеру 4 июля 1940 года.

Отныне существовало две Франции: оккупированный немцами Север и номинально свободный Юг с правительством Петэна в Виши. В июне Муссолини объявил войну Франции, и угроза захвата Лазурного Берега вновь стала вполне реальной. Матисс тем не менее полагал, что жить под итальянцами в Ницце несомненно лучше, нежели в Сен-Жане, где нацисты наверняка установят «новый порядок». Художник, у которого в кармане

лежал заграничный паспорт с бразильской визой, говорил потом, что ему и в голову не приходило бежать из Франции («Я должен был выехать 8 июля... Увидев все своими глазами, я отказался от поездки. Я чувствовал бы себя дезертиром. Если все, кто на что-то способен, удержат из Франции, то кто же останется?» — написал он Пьеру). Им с Лидией чудом удалось вырваться из Сен-Жана, забитого беженцами, зажатыми в городе как в мышеловке (наступающие немцы с севера, испанские пограничники с юга). Они погрузились в едва ли не единственное такси, у которого наличествовал полный бак бензина, и успели выехать из города через южные ворота, в то время как через другие, северные, в Сен-Жан-де-Люз уже входили немцы. Через сто с лишним километров они остановились в первой же гостинице, где нашлись свободные номера. Поскольку поезда не ходили, в отеле «Феррьер» в Сен-Годане пришлось задержаться на весь июль. Каждое утро Матисс со страхом включал радио, читал газеты и мучился от болей в желудке, ставивших в тупик местных эскулапов. Через месяц они с Лидией добрались до Каркассона, а через две недели, когда снова стали ходить поезда на Марсель, в два часа ночи втиснулись в переполненный вагон.

В переполненном французскими и иностранными беженцами портовом Марселе Матисс в первое же утро столкнулся с подругой Маргерит Мари Жолас, бывшей директором школы, где учился Клод. Мари поведала ему, что вместе с дочерью плывет в Соединенные Штаты, и согласилась, по просьбе Маргерит, взять с собой Клода, которого в Нью-Йорке ждет отец. Новость об отъезде внука ошарашила Матисса. Он говорил потом, что в те три дня в Марселе чувствовал себя «полной тряпкой»: ему не хотелось отпускать любимого внука, но он старался не подавать вида, чтобы успокоить ужасно переживавшую дочь. Чтобы отвлечься, он все время рисовал Клода, боясь больше никогда не увидеть мальчика (они встретятся только через пять лет). Стойкая Маргерит вела себя героически, но, проводив сына, слегла и проболела всю осень сорокового года.

К концу августа Матисс вернулся в Ниццу. Первым его шагом было введение режима строжайшей экономии, поскольку город в любой момент могли оккупировать итальянские фашисты. В Бозель, где уже находились все его картины, он в сентябре отослал коллекцию пластинок, еще остававшиеся в мастерской бронзы и большую часть мебели. Осенью, когда начался дефицит продуктов, бензина и транспорта, Матисс стал распродавать своих птиц^[240]. «Меня огорчает не сама необходимость продажи, а неуверенность, в которой живешь, и стыд за катастрофу, в

которой ты неповинен, — писал он Пьеру. — Все идет как в Школе изящных искусств, сказал мне Пикассо. Если бы все делали свое дело, как Пикассо и я, трагедии не произошло бы...» Пикассо сказал это еще при их встрече в Париже в мае, когда выяснилось, что возведенная престарелыми французскими генералами неприступная линия обороны — чистая фикция.

Теперь контакты с Парижем полностью прекратились и новости о старых друзьях доходили исключительно благодаря американцу Вэриену Фраю, учредителю Чрезвычайного комитета спасения. Фрай прибыл во Францию со списком выдающихся деятелей искусства (составленным в Нью-Йорке Альфредом Барром), которым угрожало преследование нацистов. Предложение о предоставлении политического убежища Матисс вежливо отклонил, равно как и приглашение Колледжа Миллс в Калифорнии прочесть курс лекций осенью 1940 года. «Мне семьдесят лет, — сказал художник, — я слишком стар и болен, чтобы перебираться на новое место». К тому же он не решался бросить свои картины: те, кто еще недавно расправлялись с его последователями в Германии, с легкостью могли проникнуть в хранилище Банка де Франс. Банковские сейфы были надежно защищены от воров, пожаров и бомбардировок, но не от конфискации. Матисс успокоился, только когда Пикассо, у которого хранились ключи от ячейки, дал знать, что картины в целости и сохранности. Однако тут же начались новые волнения — теперь за судьбу собрания Поля Розенберга и собственных работ в том числе («Что стало с моими последними холстами, которые он собирался свернуть в рулон и увезти с собой?» — переживал художник). Матисс пробовал обращаться в разные инстанции, убеждая официальных лиц вмешаться в ситуацию с замечательной коллекцией, оставленной уехавшим в Нью-Йорк Розенбергом на произвол судьбы в Бордо: «Представьте себе, что... картины потеряются или будут конфискованы немцами. Что скажут потом, когда вскроется вся история, о тех, кто мог бы приютить картины?»

В октябре Матисс случайно встретил Жоржа Бернхема. Война не пощадила знаменитого галериста: жена умерла, а единственного сына отправили в концлагерь. Подавленный обрушившимися на него несчастьями, Бернхем не хотел ни думать, ни говорить об искусстве. «Картины больше не доставляют мне удовольствия, — сказал он, — к тому же я вряд ли сумею увидеть их снова. С евреями во Франции теперь не церемонятся». Все, что могли в такой ситуации сделать Матисс с друзьями, это подписать официальную петицию в поддержку Жоржа и его кузена Жосса Бернхема. Пьер давно предупреждал отца, что правительство Виши ничем не лучше нацистов и будет рьяно изгонять евреев из мира искусства

и насаждать эстетические ценности, которые олицетворяет собой Школа изящных искусств. Если возмущение политикой преследования евреев не шло дальше частных бесед, то о неприязни к методам Школы изящных искусств можно было заявить публично. Что Матисс и не преминул сделать осенью 1941 года, когда в Ниццу был переведен комитет по присуждению Римской премии. Сначала он дал интервью Радио Ниццы, а после того как текст выступления напечатала газета «*Paris Soir*», вырезав из него все критические высказывания, согласился повторить сказанное ранее, причем в еще более решительных выражениях.

Матисс казался себе ужасно постаревшим. «Я наблюдал, как быстро меняюсь, — волосы и борода побелели, черты лица заострились, а шея стала тощей». Все его существование свелось к еде, сну и работе. Осенью он закончил очередную прекрасную картину, стиль которой в письме своему румынскому другу Теодору Паллади^[241] определил как «выразительное сочетание и сопоставление окрашенных поверхностей». В воздухе Ниццы витало предчувствие беды: город мог быть оккупирован в любой момент. «Неспокойная обстановка... так действует на меня, что я не могу или боюсь оставаться с предметами, в которые должен вдохнуть еще и чувство, поэтому я сговорился с местным агентством статистов кино, чтобы они мне присылали самых красивых девушек; если те мне не подходят, я даю им десять франков и отпускаю», — писал он Пьеру. В итоге он выбрал трех или четырех молодых моделей, которые позировали по отдельности — три часа утром и три часа после обеда.

На картине, которую Матисс назвал «Сон», он изобразил спящую девушку, чей образ неотступно преследовал его в путешествиях. Картина стоила ему года напряженной работы и сорока сеансов позирования сменявших друг друга моделей. За «Сном» последовал лаконично-жесткий «Натюрморт с раковиной», на который ушло тридцать сеансов^[242]. 7 декабря Матисс написал Паллади, что над этим натюрмортом он долго размышлял, «стремясь освободиться от всего лишнего», и что эта картина — «самая выразительная с точки зрения колористического решения» из всего им сделанного. Матисс писал, что пока не может «двигаться в том же направлении дальше», поскольку «не желает повторяться». Он также признался, что нуждается в отдыхе и потому «позволил себе увлечься более обычным и менее духовным замыслом». Приближение к «материальности вещей» вылилось в написанные довольно быстро, один за другим, «с откровенным удовольствием», три «Натюрморта с устрицами» — типичного французского ланча (блюдо с устрицами, нож, салфетка, лимоны

и кувшин с водой). «Тут, мой дорогой, нужны вкусовые ощущения — устрица в картине должна остаться устрицей, и в то же время в исполнении должно быть что-то от голландцев»^[243].

В письмах к старому приятелю Паллади, сидящему в гостинице оккупированного фашистами Бухареста и тоже пишущему натюрморты, чтобы «защититься от всего окружающего», Матисс умолчал о серьезных проблемах со здоровьем. По возвращении в Ниццу у него снова начались острые боли в брюшной полости, мучившие его в мае в Париже и в июле в Сен-Годане. Врачи полагали, что они связаны с сердцем, но ошиблись с диагнозом. После того как очередной приступ в конце ноября чуть не убил Матисса, его положили на обследование. На Рождество Лидия, не сказав ему ни слова, написала Маргерит в Бозель, что жизнь отца в опасности и никто, кроме нее, не в силах отменить намеченную операцию.

Маргерит мгновенно рванулась в Ниццу и организовала настоящую «спасательную экспедицию». Связавшись со знакомым хирургом в Лионе, 7 января 1941 года она забрала отца и прямо с больничной койки погрузила в поезд, не обращая внимания на причитания врачей, в один голос уверявших, что больной не переживет двенадцати часов тряски в вагоне, да еще зимой, да еще через оккупированную территорию. «Маргерит действовала со всей энергией, на которую была способна, — написал Матисс через неделю Пьеру из клиники в Лионе, — и вот я здесь». Профессор Вертхеймер вместе с Луи Санти и Ре-не Леришом из Коллеж де Франс решили срочно готовить больного к операции. Неверный диагноз, отсутствие должного лечения в течение последних семи месяцев, а также проблемы с сердцем предельно осложняли ситуацию. Откладывать было нельзя. Операцию запланировали на 16 января 1941 года.

Матисс решил воспользоваться образовавшимся перерывом и привести в порядок свои дела. Он сложил в коробку и запечатал документы, которые в случае его смерти должны были быть переданы жене; написал всем членам семьи, отправил прощальные письма друзьям. Пикассо, Боннар, Бюсси, Камуэн, Розенберг и даже Эсколье — все получили бодрые письма, в которых как бы вскользь упоминалось о небольшой, вполне обычной операции, не стоящей их беспокойства. Матисс даже нарушил многолетнее молчание и написал Дютюи, высказав бывшему зятю все, что думает о нем. В заключение он отправил два знаменитых письма Пьеру. В первом находилась копия завещания, согласно которому его дети должны были поделить между собой все его состояние поровну. Во втором письме, написанном на рассвете дня операции, Матисс честно и беспристрастно подвел итоги прожитого. Он пытался разобраться,

к чему привела «сделка» между жизнью и искусством, на которую он пошел; сожалел, что из-за собственной сдержанности и скрытности превратил жизнь семьи «в минное поле»; признавал, что в большинстве проблем, с которыми столкнулись его дети, виноват именно он, и призывал Пьера не повторять его ошибок. Причиной нынешнего «полного упадка сил» он называл пережитое за последние два года, писал, что операции не боится («Не беспокойся — я не собираюсь умирать, просто мне свойственно принимать меры предосторожности»), и в который раз повторял, что его любовь ко всем, включая жену, все так же глубока и неизменна. В постскриптуме Матисс приписал, что две свои последние картины — «Сон» и «Натюрморт с устрицами» — оставляет Музею города Парижа и государству, в указанном порядке. Второй постскриптом — просьба не уродовать письмо отца к сыну, которое, возможно, окажется последним, — предназначался военному цензору, ибо все без исключения письма перлюстрировались.

Профессор Санти, которому ассистировали его коллеги, успешно прооперировал Матисса (ему сделали колостомию в два этапа: в первый раз он лег на операционный стол 17-го, а во второй — 20 января), но спустя два дня легочную артерию закупорил тромб. Маргерит и Лидия дежурили у его постели по очереди. Из телеграмм, которые Марго два-три раза в неделю отправляла Пьеру, тот знал, что сестра смогла уехать из Лиона только 1 марта, но через два дня Лидия вызвала ее телеграммой, сообщавшей о втором, смертельно опасном тромбе. Вдобавок начал гноиться шов. Восемь дней Матисс пролежал в горячке. Врачи боялись, что художник не выживет; ночами он и сам чувствовал, как силы покидают его («Когда у меня была температура 40, в промежутке между страшными приступами боли я спросил себя: “Где ты хочешь быть: здесь или в холоде могилы?” ... И вот на этот вопрос я ответил себе без колебаний: “Нет, я предпочитаю быть здесь и страдать. Жить!”»). Три месяца две женщины самоотверженно ухаживали за ним, хотя Маргерит мирилась с присутствием Лидии с трудом. От бессонных ночей силы у обеих и так были на исходе, а вечно раздражавшийся, не умевший справляться с приступами беспричинного гнева Матисс умудрялся регулярно доводить их до слез. Однажды, когда он по привычке измывался над Лидией, Маргерит не выдержала и зашептала отцу на ухо: «Прекрати! Что ты будешь делать, если она возьмет и уйдет?»

К концу марта состояние больного настолько улучшилось, что Маргерит смогла вернуться в Бозель. «До свидания, — сказал с улыбкой художник 1 апреля профессору Санти, перебираясь в отель по соседству с клиникой, — я покидаю вас, причем не вперед ногами». Но он был еще

слишком слаб и не смог даже нарисовать на полях письма Бюсси свой гроб (работавшие в клинике монахини прозвали его *le ressuscité* — «восставший из мертвых») и попросил сделать это за него Лидию. Долгое время он лежал почти неподвижно, наблюдая сквозь заслонявшие окно ветви деревьев серые воды бегущей Роны («Из окон моей комнаты на втором этаже... видна по-весеннему полноводная и мутная бурлящая река, набирающая силы, подобно моему уму и телу», — писал он своему другу Андре Рувейру). Он говорил, что днем и ночью думал только о своей ране^[244]. Он возвращался в мир, который уже было покинул, постепенно: Лидия рассказывала ему о смерти друзей, о сражениях в Ливии и Греции, о вторжении фашистов в Югославию. «Наполеон — бог Гитлера, — заявил Матисс 10 апреля, узнав, что немцы вошли в Белград. — Только у Наполеона случилась осечка». Из радиосводок, которые Матисс вновь начал слушать, он узнавал, что фашисты торпедируют транспортные корабли союзников, а самолеты люфтваффе превращают в груды развалин английские города. Матисс задавал себе вопрос: что же в итоге уцелеет в Европе в этом безумии разрушения, готовом в любой момент перекинуться на Восток и уничтожить остатки древних цивилизаций? 2 мая он наконец смог сесть в кровати и сделать первый рисунок. В письме Пьеру, не имевшему известий от отца почти четыре месяца, Матисс изобразил свое отражение в зеркале гардероба: старик в ночном колпаке и очках, измученный, но живой и в полном рассудке.

Матиссу был семьдесят один год, когда весной 1941 года он буквально воскрес из мертвых. От вынужденного, впервые за пятьдесят лет, бездействия ему не оставалось иного занятия, как только перебирать в памяти прожитое. Швейцарский издатель Альбер Скира, навещавший художника в лионской клинике, был так захвачен рассказами Матисса, что уговорил его издать воспоминания. Скира воспользовался смятением художника, который все еще не мог поверить в свое «воскрешение» (я был так долго отрезан от мира, говорил он, что «во время выздоровления стал очень болтлив»). Матисс согласился почти сразу («Меня затопили воспоминания, и я решил их опубликовать»). Энергичный Скира немедленно прислал воодушевленного будущей работой журналиста Пьера Куртиона, а вместе с ним и стенографиста. Первое интервью состоялось 5 апреля, а за ним в течение трех недель последовали еще семь бесед, во время которых Матисс рассказывал о своей семье, о детстве, воспитании, об учебе и о начале карьеры.

Матисс часто путал даты, но был удивительно точен в характеристиках людей и описаниях своих эмоций. Рассказ его вращался вокруг нескольких

ключевых историй, относящихся в основном к открытию им своего призвания, что придавало его жизни некий поистине мифический размах. И хотя Матисс касался подобных тем в интервью и прежде (например, в книге, над которой работал с Раймоном Эсколье в 1937 году, а также в серии диалогов с Териадом), сотрудничество с Куртионом вылилось почти в автобиографию. Матисс говорил, что хотел взглянуть на себя со стороны и увидеть в литературном тексте свое отражение. Такими и получились мемуары художника, которые он предложил назвать «Болтовня Анри Матисса», а не слишком обязывающими «Беседами с Анри Матиссом», как того хотел издатель.

В конце мая Куртион возвратился в Женеву и сел за редактуру исправленного и дополненного художником текста, который был прислан из Ниццы, куда вернулся Матисс. Мастерская в «Режине» осталась в целости, а вот птичья вольера наполовину опустела, да и выжившие птицы были еле-еле живы (достать специальный корм из муравьиных яиц в военное время было нереально). Вскоре погибла пара любимых певчих дроздов. За ними последовал верный пес Роуди, так трогательно утешавший Матисса в тяжелые минуты. Конечно, в сравнении с происходящим на Восточном фронте, где армии Гитлера стремительно продвигались в глубь России, назвать эти неприятности несчастьями язык не поворачивался.

К унизительному положению инвалида Матисс привыкал терпеливо и изобретательно; учился мириться и терпеть специальное приспособление из металла и резины, которое приходилось надевать, вставая с кровати, и даже умудрялся подшучивать над собственной беспомощностью. Чтобы он мог как можно быстрее вернуться к нормальной жизни, были наняты дневные и ночные сиделки, но вскоре выяснилось, что спать даже свои обычные пять часов он не может. Тогда Матисс стал подниматься задолго до рассвета и либо дремал в кресле, либо работал с трех до шести утра. Затем художник шел на прогулку и опять ложился, стараясь поспать до полудня; потом начиналась «вторая смена». Он старался получать удовольствие от того, что еще оставалось ему доступно: еды, прогулок, рисования, встреч с друзьями. К нему приезжал Руо (который оседет после оккупации на побережье, в Гольф-Жуане), регулярно навещал Симон Бюсси, иногда появлялся Боннар. Если у Боннара не получалось добраться до Ниццы на автобусе или поезде, Матисс отправлялся к нему в Ле-Канне сам. Он добыл Боннару бывшие в дефиците холсты, снабдил масляными красками Руо, а старому другу Марке (который переживал войну в Алжире) послал замечательные конфеты.

Матисс потом говорил Марке, да и многим другим, что операция не только прояснила его ум и заставила многое пересмотреть, но помогла вновь почувствовать себя молодым. Живопись стоила того, чтобы жить, пусть даже совсем недолго. И он не собирался терять три или четыре года, которые были необходимы, чтобы завершить «работу всей его жизни». Он нанял новых моделей и начал серию натюрмортов, лучшим из которых стал написанный той осенью великолепный «Натюрморт с магнолией»: скучную хозяйственную утварь — с тазом для варенья в центре — он расположил строго симметрично, словно знаки отличия на военном мундире, нанеся розово-лиловые и сине-зеленые пятна краски на насыщенный красный фон. «Матисс настоящий волшебник, — раздраженно сказал Пикассо, увидев полотно, находившееся в полном противоречии с логикой кубистов. При всей скромности и строгости средств натюрморт казался великолепным. — То, как он работает цветом, похоже на чудо».

Матисс был воодушевлен будущей книгой и уговаривал Руо тоже начать писать мемуары. Окончательное решение опубликовать воспоминания он принял еще в июле, когда Куртион приехал к нему в «Режину» с отредактированным текстом и готовым макетом. Он привез с собой даже пробный оттиск обложки, для которой Матисс специально сделал свой автопортрет. «Я вижу его в пижаме, похожей на одежду сборщика чая, в темном прохладном холле, где маленькая лампа освещает ряды книг. Когда он открыл дверь настежь, вместе с ослепительным блеском дня ворвалось пронзительно звонкое щебетание птиц, прыгающих в огромной вольтере, — их яркое оперение как будто позаимствовало краски с его палитры... В большой мастерской... повсюду лежали вдохновлявшие художника предметы, прославленные его живописью, его талисманы: лимоны на стульях с крестообразными ножками, апельсины, сохнувшие на столах, букеты лилий, раковины, вазы с горлышками различной формы, а в глубине, над кактусами, — лес лиан». Куртион был поражен светом, теплом, ароматом цветов, видом неба, моря и блестящих на солнце красных крыш. На подоконнике окна-лоджии, откуда открывался дивный вид на Ниццу, лицом к морю стоял огромный гипсовый слепок эгинской статуи с отбитым носом. Гостю из нейтральной Швейцарии, попавшему летом 1941 года в полуголодную, деморализованную Францию, мастерская Матисса, равно как и его картины, казались воплощением абсолютной безмятежности и спокойствия.

Но вскоре Куртион почувствовал некоторое напряжение, на которое прежде не было и намека. «То, что вы заставляете меня делать, — полушутливо сказал Матисс в ходе их последней беседы, стараясь скрыть

раздражение, — и то, что я делаю сам, — идиотское занятие. Я снова проживаю свою жизнь, отчего не могу спать... Вы заставляете меня пройти через страшные испытания». Он словно стеснялся «словесного поноса», случившегося с ним в Лионе, считая его проявлением слабости и даже некой изменой своим принципам. Матисс признался Куртиону, что консультировался у психиатров всего трижды. Первый слушал его не перебивая два или три сеанса, отмеряя время по будильнику — ровно шестьдесят минут. Второй сказал, что с ним все в порядке, а третий объяснил, что его нервные расстройства — не болезнь, а свойство характера.

После десяти дней напряженной работы с текстом Куртиона, из которого были удалены «вольные вставки интервьюера» и собственные ответы, показавшиеся слишком банальными, Матисс отправил рукопись Андре Рувейру, чьему литературному вкусу безмерно доверял (бывший ученик Пастера Моро считал себя еще и писателем). Получив от Рувейра отрицательный отзыв, Матисс проконсультировался со своим юристом и в сентябре отправил в издательство Скира в Женеву телеграмму о расторжении контракта. Потрясенный Куртион умолял Матисса передумать, а обескураженный Скира моментально примчался в Ниццу. «История с “Мемуарами” завершилась, и, по-моему, наилучшим образом. Мой издатель явился сюда... боясь, как бы публика не приняла мой отказ от публикации... за ссору между нами, в которой виноват только он, — сообщал Матисс Рувейру. — Он просил продать ему заставки к главам, но я предпочел оставить их себе и, чтобы сделать что-нибудь для него, предложил проиллюстрировать двадцатью-тридцатью литографиями (по своей обычной цене) “Любовную лирику” Ронсара...» Перед роскошным, лимитированным изданием стихов Пьера Ронсара с иллюстрациями Анри Матисса Скира устоять не смог; к теме мемуаров и Куртиону (с которым Матисс не захотел иметь дело якобы из-за его бестактности) они больше не возвращались. В действительности же проблема заключалась вовсе не в назойливости журналиста и не в том, что интервьюер «копнул» слишком глубоко, а, напротив, в том, что слишком строго следовал пунктам договора и не делал никаких попыток взглянуть на Матисса шире. Куртион, по мнению самого Матисса, даже не пытался разобраться в том, что же действительно *движет* художником, и ограничивался штампами типа «он живет только следующей картиной, которую предстоит написать». Поучительный и весьма занимательный текст «Бесед» опускал целый пласт понимания его творчества, в котором, по мнению Матисса, и заключался смысл всего рассказанного им («Словно то, что я написал, или то, что меня

заставили написать, отражает не мою подлинную духовную жизнь, а только ее повседневную сторону»).

Как и большинство художников, Матисс всегда с неохотой объяснял, что означает та или иная работа. Тем более удивительно выглядело его пространное высказывание о последней картине Руо, хранившейся у него в мастерской (холст был заперт в шкафу). «Сюжет — “Молодая циркачка и управляющий”, сидящие друг напротив друга словно овца и тигр, — писал Матисс о взволновавшей его работе старого друга. — Картина не просто необычайно сильна и экспрессивна, она душераздирающа — это портрет самого Руо... Человек, пишуший такие картины... — несчастное создание, страдающее днем и ночью. Он изливает свое душевное волнение и независимо от своего желания передает его окружающим. Нормальным людям такое никогда не понять. Они хотят наслаждаться творениями художника, как наслаждаются коровьим молоком — даже не задумываясь о неудобствах вроде грязи и мух».

В сентябре 1941 года Матисс получил письмо от поэта Луи Арагона, просившего дать несколько неопубликованных рисунков для небольшого журнала «Поэзия», выпускавшегося его другом. К удивлению Арагона, художник не только дал разрешение на публикацию, но и стал настойчиво приглашать в гости. Арагон появился в Ницце в конце декабря вместе с женой, Эльзой Триоле^[245], а на Рождество Матисс получил от него на утверждение небольшой сопроводительный текст к репродукциям. Когда в канун Нового года Арагон с Эльзой катались с Матиссом по городу в экипаже, в Ницце ослепительно сияло солнце.

Вечером они были приглашены в ресторан на праздничный ужин, устроенный по случаю семьдесят второго дня рождения Анри Матисса. Художник был столь непривычно гостеприимен, что Арагон даже заподозрил ловушку: «Всякий или почти каждый раз я находил в Симьеze новые рисунки. Новые соблазны.) Манки. Он ожидал, пока я созрею». Стены мастерской Матисс закрыл от пола до потолка своими рисунками — сотня листов, один за другим, выстроилась в пять рядов. В те дни, когда парижским галереям позволялось работать только с молчаливого одобрения немецких властей, Матисс не просто устроил собственную выставку — он собирался опубликовать эти рисунки в книге под названием «Темы и вариации». «Урожай», собранный за последние два года, Матисс считал едва ли ни главным достижением своей жизни («Если я сумею добиться в живописи того, что сделал в рисовании, я смогу умереть счастливым»). Он хотел, чтобы предисловие к книге написал Арагон.

Матисс окончательно и бесповоротно очаровал Арагона,

чувствовавшего себя под его гипнотическим взглядом кроликом перед удавом. Арагон обожал Матисса еще с юности, поэтому столь лестное внимание к своей персоне его невероятно растрогало («Художник предложил мне написать именно то, чего он не находил до сих пор в статьях о себе, считая, что я, и только я на это способен»). Ветеран Дюнкерка и военной кампании во Фландрии, после перемирия демобилизованный с крестом «За боевые заслуги», активный член ушедшей в начале войны в подполье Французской коммунистической партии Луи Арагон фигурировал в списках особо опасных граждан и в любой момент мог быть арестован за связь с Сопротивлением. «Волшебный чертог великого художника по имени Матисс» в Симьезе показался Арагону одним из тех немногих оплотов цивилизации, что устояли среди руин в их «безгласной, униженной стране». «Мне попросту казалось, что пробил час осознать в Матиссе нашу национальную сущность, что пора полюбить его не за его необычность... но за то, что он часть Франции, за то, что он — Франция».

Арагон сразу же приступил к работе над очерком, который, как он втайне надеялся, должен был перерасти в книгу. Написав несколько страниц, он сразу нес их Матиссу. Во время обсуждения каждой новой порции художник внимательно изучал собеседника («Он, чей портрет, как я считал, пишу я, начал рисовать мой») и в итоге успел сделать не менее сорока портретных набросков Арагона. «Карандаш бежит над большим листом бумаги очень быстро, настолько быстро, насколько это возможно, как будто хочет побить рекорд...» Арагон сначала не придавал значения этим рисункам, заявляя, что выходит непохожим на себя. Матисс рисовал слишком уверенного в себе интервьюера — обходительного, молодого, по-мальчишески живого, а Арагону в ту пору стукнуло сорок пять, и он был тощим от недоедания (почти как все французы во время войны)-Понадобились годы, чтобы Арагон признал, что неподражаемо небрежная линия Матисса сумела проникнуть в самую его суть («Он уловил не одно, а тридцать моих различных “я”»).

Той весной и художника, и поэта преследовали призраки, но ни тот ни другой в этом не признавались. Арагону, недавно похоронившему мать, казалось, что ее призрак смотрит на него с последнего наброска Матисса — точно такое выражение лица было у матери на смертном одре («У меня был мамин рот, а совсем не мой, хотя Матисс ее никогда не видел»). Матисса одолевал невидимый, но чувствительный призрак — зловещий «персонаж по имени Боль». Часто боль становилась невыносимой, отчего Матисс бледнел и делался напряженным. В конце марта у него начались жар,

головокружение и участилось сердцебиение; начался плеврит и возникли проблемы с ушами. От слабости он даже не мог держать в руке карандаш. Арагон говорил, что с тех пор художник уже никогда не выглядел здоровым. Предисловие было закончено в конце апреля, за месяц до того, как Арагону вместе с Эльзой пришлось бежать из Ниццы. Свой портрет он взял с собой в качестве прощального подарка.

С марта Матисс оказался практически прикованным к постели. Из-за мучительных болей в печени и желудке он больше не мог писать. «Этот год списан со счета», — с тоской признался он Маргерит 6 мая, а в конце месяца написал, что «пропустил весну так же, как в прошлом году в Лионе». Четверть века спустя Арагон напишет в очерке «Персонаж по имени Боль» о времени, проведенном вместе с художником в Ницце. Частично это была поэма в прозе, частично — воспоминания, посвященные невидимому спутнику Матисса, олицетворявшему не только опасность, угрожавшую в тот момент художнику, но и тягостное ощущение их общей печали и стыда за то, о чем нельзя было говорить вслух в то время (о предательстве, обмане, облавах, преследованиях евреев и иностранцев). Матисс чувствовал, как сгущается атмосфера страха и насилия, многое рассказывал ему и Арагон. В конце апреля Матисс второй раз выступил по радио в программе друга Арагона Клода Роя и вновь резко критиковал систему преподавания в Школе изящных искусств. После этого в «Режину» начали звонить и интересоваться русской секретаршей; Лидии посоветовали «вести себя тихо и не высовываться», иначе неприятности ей гарантированы.

Арагон с Эльзой все лето провели в Вильнёв-лез-Авиньон, где их приютил один из друзей. Из писем Матисса стало известно, что репутация «беглого коммуниста Арагона» напугала издателя «Тем и вариаций» и тот предложил, чтобы автор предисловия подписался псевдонимом. Арагон отказался. «То, что мой текст появится рядом с Вашими рисунками, которые в этом году заняли большую часть моей жизни и моих мыслей и стали моим единственным утешением среди ужаса, окружающего нас, будет для меня честью», — написал он 11 июля 1941 года Матиссу, которому все-таки удалось уломать издателя^[246] и оставить подлинное имя поэта под предисловием к «Темам...».

В ночь на 31 августа в Вильнёве прошли массовые аресты евреев. «Наверное, во время холодов по улицам Вильнёва дует пренеприятный ветер», — написал Матисс Арагону на следующий день, прибегнув к импровизированному коду. — Наша Ницца ласкова — хотя и не для всех в эти дни. Какой ужас!» Больше всего поражало Арагона в Матиссе

душевное смятение, которое тому удавалось скрывать под маской внешнего спокойствия. Ночи становились все более мучительными: Матисс кричал во сне, пугая ночных сиделок, а просыпаясь, разражался проклятиями. Всю свою жизнь, говорил он, я не мог уснуть — я боялся, что не смогу во сне сопротивляться своим безымянным демонам («Меня населяют твари, которые будят меня, но не показываются»).

Днем он старался вырваться из мрачных ночных кошмаров, надеясь, что ему помогут ослепительный солнечный свет, экзотические птицы и пальмы за окном. С подобным состоянием ужаса Матисс сталкивался в работе только однажды, рисуя ослепленного гиганта в «Улиссе». «Очарование мира, человеческое счастье, всё, из чего Матисс создавал свой великолепный мир, — ничто из этого не могло игнорировать этот вопль из мрака и ужаса, — писал Арагон, рассматривавший мастерскую в Симьезе как бастион сопротивления. — Думаете, легко переходить от этих ужасных лет к мирным сюжетам?.. Анри Матисс в 1941 году и позже собирает свои мысли, не следуя датам в газетах, а возвращаясь к моменту, когда он был один, к Таити, его Таити 1930 года, восстанавливая для себя во Франции, оккупированной нацистами, внутренний порядок путем этого возвращения на Таити».

Арагон уже мечтал о книге о Матиссе, «том, другом, Матиссе, который у меня в голове», — о Матиссе намного более сложном и гораздо более глубоком, чем тот отрешившийся от реальных жизненных проблем художник, каким он казался многим. Летом 1942 года Матиссу сделалось хуже. Приступы резких болей в брюшной полости стали более жестокими и частыми. Болезненно бледный, не в состоянии переварить ничего, кроме жидкой каши и овощного бульона, он сидел в кровати и работал над рисунками к стихам Ронсара. Запланированную поездку в Швейцарию для просмотра оттисков вместе со Скира пришлось перенести с июня на август, затем на осень, а потом и вовсе отложить до следующего года. В июле появилась Маргарит и взяла все под свой контроль. В первую неделю августа в Ницце прошел консилиум. Верхеймер и Гуттман, заменивший Лериша, считали, что больной не перенесет второй операции, а местные врачи не верили столичным светилам и в один голос предрекали смерть от голода, если, конечно, хирурги немедленно не вмешаются. В итоге сошлись на том, что заболевание печени вызвано камнями в желчном пузыре и к грыже отношения не имеет. «Таким образом, операции не будет», — сообщил Матисс. Диета, постельный режим, лекарства — другого лечения врачи предложить не могли. Ему оставалось терпеть боль, молиться, чтобы вышел камень, и цитировать сонет Ронсара о комаре, кусающем его

возлюбленную: «Пустяк, какой почти не виден, порою причиняет зло» («Qu'un rien qu'on ne voit pas, fait souvent un grand mal»).

К середине августа Матисс не вставал с постели уже почти шесть месяцев. Лидия поймала на тумбочке у его кровати комара, накрыв насекомое стаканом: комариный хоботок, похожий на хобот слона, был точно таким, как в поэме Ронсара. Вскоре появились другие развлечения. Рисунок комара стал концовкой для сонета, написанного в честь насекомого, а в углу разворота появился набросок с турецкой принцессы Нези Хамиде Шавкат. Художник встретил девушку на улице и уговорил позировать ему (но прежде пришлось дожидаться разрешения бабушки, словно он просил у нее руки внучки). Летом 1942 года принцессе Нези, правнучке последнего султана Турции Абдул-Хамида, бывшей любимой моделью Матисса на протяжении последних двух лет, исполнилось двадцать; она собиралась замуж и уехала. Место Нези заняли волонтеры — заброшенные в Ниццу войной красивые скупающие молодые дамы, заинтригованные рассказом принцессы об одиоком пожилем джентльмене со старомодными манерами. В мастерской приятельницы Нези вели себя совсем не как обычные натурщицы: если Нези всегда приходила вместе с компаньонкой, то сменившие ее подруги облачались в купальные костюмы, когда художник просил их позировать обнаженными^[247].

Только 14 августа Матисс наконец встал с постели и целый час провел у мольберта. Ему только что начала позировать подруга Нези молодая итальянская графиня Карла Авогадро — он нарядил ее в балетную пачку и усадил в кресло, стоящее на мраморном полу из черно-белых плит. «Танцовщица с поднятыми руками в желтом кресле» стала первой в серии вариаций на тему «девушек в креслах», которых Матисс писал той осенью. Художник пробовал играть со светом, заставляя его то тускло мерцать, то сиять; дверь, окно, полосатую ткань, жалюзи, висающие в шкафу платья он свел к полоскам, пятнам и плоскостям чистого цвета. Картины рождались спонтанно, подобно рисункам, — на протяжении пяти месяцев Матисс писал в среднем картину в неделю. «Я приступил к решительной и серьезной работе с живописью — совершенно хладнокровно, не волнуясь перед сеансом... Уже давно я начал искать новую *идею света* — пусть она лишает мое исполнение некоторой тонкости и изысканности, но зато картина полна свежего воздуха», — говорил он Арагону. Художник отбрасывал все ненужные внешние тонкости, оставляя лишь живописную суть, которую он называл «цветом своих чувств».

Все возраставшая обобщенность образов не оставляла и следа от очарования Нези и ее подруг. На его рисунках принцесса (напоминавшая

Матиссу один из персонажей в «Турецкой бане» Энгра) выглядит томной, соблазнительной кокеткой, хотя на самом деле в Нези с ее нежными восточными чертами лица и облаком волнистых черных волос было что-то утонченное, неземное, не поддающееся определению (Матисс уловил это в картине «Сон»). Но теперь ему требовалась совершенно иная модель, более яркая, резкая и простая. Все эти качества нашлись у двадцатилетней сиделки-практикантки Моники Буржуа, которую прислало ему в сентябре агентство. Сначала она заменяла старую ночную сиделку, а потом стала позировать. В начале войны семью Моники эвакуировали вместе с другими жителями Меца в вагонах для скота. Дома она лишилась, отец умер, мать заболела, а у нее самой открылся процесс в легких. Когда Матисс нанял девушку, она до конца не вылечилась от туберкулеза, зато у нее появился шанс прокормить себя и мать: «Мне было спокойно с ним. Я могла отдышаться, расслабиться, это было мирное убежище. Судьба была так безжалостна ко мне в последние годы...»

Моника постепенно делалась все менее скованной и печальной. «Это Матисс с Лидией помогли мне поверить в собственные силы», — говорила она. Художника вдохновляли ее пышные черные волосы и шея, поднимающаяся над плечами словно белая башня (Лидия говорила, что именно Моника вдохнула в Матисса решимость искать и экспериментировать). Матисс одел дочь солдата, которая никогда прежде не пользовалась косметикой и без разрешения матери не прочла ни одной книги, в вечернее шифоновое платье без рукавов с глубоким вырезом. Он усадил девушку на деревянный стул с высокой прямой спинкой, подобный трону, а чтобы подчеркнуть ее стройную колоннообразную шею, надел на нее крупные янтарные бусы. Увидев свой портрет, Моника, которая теперь тоже хотела стать художником, пришла в ужас: небрежно написанная фигура в землисто-желтых, бледно-серых и темно-коричневых тонах, очерченная жирным контуром желтой охры, мазки которой были брошены на платье. И две нарядные черные пряжки на плечах.

«Я была разочарована: вместо ожидаемого портрета — сплошь цветные полосы и пятна», — рассказывала сама модель. Художнику же, как обычно, требовалось время, чтобы осмыслить сделанное. В следующей, самой радикальной из картин нового цикла («Интерьер с полосами солнечного света»), модель стала просто частью неокрашенного холста, неким очертанием молодой женщины, противостоящей геометрической конструкции из цветных полос и прямоугольников. Матисс хранил этот явно незаконченный холст у себя, рассматривал, обдумывал и только в 1945 году подписал: «Интерьер», тем самым дав понять, что

считает его законченной работой. Картина, смысл которой откроется гораздо позже, в результате оптических экспериментов абстракционистов, оказалась «посланником в будущее», своего рода «мемориальной капсулой». Матисс даже написал записку, в которой просил будущих владельцев ни в коем случае не закрашивать недописанную фигуру в кресле («оставив цвет, которого я добивался, ибо он спроецирован оптическим эффектом, получившимся в результате комбинации других цветов»).

Казалось, Матисс собирает все оставшиеся силы, чтобы успеть сказать свое последнее слово. Однако врачи не оставляли ему никакой надежды и даже предупредили Марго, что без операции ее отец до следующей весны недотянет и умрет от истощения. Когда дело касалось жизни отца, Маргерит готова была забыть и про себя, и про ненавистную ей Лидию. К счастью, теперь поблизости был брат — Жан поселился с женой и сыном в Антибе. Судя по рассказам Арагона, Матисс не просто догадывался, что его сын связан с местным Сопротивлением, но был осведомлен о чемодане с взрывчаткой, который хранил у себя Жан. И хотя Матисс предпочитал не касаться любых острых тем, у Арагона сложилось впечатление, что подобных рискованных действий художник не одобрял.

Зимой 1942 года военные успехи Германии достигли своего апогея. Гитлеру удалось глубоко продвинуться по территории России, а его японским союзникам — одержать ряд триумфальных побед на Тихом океане (после того как Соединенные Штаты вступили в войну и Атлантика была блокирована, переписка Матисса с Пьером оборвалась). 8 ноября американские и британские войска высадились на побережье французской Северной Африки. В ответ немцы оккупировали всю Францию, а итальянцы захватили Ниццу. Арагон успел уехать с последним поездом. В руках у него был пакет с гранками «Тем и вариаций» с его именем на титуле, который в последний момент успела ему вручить Лидия. Отныне Матисс и его ближайшие друзья, жившие на побережье — Рувейр в Каннах, Бюсси в Рокбрюне и Боннар в Ле Канне, — потенциально оказывались на линии фронта. Гражданское население было обязано соблюдать комендантский час и не имело права передвигаться без письменного разрешения немецких властей. И маленькие рыбацкие порты, и курортные городки до отказа были забиты вражескими войсками.

К концу года Матиссу стало немного легче. В канун Нового 1943 года он позвонил доктору Вертгеймеру в Лион и сообщил, что вот уже пятьдесят шесть дней как у него не было ни болей в печени, ни температуры. Однако он по-прежнему был еще очень слаб и больше двух

часов в день проводить на ногах не мог. Зрение, обычно подводившее его во время стресса и перенапряжения, снова начало затуманиваться, хотя врач и уверял, что ему скорее угрожает инсульт, нежели слепота. Забота сиделок и неусыпная бдительность Лидии позволяли поддерживать неустойчивое равновесие в состоянии больного, балансирующего между жизнью и смертью^[248]. Писать приходилось все меньше и меньше, а временами бросать это занятие вовсе. «Он писал бы весь день, если бы мог, — говорила Лидия, — но на это уходило слишком много сил». Когда вся Франция находилась на грани голода, самым сильным голодом, какой испытывал Матисс, был недостаток работы.

Вместо живописи он занимался рисованием. Музыка стихов Ронсара, к которому он вернулся, приводила его в восторг и укрепляла дух («Он помогает мне сохранять душевное равновесие», — говорил Матисс Рувьеру в то ужасное лето 1942 года). На стене у своей кровати художник устроил «личный кинотеатр»: он соединял и переставлял рисунки как в киноленте, режиссируя ими из постели; когда Матисс был слишком слаб, чтобы работать, он разрезал, подгонял и перерисовывал их мысленно. Два или три десятка иллюстраций в итоге переросли в 126 литографий «Избранной любовной лирики Ронсара» (*«Florilège des Amours de Ronsard»*), на завершение которых ушло восемь лет. Когда Матисс чувствовал, что устает от Ронсара, он переключался на средневекового придворного поэта Шарля Орлеанского. Он говорил, что глотал его стихи словно свежий воздух, наполнявший по утрам его легкие («Я живу теперь в тесном общении с Шарлем Орлеанским. Какая у него прозрачная, хрустальная поэзия!»). Рисование давало большую свободу и гибкость, особенно теперь, когда силы не позволяли заниматься живописью ни физически, ни мысленно.

«У меня еще свежая голова... и раз мой режим позволяет работать, хотя и с некоторым ограничением, я должен считать себя счастливым... Не думайте, что я грущу. Разве неудовлетворенные желания не являются лучшим возбуждающим средством?» — писал он Марке. Чаще всего Матисс писал Рувейру, которого считал своим литературным консультантом. Неутомимый, досконально знающий все тонкости издательского дела, Рувейр советовал, каких авторов выбрать для иллюстрирования, с какими изданиями работать, на каком названии лучше остановиться. Заодно он указывал Матиссу, в какой момент сплетающиеся обнаженные тела на его листах делались слишком уж эротичными. Художник и сам понимал, что компенсирует собственную немощь изображениями влюбленных пар, предстающих на его рисунках столь же пылкими и страстными, как в стихах Ронсара («Я никогда не умел делать

что-либо наполовину»). «Раз мое чувство свежести, красоты при виде цветов, прекрасного неба и стройного дерева то же, что и тридцать лет тому назад, почему оно должно измениться, если передо мной молодая девушка? Только потому, что я больше не могу ею овладеть? — спрашивал он Рувейра. — Вероятно, поэтому Делакура говорил: “Я достиг счастливого возраста бессилия”».

Рувейр однажды сравнил своего друга с электрической лампочкой. Теперь Матисс вел себя так, словно его «подключили к сети». Он переписывал целые поэмы сам или заставлял перепечатывать их Лидию, украшал рисунками и посылал Рувейру, перевязывая манускрипт цветными лентами с бантами, словно подарочную упаковку. В своих посланиях Матисс демонстрировал легкость и элегантность, каких сумел достичь в иллюстрациях к «Поэмам Шарля Орлеанского». Это был знак уважения одного мастера, столь хорошо знакомого с тревогами, заботами и меланхолией («*Soussy, soing et mélencolie*»), — к другому, и еще — к искусству, которое держало всех троих на плаву. Анд-ре Рувейр говорил, что любил наблюдать, как во время работы над поэмами к его старому другу возвращались силы.

Читая живые, восторженные письма Рувейру, написанные тяжелобольным Матиссом, страдающим от хронической слабости, проблем с глазами, мучительных осложнений с кишечником, начинаешь понимать, каково же приходилось окружающим. Какую выдержку и какое терпение должна была проявлять семья, чтобы противостоять такой невероятной энергетике. С тревогой наблюдавшие за его выздоровлением близкие были измучены вконец — особенно Маргерит, которой пришлось прожить девять месяцев в гостинице в Каннах, дабы быть рядом с отцом. Общение с Лидией с каждым днем раздражало ее все сильнее; имя русской секретарши она старалась не произносить и существования ее не замечать. Неожиданное появление в Каннах Амели еще больше осложнило и без того натянутые отношения. В стрессовой ситуации мадам Матисс обычно собиралась с силами и приходила в себя — вот и теперь, когда к ней вернулась былая трудоспособность, она жаждала быть рядом с дочерью, но мириться с мужем не собиралась. «Они так уверены, что имеют все права на меня, что это даже раздражает, — жаловался Матисс Рувейру. — Моя жизнь им не кажется нормальной, особенно тот факт, что я слишком хорошо к ней приспособился...»

Кто-то из хирургов сравнил Матисса с хрустальной вазой, которая разобьется, если в нее попадет камень. Лидия восприняла эту метафору буквально и сделала все, чтобы защитить своего патрона от любых

неприятностей. Маргерит ошеломила «атмосфера потворства» и нездоровой лести, воцарившейся в Симьезе: отец словно был заключен в некий кокон и изолирован от любого, кто мог бы сказать ему всю правду. В конце мая 1943 года, через месяц после возвращения в Париж, Маргерит отправила отцу необычайно жесткое письмо. Дочь писала, как опасно для художника самоуспокоение, что нести свой крест — трудная задача, что всем сердцем она стремилась защитить его интересы. Более всего ее возмущала его секретарша, чье влияние на него не поддавалось описанию, и это при том, что у «этой русской нет никакого опыта ведения твоих дел», она не разбирается в живописи и «не в состоянии критически оценить твои работы».

Матисс тянул с ответом почти два месяца. В Ницце ожидали бомбардировок и возможной высадки союзников — после поражения Германии в Северной Африке в начале мая такой ход событий стал вполне вероятным. Когда же поползли слухи об эвакуации из города детей и стариков старше семидесяти, Матисс решил на всякий случай уехать с побережья, как и Рувейр. Рувейр поселился в маленькой гостинице в Вансе, а Матиссу нашел дом, который сдавался в аренду на год, — виллу «Мечта» («*Le Revê*»), стоящую на скалистом склоне холма, чуть выше старого города. Лидия вместе с кухаркой Жозетт поехали посмотреть дом и все устроить, чтобы Матисс мог перебраться туда вместе с ночной сиделкой^[249].

Он был еще очень слаб. Сделать больше сотни шагов ему было не под силу, глаза защищали круглые черные очки. Врачи предписали ему полный покой — по крайней мере в течение двух месяцев, и Матисс решил использовать образовавшийся перерыв для обдумывания новых работ, хотя до конца не был уверен, что когда-нибудь снова сможет начать писать. Его комната на первом этаже выходила на террасу, с которой можно было спуститься в сад с пальмами и оливковыми и апельсиновыми деревьями. Лидия купила инвалидное кресло на колесах и договорилась с местным торговцем, что тот будет поставлять им овощи, поскольку ее патрон должен соблюдать вегетарианскую диету. На вилле не было ни телефона, ни автомобиля и тишина стояла такая, что Матиссу порой казалось, что он попал в другую страну.

Здесь он наконец-то сочинил ответ Маргерит. Он писал, что не питает иллюзий вновь обрести прежнюю энергию, но чувствует, что завершил художественные эксперименты, которыми занимался всю жизнь, и намерен использовать эти свои открытия, какими бы незначительными они ни казались другим. Когда он коснулся будущего, прежнее чувство обиды

взяло верх («Меня преследовали всю мою жизнь, и я находил убежище в работе, трудясь как раб на галерах»). «Рембрандт, Бетховен, Моне, Сезанн и Ренуар в старости тоже были забыты современниками, — напомнил он дочери. — Должен ли я остановиться, если качество моей работы ухудшается? Каждый возраст имеет свою прелесть — в любом случае я все еще работаю с интересом и удовольствием. Это единственное, что мне остается...» Письмо получилось длинным. Матисс обдумывал его несколько недель. Отчасти оно было самозащитой, отчасти — страстным, мучительным обращением к прошлому, к последующим поколениям, к дочери, чье понимание было для него важнее всего: «Пойми меня — ты это можешь».

В числе претензий, выдвинутых Маргерит, был упрек в безнадежной оторванности от реальности. В Париже ходили слухи, что Матисс либо умирает, либо совсем выжил из ума и покупать его последние работы стоит исключительно ради подписи. Художник надеялся, что хотя бы «Темы и вариации» вызовут интерес у молодежи, но практически ничего не продалось (пятьсот экземпляров, половина всего тиража, не один год пролежали в шкафу в Вансе, где по ним бегали мыши). Скира вынужден был отложить издание Ронсара на неопределенный срок, а для Шарля Орлеанского издателя не было даже в перспективе. Матисс занялся иллюстрациями к «Пасифае» Анри де Монтерлана, попробовав вместо цветных карандашей, которые использовал для поэм Шарля Орлеанского, экспериментировать с линогравюрой. Таким образом, у него появилась возможность рисовать «яркими» белыми линиями на черном, как ночное небо, фоне. «Это книга человека, который не может спать», — заметил Арагон, увидев остолбеневшую от ужаса «Пасифаю», запрокинувшую в безмолвном крике голову. «Единственный мазок белого на черном фоне, подобный вспышке молнии, — описывал Арагон образ, который, как ему казалось, выходил за рамки поэмы Монтерлана. — Возможно, в реальности это было страдание другого рода, происходящее за стенами его дома, которое преобразило эту древнюю историю — во всяком случае, в наших глазах — в отзвук событий, о которых никто не говорил в присутствии Матисса».

Рисование на бумаге, медной пластине или линолеуме было способом извлечения из подсознания образов, не всегда понятных даже самому Матиссу. Обнаружив, что глаза быстро устают при дневном свете, он все чаще работал ночью или закрывал ставни (окулист, у которого он все-таки решился проконсультироваться, диагностировал перенапряжение и посоветовал побольше отдыхать, не слушать радио и избегать разговоров о

войне). Линогравюры давали ту непосредственность и простоту выражения чувств, к которой он всегда так стремился. То же самое позволял и метод вырезок из бумаги, впервые использованный им при оформлении «военного номера» журнала «*Verve*». В июне, перед отъездом из Симьеза, когда военные корабли союзников патрулировали средиземноморское побережье, готовясь высадиться в Европе, он снова взял ножницы и начал вырезать бумажные фигурки, как делал это четыре года назад в офисе Териада в ожидании начала войны.

«Летом 1943 года, в самый мрачный момент войны, он сделал Икара, — написал Арагон. — В “Падении Икара”... две полосы, закрашенные глубокой синей краской, рассекал широкий луч черного света, в котором Икар был оставлен белым, как смерть; из признаний самого Матисса следует, что желтые пятна солнца или звезды, если придерживаться мифологии, были для него в 1943 году разрывами снарядов». На Териада, который уже несколько лет подбивал Матисса на новый, еще более амбициозный совместный проект, этот коллаж из бумажных вырезок произвел сильное впечатление. Особенно когда Матисс показал его вместе с другой композицией — белыми танцовщицами и звездами (или рвущимися снарядами) на зеленом фоне. Они станут, соответственно, фронтисписом и обложкой номера журнала «*Verve*», посвященного Матиссу. «Падение Икара» приведет к рождению одной из наиболее необычных книг XX столетия — книги декупажей (вырезок из бумаги) под названием «Джаз», над которой Матисс работал всю первую зиму в Вансе.

В начале июля союзники высадились на Сицилии, бомбили Рим и Неаполь и после шести недель ожесточенных боев наконец захватили Юг Италии. 9 сентября, когда итальянцы капитулировали и в Ниццу вошла немецкая армия, Ване превратился в часть прифронтовой зоны. Гражданское население могло быть изгнано из города в любой момент, однако даже если бы Матиссу приказали уехать, ему вряд ли бы удалось сдвинуться с места. Он признался Маргерит, что не пожелал бы и врагу испытать те страдания, которые переносит он ежедневно; я не болен, говорил он, а ранен — «как человек, пораженный взрывом, у которого, к примеру, вырвана стенка желудка». Скоро авиация союзников обрушилась на Лазурный Берег, и тишину в Вансе разорвали сирены воздушной тревоги. Почтовое сообщение было прервано, дороги блокированы, а поезда пускались под откос местными «маки», которых Жан Матисс учил обращаться с оружием и минировать мосты.

«Мужайся, моя дорогая Маргерит, — писал Матисс в октябре. — Я часто набираюсь мужества, вспоминая, как ты страдала всю жизнь». Его

беспокоило здоровье дочери, но еще больше ее странные поездки, а теперь, когда она вернулась в Париж, отсутствие от нее вестей. Возможно, он уже подозревал, что она примкнула к Сопротивлению, как и Жан, который осенью тоже вернулся в столицу (за несколько дней до того, как вся его ячейка была арестована полицией). Матисс дважды с начала войны увеличивал ежемесячные выплаты всем членам семьи, а теперь выделил довольно крупную сумму жене и дочери на случай чрезвычайных обстоятельств. Маргерит предлагала матери разъехаться, дабы не подвергать ее опасности. Но Амели вновь обрела прежнюю героическую форму и не желала скрываться. «Я в своей стихии, когда мой дом в огне! — заявила она. — После всего, что мы вместе испытали, я не собираюсь тебя бросать. Итак, чем я могу быть полезна?»

Все месяцы, пока шла подготовка к давно планируемой высадке союзников на французском берегу Ла-Манша, Маргерит была курьером «Франтиреров и партизан» («*Francs-Tireurs et Partisans*») — военной секции подпольной коммунистической партии и тайно перевозила зашифрованные послания из Парижа в Бордо и Ренн в Бретани, пряча их в перчатках. А семидесятидвухлетняя Амели тем временем неумело печатала двумя пальцами на старенькой машинке сообщения секции, которые получала в Лондоне британская разведка. «Что касается меня, то я сделана из того же теста, что воины и религиозные фанатики, — писала Маргерит отцу. — Даже если мне за это подрежут крылья, я больше не в силах спокойно наблюдать за разорением страны и гибелью людей, как делаешь ты».

Матисс следил за британскими бомбардировщиками, пролетающими над Вансом. Они летели на восток, к Ницце, и возвращались назад через Канны, где небо полыхало заревом от взрывов бомб, сброшенных на газовый завод. В ноябре выпал снег. Взрывом упавшей перед виллой «Мечта» бомбы выбило входную дверь и ранило двух прохожих. В самом крайнем случае Матисс был готов вызвать «Скорую помощь» и уехать с Лидией подальше, на восток, в курортный Аннеси, бросив здесь всё, кроме своих работ. Накануне Нового года, когда холмы Ванса покрылись толстым слоем снега, Матисс отпраздновал свой семьдесят четвертый день рождения. В тот вечер вместе с ним был Рувейр. Оставшийся в Рокбрюне Бюсси и овдовевший Бон-нар, которого сломанная нога удерживала в Ле-Канне, прислали поздравления. Большую часть зимы 1944 года Матисс провел в кровати, работая над иллюстрациями к «Джазу». Племяннику Боннара он напоминал Уинстона Черчилля, который, как рассказывали, вел войну, не вылезая из постели в Лондоне; документы, радио и телефон —

все было у премьер-министра под рукой.

Забота о Матиссе и его мастерской требовала феноменального упорства, стойкости и изобретательности. Вилла «Мечта» с красной черепичной крышей возвышалась на открытом для обстрела склоне холма, что было довольно-таки опасно. Кроме кухарки и местного врача Лидии рассчитывать было не на кого. Поскольку Матисс категорически запрещал покупать что-либо на черном рынке, то и с продуктами имелись серьезные проблемы. К началу 1944 года достать самое необходимое — еду, топливо, транспорт — стало практически невозможно, всё шло на обеспечение немецкой армии. «Но от этого зависело выживание Матисса, и Лидия взялась за решение этих проблем», — написала Аннелиз Нелк, молодая голландская художница, постучавшая в феврале в дверь виллы «Мечта» с просьбой посмотреть ее рисунки. Нелк удивила мастерская Матисса: «Странное, очень светлое пространство, наполненное цветами и зеленью... и всевозможными экзотическими предметами». Но еще больше ее поразила величественная фигура, сидящая в центре на громадной кровати с никелированной спинкой. Мэтр возвышался, опираясь на гору белых подушек «подобно Богу-Отцу, возникающему из белоснежного облака на алтарной фреске одной из местных барочных церквушек». Нелк позировала Матиссу той весной и по мере того, как становилась частью его домашнего круга, осознавала, какие усилия тратились на поддержание его здоровья и безопасности.

Достать топливо было труднее, чем продукты, поэтому холод стал еще более страшным врагом, нежели бомбы. Вспоминая свое сибирское детство, Лидия топила дровами печку, а двери и окна завешивала толстыми коврами, которые не давали проникнуть в дом ледяному ветру с гор. Она объезжала на велосипеде окрестные деревни в поисках провизии, договаривалась с торговцами в Вансе и даже взяла несколько уроков бокса — чтобы чувствовать себя уверенней, если вдруг столкнется с солдатами-мародерами. Она научилась переносить раздражение и отчаяние своего патрона так же стойко и терпеливо, как и житейские трудности. Ей удавалось гасить его вспышки так искусно, что Матисс буквально лишался дара речи — «словно кипящий чайник, снятый с огня», по образному выражению Нелк. Последним аргументом Лидии была угроза вернуться на родину и стать пушечным мясом на русском фронте («И ведь она действительно способна на это», — как-то сказал Матисс своей ночной сиделке).

Двери и окна виллы «Мечта» еще сотрясались от ударов бомб, когда Матисс получил короткую записку от дочери, датированную 10 апреля,

днем Пасхи. Через три дня сошедшую с парижского поезда Марго арестовало гестапо на вокзале города Ренн. В тот же день на допрос в штаб-квартиру гестапо в Париже доставили Амели. «Это было самым страшным ударом за всю мою жизнь», — написал Матисс Шарлю Камуэну, прося никому не говорить о случившемся и сразу же по прочтении уничтожить письмо. В обстановке террора, когда доносы и полицейские рейды стали во Франции делом обычным, любые попытки узнать о судьбе близких были бесполезны. Люди исчезали без всяких объяснений, их бросали в тюрьму, депортировали и расстреливали. Матисс обращался к каждому, кто, по его мнению, мог хоть что-то знать; высылал значительные суммы денег Жану, чтобы тот мог заплатить за информацию. Но все было тщетно. «Высокопоставленные немецкие чины и те боялись гестапо», — говорил Матисс.

Единственным человеком, с кем, кроме Лидии, Матисс говорил о несчастьях, постигших его семью, была Аннелиз Нелк, бежавшая из Голландии. «Всем сейчас нелегко», — утешал Матисс Нелк, узнавшую в конце мая, что ее возлюбленного отправляют в концлагерь. В первую неделю июля союзники высадились в Нормандии и, тесня немецкую армию по всей Франции, продвигались на юг и восток. Матисс снова погрузился в работу. Переполнявшие его чувства художник пытался выразить в иллюстрациях к «Цветам зла» Бодлера. «Я знаю, что он почти не спит, — записала Нелк в дневнике в июне. — Тревога за жену и дочь гложет его беспрестанно, но он не позволяет себе показывать это». Спустя три месяца Матисс наконец узнал, что Амели приговорена к шести месяцам заключения и отбывает срок в тюрьме во Френе. «Я не отваживаюсь думать о Маргерит, о которой мы не знаем ничего. Никто даже не подозревает, где она».

Вскоре Матисс слег с высокой температурой, и врач опасался повторения проблем с печенью двухгодичной давности. Когда в середине августа художник начал вставать с постели, войска союзников высадились на побережье между Марселем и Ниццей и начали продвижение по долине Роны навстречу армиям, наступавшим с севера. 24 августа 1944 года Париж был освобожден. Три дня спустя Нелк, позировавшая для «Цветов зла», вскрикнула, увидев движущуюся мимо окна колонну оккупантов. Матисс даже не повернул головы. «Я не намерен бросать работу, чтобы наблюдать, как бегут немцы», — мрачно заявил он. Ване был освобожден без стрельбы, не считая трех случайных снарядов, упавших недалеко от виллы «Мечта» и поцарапавших дверь гаража и ставни (Матисс спустился с Лидией и перепуганной кухаркой в укрытие в саду, где провел 36 часов, с

большим интересом читая Бергсона). Штаб Красного Креста в Швейцарии, куда Матисс направил запрос о дочери, с большим опозданием сообщил, что все это время она содержалась в тюрьме города Ренн. Денежный перевод Матисса поступил уже после того, как немцы погрузили Маргерит вместе с другими заключенными в вагоны для скота и отправили в Германию в женский концлагерь Равенсбрюк. Больше ничего выяснить в тот момент не удалось.

Вся страна ликовала, на улицах танцевали, всюду развевались трехцветные флаги. Францию охватила жажда мести. Заподозренным в связях с оккупантами девушкам брили головы (такое было даже в Вансе), а художников, опрометчиво согласившихся два года назад совершить поездку по Германии, клеймили позором. Группу французских деятелей искусств, поддавшихся на уговоры немецких властей, возглавляли Дерен и Вламинк; репутация первого была погублена раз и навсегда, а второго вскоре арестовали за серию публикаций, направленных против коллег-художников (включая Пикассо, который теперь стоял во главе национального комитета, занимавшегося очищением мира искусства от коллаборационистов). «В глубине души я не думаю, что кому-либо дозволено преследовать людей, чьи убеждения отличаются от их собственных», — написал Матисс Камуэну, когда истерия «охоты на ведьм» стала его раздражать. К этому времени Пикассо вступил в ряды коммунистической партии, громогласно объявив об этом 3 октября. На той же неделе в Париже состоялось открытие Осеннего Салона, который в значительной степени был посвящен Пабло Пикассо и его искусству^[250].

Амели была освобождена в начале октября. Несколько дней спустя в Ване пришла открытка от Камуэна, сообщавшего, что Маргерит тоже на свободе. «Несмотря ни на что, я всегда знал, что ты останешься в живых, — писал Матисс дочери, полный любви и страстного желания ее увидеть. — Почему бы мне не приехать в Париж?» Маргерит прислала отцу несколько писем, спокойно и ясно описав все, что пережила за пять месяцев со времени своего исчезновения. пытками ее довели до полусмерти; подозревая, что союзники планируют высадиться в Бретани, немецкая разведка срочно нуждалась в именах и информации. Агенты гестапо допрашивали Маргерит, избивая так, что у нее лопнула барабанная перепонка; потом привязали за руки и за ноги к столу и били попеременно стальной цепью и плеткой из сыромятной кожи. Затем подвесили за запястья к потолку и били кулаками, а после этого несколько раз погружали в ванну с ледяной водой и держали там до тех пор, пока она не теряла сознание. Запертая на два дня в одиночной камере без пищи и воды,

Маргерит испугалась, что не выдержит пыток, и попыталась покончить с собой, разрезав запястья осколком разбитого стекла.

Ее спасли политические заключенные. Красный Крест заверял, что больше не допустит смертей на допросах, а рядом жестоко пытали женщину. В тюрьме начались волнения, и от Маргерит отстали, а через четыре месяца отправили на восток в последнем поезде, покидавшем Бретань. Их состав был атакован бомбардировщиками союзников, чудом проехал по мосту через Луару, который вскоре был взорван, и остановился в Бельфоре, на самой границе с Германией. В наступившем хаосе она была освобождена почти случайно. Члены местного Сопротивления нашли Маргерит в лесу и заботились о ней вплоть до освобождения города. Она выжила каким-то чудом, и самое невероятное, что ее дыхательная трубка по-прежнему функционировала (оперировавший ее в 1919 году хирург был потрясен). Несмотря на все страшные испытания, ее не мучили ночные кошмары. Конечно, мысли о товарищах, попавших в немецкие лагеря смерти, не покидали ее, но она сама признавалась, что забыла об ужасах, через которые прошла, «сбросив их, как старое пальто, которое больше не хочется носить». «Я всегда хотела владеть своим телом, и страдания дали мне такую возможность, — призналась она отцу. — Перед лицом любой трудности нужно показать себя сильным, чтобы выстоять».

Матисс признал, что философия выносливости, которую он прививал дочери, достигла предела, которого он даже не мог себе представить. Его потрясли ее рассказы и поразила ее невероятная сила воли; он просил ее беречь себя, посылая ей длинные письма, полные восхищения, и небольшие посылки со сладостями. Кристиан Зервос, встретивший Маргерит на концерте в Париже, сказал, что она излучала какой-то внутренний свет, придававший ей почти неземную красоту. Андре Рувейр говорил то же самое: «Как трогательна она и как мила после тех чудовищных испытаний! Они не убили ее, а наполнили светом». Маргерит приехала на Юг через три месяца, в середине января 1945 года; она летела на самолете первым классом, Матисс прислал за ней в аэропорт такси и забронировал номер в небольшом уютном отеле в Вансе. В течение двух недель полдня они проводили вместе (утром он, разумеется, работал). Матисс признавался, что был буквально загипнотизирован тем, что она рассказывала ему: «Я видел в реальности те ужасные сцены, которые она описывала мне. Я не мог сказать, принадлежу ли я еще себе... Несколько раз в ее присутствии мне казалось, что я принимаю участие в величайшей из всех человеческих драм...»^[251] Долгое время он был не в состоянии даже нарисовать ее.

В конце месяца вансские соседи Матисса — артдилер Эме Мет и его жена — увезли Марго в своем шикарном автомобиле обратно в Париж. После ее отъезда Матисс слег и три дня пролежал не вставая. Он писал Маргерит, что почти две недели после «путешествия в ад и обратно», которое совершил вместе с ней, не мог даже подступиться к холстам. «Я совершенно подавлен», — написал Матисс в конце января Рувейру.

Глава шестая.

СТАРОСТЬ ЧАРОДЕЯ.

1945–1954

Всех, кто бывал после войны у Матисса в Вансе, поражали две вещи. Во-первых, сама вилла «Мечта», настолько скромная и непритязательная, что Пикассо поначалу даже решил, что ошибся адресом, и постучал к соседям. Второй сюрприз ожидал посетителей внутри, когда из залитого солнцем сада они попадали в темную прихожую. «Мы вошли в одну комнату, затем в другую, — описывала Франсуаза Жило свой первый визит на виллу вместе с Пикассо. — Все ставни были закрыты, все тонуло во мраке. Только когда глаза понемногу привыкли к темноте, предметы начали выступать из тени. В одной комнате через ажурную арабскую ширму “мушарабийе” слабо пробивался свет. В другой — парили белые голуби». Горшки с растениями, разбросанные на столах и стульях ткани и апельсины должны были возвращать визитеров к реальной жизни. Однако даже в царившей на вилле полутьме висящие на стенах натюрморты казались необыкновенно живыми. «В окне, обрамленном пестрыми таитянскими шторами, виднелась финиковая пальма. Ее колышущиеся листья отражались на стене. Только на ней они вырастали до огромных размеров, словно какая-то неведомая сила заставляла реальность перевоплощаться в его картинах».

Жило была не единственной, кто считал Матисса волшебником. В мастерских в Вансе и Симьезе любой чувствовал себя попавшим в другой мир или иное измерение. Матисс был способен расширять или сужать пространство, преображая его по своему образу и подобию. Первый раз он проделал такой трюк накануне Первой мировой войны в щукинской гостиной, где вся комната с ее обоями, розовым ковром и расписным потолком казалась декоративной инсценировкой, устроенной ради тридцати матиссовских полотен, сверкающих синим, малиновым и изумрудным цветом.

«Я утратил равновесие потому, что слишком долго без остановки колдовал над этими волшебными красками», — писал он Рувейру в конце 1943 года, заканчивая декупажи для «Джаза». Сражение с цветом, которое Матисс вел всю жизнь, достигло наконец своей кульминации. Пользовавшийся художника окулист (лечивший в последние годы жизни

Клода Моне) объяснил, что нормальный человеческий глаз не в состоянии отражать пигменты с такой скоростью, с какой реагирует на цвет он. Матисс уверял, что добивался подобной интенсивности и прежде, просто не умел ее удержать — так же как жонглер, слишком высоко подбросивший свои булавы и не способный их поймать. Теперь он просто резал и кроил цвет, работая ножницами весь день и большую часть ночи, и жил, как говорила Лидия, только ради этих мгновений. От постоянной работы с насыщенным цветом глаза так уставали, что комнаты приходилось держать полутемными, но Матисс даже гордился тем, что вынужден защищать глаза.

В начале 1945 года он сказал дочери, что масляные краски и холст — пройденный этап. «Живопись для меня, похоже, закончилась... Я — за декоративное искусство, где могу использовать все, чему научился за свою жизнь. В живописи я возвращаюсь назад. В рисунке и художественном оформлении я — мастер» (*«dans les dessins et la décoration, je suis maître»*). Он чувствовал невероятный прилив энергии — почти такой же, какой испытал мальчишкой, впервые взяв в руки коробку с красками. Теперь, как и тогда, он не хотел больше терять ни минуты. «Четыре года назад я попросил у лионских хирургов три года отсрочки, чтобы завершить свою работу. Мне еще не все удалось». Матисс переживал последний творческий взлет и с головой погрузился в новый мир, чувствуя, что декоративные возможности декупажей безграничны (хотя, несомненно, у этой техники были и слабые стороны).

«Он сидел, осторожно держа ярко раскрашенный лист бумаги в левой руке, поворачивая его навстречу огромным портновским ножницам, зажатым в правой; на покрывало сыпался дождь вырезок», — описывала Франсуаза Жило очередной визит в Ване. «Ничто не противится движению ножниц. Ничто не отвлекает ваше внимание как в живописи или рисовании, нет никаких условностей, которые следует соблюдать, — рассказывала Аннелиз Нелк. — Крохотные создания выскальзывают из-под ножниц, опускаясь вниз трепещущими спиралями, словно хрупкие существа, которых море выбрасывает на прибрежный песок». Матисс работал быстро и решительно: мозг, рука, глаз действовали слаженно, без всякого напряжения. «Это похоже на танец», — говорил он. Скользящие пальцы художника гипнотизировали наблюдавших за движением его ножниц — недаром Матисс любил сравнивать себя с акробатом или жонглером. Однажды Жило и Пикассо решили его порадовать и привели с собой настоящего фокусника. В ответ Матисс «нарисовал ножницами» их портреты; он вырезал, сортировал и комбинировал разноцветные вырезки

до тех пор, пока Лидия не приколотла их к листу бумаги и они не сложились в законченную композицию. «Зачарованные, мы смотрели на него затаив дыхание, не в силах даже пошевелиться», — вспоминала Жило представление, ошеломившее их с Пикассо.

Преодоление любого препятствия всю жизнь стоило Матиссу страданий и огромного труда. Даже в свои семьдесят перед началом работы его по-прежнему обуревало желание кого-нибудь задушить, в чем он не раз признавался; не случайно творческий акт напоминал ему вскрытие нарыва перочинным ножом. Только теперь, когда кроме формы и цвета его мало что интересовало, он перешел к «скоростным техникам» — ножницам и бумаге, линогравюре, цветным карандашам. Матисс объяснял, что ножницы не менее чувствительный инструмент, чем перо, карандаш или угольный мелок («если не более чуткий»); вырезая, он мог сочетать «в одном жесте линию с цветом, контур с поверхностью». «Рисование ножницами» стирало границы между идеей, чувством и изображением («Ты испытываешь такие же ощущения, как при полете», — говорил он о декупажах). Он превратился в жонглера, «который, вертя в руках зонт, пачку сигарет и банку пива, не думает о дожде, табаке или пиве». Овладеть новой техникой Матиссу помогло занятие гравюрой, а довести ее до совершенства — работа над иллюстрациями к книгам, выходившим после войны одна за другой: в 1947 году — «Цветы зла» Бодлера, в 1948-м — роскошное издание «Избранной любовной лирики Ронсара», в 1950-м — «Поэмы Шарля Орлеанского». Они доставили немало мучений издателям и печатникам, которых Матисс изводил своими придирками и неусыпным контролем. Но они терпели эти капризы, ибо никто, кроме него, не обладал столь феноменальной смелостью и точностью линии. Рисование иглой на отполированных медных пластинках помогло выработать четкий, каллиграфический стиль, который плавно перетек в поразительную сжатость и лаконичность огромных декупажей^[252].

При этом Матисс уверял, что покрывал стены мастерской цветными вырезками просто так, без всякой определенной цели, и только потом понял, что холодные и голодные месяцы в Вансе были репетицией: упражнения с ножницами и бумагой напоминали тренировку канатоходца, которому еще предстоит пройти под куполом цирка. На склоне лет Матисс вынужден был признать, что всю жизнь ошибался: «Работа казалась мне значительной только тогда, когда она стоила мне больших усилий... Это ошибка!» Лишь после семидесяти он почувствовал, что приблизился к тому, к чему так взывал Поль Валери: «Возможно, то, что мы называем совершенством в искусстве... не более чем тоска по идеалу или

обнаружение в создании рук человека той... внутренней завершенности, того неразрывного единства замысла и воплощения, который открывается в самой невзрачной морской раковине».

Наконец-то никаких барьеров между искусством и жизнью не осталось. «Все было подчинено только работе, — говорила Лидия. — Чтобы не было проблем с пищеварением, он мало ел; чтобы с новыми силами приступить к следующему сеансу, утраивал сиесту; нанял ночную сиделку, чтобы спать как можно больше». Вряд ли ему удалось бы обходиться без Лидии, чью роль можно было определить словами ее соотечественника Дягилева: «Секретарь должен уметь стать незаменимым». Никто до конца не понимал статуса «прекрасной славянки» и какие конкретно функции она выполняет — в красивой и загадочной иностранке трудно было заподозрить незаурядного администратора, тем не менее Лидия обладала таким талантом. Она печатала на машинке, вела записи и переписку, оплачивала счета и составляла скрупулезные отчеты, и все это делала мастерски. Еще она отличалась необычайной отвагой и ради Матисса была готова на подвиги. Летом 1945 года, когда потребовалось срочно отправить пакет издателю в Париж, а железнодорожное сообщение с Вансом оказалось прервано, Лидия прошла под палящим солнцем почти двадцать пять километров, сумела доехать до Ниццы и в последнюю секунду передать пакет проводнику уходящего парижского экспресса. Матисс часто шутил с Рувейром насчет способностей Лидии, которые той удавалось проявлять во всех без исключения областях, будь то отправка грузов, общение с неуступчивыми издателями, а если потребуется, и пилотирование аэроплана («Буду удивлен, если выяснится, что она не умеет им управлять»). В те считанные дни, когда ее не было рядом, в доме всё замирало^[253]. Лидия была безмерно предана Матиссу. «Он ни на чем не настаивал и ничего не объяснял, а просто дал почувствовать себя нужной, — признавалась она. — Постепенно я стала даже более полезной, чем он мог рассчитывать».

Два очень непохожих портрета Лидии запечатлели произошедшие с ней метаморфозы. Осенью 1939 года появился первый. «Молодая женщина в голубой блузке» — по-детски непосредственная Лидия, девушка в сизоголубом платье с розовыми щеками и желтоватыми волосами. «Я в те дни была недалекой и совершенно несведущей в живописи, — признавалась она потом. Портрет 1947 года Матисс сделал более условным и схематичным: он написал ее с темно-зелеными волосами, расчертив лицо на две контрастные цветовые плоскости — голубую и желтую. Картину он

назвал «Двухцветный портрет»^[254]. «Я сильно изменилась за десять лет, — говорила Лидия. — Ответственность сделала меня такой. Я чувствовала, что стала совершенно другой. Прежде я была застенчива и замкнута. Теперь мне нужно было действовать, смотреть за всем, отдавать распоряжения». Она мыла кисти, чистила палитру и прикалывала бумажные вырезки с такой ловкостью и аккуратностью, что даже Матиссу не к чему было придраться. Уверенность, с какой она вела себя в мастерской, соответствовала ее репутации цербера, оберегавшего покой мастера («Меня называли фурией», — говорила Лидия, бесцеремонно выпроваживавшая желавших «поглазеть на Матисса»). Она вела учет посещений, договаривалась с рабочими и поставщиками, нанимала натурщиц и ассистентов — и все это проделывала с абсолютной невозмутимостью и спокойствием, поражавшими каждого попадавшего в мастерскую.

Такой порядок она завела в годы войны, которые они прожили с Матиссом в уединении в Симьезе и Вансе. В то время их мало кто навещал, разве что Андре Рувейр и Аннелиз Нелк, считавшие Матисса и Лидию единым целым и с трудом представлявшие их порознь. Голодная, испуганная Нелк появилась на пороге виллы «Мечта» случайно. Кто-то сказал ей, что тут живет какой-то художник, а она пробовала рисовать. «Я была тогда совсем ребенком и находилась в отчаянном положении. Они не выставили меня за дверь, даже напротив. Каждый поделился со мной, пускай по-разному, самым ценным, что имел: своим временем и своим вниманием» («Самое замечательное в них двоих, — записала Аннелиз в дневнике в 1944 году, — это то, что они оба всё понимают и никого не осуждают»).

Нелк провела рядом с ними целых шесть лет. Она позировала, выполняла всевозможные поручения и помогала Лидии в мастерской. Матисс, относившийся к девушке как к «приемной дочери», шефствовал над ней: занимался живописью и рисунком, взял к себе моделью, находил покупателей на ее картины («Я сказал им, что твоя обычная цена — тысяча франков за портрет»). Еще он дарил ей свои рисунки («На самый крайний случай у тебя будет небольшой резерв», — объясняла ей Лидия). Ее свидетельства о взаимоотношениях Матисса и Лидии уникальны. Так же, как и Арагон, она наблюдала, как эти два человека растворялись в работе, сделавшейся для них своеобразной формой сопротивления, вызовом тому, что происходило за стенами мастерской.

И художник, и доктора понимали, что его жизнь во многом зависит от Лидии, делавшей все возможное, чтобы ничто не мешало ему творить.

Наблюдая, как один за другим дряхлеют и умирают друзья, Матисс уже давно не строил иллюзий. Первым ушел Аристид Майоль. «Вот и нашего старшины больше нет, — сообщил он Пьеру в одном из первых писем, отправленных после освобождения. — Хочется верить, что его заместители окажутся удачливей — здоровье их так себе, но надеюсь, что они еще проживут. Догадываешься, кого я имею в виду, — Боннара, которому семьдесят девять, но он еще держится... Да и я при хорошем уходе смогу еще протянуть немного». Берта Парейр, поклявшаяся дожить до освобождения Франции, весной умерла от рака в Бозеле. «Берта, бедная Берта, как это несправедливо расстаться с жизнью, которая целиком была посвящена другим!» — написал Матисс Пьеру, который уже не застал любимую тетушку в живых. Она умерла 4 июня 1945 года, через месяц после капитуляции Германии. Последние недели Амели была рядом с сестрой. За шесть лет, прошедших с тех пор, как Матисс видел жену последний раз в Париже, они навсегда поменялись ролями: он провел остаток дней почти прикованным к постели, а она, пройдя через суровые испытания ареста, допросов и тюремной камеры, возродилась к жизни. Старость Амели Матисс встретила в прекрасной физической форме, в окружении картин мужа, которые, как она не раз напоминала Матиссу, были дороги ей ничуть не меньше, чем ему.

Весной 1945 года к Матиссу в Ване приехал Леон Вассо. Старинный товарищ изменился до неузнаваемости, стал худым и немощным, но остался тем же оптимистом и весельчаком. Им было удивительно хорошо вдвоем. Они ели ароматный луковый суп, потягивали крепкую настойку, которую Лидия делала сама, наперебой вспоминая истории из детства в Боэне и шальные студенческие выходки. С Вассо и больше ни с кем, говорила Лидия, Матисс позволял себе быть жизнерадостным, беззаботным, раскрепощенным. Таким его не знал никто. По сравнению с Матиссом провинциальный доктор казался настоящей развалиной. «Хочу думать, что энергичность и смелость заразительны, — с грустью писал Вассо Матиссу. — Я немного младше тебя, но выгляжу гораздо старше оттого, что из нас двоих у тебя одного есть цель впереди, есть идеал — и какой идеал!»

Приехав в Ване во второй раз, Вассо привез с собой глиняный медальон Камиллы Жобло, в которую оба были влюблены в юности. Мать Маргерит жила в Бретани с мужем, школьным учителем на пенсии, и утешалась воспоминаниями о волшебных временах, когда она царила в колонии парижских художников. Матисс повесил медальон с портретом Камиллы на стену. Его первая скульптурная работа не раз появится в

заключительной серии вариаций на тему «интерьер мастерской», рождавшейся на глазах Камиллы полвека назад. В написанных в 1947 году «Красном интерьере с синим столом», «Натюрморте с гранатами» и «Натюрморте с гранатами на фоне венецианского красного» художник вплел воспоминания о прошлом (лишенные привкуса ностальгии и фальшивой сентиментальности) в «узор настоящего». Три картины вошли в серию из тридцати видов мастерской в Вансе, ставших последними живописными работами Матисса. Свет и цвет в них столь интенсивны, столь витальны, что кажутся независимыми от своего физического источника. Матисс словно предвосхищает принципы абстрактной живописи и в то же время оглядывается назад, на свои ранние работы, возвращаясь к бесконечно растяжимому прустовскому ощущению времени, в которое можно войти и выйти, как в пространство.

3 июля 1945 года Матисс вернулся в Париж, его встречала и провожала карета «скорой помощи». Он ехал в спальном вагоне, готовя себя к свиданию с семьей, которого ожидал с радостью и некоторой настороженностью. Жан обосновался в его старой мастерской в саду в Исси, но жил с семьей в городе. Маргерит устроилась в своей квартире на улице Миромениль, ожидая приезда из Нью-Йорка мужа и сына, которого так долго не видела; Амели вернулась к Маргерит, не желая оставаться в одиночестве. В конце июля прилетел Пьер: они с отцом не виделись целых шесть лет, хотя постоянно переписывались. Всю войну Матисс чуть ли не каждую неделю писал сыну (не считая нескольких месяцев после операции и прерванного авиасообщения из-за блокады Атлантики) до двадцати страниц, покрывая тонкие, прозрачные листы с обеих сторон; он даже умудрялся втиснуть какую-нибудь приписку в пустой правый угол, словно не мог вынести разлуку с Пьером. Они писали друг другу о своих надеждах, сомнениях и опасениях; их письма были полны искренних и нежных слов, какие ни тот ни другой не могли найти при встрече. Отец и сын то и дело менялись ролями, давали друг другу советы, утешали, взрывались гневными отповедями или упреками. Их переписка сочетала простоту дневника с откровенностью исповеди и всю жизнь служила хранилищем их секретов. На публике Матисс часто бывал довольно суров с сыном, да и Пьер позволял себе прилюдно жаловаться на отца. Ни родные, ни друзья даже не предполагали, что за этой неприязненностью скрывался вечный конфликт искусства и бизнеса. Запас «свободных картин» истощился до минимума, а цены после войны стали расти — в такой ситуации галеристы, имевшие хороший сток, могли неплохо заработать. Матисс никогда не испытывал симпатии к арт-дилерам, жирующим за счет

художников. Собственный сын не мог стать исключением.

Семья больше не играла в жизни и работе Анри Матисса той роли, что прежде, и родным с этим нужно было смириться. Летом 1945 года, спустя пять лет после официального развода с женой, Матисс впервые появился в свете с «мадам Лидией». Они поселились в квартире на бульваре Монпарнас вместе с ночной сиделкой и кухаркой, которых привезли из Ванса. Лидия, без которой уже не могли функционировать ни мастерская, ни домашнее хозяйство, оказалась в довольно двусмысленном положении. В Париже не знали, как к ней обращаться, как с ней себя вести, да и вообще возможно ли всерьез принимать женщину, совмещающую роль секретаря с обязанностями модели, сиделки, компаньонки и помощницы в мастерской. Представители мужского пола, пытавшиеся восстановить деловые отношения с Матиссом, были заинтригованы дамой, чье присутствие в квартире художника оставалось практически незаметным. Семейные пары не решались принимать ее. Игнорировать же «мадам Лидию» было невозможно: художник назначал встречи и вел все дела только через своего секретаря.

«Я постараюсь затаиться и вести себя так, словно меня здесь нет», — говорил Матисс, возвращаясь в Париж. Но едва он появился в столице, как его план рухнул. После полудня в квартире на бульваре Монпарнас уже не было прохода от журналистов, правительственных чиновников, организаторов выставок, дилеров, кураторов («Париж — суций ад», — написал он через две недели Рувеюру). Все оставшееся время отнимали издатели и дантист. Через месяц у него начался бронхит. Потом затопило подвалы Банка де Франс и хранившимся там работам потребовалась срочная «реанимация», на что ушли последние силы. Запланированные на Париж десять недель растянулись на четыре месяца, а большую часть драгоценного времени пришлось потратить на оценку ущерба, нанесенного произведениям искусства, а также выравнивание холстов и высушивание графических листов. Матисс редко выходил из квартиры — только изредка в кинотеатр (первый цветной фильм с Дэнни Кеём^[255] стал для него настоящим откровением) или в тир на бульваре Монпарнас, где они с Лидией брали в руки винтовки и так снимали стресс^[256].

Маргерит предупредила отца, что в Париже всю развернулась кампания охоты на ведьм и любого заподозренного в сотрудничестве с немцами могут обвинить в коллаборационизме, иногда даже без веских на то оснований. Фабиани был арестован, Скира не разрешали вернуться во Францию. Матиссу пришлось отказаться от идеи воздвигнуть на Юге

памятник Аристиду Майолю, чье имя оказалось запятнано: вишистский режим пытался представлять скульптора эдаким французским двойником Арно Брекера^[257]. Бессмысленная злоба пугала Матисса. «Не вижу причины, чтобы протестовать, — ответил он мадам Марке, предложившей ему осудить Дерена и Вламинка за поездку в Германию во время войны. — Вы же знаете, что они согласились из страха, за что уже поплатились». Матисс всегда чуждался политики, но он никогда не критиковал Пикассо, который благодаря своим публичным заявлениям сделался символом национальной гордости и патриотизма. «Я думаю иначе, чем он, — признался Матисс дочери, — но мне трудно его осуждать. Он просто позволил вовлечь себя во все это, как в свое время Золя и Анатоль Франс^[258]. На мой взгляд, художнику нужно уединение, особенно в конце жизни: запереться ото всех и не тратить зря ни минуты».

Как ни стремился Матисс оставаться в стороне, его, как и Пикассо, тоже возвели в ранг национального достояния. После войны, когда, как говорил Пьер, единственное, чем могла безоговорочно гордиться Франция, были достижения ее деятелей искусства, отношение к художнику резко изменилось. За сорок пять лет государство купило у Матисса всего две картины, а за один только 1945 год — семь (в 1947 году планировалось открытие нового Музея современного искусства, где и Матиссу, и Пикассо отводилось по залу). В знак благодарности союзникам по ту сторону Ла-Манша французы организовали выставку, посвященную Матиссу и Пикассо, в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. О Матиссе снимался фильм, а в Осеннем Салоне была устроена специальная экспозиция в его честь. В ноябре вышел номер журнала Териада «Verve» в великолепном оформлении Матисса, а следом прошла выставка его последних работ в новой парижской галерее, принадлежащей его вансским соседям — супругам Мэт.

Матисс, уехавший из Парижа за месяц до открытия выставки в галерее Мэт, с наслаждением вернулся к монотонным будням Ванса («Работы, книг и радио вполне достаточно для современного отшельника»). Днем он писал, а по вечерам рисовал карандашом, пером или ножницами. Лидия нашла для него двух совершенно непохожих натурщиц. Первой была Дуся Ретинская, дочь хозяина русского магазина в Ницце. Четырнадцатилетняя Дуся, позировавшая для «Португальских писем» — книги любовных посланий, написанных средневековой монахиней^[259], — была пухленькой и румяной, как персик, и очень подходила для той смеси невинности со страстью, которой буквально искрился текст (Лидия, которая, как говорила

она сама, «выглядела чересчур строгой», подыскала себе достойную замену). Второй моделью была жена бельгийского адвоката, стройная молодая дама Франс Хифт; она обрадовалась возможности развеять скуку пребывания в Вансе и всю пыталась кокетничать с Матиссом. С того времени как художник последний раз прикасался к краскам, прошло целых двенадцать месяцев, но форма быстро была восстановлена, и к концу 1945 года появились две роскошные декоративные композиции, героиней которых стала мадам Хифт. В картине «Молодая женщина в белом» всё — пол, стены, темный дверной проем, полулежащая на накидке из белой тигровой шкуры модель в длинном платье, полосатая спинка стула и горшок с цветами — походило на реальную женщину, реальные стул и цветок, но одновременно и на их знаки, растворяющиеся в воображаемом пространстве. Еще более выразительным этот эффект оказался в «Азиатке», построенной на сочетании темно-желтого, сиренево-синего и красного.

В начале 1946 года в Вансе появился Арагон, который уехал на Юг, спасаясь от «интеллектуальной вендетты» и начавшегося преследования коммунистов. Он был поражен преображением виллы «Мечта», которую заполнили еще более прекрасные и радостные, чем прежде, картины, «исполненные доверия к свету и к жизни». Живопись художника, казалось, дышала иным воздухом, чем мрачная, тусклая, материально и духовно обнищавшая Европа 1940-х годов. «Я обороняюсь», — объяснил ему Матисс. Лидия отвезла «Азиатку» и «Молодую женщину в белом» в Ле-Канне Боннару, который взамен дал Матиссу «на повисеть» недавно написанную «Корзину цветов». Оба поражались подходом друг друга к цвету («Мне бы хотелось уметь делать как он, — признавался Матисс Аннелиз Нелк, — а ему — как я»). Матисс говорил, что получает от картин Боннара тот же заряд эмоций, какой когда-то давал ему Гойя, а Боннар поражался умению Матисса играть плоскостями открытого цвета. Боннар повесил матиссовские полотна («Две картины украшают — именно украшают — мою столовую, охристый фон им очень подходит») и любовался ими в разное время дня, наблюдая, как вечерний свет пробуждает изумительные красные тона «Азиатки» («Красный цвет в ней особенно великолепен вечером, днем же главную роль играет синий. Какой напряженной жизнью живут цвета и как меняются при освещении!»).

Почти то же самое сказал Пьер, рассматривая весной 1946 года картины отца в свете огней Манхэттена. Выставка послевоенных работ отца, которую он устроил у себя в галерее, произвела огромное впечатление, особенно на художников нью-йоркской школы. Совсем

недавно в Штаты прибыла «Красная мастерская», написанная Матиссом в далеком 1908 году. Картина совершила настоящий переворот в сознании нынешнего поколения американских художников, возглавляемого Джексоном Поллоком. Не в последнюю очередь благодаря Матиссу Америку поразило увеличение абстракционизмом, который, в свою очередь, в 1950-х и 1960-х годах станет господствующим направлением и в европейском искусстве. Андре Бретон, проживший годы войны в Соединенных Штатах, вспоминал, что художников, с которыми он тогда встречался, не интересовал ни Боннар, ни кто другой из его современников — они жаждали говорить о Матиссе и только о нем, ибо он первым использовал цвет, как никто прежде.

Широкая публика привыкла смотреть на картины как на развлечение, а не задумываться об основных принципах мировосприятия, поэтому ее реакция была совсем иной. В Англии работы Матисса и Пикассо сочли издевательством над ценностями цивилизации, за которые сражалась Европа; «неблагодарные» лондонцы размахивали зонтами и выкрикивали ругательства в адрес «карикатур» — другого названия для картин мэтров авангарда у посетителей Музея Виктории и Альберта не нашлось. Похожие сцены можно было наблюдать и в Ницце, куда по просьбе мэра супруги Мэт привезли из Парижа выставку Матисса. Весь город устремился на набережную в «Пале де ля Медитерране», чтобы взглянуть на творения мировой знаменитости, чье имя до той поры в Ницце слышали лишь немногие. Однако после знакомства с творчеством Матисса у его соседей от восторженности не осталось и следа, а ученики художественной школы даже вышли на демонстрацию протеста. «Скандал с Матиссом» проник и в местную прессу, призывавшую читателей не позволять международным дельцам от искусства их дурачить. Переехавшая из Ванса в Ле-Като съемочная группа документального фильма о Матиссе с удивлением обнаружила, что в его родном городе никто и не знал о существовании такого художника.

Чем более международно известным становился Матисс, тем больше он старался отгородиться от назойливого внимания к своей персоне. Его неприветливое, даже недружелюбное поведение множило слухи о его гордыне и напыщенности. Старые друзья чувствовали себя в его доме нежеланными гостями. Марке не мог забыть, как без предупреждения навестил Матисса, а тот едва узнал их с женой и вообще «вел себя словно сова, которую вытащили на свет». Чета Марке поспешно ретировалась, поклявшись никогда больше не возвращаться в этот дом. Но Матисс позвонил, извинился, объяснил, что был слишком погружен в работу, и

попросил приехать на следующий день, чем конечно же разжалобил супругов. Похожая история повторилась с Рувейром и Жаном Пюи. Устоять перед нежными, полными раскаяния посланиями обиженные друзья были не в силах, особенно когда Матисс украшал их своими автопортретами: старик в очках с толстыми стеклами, клоком волос на громадном лысом черепе и с нелепой мочалкой вместо бороды.

Сопротивляться своей страсти Матисс не мог, да и не хотел. «Создатели нового языка обычно опережают свое время на полвека», — говорил он Нелк. Единственным, кто, также как и он, вырвался вперед, был Пикассо. Несмотря на прежние обиды (во всяком случае, со стороны Матисса), после совместной выставки в Лондоне художники сблизились еще больше. «Они с Пикассо ведут себя как одна коронованная особа с другой», — говорила дочь Бюсси. Но после войны церемонии были отброшены. У Франсуазы Жило, тогдашней жены Пикассо, даже сложилось впечатление, что эти двое сражаются за ее благосклонность (когда она впервые встретилась с Матиссом, ей было двадцать пять, ему — семьдесят шесть, а Пикассо — шестьдесят пять); на самом же деле они спорили о нынешнем поколении художников. «Что, по-твоему, они взяли у нас? — спрашивал Матисс, рассматривая американский каталог Поллока и Роберта Мазервелла^[260]. — Кто из них или идущих им на смену сохранит частичку нас в своем сердце, как мы Сезанна или Моне в своем?»

Они вместе обсуждали свои проблемы. Пикассо жаловался, что всю жизнь борется с красотой и гармонией, чувство которых присущи ему от рождения, а Матисс сетовал на отсутствие природной легкости, превратившее его творчество в непрерывную тяжелую борьбу. Они ворчали друг на друга, но Матисс никому не позволял критиковать старинного соперника («Когда один из нас умрет, будут вещи, о которых другой никогда уже не сможет сказать никому»). «Пикассо его очень любил, он был для него как старший брат», — говорил Фернан Мурло^[261], много работавший с обоими художниками. Матисс, впрочем, прекрасно понимал, что Пикассо всю жизнь влекло к нему не столько братское чувство, сколько «ходы», которые он нащупывал, чтобы выбраться из «творческого лабиринта»: «Он видел все, что хотел видеть: мои декупажи, мои новые картины... все это будило его воображение».

Всем же остальным лежащий в постели Матисс, вырезающий фигурки из цветной бумаги или рисующий опавшие листья, казался впадшим в детство стариком. А ему просто нравились формы осенних листьев: волнистые листья дуба и зазубренные — цинерарии, остроконечные,

подобные пикам, — акантов. В Вансе он скрывался от мирской суеты, как скрывался в Аяччо, Кольюре, Танжере, Ницце и на Таити, где оказывался в переломные моменты своего творчества. Зимой, когда Матисса сваливал грипп или бронхит и он не вставал с постели, начиналось полное одиночество. Из-за нервного перенапряжения весной 1946 года у него вновь начались колики, причем настолько острые, что его крики были слышны за километр, как он сам мрачно заметил. По ночам он спал не больше трех-четырех часов: «К счастью, я веду две разные жизни, одну — днем, другую — ночью. Они не смешиваются. Что еще делать в моем возрасте: смириться с тем, что осталось, и терпеливо сносить то, что причиняет страдания». Сиделка ни на минуту не отлучалась, чтобы сделать массаж ног или приготовить травяной чай и хоть чем-то помочь своему подопечному, когда тот начинал кричать и метаться в кровати. Матисс пробовал, как и в детстве, складывать в уме, считать вслух по-английски или по-немецки, даже читать «Отче наш». Он писал письма, делал заметки, что-то диктовал ночной сиделке или беседовал с ней полупшепотом («Ночь становилась временем откровений», — говорила одна из сиделок). Обычно сиделки громко читали ему вслух, не прерываясь, часами, так как малейшая пауза выводила пациента из полузабытья. Воображение художника бодрствовало, даже когда он засыпал: со стороны могло показаться, что он продолжает рисовать и во сне, только творит на «живописном пространстве, не имевшем границ... беспокоясь о стенах не больше, чем рыба в море».

Рыба в море, бескрайнее пространство и удивительный свет напоминали Матиссу путешествие в южные моря; эти воспоминания всплывали в памяти в сумеречные промежутки между сном и пробуждением. Вернувшись в июне 1946 года в Париж, он начал покрывать стены своей спальни вырезками из бумаги. Они были совсем непохожи на большие, ярко раскрашенные абстрактные фигуры, заполнившие его мастерскую в Вансе, — в Париже он резал простую белую писчую бумагу, оказавшуюся единственным доступным здесь материалом. Началось это почти случайно — он вырезал бумажную ласточку и протянул ночной сиделке, чтобы она закрыла грязное пятно на стене; комната на бульваре Монпарнас была оклеена бледными обоями, с годами потемневшими и сделавшимися цвета морского песка. За белой ласточкой последовала рыба. «Затем всякий раз, страдая от бессонницы, он просил сиделку подать ему лист бумаги. Он вырезал, а затем говорил: “Прикрепите его вон там!” — рассказывала Лидия. — На следующую ночь появлялись еще две или три фигурки, затем четыре или пять...»

К началу осени пятна и отметины исчезли и четырехметровую стену заполнила воображаемая Лагуна, затем узор перетек на пространство над дверью и выплеснулся на вторую стену. Нарастающий ритм прилива заселял морские глубины всевозможной живностью. Там были гирлянды морских водорослей, ныряющие морские птицы, дельфины, акулы, медузы и морские звезды — хрупкая фантастическая картина, разделенная то здесь, то там гребнями волн и ажурным узором кораллов. Со времен барнсовского «Танца» Матисс не работал в таких масштабах; все строилось только на ощущениях — декупажи рождались из его тропических воспоминаний. Это было «великолепное, светлое видение рая».

Еще до отъезда из Ванса Матисс отказался заключать новый контракт с Полем Розенбергом, заявив, что навсегда оставил живопись и собирается заниматься только декоративными проектами. Пока что у него имелся единственный заказ, но и тот вскоре был аннулирован: осмотревшие его спальню представители Мануфактуры Гобеленов сочли узор Лагуны слишком сложным, да и подбор цветов вызывал большие вопросы. Но свято место пусто не бывает: летом у Матисса появился молодой чех, задумавший бизнес в Англии. Уверенный и находчивый Зика Ашер решил начать с шелковых шарфов, а рисунки к ним заказать европейским знаменитостям; он мгновенно сориентировался и предложил Матиссу перенести узор со стен на шелковые панно, отпечатав его белым цветом на ткани оттенка морского песка.

Матисс превратил свою гостиную в мастерскую и за два месяца закончил эскизы двух панно «Океания» — «Небо» и «Море», а затем приступил к работе над второй парой, на этот раз — для Мануфактуры Гобеленов. Поскольку ему были рекомендованы сине-голубые цвета, он решил использовать в качестве фона дешевую оберточную бумагу; Лидия обошла всех торговцев в послевоенном Париже и сумела раздобыть всего только два оттенка. Но и этого оказалось Матиссу достаточно, чтобы доказать способность преображать самый, казалось бы, непригодный материал в волшебную симфонию. Из бирюзовых и бледно-зеленых вырезок он скомпоновал панно «Полинезия. Небо», идею которого ему навевала «стая морских чаек, кружившаяся над выходом из павильона на Английской набережной».

К концу года, когда все четыре эскиза — два к «Океании» и два к «Полинезии» — были готовы, печатники всюду трудились над книгами с матиссовскими иллюстрациями. В октябре Териад выпустил «Письма португальской монахини». Бодлеровские «Цветы зла», в процессе печати которых возникло немало сложностей, тоже были близки к завершению.

Одновременно должен был появиться и альбом «Джаз»^[262] — самый поразительный плод сотрудничества Матисса и Териада. Часть зимы Матисс потратил на комментарии (которые писал от руки — страницы текста были нужны ему «как аккомпанемент», как «звуковой фон») к книге декупажей, родившейся из воспоминаний о цирке, путешествиях и сказках.

Холодная зима 1946/47 года была первой за последние десять лет, которую Матисс провел в Париже, и это едва не погубило его. К традиционному набору из жара и простуды добавилась болезненная реакция на введение нового лекарства, каковым был тогда пенициллин. Ледяные метели, снег и морозы, каких не помнили старожилы, вызвали во всей Европе перебои с углем. В конце января в Ле-Канне скончался Боннар. Марке в том же месяце лег на операцию, а вернувшись домой в сильнейшую метель, бросился писать зимний пейзаж. Матисс считал, что сейчас старина Альбер особенно нуждается в присмотре и его советах. Навещая приятеля, он уговаривал его придерживаться своей тактики выживания: тепло, постельный режим, диета, борьба со сквозняками, сиделки днём и ночью и т. д. «Скажи, — спросил Марке жену после ухода гостя, — ты считаешь, что стоит так жить?» Старые друзья распрощались 5 апреля, накануне возвращения Матисса в Ване. Узнав два месяца спустя о смерти Марке, Матисс печально заметил, что не каждый согласится на столь жалкое существование, как его собственное, чтобы продлить свои дни.

Теперь главным утешением Матисса стали внуки. Он ждал их приезда с нетерпением, по очереди рисовал всех пятерых, внимательно изучая каждого. «Его больше интересовала форма, чем содержание, — рассказывал сын Пьера Поль, вспоминая, как дедушка попросил пересказать сюжет недавно увиденного фильма во время работы над портретом. — Он рассматривал меня так пристально, что мой самый блестящий рассказ становился бессмысленным, а потом вдруг, совершенно неожиданно, отпускал меня». Такие внезапные перепады обескураживали. «Его сосредоточенность пугает, — рассказывала другу сестра Поля Жаклин. — Когда он работает, то ведет себя как глухонемой. Его талант — это физическая субстанция, заключенная в его руке... После того как он впитал в себя предмет, он больше не смотрит на него, его рука движется сама собой. Он просто рисует то, что отпечаталось в его сознании как негатив».

Даже и без карандаша его присутствие могло вызывать тревогу. Матисс не делал внукам замечаний, не выражал открыто своего к ним отношения, а просто наблюдал за ними. Он в деталях описывал характер

каждого в письмах Вассо, вспоминая свою юность, — болезни, экзамены, влюбленности, мечты о карьере; время от времени вступался за внуков, призывая их родителей к пониманию и терпению. Он по-прежнему был особенно привязан к Клоду, высокому, красивому юноше в американских джинсах, взявшему что-то от мужества и уязвимости своей матери, запечатленных Матиссом в ее детских портретах. Жаклин, свою единственную внучку, хрупкую девушку с золотисто-рыжими волосами, унаследовавшую его чувствительность, он обожал. Ему нравились рисунки ее младшего брата Питера, хотя из всех его внуков только Жерар, сын Жана, проявлял незаурядные художественные способности. Матисс определил Жерара в художественную школу на Монпарнасе и оплачивал его обучение, а когда внуку исполнилось семнадцать, отправил в путешествие в Нью-Йорк и на Карибские острова. «Если бы мне довелось такое в его возрасте, — говорил Матисс, — моя жизнь сложилась бы иначе».

Внуки не слишком часто навещали деда на Юге, а старому художнику хотелось видеть вокруг себя молодых людей. Летом 1947 года Матисса навестила Моника Буржуа, три года ухаживавшая за ним после операции и позировавшая ему. Впрочем, теперь ее звали сестра Мари-Жак. Они расстались нехорошо — Матисс был возмущен решением Моники уйти в монастырь; точно так же он будет возмущаться, когда через несколько лет Аннелиз Нелк объявит о намерении выйти замуж. Обе «приемные дочери» (или внучки) занимались живописью, поэтому ни замужество, ни монашество не казалось Матиссу серьезной причиной, чтобы похоронить свое призвание художника. Когда срок послушания сестры Жак истек, она вернулась в санаторий монахинь-доминиканок Фойе-Лакордер, где во время войны лечилась от туберкулеза (собственно, болезнь и толкнула ее в лоно церкви). Теперь она сама была сестрой милосердия и ухаживала за пациентами санатория, расположенного неподалеку от виллы «Мечта». Службы проходили тоже поблизости, во временной часовне, устроенной сестрами в заброшенном гараже. Сестра Жак попробовала как-то облагородить капеллу и сделала эскиз витража, который принесла показать Матиссу. Чересчур восторженная реакция на банальный, ничем не примечательный рисунок Девы Марии ее насторожила: она достаточно хорошо знала художника, чтобы поверить в искренность его слов.

За двенадцать месяцев, прошедших со времени возвращения в Ване в апреле 1947 года, Матисс написал больше, чем за три предыдущих года. «Это был настоящий взрыв», — вспоминала Лидия. Он писал интерьеры своей мастерской один за другим, удивляя современников яркими, порой

кричащими красками и упрощенными формами. При этом самого Матисса постоянно мучило чувство неудовлетворенности: ни вышедший в сентябре альбом «Джаз», ни гобелены (которые, между прочим, повлекли за собой новые заказы) удовлетворения не приносили, потому что, как говорила Лидия, «никто не предлагал ему сделать что-нибудь монументальное, а он мечтал именно об этом».

К концу 1947 года Матисс настолько отчаялся, что уже подумывал поговорить с Арагоном, не поручит ли ему коммунистическая партия декорировать зал заседаний. Но ничего подобного делать не пришлось. Он показал акварель сестры Жак молодому монаху-доминиканцу, проходившему курс лечения в соседнем санатории, а тот уговорил его взяться за витраж самому.

Брат Луи Бертран Рейсигье был послушником, ему было двадцать семь. Скромный идеалист, неопытный выпускник философского факультета Сорбонны, он был далек от мира искусства и никогда прежде не видел работ Матисса. Однако брат Луи был человеком восторженным и вдобавок поклонником Ле Корбюзье^[263]. Подобно другим, куда более искушенным визитерам виллы «Мечта», Рейсигье был потрясен самим домом и магнетической личностью его хозяина. Когда они стали говорить о витражах, Матисс показал альбом «Джаз» и объяснил, что единственная разница между вырезками из бумаги и витражом состоит в том, что первые отражают свет, а второй его пропускает. В пример он привел полихромное великолепие собора в Шартре, краски которого горят поистине мистическим светом^[264]. «По правде сказать, читать молитвы в вашей мастерской удобнее, чем во многих церквях», — признался ему Рейсигье. Их первая встреча произошла 4 декабря 1947 года. Когда они прощались, набросок не только окна, но и всей будущей капеллы был готов. Через пять дней Рейсигье вернулся с планом, исполненным в масштабе, но Матисс попросил сделать еще и макет. За это взялась сестра Жак-Мари, и спустя два месяца макет стоял в мастерской. В тот же день Матисс написал Рейсигье, что теперь окончательно представляет себе капеллу целиком.

Несмотря на международную славу Матисса, шансы на то, что католическая церковь примет его проект, были равны нулю. Репутация художника, пишущего обнаженных и прочие фривольности, тоже могла настроить против него. Мать настоятельница не отважилась даже сообщить высшим иерархам о его предложении, а простые монахини просто смеялись над таким, с позволения сказать, проектом («Как же здесь молиться? Это какой-то обувной магазин!»). «Художники — как растения в

джунглях, — расстроено писал дочери Матисс. — Они зависят от воздуха, которым дышат, и от глины и камней, на которых случайно вырастают, ибо другого выбора у них нет». Одна только сестра Жак-Мари понимала, что если Матисс принял решение, его уже ничто не остановит. В апреле брат Рейсигье вернулся в Ване и четырежды побывал у Матисса; они много спорили, однако спланировали капеллу до мельчайших деталей («Капелла становилась все менее готической и все более матиссовской», — говорил брат Рейсигье).

Цветной эскиз двух высоких окон западной стены Матисс прикрепил напротив кровати — чтобы работать, не вставая с постели, ночью и днем. В марте в соседнем Антибе Пикассо выставил свою расписную керамику — более полусотни горшков и тарелок. На Матисса выставка произвела сильное впечатление: он дважды ездил в Антиб, что-то зарисовывал в альбоме, а потом консультировался с гончаром Пикассо, как будет выглядеть на белой керамической плитке черный рисунок в «стиле граффити». Художник собирался покрыть керамическим панно стену напротив окон, чтобы на глазурованной плитке отражался «цветной свет» мерцающих витражей. Рейсигье скептически отнесся к этой идее, но Матисс был непреклонен. Он считал капеллу самым грандиозным из своих декоративных проектов и поклялся сделать то, что задумал, даже если все будут считать его предложения неосуществимыми. Расходы значения не имели. Впрочем, о выделении даже самой ничтожной суммы до одобрения проекта не шло и речи.

Прежде всего был нужен влиятельный покровитель, и Матисс его получил. Вернувшись в июне в Париж, он встретился с доминиканским священником отцом Кутюрье^[265], в прошлом учеником Мориса Дени, а ныне активным борцом за обновление религиозного искусства. Вращавшийся в церковном и светском обществе Кутюрье заявлял, что гениальный атеист лучше, чем бездарный верующий, ибо настоящее искусство так или иначе является религиозным^[266]. За несколько недель Кутюрье добился одобрения проекта капеллы во всех церковных инстанциях. Матисс тем временем пытался заинтересовать своей книгой о будущей капелле Скира, чтобы пустить средства от ее продажи на финансирование строительства, а брат Рейсигье слал грозные послания сопротивляющимся монахиням Ванса («Нужно лишь, чтобы ваша община, не раздумывая, как можно быстрее приняла этот дар, не выказывая при этом равнодушия, которое может только навредить делу»).

Матисс уже говорил о Капелле Четок как о венце своего творчества.

Он сам сделал архитектурный проект, но хотел выслушать мнение профессионала. Рейсигье предложил привлечь в качестве консультанта Ле Корбюзье, но Матисс выбрал не менее известного, зато более сговорчивого Огюста Перре^[267] («Он сделает так, как я скажу»). Вскоре в квартире на бульваре Монпарнас были разработаны западное и южное окна. Два-три раза в неделю у кровати Матисса устраивались рабочие совещания, на которых, разумеется, присутствовал отец Кутюрье, который теперь сопровождал Матисса повсюду: в мастерскую, где делали витражи, в Нотр-Дам — убедиться, что сочетание синего и розового в южной «розе ветров»^[268] рождает фиолетовый. Вдвоем они составляли величественную пару — солидный, массивный Матисс и высокий, элегантный Кутюрье (ходили слухи, что свое белое облачение он заказал у самого Баленсиаги^[269]), но при этом — воплощение истинного аскета (не случайно Матисс просил его позировать для фигуры святого Доминика). Люди не верили своим глазам: Матисс строит капеллу и везде появляется в компании священника. Если учесть, что тогдашние интеллектуалы поголовно были заражены коммунистическими идеями, то подобный альянс казался просто чудовищным. Посмотреть проект на бульвар Монпарнас специально зашел Пикассо и, уходя, посоветовал вместо капеллы строить овощной рынок. Матисс огрызнулся, что знает, что делает, и по крайней мере зелень у него получается зеленее, а апельсины — оранжеее любых настоящих овощей и фруктов. Семейная легенда, впрочем, сохранила куда более сочную версию знаменитой перепалки, которую художник обожал пересказывать: «Почему бы не бордель, Матисс?» — «Потому, Пикассо, что меня об этом никто не просил!»

В квартире на бульваре Монпарнас, постепенно превратившейся в одну большую мастерскую, художника навещали только внуки; визиты же остальных родственников были именно «визитами» и не более того. Амели упорно отказывалась встречаться с бывшим мужем, и они общались только через Маргерит, которая выступала посредником и в контактах с Жоржем Дютюи. Матисс доверил бывшему зятю и дочери составление фундаментального каталога своих работ: Маргерит систематизировала архив и вела переписку с коллекционерами, тогда как Матисс с Дютюи работали над текущими проектами, что, разумеется, требовало тесного сотрудничества, однако они ни разу так и не встретились и не поговорили друг с другом; впрочем, от общения на расстоянии напряженность в их отношениях нисколько не ослабела. В большой семье Матиссов вообще все не очень складывалось. Летом 1948 года распался брак Жана; Пьер, все эти

годы метавшийся между двумя континентами и озабоченный только своими художниками, тоже был на грани развода. Матиссу очень нравилась его американская невестка, и поделить себя между Алексиной и Пьером оказалось очень сложно. Однажды ему приснилась ярмарочная площадь, на ней вся его семья, выстроившаяся в ряд, и их отстреливают одного за другим, как мишени в тире.

Вернувшись в Ване, Матисс занялся эскизами витражей — техника декупажа подходила для этого идеально. «Матисс доводил себя до полного изнеможения, — говорила Жаклин Дюэм, молодая помощница, нанятая осенью для помощи в составлении композиции из бумажных вырезок. — Но он работал, преодолевая усталость». Матисс считал свою капеллу местом, где люди смогут расстаться со своими проблемами, «как мусульмане с уличной пылью на подошвах сандалий, оставленных у входа в мечеть»^[270]. Модель капеллы — прямоугольная коробка, подобная деревянным макетам, выстроенным для «Соловья» и «Старинной фарандолы», — помогала решать проблему «цветного света»^[271]. А ведь все началось с того самого игрушечного театра в Боэне, где юный Анри с помощью вырезок из цветной бумаги и горячей серы изобразил извержение Везувия. Он рассказывал Рейсигье, что всю жизнь мечтал о том невероятном синем цвете, которым горел крохотный вулкан, пока наконец не сумел воспроизвести его в витражах своей капеллы. «Моя задача — создать пространство и наделить светом это невыразительное место, — говорил он, объясняя, что коробка капеллы — это чистая книга, ожидающая «слов автора». — Я не стремлюсь возводить церкви. Для этого есть другие люди, умеющие делать это... Я создаю что-то вроде театральной декорации... я хотел бы сделать свою капеллу местом, которое своей красотой тронуло бы сердце каждого, местом, где их души были бы очищены красотой форм».

Матисс говорил, что если бы ему в юности предложили заняться таким проектом, он ни за что бы на это не отважился. Сейчас же он был совершенно уверен в себе — осталось только заполнить пустую коробку (как он заполнил виллу «Мечта») плодами своего воображения. Помешать этому могла только его смерть. «Всю свою жизнь он спешил», — говорила Нелк. Теперь настало время экономить силы и состязаться со смертью на выносливость. И поддержку в этом состязании художнику оказала церковь. Матисс всегда чувствовал, что его подталкивает некая сила. И вдруг впервые в жизни он оказался среди людей, которые, как и он, были одержимы своей идеей и полностью отдавались ей. «Искусство было его

религией», — сказала одна из матиссовских помощниц. Не случайно брат Рейсигье говорил, что Матисс больше походил на монаха, чем некоторые его братья по вере^[272]. Матисс был атеистом, но многие религиозные постулаты, вроде самоотречения и послушания, были ему близки и понятны. «Мы хотим того, чего хочет Бог, — объяснял ему Рейсигье, — и делаем то, что, по нашему убеждению, Он хочет от нас». Когда сестра Жак попыталась убедить Матисса в том, что и его самого вдохновляет Всемогущий Бог, он мягко ответил ей: «Конечно, но этот Бог — я сам»^[273].

Спустя девять месяцев Матиссу в Вансе стало тесно, и в январе 1949 года решено было вернуться в «Режину». Первым делом он потребовал освободить свою большую мастерскую и вынести оттуда гигантский филодендрон, преданно служивший ему почти двадцать лет («Сердце мое пронзает боль при мысли, что растение надо убрать»). Иного выхода не оставалось: художнику нужны были свободные стены, чтобы установить макеты пятнадцати узких окон южной стены капеллы в натуральную величину. Квартира стала похожа на фабрику: сделанные из упаковочных ящичков подмости, стремянки и платформы поддерживали кресло, в котором восседал он с кистью, привязанной к бамбуковой палке (ею он расписывал разложенные на полу керамические панно). Между тремя своими мастерскими Матисс перемещался в *taxi-bed* — так художник называл свою кровать на колесах, к которой были прилажены столик-поднос, где были разложены материалы для рисования, и мягкая спинка, на которую он опирался в часы работы.

С самого раннего утра в «Режине» царило оживление: поставщики, носильщики, помощники заполняли всю квартиру. «Атмосфера была живой, кипящей, взрывающейся криками ярости, азарта, боли, страсти, восторга», — рассказывал Поль Мартен, помогавший прикалывать вырезки из бумаги и распаковывать хрупкие керамические плитки, которые расписывал Матисс. Каждые несколько недель художник кардинально реорганизовывал пространство всех трех мастерских: такси-кровать переставлялась, все переворачивалось вверх дном, и он начинал бросаться то к одной, то к другой части композиции, переключался с витража на керамические панели, потом на макет окна, и так продолжалось бесконечно, до самого последнего дня. Он держал строителей, стекольщиков и кровельщиков в постоянном стрессе. Рейсигье говорил потом, что проще было бы «время от времени сносить капеллу до основания, чтобы Матисс мог манипулировать стенами, окнами и керамическими плитками с той же легкостью, с какой он проделывал это с

бумажными вырезками».

Больше всего Рейсигье поражало спокойствие, с каким художник воспринимал неудачи. Для каждого из семнадцати окон Матисс подготовил по два варианта рисунка. На первую серию у него ушло четыре месяца («Они были похожи на необработанный драгоценный камень», — говорил об этих эскизах Рейсигье); вторая серия («тот же камень, но уже обработанный») была готова к февралю 1949 года. Но тут Матисс обнаружил, что забыл про оконные решетки из черных стальных прутьев («Он даже не огорчился из-за того, что придется все переделывать», — записал в дневнике удивленный Рейсигье). Работая по одиннадцать часов в день, Матисс закончил к середине марта третий вариант, а в апреле приступил к отбору образцов разноцветных стекол для витражей. Следующие два с лишним года он потратил на изучение свойств стекла, керамической плитки, камня и металла; художника пугали, что его идеи невыполнимы, но он упорно гнул свою линию. Мастера парижской фирмы «Боней», привыкшие работать с традиционными эскизами гуашью, не понимали, как можно делать витражи по вырезкам из бумаги. Матисс сам появился в мастерской и не ушел до тех пор, пока досконально не выяснил технологию производства, толщину и прозрачность стекла, а затем представил эскизы с подробнейшей спецификацией, включая, например, особый лимонно-желтый цвет, который пришлось разыскивать по всей Франции. Столь же непреклонен он был во всех деталях — от шарообразных дверных ручек и черепицы до освещения, обогрева, вентиляции, мрамора и сланца для алтаря (пять различных видов сланца были доставлены с Севера, из Арденн, — и все ради неуловимой игры цвета на декоративном ободке, окаймлявшем алтарное возвышение). Тем временем в гончарной мастерской Жоржа и Сюзанны Рами в Валлорисе шли рискованные эксперименты с керамической плиткой. В июне при первом обжиге большая часть плиток оказалась испорчена, а во время второй попытки в августе вышло столько брака, что супруги Рами примчались в Симьез вместе с Жило и Пикассо. Все четверо выглядели даже более расстроенными, нежели Матисс, хранивший поистине олимпийское спокойствие. Он напоминал атлета, для которого неудачная тренировка всего лишь рутинная подготовка к будущим состязаниям.

Публика от Нью-Йорка до Токио с замиранием сердца наблюдала за всеми этими злоключениями. Журналы и газеты регулярно поставляли захватывающие истории о знаменитом творце одалисок, поддавшемся чарам непорочной монахини, переманившей художника в лоно католической церкви. Французская пресса перепечатала статью из «Вога» с

романтической фотографией сестры Жак с длинными ресницами и зазорным носом-кнопкой, выглядевшей на ней, по ее словам, эдакой голливудской старлеткой. Эта публикация лишь подлила масла в огонь ее и без того непростых отношений с сестрами-монахинями из Фойе-Лакордер. Все до одной с самого начала были против Матисса, поскольку считали, что любой ребенок нарисует лучше. Однако консервативное большинство церкви называло новшества художника не просто дикостью, но еще и богохульством. «Я была в панике», — признавалась сестра Жак, вспоминая день, когда впервые увидела «Несение Креста»^[274]. Евангельскую сцену Матисс набросал на сверкающих кафельных плитках жирными черными линиями, «карикатурно» изобразив крестный путь Христа. Не случайно именно это экспрессивное панно больше всего понравилось в Капелле Четок Пабло Пикассо (позже ему понравились еще и яркие облачения монахинь, также спроектированные Матиссом). Обитель обвинила в подобных надругательствах сестру Жак, которая и сама была в ужасе: «Как можно было допустить такое? Я стояла оцепеневшая и подавленная». Когда она обращалась за помощью к матери-наставнице, та и не стремилась утешить ее, а сурово отвечала, что создание места для молитвы требует страданий.

Рейсигье тоже был в отчаянии. Энергичный, честный, целеустремленный, но при этом упрямый и недипломатичный, он не совсем подходил для роли посредника между художником, монахинями и строителями. Когда ситуация обострилась до предела, отчаявшийся Рейсигье попросил Матисса об отставке. «Я — инвалид, даже если из всех сил стараюсь это замаскировать, — с трогательной откровенностью ответил ему старший художник. — Без верного помощника мне просто не обойтись». Если Рейсигье отвечал за связи с внешним миром, то Лидия все четыре года руководила бесперебойной работой в «Режине», где Матисса обслуживала целая женская команда: кухарка, прачка, две сиделки, дежурившие по очереди ночью и днем, а также приглашенные модели и помощницы (реже — помощники) по мастерской, в чьи обязанности входило еще и позирование. Моделями для образа Христа стали два студента-художника — брат Поля Мартена Жан и возлюбленный Нелк Винсент де Крозаль; овал лица и стройная фигура Богородицы были списаны с четырнадцатилетней дочери некогда любимейшей матиссовской натурщицы Анриетты Даррикаррер. Большинство ассистенток мэтра были начинающими художницами — способными, упорными, энергичными молодыми женщинами, горевшими желанием увидеть мир и освободиться от семейного гнета. В Симье им щедро платили, приглашали за стол,

представляли бывавшим там знаменитостям. Работать приходилось на износ, но Лидия пыталась устраивать им перерывы в виде поездок «по делу» в Париж и «подкармливала» то коробкой конфет, то билетами в театр. Она никогда не упускала повода отпраздновать чей-то день рождения бутылкой шампанского, а в конце рабочего дня у них вошло в обычай собираться в мастерской и выпивать стаканчик муската, полистать присланные из Парижа новые книги и поиграть с четырьмя котами, считавшими квартиру Матисса своей вотчиной.

Центром всего, естественно, был Художник, восседавший в своей кровати, словно восточный паша или привереда управляющий викторианских времен. От контактов с внешним миром модели и ассистенты ревностно ограждались («У нас не было свободных воскресений во время работы с Матиссом»). Уличенные в дерзких выходках вроде попыток незаметно улизнуть вечером или провести к себе возлюбленного наутро допрашивались с пристрастием. Матисс не терпел легкомысленного неподчинения строжайшей дисциплине, которую сам соблюдал годами («Несчастные, они ничего не понимают, — снисходительно замечал он. — Не могу же я жертвовать воскресными днями ради желания этих юных созданий провести время с кавалерами!»). Цена была высокой, но это того стоило — Матисс много требовал, но давал еще больше. Он открыл им новый мир, изменил их жизнь, познакомил с такими сокровищами искусства, о каких они не могли и помыслить. «Работа стала для меня такой же страстью», — признавался Поль Мартен. «Он отличался необычайной требовательностью... даже суровостью, — написала Дюэм пятьдесят лет спустя. — Для меня это был самый величайший из преподанных им уроков».

Но постоянно выдерживать подобный прессинг было очень непросто. «Это было настоящее рабство, особенно для Лидии», — говорил Поль Мартен. Когда у ее патрона случались истерики или он впадал в ярость — она принимала удар на себя. Кроме поездок в Париж по делам патрона, позволявших хотя бы ненадолго вырваться из этого замкнутого круга, у Лидии не было ни выходных, ни свободных вечеров. В одиночестве ей удавалось побыть только поздно вечером, когда, закрыв дверь своей комнаты, она наливала себе рюмку крепкой, ею же приготовленной наливки, и доставала сигарету. Матисс называл Лидию своей Снежной Королевой, постоянно говорил о ее выдающихся качествах, с трудом переносил расставание с ней, но при этом знал, как вывести Лидию из себя, чтобы она потеряла контроль и выругалась по-французски.

Сам же он постоянно ругался, когда рисовал или писал, а когда был не

в силах работать, делался мстительным и срывал раздражение от собственной беспомощности на моделях или ночных сиделках, редко задерживавшихся у него дольше нескольких месяцев. Стойкая Лидия никогда не жаловалась, но бывали дни, когда ее молочная бледность усиливалась, а глаза становились красными от слез. Все знали про собранный чемодан, который лежал у нее в шкафу, и никто не сомневался, что, если в один прекрасный день капризы Матисса станут уже невыносимыми, она уйдет, не сказав ни слова. Правда, женщины помоложе, вроде Аннелиз Нелк или Полины Мартен, вскоре поняли, что эти двое не просто тиран-патрон и его безропотная помощница. За многие годы сильная и волевая Лидия превратилась в такую же добровольную пленницу живописи, как и сам Матисс.

12 декабря 1949 года в Вансе был заложен первый камень Капеллы Четок. Матисс был слишком слаб и на церемонии не присутствовал. Свое восьмидесятилетие он встретил в окружении трех старших внуков, чьи портреты нарисовал на потолке над кроватью кистью с длинной ручкой («чтобы они были у меня перед глазами, особенно по ночам»). Симьез был завален восторженными поздравлениями, цветами и подарками. Вообще-то юбилей начали отмечать еще два года назад: сначала ретроспективной выставкой в Филадельфийском музее, а затем выставкой в галерее Пьера Матисса в Нью-Йорке. Критик Клемент Гринберг объявил Матисса величайшим из всех ныне живущих художников, в галерею Пьера ломились желающие увидеть последние работы Матисса («Если бы я открыл окна, — писал сын отцу, — то твои поклонники гроздьями вывалились бы на улицу»). Реакция французских зрителей на выставку декупажей в Музее современного искусства в Париже летом 1949 года была более сдержанной — изобретенную Матиссом технику мало кто воспринимал всерьез.

Разговоры о том, что он строит капеллу, только подхлестнули и без того пренебрежительное отношение к Матиссу в художественном мире. До конца жизни о нем продолжали ходить диаметрально противоположные слухи: одни утверждали, что художник-атеист стал истинным католиком, другие — что он собирается вступить в компартию. Матисс действительно был готов декорировать общественные здания для любых конфессий, но только на своих условиях. В январе 1950 года он дал одну из последних работ на выставку, устроенную прокоммунистической мэрией Ниццы, которой при этом активно покровительствовала церковь («Никогда в жизни не видела такого количества священников вместе», — писала Жани Бюсси Ванессе Белл). Завершив спустя пять месяцев эскизы для капеллы, Матисс сказал Кутюрье, что теперь может спокойно умереть, — и выставил их в

Доме Французской мысли, главном культурном центре парижских коммунистов.

Место эскизов витражей на стенах матиссовской квартиры заняли огромные декупажи, составленные из цветов, которым не нашлось места в капелле^[275] — «Тысяча и одна ночь», «Морские животные» и «Креольская танцовщица». Сделанная за один июньский день «Танцовщица» взрывалась на фоне красных, синих, сиреневых, оранжевых, черных и желтых квадратов. Угадывалась только ее голова, зеленые ленты рук и ног да сине-белые брызги кружащейся юбки, подобной крыльям парящей птицы. Матисс считал «Танцовщицу» огромной удачей и даже не захотел отправлять декупаж Пьеру, сказав, что вряд ли сумеет когда-нибудь исполнить нечто подобное.

Деньги, однако, были очень нужны. Изготовление витражей привело не только к массе технических сложностей, но и к финансовым проблемам, а проект издания роскошной книги у Скира не осуществился, поэтому пришлось начать сбор пожертвований. Матисс гарантировал спонсорам целевое расходование средств, обещая добыть недостающую сумму печатанием своих литографий или продажей картин (сам он, разумеется, делал все безвозмездно). Взятые обязательства заставляли художника постоянно нервничать, но из-за технологических проблем с производством стекла расходы сократить не удавалось. «Вы знаете, сколько я отдал этой капелле, — писал он Кутюрье из Парижа, где ему пришлось пробыть с середины июля до середины ноября, чтобы контролировать изготовление витражей, — и все это окажется бесполезным, если мы не добьемся совершенства». Только увидев витражи на месте, Матисс успокоился — эффект превзошел все его ожидания (тоже самое было двадцать лет назад с «Танцем» у Барнса в Мерионе). «У меня странное чувство: будто на восемьдесят втором году жизни передо мной открылись врата в неизвестное, — написал он 6 января 1951 года Вассо. — Я совершенно равнодушно взираю на свое творение, как будто оно не имеет ко мне никакого отношения. Представь себе простого почтальона, случайно встретившего сына, который стал генералом».

В феврале Жерара, внука Матисса, сбил грузовик, и мальчик три месяца находился в критическом состоянии. К счастью, все обошлось, но этот трагический случай потряс всех. Глубокое, подчас даже болезненное чувство Матисса к родным неожиданно выплеснулось в горячую привязанность к внукам, которые теперь регулярно приезжали в Ниццу, привозя новости о родителях и бабушке. Амели осела в большом поместье в Экс-ан-Провансе и наконец-то нашла достойное применение своей

неиссякаемой энергии — теперь она трудилась вместе с Маргерит над фундаментальным каталогом. Феноменальная память мадам Матисс («она помнила всё — все даты, все события») помогала восстанавливать картину первых «героических десятилетий» творчества ее мужа. Жена и дочь Матисса, которым не нашлось места в мастерской в Ницце, занялись его жизнеописанием. Старший сын Жан снова женился и с отцом виделся редко. У Пьера тоже была новая жена — молодая Патрисия Мат-та (экс-супруга художника, с которым он прежде работал), что не мешало ему, единственному из всей семьи, оставаться в тесном контакте с Симьезом. Зная характер Матисса, это было не всегда просто.

Именно Пьер представлял отца на освящении капеллы 25 июня 1951 года^[276]. Первое восприятие капеллы, как это часто бывало с работами Матисса, было прямо противоположно тому, к чему стремился художник. Консервативно настроенная часть церковного сообщества реагировала на событие крайне отрицательно, даже злобно (все очень напоминало скандал с «Танцем» и «Музыкой» почти полвека назад). Только после властного окрика Ватикана обвинения в святотатстве утихли. Как ни странно, но первыми под обаяние успокоительной и созерцательной атмосферы новой капеллы попали монахини Ванса. Уже через год прихожане во главе с настоятельницей стали ревностными ее защитниками. «Матушка Жиль и сестры очень довольны и мужественно противостоят тем, кто приезжает сюда глумиться», — сообщала Лидия Рейсигье. С тех пор на просьбы бесконечных экскурсантов объяснить смысл матиссовского «Крестного пути» монахини твердо отвечали: «Это означает *современное*».

«Есть выражение “отдаться чему-либо всей душой”. Вы сделали больше — вложили в эту капеллу свою душу», — определил состояние Матисса его гомеопат. Четыре года непрерывного напряжения не прошли даром: сдавало сердце, мучила бессонница, часто было трудно дышать, слабело зрение. Тем не менее он начал огромный декупаж «Грусть короля» («*Tristesse du Roi*»), для которого позировала очаровательная сиделка Дениз Арока, привезенная осенью 1951 года из Парижа. «Печальный король, соблазнительная танцовщица и парень, бренчащий на гитаре, из которой вылетает поток летающих золотых блюдец, устремляющихся вверх и завершающих полет в облаке, окружающем танцовщицу» — так описывал сам Матисс этот красочный ребус. Подводя итоги своей жизни, Матисс пришел к выводу, что с первого до последнего дня его занимали одни и те же темы. В «Грусти короля» библейские истории смешались с ярмарочными представлениями и танцорами-цыганами — первыми, кто увлек его в незнакомый фантастический мир. В последний раз Матисс

рисует, на этот раз ножницами, Музыканта — его *альтер эго*, в последний раз обращается к вечным образам жизни и смерти. Жизнь олицетворяет гитарист с тонкими чувственными пальцами, играющий для юной танцовщицы, а старый король, простирающий руку в прощальном приветствии, — смерть. Молодые художники из отборочного комитета Майского салона 1952 года сразу почувствовали невероятно мощный элегический заряд этой работы, а еще до этого Жорж Салле^[277], генеральный директор Музеев Франции, увидевший «Tristesse du Roi» в мастерской в Симьезе, договорился о покупке декупажа для государства.

Последние годы Матисс поочередно убеждал Скира издать книгу Арагона о нем, фундаментальный каталог его работ с комментариями Дютюи и альбом о капелле. Ни один из этих проектов при жизни художника осуществлен не был^[278] — единственным серьезным изданием стало исследование Альфреда Барра «Матисс: его искусство и его зрители», выход которого был приурочен к ретроспективе Анри Матисса в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Первая попытка описать основные этапы его пути встревожила художника и его родных, приученных еще со времен дела Юмберов хранить семейные тайны. Несмотря на уговоры Пьера, придерживавшегося американской точки зрения о доступности информации, родители и сестра с большим подозрением отнеслись к вопроснику Барра^[279] и его назойливому помощнику, периодически приезжавшему из Нью-Йорка и просившему предоставить те или иные сведения. Ситуация с изучением матиссовского наследия осложнялась еще и тем, что большинство ключевых работ оставались недоступными для обозрения. В страстном выступлении на открытии выставки в МоМА в конце 1951 года Барр счел необходимым вспомнить об уроне, нанесенном современному искусству войнами, революциями и тоталитарными режимами, намекая в первую очередь на судьбу картин из советских собраний.

Сразу после войны Лидия попыталась возобновить контакты с родиной и в патриотическом порыве отправила в Музей нового западного искусства серию рисунков, которые все эти годы покупала у Матисса. За этим подарком последуют и другие. За тридцать лет Лидия Делекторская подарит СССР все картины и рисунки, которые получила от Матисса, надеявшегося этими скромными дарами обеспечить будущее своей верной помощницы. В июне 1946 года и сам художник отправит в Москву рисунок уже от своего имени, но ни его подарки, ни попытки Альфреда Барра выяснить через американского посла судьбу написанных до 1914 года

картин успехом не увенчались. В 1948 году Музей нового западного искусства был ликвидирован, и купленные когда-то Щукиным и Морозовым картины Матисса до конца 1950-х годов оставались в советских запасниках^[280]. Картины, хранившиеся в коллекции Барнса в Мерионе, также были недоступны. Кроме коллекции Самба, подаренной в начале 1920-х годов музеем в Гренобле, единственной серьезной коллекцией, доступной публике, оказалось собрание Этты Кон, отошедшее после ее смерти в 1949 году Балтиморскому музею (более сорока картин, восемнадцать скульптур и огромное количество рисунков). В ноябре 1952 года на родине художника в Ле-Като по инициативе мэра города и группы местных коммерсантов открылся первый музей Матисса. Поначалу музей был чисто символическим и кроме рисунков, подаренных знаменитым земляком, в нем ничего не было. Но постепенно, благодаря детям художника, коллекция росла и вскоре в небольшом ренессансном особняке мэрии (где восемьдесят лет назад был зарегистрирован брак родителей Анри Матисса) оказались многие работы их отца.

У Матисса тем временем остался единственный повод для беспокойства — его капелла, точнее — ее будущее. Арагон поддразнивал его, пугая, что в случае прихода к власти коммунистов часовню превратят в танцзал. «Ну нет! Этого никогда не будет. У меня официальная договоренность с муниципалитетом Ван-са о том, что если когда-нибудь монахини будут экспроприированы, капелла станет музеем», — говорил Матисс. Его имя пользовалось всемирной известностью, но к середине XX века слава его по-прежнему уступала славе Пикассо. И не потому, что Пикассо изображал насилие и хаос, а Матисс искал в искусстве спокойствия и стабильности, которых не давала ему жизнь. А по той причине, что целые периоды его творчества фактически оставались неизвестными. Приобретенные нью-йоркским Музеем современного искусства «Красная мастерская» (1908), альтернативная версия щукинского «Танца» (1909), «Урок музыки» (1914) и «Марокканцы» (1916), несомненно, оказали огромное влияние на послевоенное поколение американских художников, однако Матисс по-прежнему опережал свое время минимум на пятьдесят лет. Единственная небольшая выставка его декупажей в парижской галерее «Бергрюэн» в Париже в 1953 году никого не тронула. Пройдет еще несколько десятилетий, прежде чем художественный мир и публика осознают смысл его работ последних лет.

Побывавшие у Матисса в Симье в начале 1950-х годов посетители с трудом находили слова, чтобы описать его мастерскую. «Эта гигантская белая спальня не похожа ни на одну другую на Земле», — восторгался

молодой художник-англичанин, которого семейство Бюсси послало передать Матиссу лимоны из их сада. «Фантастическая лаборатория! — воскликнул Жорж Салле, ощутивший невидимые токи напряжения, пронизывающие тамошнее пространство. — Сетчатке глаза приходится напрягаться здесь до предела своих возможностей». Матисс объяснял новичкам, что прежде, когда квартиру заполняли растения и птицы, он чувствовал себя словно в лесу. Пальм и филодендронов не осталось, последний из красавцев-голубей был подарен Пикассо (который нарисовал его на разошедшемся по всему свету плакате «Голубь мира», возвестившем о коммунистическом Конгрессе сторонников мира 1949 года). Теперь белые стены были покрыты листьями, цветами и фруктами из фантастических лесов, вырезанными из бумаги. Голубые и белые фигуры акробатов, танцоров и пловцов ныряли и парили над морем. «Комната то светилась, словно радуга, то блистала, подобно молнии, то становилась мягкой и нежной, а затем снова вспыхивала синим, оранжевым, фиолетовым, зеленым...»

По мере того как гонка со смертью набирала обороты, Матисса начинал преследовать страх, что каждая работа может стать последней. Он вгрызался в цвет с такой энергией, что молодые помощники просто валялись с ног. Пьер, обеспечивавший непрерывный поток американских заказов, с трудом поспевал за отцом. В 1952 году Матисс исполнил три эскиза витражей — один для виллы Териада, другой — для рождественского номера журнала «Life» и начал работать над третьим для Пьера, а еще над проектом мавзолея и тремя вариантами патио для калифорнийского заказчика. Всегда скупой на комментарии Пикассо заметил: «На такое способен один только Матисс». Свою мастерскую художник украсил огромным декупажем «Бассейн», который многометровым фризом протянулся по стенам, и огромной композицией «Попугай и русалка». Одному из интервьюеров Матисс признался, что все больше отстраняется от проблем, которые прежде отнимали у него силы. Он работал теперь подобно великому скрипачу Эжену Изаи^[281], игру которого однажды слышал. Изаи играл сонату Моцарта, едва намечая мелодию, лаская струны скрипки с такой нежностью, «что от каждой музыкальной фразы оставался только ее дух. Так он играл в конце жизни. Скрипач как будто нашептывал мелодию... Казалось, что он играет не для кого-то, а только для себя...»

К концу 1952 года Матисс впервые понял, что ему трудно писать. В сентябре он еще кое-как составил послание Маргерит крупными печатными буквами, а после этого уже только диктовал. Он страдал от

спазм в кишечнике, приступов астмы и головокружений. Доктора осторожно ощупывали его «кончиками пальцев» по методу Рене Лериша — хирурга, спасшего ему жизнь в Лионе, которому каждый год он посылал в знак благодарности книгу или рисунок. Маргерит большую часть времени проводила с отцом в Ницце, откуда периодически ездила в Экс, чтобы побыть с матерью. В Париже Матисс больше не бывал. Лето 1953 и 1954 годов он провел на вилле близ Ванса. Здесь, где его никто не мог особо побеспокоить, он отдыхал. В точно такой же изоляции они прожили первые годы с Лидией, а теперь она уже не решалась оставлять его вечерами одного («Не потому, что он заставлял меня остаться. Просто он был так печален и тревога за него была настолько велика, что у меня пропадало всякое желание уйти»). Она научилась спать урывками, вставая по три или четыре раза за ночь, чтобы хоть немного облегчить его страдания и помочь найти силы поработать несколько часов на следующий день. В начале 1954 года скончался Симон Бюсси.

Сестра Жак безуспешно пыталась убедить Матисса, чтобы он согласился быть погребенным в своей капелле. Этим она выводила из себя Лидию, которая возмущалась и говорила, что подобное предложение лишает его душевного равновесия, пока он жив, и только повредит его репутации, когда он умрет («Капелла... перестанет быть плодом его бескорыстного труда и станет свидетельством беспредельного тщеславия»).

«Я заменил на Лазурном Берегу папашу Ренуара», — написал Матисс в 1940 году после операции, понимая, что его ожидает жалкая участь инвалида. Он все чаще вспоминал свои последние встречи с Ренуаром в Кань-сюр-Мер. «Я никогда не видел более счастливого человека, — говорил Матисс. — И я пообещал себе, что, когда придет мое время, я тоже не буду трусом». Весной и осенью 1954 года в Ниццу приезжал Альберто Джакометти, один из тех немногих, кто восторгался капеллой. Он рисовал Матисса так, как это делают скульпторы, — изучая линии черепа, морщины, строгие линии носа и подбородка. Больше всего в этих сеансах его потрясало упорство «великого художника, все еще пытавшегося творить, когда смерть уже стояла у порога... когда у него уже не оставалось времени».

Последней работой Матисса стал витраж, заказанный ему Нельсоном Рокфеллером в память о своей матери Эбби Олдрич Рокфеллер, одной из основателей Музея современного искусства в Нью-Йорке. 1 ноября Матисс написал Альфреду Барру, сообщив, что закончил обещанный эскиз цветущего плюща. В тот же день у него произошел микроинсульт. «Он перестал работать и начал умирать. Его изношенное сердце медленно

переставало биться. Это заняло три дня», — записал его доктор. Маргерит все время была рядом с отцом. На второй день к его кровати подошла Лидия. Она только что вымыла волосы и повязала голову полотенцем в форме тюрбана, подчеркивавшего классическую строгость ее профиля. Стараясь разрядить атмосферу, она сказала, улыбнувшись: «В другой день вы бы попросили бумагу и карандаш». «Дайте мне бумагу и карандаш», — с серьезным видом ответил Матисс. Лидия принесла то ли карандаш, то ли шариковую ручку и листы писчей бумаги. Матисс сделал четыре наброска, отдал Лидии, а потом попросил вернуть последний. «Несколько минут изучал его строгим взглядом, держа на расстоянии, а потом произнес: “Хорошо!” Я прекрасно помню идеальное расположение этого рисунка на листе и то необычайное благородство, которое от него исходило», — вспоминала Лидия. Матисс умер на следующий день, 3 ноября 1954 года, в четыре часа пополудни в своей мастерской в Симьезе на руках у дочери и Лидии.

Лидия достала чемодан, который держала собранным целых пятнадцать лет, и ушла. Теперь в дом могла вернуться Амели Матисс, чтобы исполнить свою миссию — сберечь наследие мужа для будущих поколений. Семья заказала заупокойную мессу, которую в церкви в Симьезе отслужил архиепископ. Присутствовавший на церемонии мэр Ниццы, республиканец Жан Медесен, произнес речь. Городские власти выделили участок земли на холме над Ниццей, где похоронили художника. Никакого памятника, как он просил, поставлено не было — простая каменная плита с надписью, выбитой его сыном Жаном. Над могилой — смоковница и олива, рядом с которыми спустя пятьдесят лет вырос дикий лавр, занесенный сюда морским ветром.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АНРИ МАТИССА

1869, 31 декабря — в городе Ле-Като-Камбрези в семье Эмиля Ипполита Матисса (1840–1910) и Анны Элоизы Матисс, в девичестве Жерар (1844–1920), родился сын Анри Эмиль Бенуа.

1872 — родился Эмиль Огюст (умер в 1874 году).

1874 — родился Огюст Эмиль, младший брат Анри Матисса.

1882–1887 — учится в коллеже Сен-Кантен и лицее Анри-Мартен в Сен-Кантене.

1887 — уезжает в Париж изучать право.

1888, август — сдает экзамен на звание клерка и возвращается в Сен-Кантен.

1889 — работает клерком в адвокатской конторе в Сен-Кантене.

1890 — выздоравливая после операции аппендицита, впервые пробует писать маслом, пишет первую картину «Натюрморт с книгами»; переходит в контору мэтра Дерье и записывается в муниципальную Художественную школу Кантен де Латура; начинает посещать студию Эммануэля Круазе.

1891, осень — преодолев сопротивление отца, уезжает учиться живописи в

Париж. Проваливает вступительные экзамены в Школу изящных искусств. Зачислен на курс рисования с натуры в Академию Жюлиана; учится в классе Бугро и Феррье.

1892, февраль — вновь не проходит по конкурсу в Школу изящных искусств. Во время свидания с отцом в Лилле посещает городской музей; находясь под сильным впечатлением от увиденных картин Гойи, окончательно решает стать художником.

Октябрь — поступает в класс Постава Моро в Школе декоративных искусств, где знакомится с Альбером Марке и Анри Мангеном, а также Жоржем Руо и Симоном Бюсси.

1893 — копирует в Лувре «Трубку» Шардена, «Десерт» де Хема, «Хромоножку» Риберы.

1894, лето — поселяется на набережной Сен-Мишель, 19.

31 августа — у возлюбленной Матисса Каролин (Камиллы) Жобло рождается дочь Маргерит Эмильен.

1895, март — с пятой попытки сдает вступительные экзамены в

Школу

изящных искусств; продолжает заниматься в классе Моро.

Лето — уезжает вместе со своим соседом, художником Эмилем Бери, в Бретань.

1896 — выставляет пять картин в Салоне Национального общества изящных искусств, избирается членом-корреспондентом Общества. Государство приобретает у Матисса «Читающую женщину» («Портрет Камиллы». Париж, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду). Декорирует столовую в особняке дяди Эмиля Жерара в Ле-Като, где помещает свои копии с работ старых мастеров, сделанные в Лувре. Пишет преимущественно натюрморты и пейзажи («Бутылка шиадама», ГМИИ имени А. С. Пушкина). *Лето* — едет на остров Бель-Иль-ан-Мер в Бретань, откуда осенью возвращается с этюдами; начинает писать «Десертный стол», самую значительную импрессионистическую картину, задуманную как «дипломная работа» для Гюстава Моро.

1897, *февраль* — официально признает дочь Маргерит. Знакомится с Камилем Писсарро, вместе с которым посещает выставку картин художников-импрессионистов из собрания Постав Кайботта в Люксембургском дворце.

24 *апреля* — выставляет в Салоне Национального общества изящных искусств «Десертный стол», который крайне негативно встречен публикой.

Лето — в третий и последний раз едет на Бель-Иль, пишет «Бретонскую служанку». Получает в подарок от австралийского художника Джона Рассела два рисунка Ван Гога. Расстается с Камиллой Жобло. Знакомится в Париже с Амели Парейр.

1898, 10 *января* — женится на 25-летней Амели Парейр. Молодые проводят медовый месяц в Лондоне, где Матисс, по совету Писсарро, изучает живопись Тернера.

Февраль — *август* — молодожены живут на Корсике, в Аяччо («Корсиканский пейзаж». ГМИИ имени А. С. Пушкина).

18 *апреля* — скончался Постав Моро.

Август — *декабрь* — Матисс гостит у родственников жены в ее родных местах около Тулузы. Читает в «*La Revue blanche*» статью Поля Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму».

1899, 10 *января* — рождение в Тулузе сына Жана. В начале весны приезжает в Париж вместе с женой.

Октябрь — Амели Матисс открывает шляпный магазин на улице Шатоден, 25, где на последнем этаже в комнатах для прислуги поселяется семья; Матисс продолжает работать в мастерской на набережной Сен-

Мишель, 19. Уходит из Школы изящных искусств и начинает посещать Академию Камилло на Монпарнасе; в классе Эжена Карьера знакомится с Андре Дереном и Жаном Пюи. Покупает картину Сезанна «Три купальщицы». Супруги Матисс официально удочеряют Маргерит.

1900, 13 июня — рождение в Боэне сына Пьера. Семья испытывает серьезные материальные трудности. Матисс вместе с Марке работает над оформлением Всемирной выставки в Париже. Записывается на бесплатные вечерние курсы в муниципальную Школу ремесел, где впервые пробует лепить; в течение трех лет занимается под руководством Антуана Бурделя в Академии Гран-Шомьер. Пишет натюрморт «Посуда на столе» (Эрмитаж; ранее в собрании С. И. Щукина).

1901 — впервые выставляется в Салоне Независимых (семь картин, ни одна не продана). На выставке Ван Гога в галерее Бернхем-Жён знакомится с Морисом Вламинком. В начале лета навещает лечащихся в Швейцарии родителей; в силу семейных проблем отец вынужден прекратить выплачивать ему ежемесячное пособие в 100 франков. Безуспешно пытается устроиться на работу. Тяжелая болезнь дочери.

1902, февраль — выставляется в галерее Берты Вейль на улице Виктор Массе; Вейль удается продать натюрморт Матисса за 130 франков. Пишет картину «Люксембургский сад» (ГМИИ, ранее в собрании С. И. Щукина).

9 мая — вскрытие сейфа в доме Юмберов на авеню Гран Арме в Париже, где живут родители Амели. Начало «процесса Юмберов», в который оказались замешаны тесть и теща художника. С мая 1902-го до конца августа 1903 года Матисс практически не может заниматься живописью; этот период критики называют «темными годами».

Декабрь — арест тестя Армана Парейра в связи с «делом Юмберов»; освобожден в конце января 1903 года.

1903, февраль — Матисс с женой и детьми уезжает к своим родителям в Боэн. Пробует писать костюмные портреты, чтобы заработать на содержание семьи.

Июль — переезжает в городок Лекей близ Боэна. Осенью возвращается с женой в Париж и вновь поселяется на набережной Сен-Мишель, 19. Выставляется на первом Осеннем Салоне.

1904 — входит в комитет Салона Независимых, выбран одним из заместителей Поля Синьяка. Выставляет у Независимых шесть полотен, два из которых продает. Учредитель художественного фонда «Медвежья шкура» Андре Левель покупает у Матисса две работы («Натюрморт с яйцами», 1896 и «Вид на мост Сен-Мишель под снегом») за 400 франков.

Июнь — первая персональная выставка в галерее Воллара (сорок пять работ). Амбруаз Воллар покупает картину «Десертный стол» (1897, ныне — частное собрание) за 200 франков.

12 июля — Матиссы уезжают на юг, в Сен-Тропез, и поселяются рядом с Синьяком; под влиянием Синьяка и Кросса обращается к дивизионизму, начинает работать над картиной «Роскошь, покой и наслаждение».

Октябрь — на втором Осеннем Салоне выставляет четырнадцать работ. Петербургский журнал «Мир искусства» помещает репродукцию «Десертного стола».

1905 — выставляет в Салоне Независимых восемь картин, включая неоимпрессионистское полотно «Роскошь, покой и наслаждение» (Париж, Центр Помпиду).

Май — едет в Кольюр, куда в начале июля приезжает Андре Дерен; Матисс вместе с Дереном пишут первые полотна в стиле, который вскоре назовут «фовизмом» («Вид Кольюра», Эрмитаж; ранее в собрании С. И. Щукина). Знакомится с Аристидом Майолом и Даниелем де Монфредом; последний показывает Матиссу свою коллекцию работ Поля Гогена.

Сентябрь — возвращается в Париж, привозит четырнадцать холстов, сорок акварелей и сотню рисунков. Матисса навещает критик Феликс Фенеон. Выставляет в Осеннем Салоне фовистскую картину «Женщина в шляпе. Портрет мадам Матисс», которую за 500 франков покупают американцы Лео и Гертруда Стайн (Сан-Франциско, частное собрание).

Октябрь — арендует студию в бывшем женском монастыре Дез Уазо («Птичья обитель») на углу улицы Севр и бульвара Монпарнас. Работает над портретом мадам Синьяк и большой картиной «Радость жизни».

1906, март — персональная выставка в Галерее Друэ. Выставляет в Салоне Независимых фовистскую картину «Радость жизни», которую покупает Лео Стайн (Мерион, Пенсильвания, фонд Барнса). Амбруаз Воллар по просьбе С. И. Щукина знакомит его с Матиссом. Русский коллекционер посещает мастерскую на набережной Сен-Мишель и покупает натюрморт «Посуда на столе». Первые успешные продажи у Друэ и Воллара.

Май — в Марселе посещает выставку художественных предметов, привезенных из французских колоний; проводит две недели в Бискре (Алжир), откуда привозит восточные ковры и керамику, которые использует в своих натюрмортах. Лето вновь проводит в Кольюре. Исполняет первые литографии.

Октябрь — возвращается в Париж; знакомится с Пабло Пикассо у Стайнов на улице Флёрюс. Покупает первую африканскую скульптуру. 22

октября умирает Поль Сезанн. В ноябре возвращается в Кольюр, где работает всю зиму.

1907, февраль — заканчивает картину «Синяя обнаженная. Воспоминание о Бискре» (Балтимор, Музей искусств; ранее — собрание Этты и Кларибел Кон), которую в марте выставляет в Салоне Независимых. Феликс Фенеон предлагает Матиссу устроить его персональную выставку в галерее Бернхем-Жён. Меняется картинами с Пикассо («Маргерит». Париж, Музей Пикассо).

Конец апреля — едет в Кольюр, пишет картины «Музыка», «Прическа», «Три купальщицы». Получив от Бернхемов 18 тысяч франков, в июле едет с женой в Италию; супруги впервые после их медового месяца позволяют себе путешествовать с комфортом. Гостит у Лео и Гертруды Стайн во Фьезоле под Флоренцией, посещает Ареццо, Падую, Сиену и Венецию; конец лета проводит в Кольюре. Занимается керамикой. Пишет «Заметки живописца». В Осеннем Салоне выставляет картину «Роскошь I», небольшой эскиз «Музыка» и портрет жены («Женщина в красном мадрасском платье»). Дает интервью Гийому Аполлинеру. Раз в неделю открывает мастерскую на набережной Сен-Мишель для желающих, показывает свои работы и дает объяснения. Сара Стайн уговаривает Матисса давать уроки небольшой группе ее друзей, для чего вместе с Хансом Пуррманом арендует помещение в «Птичьей обители» («*Couvent des Oiseaux*») на улице Севр, где у Матисса имелась вторая мастерская.

Декабрь — Матисс с женой и детьми перебирается в пустующий женский монастырь Святого сердца (*Sacré-Coeur*) на углу бульвара Инвалидов и улицы Бабилон. Этажом выше вскоре поселяются ученики его Академии Ханс Пуррман и американец Патрик Генри Брюс, а в мансарде — Мария Васильева и Ольга Меерсон.

1908, февраль — переводит свою художественную школу («Академию Матисса») с улицы Севр на бульвар Инвалидов, 33.

Весна — впервые не выставляется у Независимых. Вместе с Хансом Пуррманом едет в Мюнхен, Нюрнберг и Гейдельберг. Немецкий коллекционер Карл Остхауз покупает картину «Купальщицы с черепахой» (Сент-Луис, Художественный музей). Сергей Щукин приводит в мастерскую Матисса на бульвар Инвалидов Ивана Морозова. Перед отъездом в Москву Щукин заказывает три картины, в том числе варианты двух работ, купленных Остхаузом («Игра в шары», «Нифма и сатир», Эрмитаж) и огромное декоративное панно для столовой московского особняка («Десерт. Гармония в красном». Эрмитаж).

Осень — едет в Берлин, где в галерее Поля Кассирера проходит его

выставка (экспозиция существенно урезана, выставка закрывается раньше запланированного срока). Работы Матисса впервые показаны в США, в Галерее «291»; в Москве («Салон Золотого Руна»). Выставляет в Осеннем Салоне «Гармонию в красном». Приводит Щукина в мастерскую Пикассо в Бато-Лавуар. Сергей Щукин принимает у Сары Стайн эстафету «главного собирателя Матисса».

Декабрь — в журнале «*La Grande revue*» опубликованы «Заметки художника» (в русском переводе — в журнале «Золотое Руно». 1909. №6).

1909, январь — посещает Остхауза в Хаагене, чтобы посмотреть, как установлен керамический триптих «Нимфа и сатир». Щукин покупает шесть картин Матисса и заказывает панно для лестницы своего московского особняка; во время обеда в ресторане «*Larue*» художник и коллекционер обсуждают будущие декоративные панно.

Февраль — едет в Кассис, где часто видится с Марселем Самба.

Март — дает интервью корреспонденту журнала «*Les Nouvelles*» (опубликовано 12 апреля), в котором излагает свои мысли об искусстве. Отправляет Щукину эскизы панно: один — с хороводом танцующих обнаженных девушек, другой — с купальщицами. Щукин просит «найти способ избежать ню», но затем решает поместить у себя на лестнице сюжет с обнаженными и пишет, что сюжетом второго панно должна стать музыка.

Май — принимает решение переехать в парижский пригород Исси-ле-Мулино; проводит лето в Кавальере.

Осень — Матиссы поселяются в Исси. Художник работает над двумя панно для Щукина в специально выстроенной для них мастерской.

18 сентября — заключает первый трехгодичный контракт с галереей Бернхем-Жён.

1910, февраль — ретроспектива Матисса в галерее Бернхем-Жён. Вторая

выставка в Галерее «291» в Нью-Йорке. *Июнь* — закрывает свою «Академию».

Осень — выставляет на Осеннем Салоне панно «Музыка» и «Танец»; публика и критики отрицательно встречают панно. Едет на выставку исламского искусства в Мюнхен.

15 октября — скончался Эмиль Ипполит Матисс, отец художника.

1 ноября — приехавший в Париж Щукин отказывается от панно, но потом все-таки решает взять картины.

8 ноября — работы Матисса экспонируются на открывшейся в Лондоне «Выставке постимпрессионистов»; реакция публики негативная. Подавленный последними событиями, уезжает в Испанию (Мадрид,

Севилья, Гранада, Кордова); во время поездки переживает сильнейший приступ бессонницы. Пишет для Щукина два натюрморта — «Севильский» и «Испанский» (оба — Эрмитаж). Первый серьезный конфликт с женой из-за его долгого отсутствия.

1911, конец января — возвращается в Париж. Выставляет у Независимых

«Розовую мастерскую» (ГМИИ имени А. С. Пушкина, ранее в собрании С. И. Щукина), а также «Семейный портрет» (Эрмитаж, ранее в собрании С. И. Щукина) и «Красную мастерскую» (Нью-Йорк, МоМА). Проводит лето в Кольюре, где пишет «Интерьер с баклажанами» (Гренобль, Музей изящных искусств). Приехавшая в Кольюр Ольга Меерсон пишет портрет Матисса.

6 ноября (24 октября по ст. ст.) — приезжает с Щукиным в Москву, где гостит три недели. По возвращении окончательно порывает все отношения с Ольгой Меерсон.

1912, 3 января — покупает дом в Исси-ле-Мулино за 68 тысяч франков.

27 января — отплывает с женой из Марселя в Марокко, в Танжер, где остается до апреля. Летом заканчивает большую картину «Разговор».

Июль — помимо «Разговора» Сергей Щукин покупает «Марокканца Амидо» (обе — Эрмитаж), «Настурции с “Танцем”», «Уголок мастерской» и «Красные рыбки» (все — ГМИИ имени А. С. Пушкина); позирует Матиссу, «увековечившему» их союз большим портретным наброском углем.

Конец сентября — возвращается в Танжер, где остается до середины февраля 1913 года. В конце ноября к нему присоединятся жена с Шарлем Камуэном. Пишет «Арабскую кофейню» (Эрмитаж) и «Марокканский триптих» (ГМИИ имени А. С. Пушкина) для Ивана Морозова.

1913, апрель — выставляет одиннадцать написанных в Марокко работ в галерее Бернхем-Жён. Принимает участие в выставке современного искусства в Нью-Йорке («Армори-шоу»), а затем в Чикаго и Бостоне. *Весна* — Сергей Щукин покупает у Матисса «Арабскую кофейню» — самое значительное из марокканских произведений. Художник проводит лето в Исси; вновь арендует квартиру на набережной Сен-Мишель, 19, чтобы чаще бывать в городе.

Октябрь — выставляет в Осеннем Салоне «Портрет мадам Матисс» — последнюю из тридцати семи картин, купленных у него С. И. Щукиным.

1914, июнь — пишет «Женщину на высоком табурете» (Нью-Йорк, МоМА), которую резервирует для себя С. Щукин, но не успевает купить.

1 августа — начало Первой мировой войны. Заканчивает «Портрет

мадемуазель Ивонны Ландсберг» (Филадельфия, Художественный музей). Работы Матисса из собрания Сары и Майкла Стайн, выставленные в галерее Гурлитта в Берлине, конфискованы. По состоянию здоровья Матисс не призван в армию

10 сентября — приезжает с женой и Альбером Марке в Кольюр, где знакомится с Хуаном Грисом. Оставшиеся в Ле-Като мать и брат Матисса оказываются на оккупированной территории. В сентябре пишет полуабстрактную картину «Французское окно в Кольюре» (Париж, Центр Помпиду).

Конец октября — едет в Париж, вновь пытается пройти медкомиссию, но признается негодным к военной службе.

Ноябрь — семья возвращается в Исси. Вместе с сыном Пьером берет уроки у бельгийского скрипача Армана Парана. Работает над офортами и литографиями.

1915, ноябрь — едет в Марсель. Вернувшись домой в декабре, снова занимается живописью. Пишет «Натюрморт по мотивам “Десерта” Хема» (Нью-Йорк, МоМА). Выставка в галерее Монтросс в Нью-Йорке.

1916 — работает в Париже и Исси, пишет «Урок фортепьяно» и «Марокканцы» (Нью-Йорк, МоМА), «Купальщицы на реке» (Чикаго, Институт искусств).

Ноябрь — художнику начинает позировать итальянка по имени Лоретта, которую он пишет все следующие двенадцать месяцев («Художник в мастерской». Париж, Центр Помпиду). Выставка в галерее Филипса и Брауна в Лондоне.

1917 — встречается с Клодом Моне, проводит лето в Исси. Жан Матис призван в армию. Пишет «Портрет Огюста Пеллерена» (Париж, Центр Помпиду).

Декабрь — посещает Марсель и Ниццу, навещает Огюста Ренуара в Кань-сюр-Мер. Останавливается в Ницце в отеле «Прекрасный берег».

1918, конец января — первая совместная выставка Матисса и Пикассо в галерее Поля Гийома. Проводит зиму и весну в Ницце. Снимает номер в отеле «Медитерране», где пишет «Скрипача у окна» (Париж, Центр Помпиду). Регулярно навещает Ренуара на вилле «Ле-Коллетт» в Кань-сюр-Мер. На лето возвращается в Исси.

Октябрь — едет в освобожденный Боэн, чтобы встретиться с матерью и братом. В декабре возвращается в Ниццу. В Москве национализированы собрания С. И. Щукина и И. А. Морозова.

1919, весна — выставка в галерее Бернхем-Жён в Париже. Пишет «Французское окно в Ницце» (Мерион, Фонд Барнса). Находит новую

модель — Антуанетту Арну. Сложнейшая операция у дочери (трахеотомия).

28 июня — приезжает в Париж. Лето проводит в Исси. Соглашается на предложение Сергея Дягилева выступить сценографом балета «Песнь соловья» на музыку Игоря Стравинского. Пишет «Чаепитие в саду» (Лос-Анджелес, Художественный музей; ранее собрание Сары и Майкла Стайн).

Осень — встречается в Ницце с Щукиным и вместе с ним посещает Ренуара на вилле «Ле-Коллетт». Едет в Лондон для работы над декорациями и костюмами для балета «Песнь соловья» для Русских балетов.

15 ноября — открытие выставки в Лондоне.

12 декабря — возвращается в Ниццу, но не застаёт в живых Ренуара, умершего 3 декабря.

1920, 25 января — в Бозне скончалась Анна Матисс, мать художника; Матисс в последний раз приезжает в родной город. Выходит первая монография о нем Марселя Самба.

2 февраля — премьера «Песни соловья» в Париже. Постановка успеха не имела.

Весна — выставка в галерее Бернхем-Жён; посещает премьеру балета «Песнь соловья» в Лондоне.

Лето — везет жену и дочь в Нормандию, проводит месяц на побережье Ла-Манша в Этрета.

Конец сентября — возвращается вместе с женой в Ниццу; супруги поселяются в комнате с террасой на втором этаже отеля «Медитерране». Начинает работать с Анриеттой Даррикаррер, которая будет его главной моделью следующие семь лет.

1921, весна — выставка в галерее Бернхем-Жён; проводит лето в Этрета; арендует большую квартиру на третьем этаже в Ницце на площади Шарль-Феликс, 1, которую сохранит до 1938 года.

1922 — работает над серией литографий, живет между Ниццей и Парижем. Люксембургский музей приобретает картину «Одалиска в красных шароварах» (Париж, Центр Помпиду). Собрание Мишеля и Жоржетт Самба поступает в Художественный музей в Гренобле. Ноябрь — в Аяччо скончался Арман Парейр; Матисс не считает возможным оторваться от работы, чтобы присутствовать на похоронах тестя.

1923, 10 декабря — Маргерит Матисс выходит замуж за Жоржа Дютюи.

1924, май — выставка Матисса в галерее Бернхем-Жён; большая ретроспектива (восемьдесят семь работ) в глиптотеке в Копенгагене, а

затем в Стокгольме и Осло.

31 июля — Пьер Матисс женится на Клоринде Перетти. Молодые проводят медовый месяц в Ницце, а Матисс едет на юг Италии с женой, дочерью и зятем (Неаполь, Сицилия, Капри). В октябре, через два месяца после свадьбы, Пьер и Клоринда расстаются. Из опасения мести корсиканских родственников Пьер соглашается на предложение отца переехать в Соединенные Штаты.

9 декабря — Пьер Матисс отплывает в Нью-Йорк.

1925 — Анри Матисс становится кавалером ордена Почетного легиона. По результатам опроса, проведенного журналом «L'Art Vivant», назван одним из самых популярных художников Франции. Решает больше не возобновлять контракт с галереей Бернхем-Жён, заканчивающийся в 1926 году. Арендует большую квартиру на четвертом этаже на площади Шарль-Феликс, 1, оставляя квартиру на третьем этаже под мастерскую.

Лето — едет с сыном Жаном в Голландию.

5 декабря — к Матиссу в Ниццу приезжает жена. Супруги впервые обзаводятся прислугой.

1926, весна — пытается наладить отношения с зятем. В середине апреля супруги Дютюи приезжают в Ниццу. Заканчивает «Декоративную фигуру на орнаментальном фоне» (Париж, Центр Помпиду), одну из последних работ, для которой позирует Анриетта.

Сентябрь — продает Полю Гийому «Урок фортепьяно» и «Купальщицы на реке». Покупает квартиру на бульваре Монпарнас, 132, в центре Парижа; решает продать или сдать в аренду дом в Исси. Ухудшение психического состояния жены; уезжает в Ниццу, оставляя мадам Матисс в новой квартире в Париже.

1927, январь — приезжает в Париж и мирится с женой. Пьер Матисс организует выставку отца в галерее Валентина Даденсинга в Нью-Йорке, где впервые выставляет «Марокканцев» (Нью-Йорк, МоМА). Матисс удостоен премии Фонда Карнеги в Питтсбурге, избран в жюри премии Карнеги. Пишет прощальный портрет Анриетты Даррикаррер «Женщина с вуалью» (Нью-Йорк, МоМА).

1928 — Амели Матисс переезжает к мужу в Ниццу; художник много работает в технике офорта, сухой иглы и литографии; возобновляет занятия скульптурой, начатые в 1925 году.

1929, январь — дает интервью Териаду. В Ницце находит новую модель — Лизетту Левенгард. Отлита в бронзе «Большая сидящая обнаженная» (Като-Камбрези, Музей Матисса), которую художник считал самой значительной из всех своих скульптур. Почти не занимается

живописью, только графикой и скульптурой.

Октябрь — ухудшение здоровья жены; Матисс отказывается от идеи совместного путешествия на Таити.

1930, февраль — март — ретроспектива в галерее *Thannhauser* в Берлине (265 работ, в том числе 83 живописные).

25 февраля — отплывает на борту парохода «Иль-де-Франс» в США; посещает Нью-Йорк, Чикаго, Лос-Анджелес и Сан-Франциско.

29 марта — 15 июня — живет на Таити.

31 июля — возвращается во Францию. Возобновляет работу над картиной «Желтое платье», начатой перед отъездом из Ниццы.

12 сентября — вновь отплывает в Соединенные Штаты. Заседает в жюри Международного фонда Карнеги (первая премия вручена Пикассо). Просит у Альберта Барнса разрешение посетить его фонд в Мерионе, пригороде Филадельфии. *27 сентября* Барнс предлагает Матиссу декорировать центральный зал его музея в Мерионе.

Декабрь — в третий раз возвращается в Штаты, чтобы обсудить с Барнсом детали будущего настенного панно; наносит визит Этте Кон в Балтиморе.

1931, июнь — июль — ретроспектива в галерее Жоржа Пти в Париже (141 работа); персональная выставка в Кунстхалле в Базеле (111 работ) и МоМА в Нью-Йорке (78 картин), устроенной Ачъфредом Барром. Рождение в Париже внука Клода Дютюи. Приступает к работе над панно «Танец», для чего арендует гараж на улице Дезире Ниель, 8; использует для работы над огромными панно вырезки из бумаги.

Начало сентября — едет на итальянский курорт Абано-Баньо, в Падуге смотрит фрески Джотто.

1932, февраль — в момент окончания панно обнаруживает, что ошибся в размерах (неточные расстояния между арками и неверная форма самих полукружий), и начинает новую версию панно «Танец». В мастерской ему помогает Лидия Омельченко (Делекторская). В издательстве Скира выходят «Поэмы» Стефана Малларме с иллюстрациями Матисса (тираж 154 экземпляра, в книгу вошли 29 офортов).

Ноябрь — декабрь — выставка рисунков в галерее Пьера Матисса в Нью-Йорке. *1933* — встречается с Барнсом на Майорке, а затем в Ницце, где заказчик впервые видит будущие панно. В конце апреля заканчивает «Танец»; устраивает просмотр панно.

4 мая — отплывает в США для установки панно в здании фонда Барнса; переносит микроинфаркт. Варне доволен матиссовскими панно, но продемонстрировать их публике не собирается (фонд Барнса позволено

посещать только по личному разрешению владельца). Вернувшись в Ниццу, художник вновь начинает работать над первой версией «Танца». Мадам Матисс, уволившая очередную сиделку, приглашает в качестве компаньонки Лидию Делекторскую. Маргерит Дютюи уходит от мужа.

1934, весна — очередное напряжение в отношениях Матисса с женой. Исполняет иллюстрации к «Улиссу» Дж. Джойса. Пьер Матисс начинает регулярно устраивать в своей галерее в Нью-Йорке выставки отца.

Середина ноября — заканчивает первую, «забракованную» версию «Танца», вешает панно в мастерской на площади Шарль-Феликс.

1935, февраль — моделью художника становится Лидия Делекторская (1910–1998), которая будет его музой до конца жизни. Пишет «Синие глаза» и «Розовую обнаженную» (Балтимор, Музей искусств; бывшее собрание Этты Кон). В Москве выходит книга Александра Ромма «Матисс».

Осень — едет с женой, внуком и Лидией на курорт Бовзер. Категорически запрещает писать о своем творчестве зятю — Жоржу Дютюи.

1936, 12 января — в Париже скончался Сергей Иванович Щукин.

Февраль — выставляет в Галерее Лестер рисунки пером, в основном ню.

Весна — ухудшение отношений с Маргерит. Амели решает взять дела мужа в свои руки, но на самом деле вся основная секретарская работа ложится на Лидию Делекторскую.

Май — выставка в галерее Поля Розенберга в Париже (27 последних работ), с которой Матисс подписывает трехгодичный контракт. Первая версия меридионального «Танца» приобретена для Музея современного искусства города Парижа.

Ноябрь — вместе с женой дарит «Купальщицу» Сезанна Музею Пти-Пале.

1937, весна — выходит биография Матисса Раймона Эсколье.

Лето — в отдельном зале выставки «Мастера независимого искусства. 1895–1937» в Пти-Пале выставлена 61 работа Матисса. Посещает Лондон.

Середина октября — возвращается в Ниццу, где остается до июня следующего года. Начинает активно работать в технике декупажа; живописные работы становятся более яркими и декоративными.

1938, январь — приобретает квартиру в бывшем отеле «Эксельсиор-Режина» в Симьезе, на окраине Ниццы, где в течение года, с перерывами, идет ремонт. В феврале заболевает и едет с Лидией в Париж. Выставки в галерее Поля Розенберга в Париже и галерее Пьера Матисса в Нью-Йорке.

По просьбе балетмейстера Леонида Мясина исполняет декорации и костюмы для балета «Красное и черное» (Русские балеты Монте-Карло) на музыку первой симфонии Дмитрия Шостаковича.

Осень — возвращается в Ниццу и переезжает в квартиру в «Режине». Работает над декоративным панно «Песня. Концерт» для апартаментов Нельсона Рокфеллера в Нью-Йорке. Очередная размолвка с женой, требующей уволить Делекторскую.

3 декабря — Матисс увольняет Лидию и дает ей рекомендательное письмо. Лидия пытается покончить с собой.

1939, февраль — адвокат Амели Матисс составляет акт о расторжении брака; одно из главных условий — раздел картин, рисунков, гравюр, скульптур поровну.

11 мая — присутствует на премьере балета «Красное и черное» в Монте-Карло,

5 июня — в театре Шатле в Париже (шедшего под названием «Странная фарандола»). В Люцерне проводится аукцион картин Матисса, изъятых нацистами из немецких музеев.

Май — в мраморном вестибюле нового здания Музея современного искусства в Нью-Йорке выставлен «Танец I» — первый вариант московского панно, написанного для Щукина.

Конец августа — едет в Женеву на выставку шедевров испанского искусства из музея Прадо, но 27 августа срочно возвращается в Париж.

1 сентября — нападение гитлеровской Германии на Польшу; начало Второй мировой войны.

3 сентября — Франция объявляет войну Германии. Матисс уезжает из Парижа и проводит сентябрь в городке Рошфор-ле-Ивелин вместе с Лидией, которая вновь становится его секретарем и помощницей.

Октябрь — возвращается в Ниццу и поселяется в квартире в отеле «Режина». Перед отъездом сдает свои работы на хранение в Банк де Франс.

1940, апрель — официально оформляет развод с женой.

Май — гитлеровские войска оккупируют Север Франции. Матисс получает бразильский паспорт, но откладывает путешествие и остается на родине.

20 мая — уезжает с Лидией из Парижа. Через месяц добирается до Каркассона.

14 июня — немцы без боя вступают в Париж. Сформированное маршалом Петэном правительство обращается к Германии с просьбой о перемирии.

22 июня — подписано франко-немецкое перемирие. Франция

разделена на оккупированный Север и свободный Юг, где устанавливается «режим Виши». Матисс приезжает в Марсель, где встречает дочь и внука; прощается с Клодом, которого отправляют к отцу в Нью-Йорк.

Конец августа — возвращается в Ниццу. Отклоняет предложение американских властей о предоставлении ему политического убежища.

1941, январь — резкое ухудшение здоровья, в Лионе переносит операцию по удалению опухоли в кишечнике и чудом остается жив.

5 апреля — в течение трех недель беседует с Пьером Куртионом, который готовит его биографию для швейцарского издателя Альбера Скира (от этой идеи Матисс откажется в октябре).

Май — возвращается в Ниццу; начинает работать над иллюстрациями к «Избранной любовной лирике» Пьера Ронсара и «Пасифае» Анри де Монтерлана, а также над серией рисунков «Темы и вариации». Знакомится с Луи Арагоном и Эльзой Триоле, живущими в Ницце.

1942, март — более двух месяцев прикован к постели, не может писать из-за болей в печени и желудке. Дает два интервью Радио Виши; иллюстрирует «Цветы зла» Шарля Бодлера; иллюстрирует «Поэмы» Шарля Орлеанского.

Лето — дальнейшее ухудшение состояния здоровья. С середины августа вновь начинает понемногу работать. Пишет серию вариаций на тему «девушек в креслах».

1943, конец июня — из-за бомбардировок Симьеа переезжает в Ване на виллу «Мечта», где начинает работу над серией декупажей, известных под названием «Джаз». Большую часть времени проводит в постели. За ним ухаживает, а затем и позирует Моника Буржуа, которая сыграет важную роль в создании капеллы в Вансе. Рисунки «Темы и вариации» публикуются с текстом Луи Арагона.

1944 — работает над декупажами к альбому «Джаз». Весной Амели и Маргерит Матисс арестованы гестапо за участие в движении Сопротивления.

24 августа — освобождение Парижа. Маргерит и Амели выпущены из тюрьмы.

1945, июль — ноябрь — приезжает в Париж и живет в квартире на бульваре Монпарнас, 132. Совместная выставка Матисса и Пикассо в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Ретроспектива работ в Осеннем Салоне. Выставка работ 1938–1944 годов в Галерее Мэт (Galerie Maeght); государство покупает у Матисса шесть картин для создающегося Национального Музея современного искусства («Роскошь I», 1907; «Художник в мастерской», 1916; «Красный натюрморт с магнолией», 1941).

1946 — пишет серию ярких живописных интерьеров Ванса. Иллюстрирует «Письма португальской монахини» Марианны Алькафадро и «Лица» Пьера Реверди (тираж 250 экземпляров). Делает бумажные макеты гобеленов на темы Океании. Выходят в свет 23 литографии к «Цветам зла» Шарля Бодлера с предисловием Арагона; съемки документального фильма о Матиссе, в котором художник рассказывает о своем творчестве.

1947 — Матисс избран командором ордена Почетного легиона.

23 января — скончался Пьер Боннар. Выходят «Цветы зла» Бодлера и «Реплики» Рувеира с иллюстрациями Матисса.

Лето — приезжает в Париж с Лидией, четыре месяца живет в квартире на бульваре Монпарнас.

13 июня — скончался Альбер Марке.

Отказывается заключить новый контракт с Полем Розенбергом, заявив, что оставил живопись и собирается заниматься только декоративными проектами.

Начало осени — едет в Париж наблюдать за печатанием в издательстве Териада альбома «Джаз» (тираж 270 экземпляров).

4 декабря — Матисса посещает Луи Бертран Рейсигье, после встречи с которым художник решает взяться за проектирование Капеллы Четок в Вансе.

1948 — работает над эскизами будущей Капеллы Четок в Вансе для доминиканских сестер. Ликвидирован Музей нового западного искусства в Москве; коллекции поделены между ГМИИ имени А. С. Пушкина и Государственным Эрмитажем. Ретроспектива в Художественном музее Филадельфии. Лето проводит в Париже, где заручается поддержкой доминиканского священника отца Кутюрье, в октябре возвращается в Ванс. Исполняет композицию «Святой Доминик» для бокового нефа церкви Богородицы в Асси. Опубликована «Избранная любовная лирика» П. Ронсара (тираж 320 экземпляров). Работает над декупажами и эскизами витражей капеллы.

1949, январь — возвращается в квартиру в бывшем отеле «Режина» в Симьезе, где продолжает работать над эскизами для капеллы в Вансе. В галерее Пьера Матисса в Нью-Йорке впервые выставлены декупажи Матисса. Ретроспективы работ Матисса в Люцерне и Национальном музее современного искусства в Париже. По завещанию Этты Кон ее коллекция передана в дар Балтиморскому музею.

12 декабря — закладка Капеллы Четок в Вансе.

1950 — выставляет в Доме французской мысли в Париже макет

Капеллы

четок в Вансе, а также 51 скульптуру (включая пять голов «Жанетты», показанных впервые). Получает Большой приз Венецианской биеннале (который просит разделить с его другом Анри Лорансом). Опубликованы «Поэмы Шарля Орлеанского» (переписанные от руки Матиссом, иллюстрированные рисунками цветными карандашами, тираж 1230 экземпляров).

1951 — освящение Капеллы четок в Вансе. Ретроспектива работ в МоМА в Нью-Йорке, включающая 144 работы. Выходит в свет монография Альфреда Барра «Анри Матисс: его искусство и его публика».

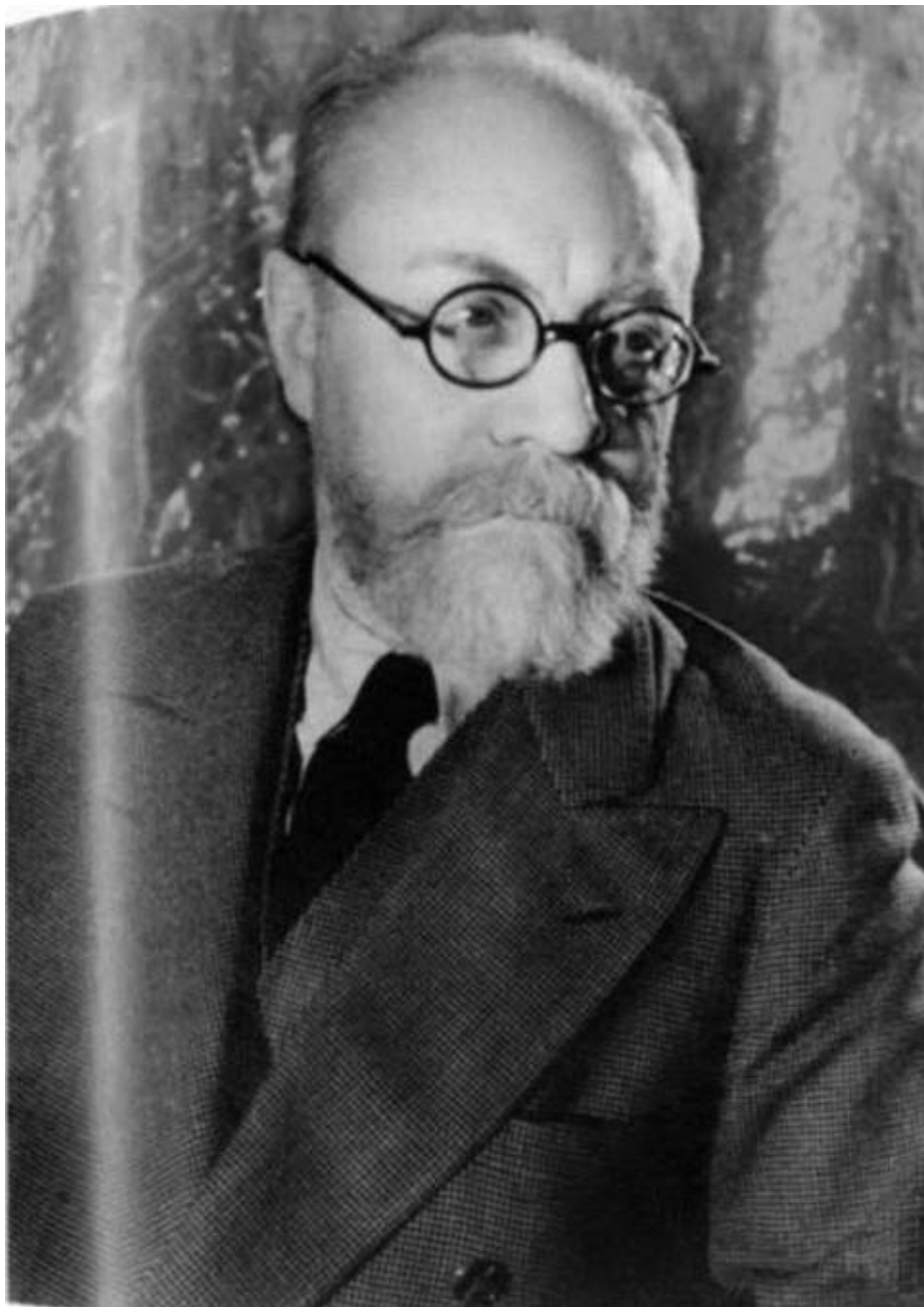
1952 — открыт музей Матисса на его родине в Ле-Като-Камбрези. Продолжает работу над декупажами, включая самую большую из них — «Бассейн» (Нью-Йорк, МоМА). Завершение серии декупажей «Голубые обнаженные».

1953 — выставка декупажей в Париже. Ретроспектива работ в глиптотеке Нью-Карлсберг в Копенгагене.

1954 — публикует книгу «Портреты» с тридцатью девятью изображениями современников. Завершает макет витража (окно «роза ветров»), заказанного Нельсоном Рокфеллером для церкви в Покантико-Хиллс, штат Нью-Йорк, в память о своей матери.

3 ноября — скончался в Ницце. Похоронен в Симьезе.

ИЛЮСТРАЦИИ



Henri Matisse



*Родители художника Эмиль Ипполит Матисс и Анна Элоиза Матисс, в девичестве Жерар.
Около 1899 г.*



Семья Матиссов (вместе с юным кузеном) у дверей своей лавки в Бозне



Анри Матисс. Натюрморт с книгами. Моя первая картина. 1890 г. Ницца, Музей Матисса



Симом Бюсси. Автопортрет. Около 1895 г. Бюсси первым поверил в Матисса и оставался его преданным другом всю жизнь



Анри Эвенполь. Маленькая Матисс. 1896 г. Портрет Маргерит Матисс в возрасте 18 месяцев



Камилла Жобло, покорившая своим остроумием и элегантностью Матисса и его друга Леона Вассо. Начало 1890-х гг.



Анри Матисс в Бретани. Фото Эмиля Вери. 1896 г.



Амели Парейр. Невеста Анри Матисса. 1898 г.



Поль Сезанн. Три купальщицы. Около 1879-1882 гг. Этой картиной Матисс дорожил всю жизнь



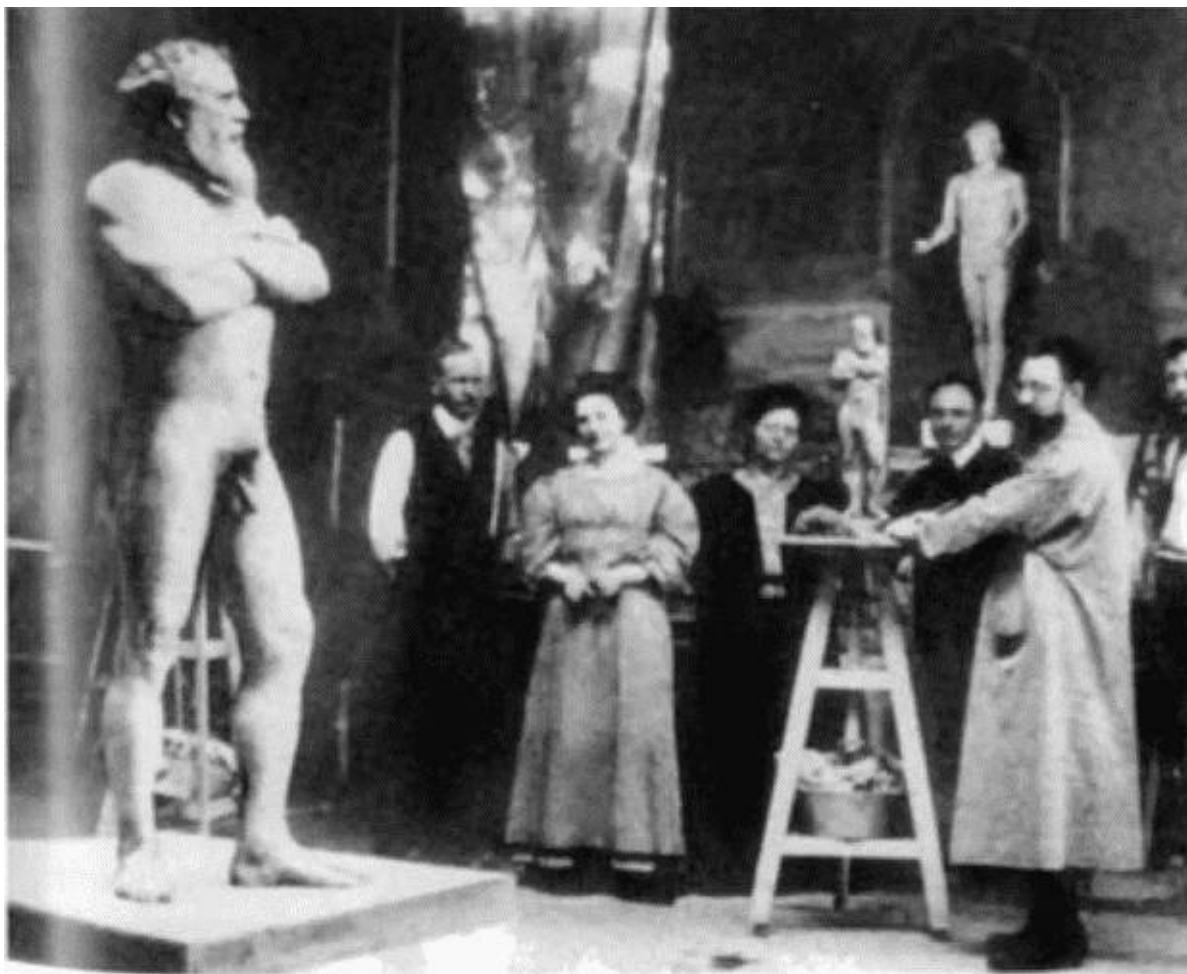
Карикатура на Терезу Юмбер. «Ах, бедная Тереза, ты заглотила 100 миллионов, а теперь будешь жрать бобы». Около 1903 г.



Жан, Маргерит и Пьер Матиссы с тетушкой Бертой в Перпиньяне. 1905-1907 гг.



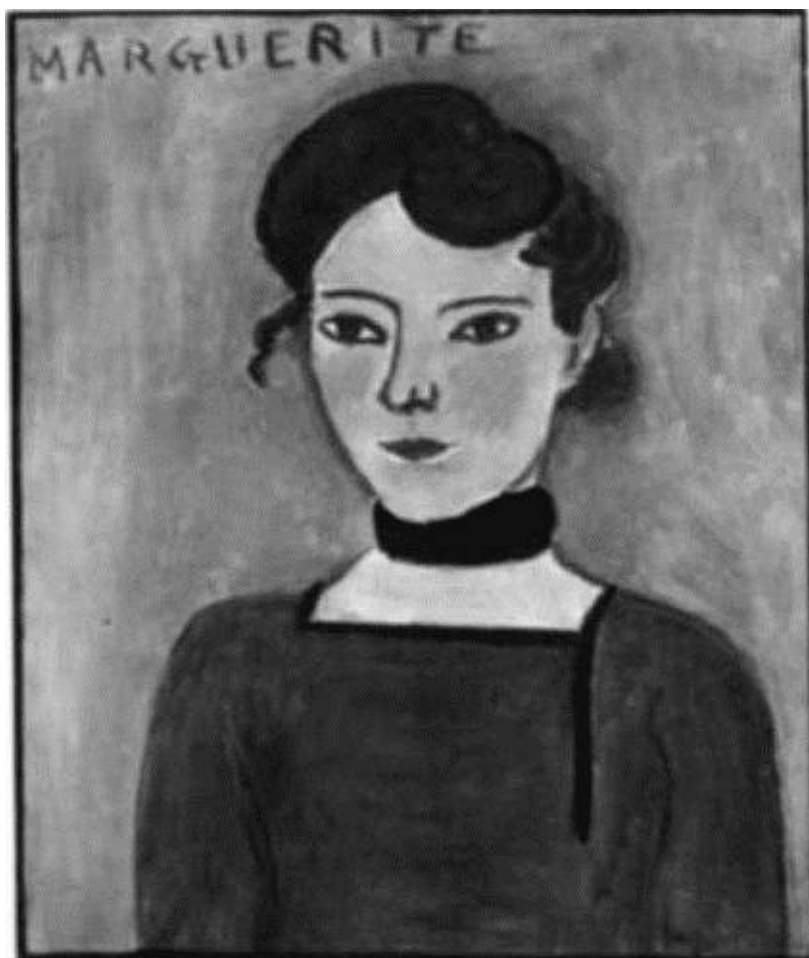
Анри Матисс с женой и дочерью в мастерской в Кольюре. 1907 г.



Натуричик Бевилаква позирует ученикам Академии Матисса. В центре — Сара Стайн, справа — Анри Матисс, слева — Ханс Пуррман.



*Старые друзья Матисса Шарль Камьон и Альбер Марке в его мастерской в Исси-ле-Мулино.
Около 1910 г.*



Анри Матисс. Маргерит 1907 г. Париж, Музей Пикассо, Этот портрет был подарен художником Пабло Пикассо



Ольга Меерсон в Париже во время первой встречи с Матиссом. Около 1908 г.



Автопортрет на муле. Рисунок Анри Матисса на открытке Фернану Мангену. 1913 г.



Дом Матисса в Исси-ле-Мулино



В мастерской в Кольюре. Матисс (сидит второй слева) в окружении жены (слева) и Ольги Меерсон (справа); в правом углу сидят: Маргерит и Арман Парейр; стоят: служанка и гость-художник. Лето 1911 г.



Салон Матисса в особняке С.И. Щукина в Москве. 1913 г.



Матисс с женой и сыновьями. Арман Парейр (первый слева) и Берта Бертаа Парейр (первая справа) В Исси-ле-Мулино. Лето 1914 г.



Жан и Маргерит Матисс на крыльце мастерской в Исси-ле-Мулино. Около 1916 г.



Дочь художника Маргарит Матисс в возрасте 21 года



Пьер Матисс, играющий на скрипке. Фото 1915 г.



Анри и Амели Матисс в своей квартире в Ницце. Около 1930 г.



Матисс работает над панно «Танец». В его руке длинная бамбуковая палка с привязанным к ней куском угля, которую Андре Матисс сравнил с волшебной палочкой. 1931 г.



Лидия Делекторская. Фото Анри Матисса 1936 г.



Матисс с внуком Клодом Дютюи. 1935 г.



Матисс за работой над панно «Свитой Доминик» для Капеллы Четок в Вансе. 1949 г.



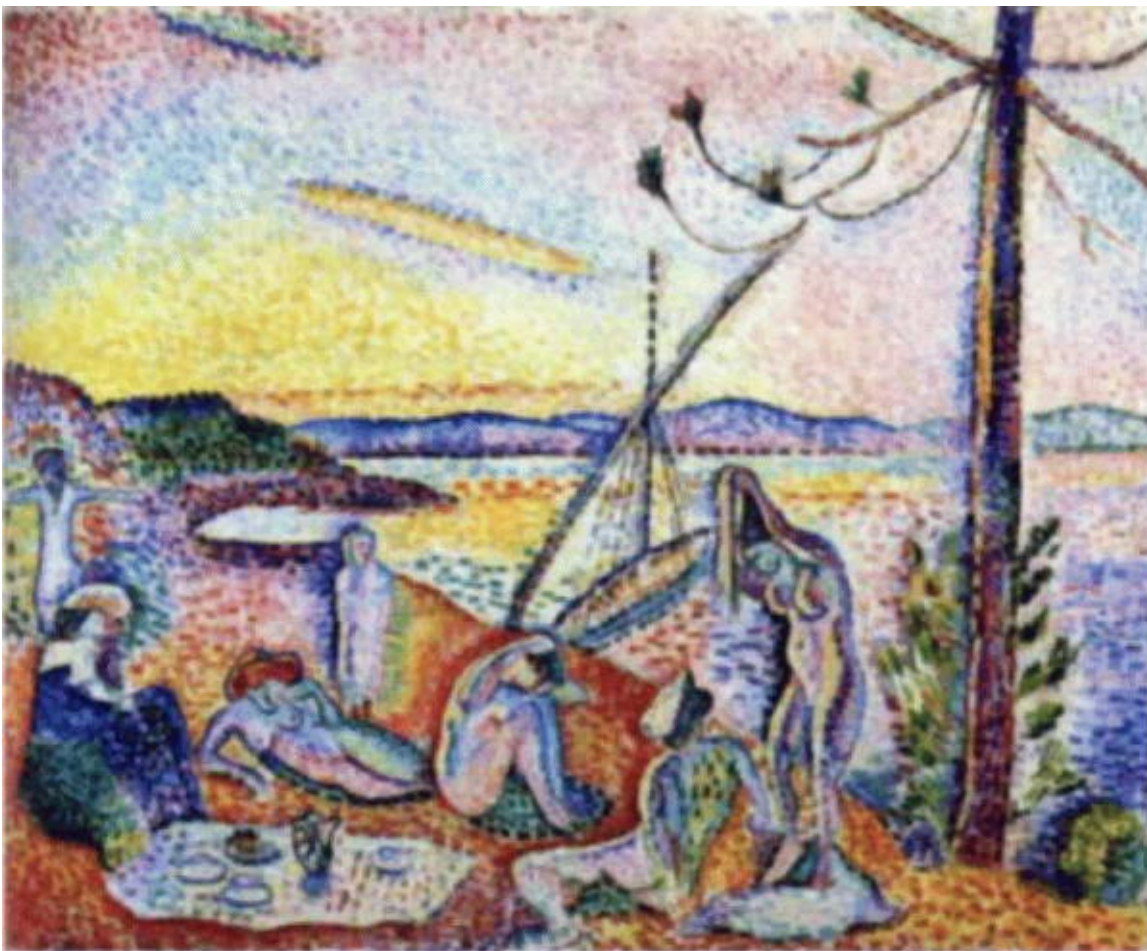
Анри Матисс у себя я квартире в отеле «Режина» в Симьезе на окраине Ниццы. 1953 г.



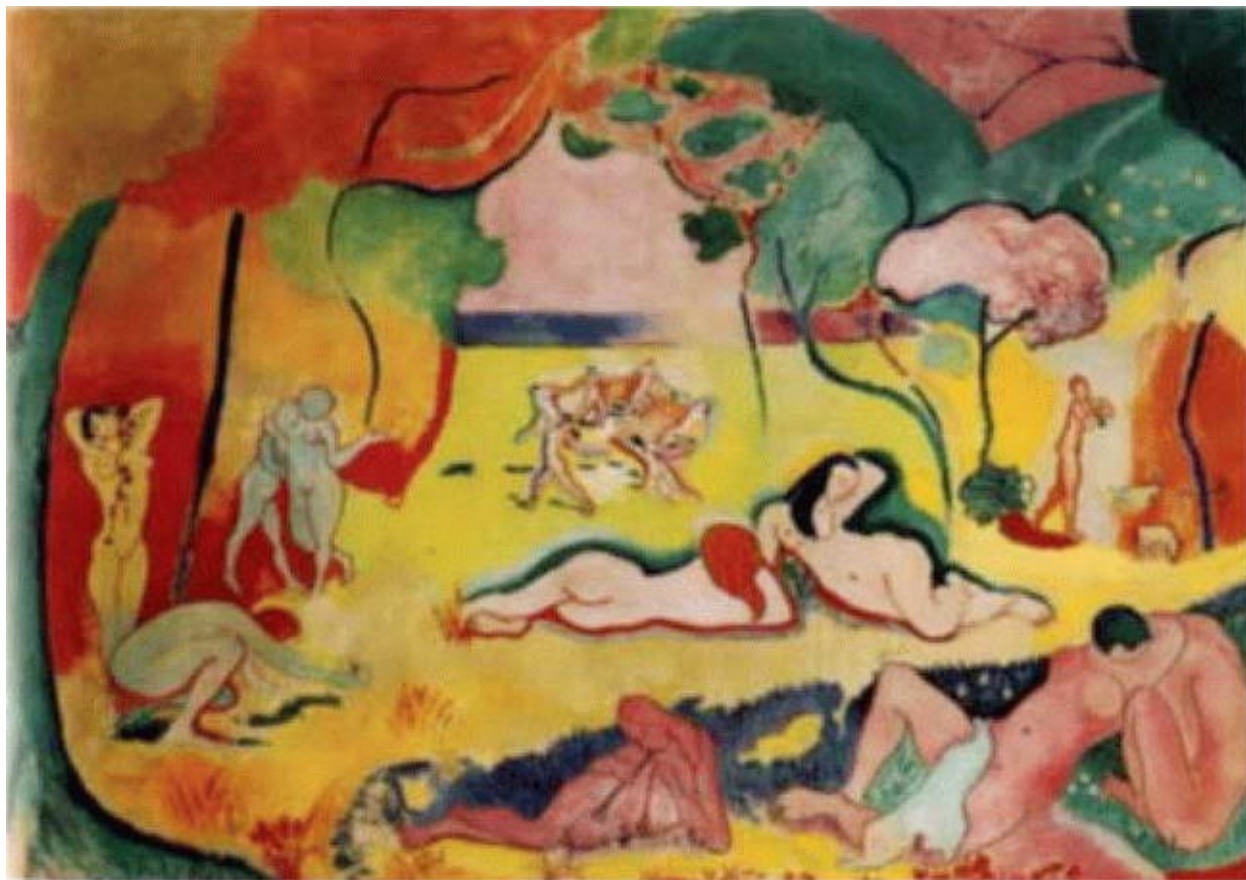
Вид Кольюра. 1905 г. Эрмитаж, ранее собрание С.И. Щукина



Женщина в шляпе. Портрет мадам Матисс. 1905 г. Частное собрание



Роскошь, покой, нега. 1904-1905 гг. Париж. Центр Помпиду



Радость жизни. 1905-1906 гг. Мерион, Пенсильвания. Фонд Барнса, ранее в собрании Лео Стейна



Синяя обнаженная. Воспоминания о Бискре. 1907 г. Балтимор. Музей искусств, ранее в собрании Эммы и Кларибел Кон



*Купальщицы с черепахой. 1908 г. Сент-Луис. Художественный музей, ранее в собрании Карла
Остхауза*



Семейный портрет. 1911 г. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Щукина



Красная комната (Десерт. Гармония в красном). 1906-1907 гг. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Жукина



Танец. 1910 г. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Шукина



Красная мастерская. 1911 г. Нью-Йорк, Музей современного искусства



Музыка. 1910 г. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Шукина



Разговор. 1909-1912 гг. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Щукина



Красные рыбки. 1911 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина, ранее в собрании С.И. Щукина



Голубая скатерть. 1909 г. Эрмитаж; ранее в собрании С.И. Щукина



Фрукты и бронза. 1919 г. ГМИИ им. А. С Пушкина; ранее в собрании И.А. Морозова. На фоне этого натюрморта В.А. Серов в 1910 году написал его знаменитый портрет



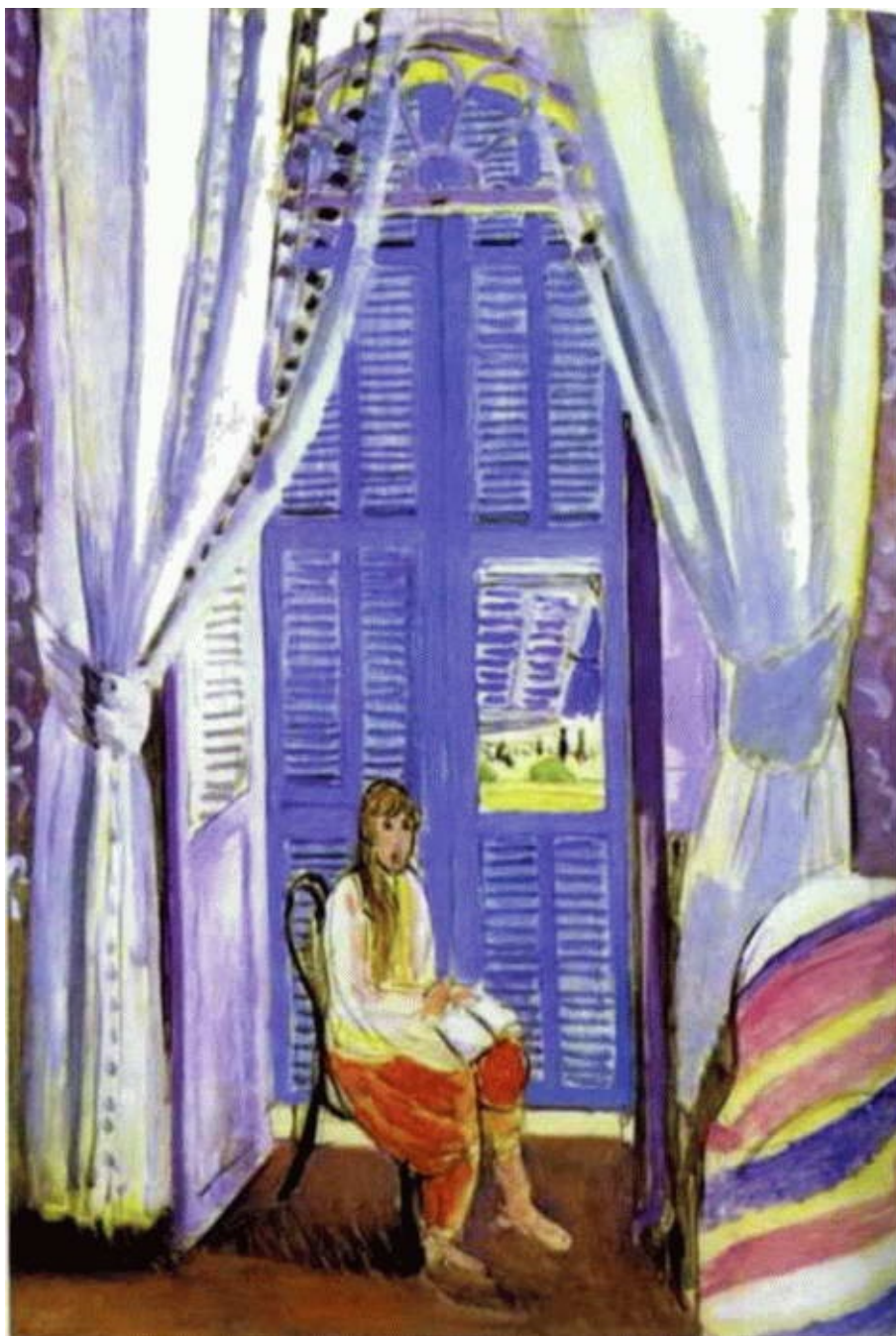
Арабская кофейня. 1912-1913 гг. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Щукина



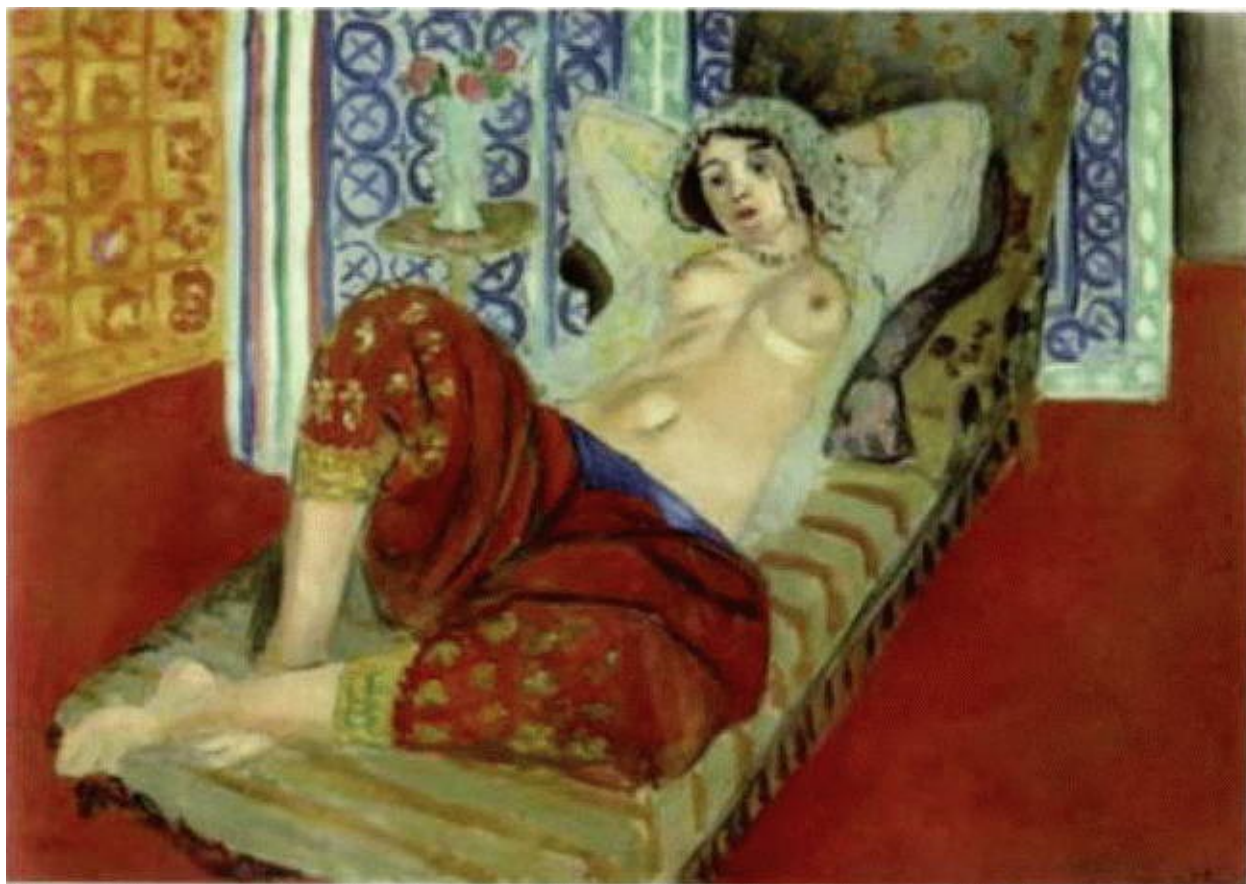
Дверь-окно в Кольюре. 1914 г. Париж. Центр Помпиду



Портрет мадам Матисс. 1913 гг. Эрмитаж, ранее в собрании С.И. Щукина



Французское окно в Ницце. 1919 г., Мерион, Фонд Барнса



Одалиска в красных шароварах. 1921 г. Париж. Центр Помпиду



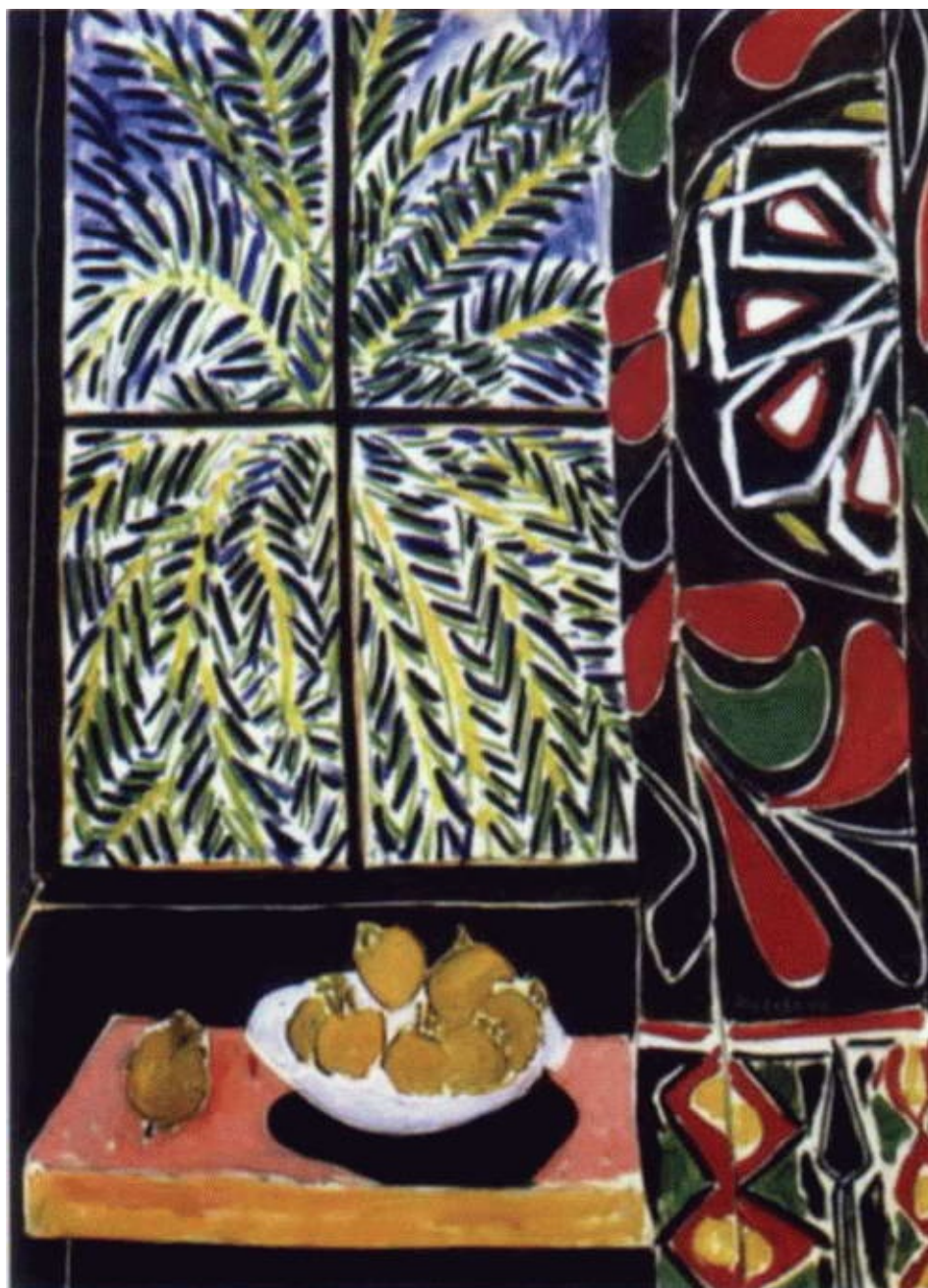
Декоративная фигура на орнаментальном фоне. 1925-1926 гг. Париж. Центр Помпиду



Декупаж «Паление Икара». 1945 г. Париж. Центр Помпиду



Декупаж «Синяя обнаженная IV». 1952 г. Ницца. Музей Матисса.



Интерьер с египетской занавеской. 1948 г. Вашингтон, собрание Филипс



Витраж Капеллы Цветок. 1948 г. Ванс

notes

Примечания

Семенова Н. Московские коллекционеры: С. И. Шукин, И. А. Морозов, И. С. Остроухов: Три судьбы, три истории увлечений. М.: Молодая гвардия, 2010.

Амеде Озанфан (1886–1966) — французский художник, теоретик посткубизма и основоположник пуризма (вместе с Ле Корбюзье), ставивший своей задачей создание декоративного по своим задачам и предельно строгого, максимально упрощенного художественного языка. —
Здесь и далее примечания Н. Ю. Семеновой.

Гренадин (фр. *grenadine*) — легкая шелковая ткань; мериносовая шерсть — дорогая шерсть из мериносовой овцы средиземноморской породы; муар (фр. *moire*) — плотная шелковая или полушелковая ткань с разводами, переливающаяся (на свету) разными оттенками; газ (фр. *gaze*) — легкая полупрозрачная шелковая или хлопковая ткань.

Морис Кантен де Латур (1704–1788) — французский портретист, работавший преимущественно в технике пастели, необычайно популярной в XVIII веке; имел звание королевского живописца. Обладавал удивительной способностью схватывать сходство модели. Большинство созданных им портретов хранятся в музее Сен-Кантена, его родного города, куда художник «удалился на покой» в 1780 году, а также в Лувре.

Филиберт Леон Кутюрье (1823–1901) — французский художник, анималист и портретист, учился в Школе изящных искусств вместе с Густавом Моро и Вильямом Бугро; в молодости был знаком с Милле и Коро, о которых впоследствии даже написал небольшую брошюру.

Салон (Салон французских художников) — наиболее представительная официальная выставка во Франции, на которой демонстрировалось творчество ныне живущих мастеров.

Вильям Адольф Бугро (1825–1905) — французский живописец, крупнейший представитель салонной академической живописи. Необычайно высоко ценился современниками, критики сравнивали его с Рафаэлем. Мастер «улыбок и поцелуев», писал традиционные для салонной живописи того времени пасторали, мифологические сюжеты, портреты и жанровые сцены.

Академия Жюлиана — одна из наиболее известных частных художественных школ в Париже, основанная в 1860 году Родольфом Жюлианом.

Académie, (фр.), штудия — этюд, выполненный с целью изучения натуры.

Франсиско Хосе де Гойя-и-Лусьентес (1746–1828) — испанский живописец, рисовальщик и гравёр.

Гюстав Моро(1826–1898) — французский живописец и график, предтеча символистов. Писал феерически пышные, материально иллюзорные, с налетом салонности картины на мифологические, религиозные и аллегорические сюжеты.

Костюмированный бал, организуемый с 1892 года каждой весной студентами Школы изящных искусств.

Анри Манген (1874–1949) и *Альбер Марке* (1875–1947) — французские живописцы, составившие вместе с Матиссом ядро группы фовистов. С 1907 года Марке выработал собственную манеру, отличающуюся более сдержанными и тонкими цветовыми сочетаниями.

Генри Джеймс (1843–1916) — американский писатель, жил в Париже, а затем Лондоне. Классик американского психологического реализма. Приятельствовал с Тургеневым, бывшим его кумиром (критики отмечают тургеневский период в его творчестве), был знаком с Флобером, Золя, Мопассаном.

Жан Батист Симеон Шарден (1699–1779) — французский живописец, представитель реалистического направления во французском искусстве XVIII века, мастер натюрморта.

Ян Давиде де Хем (1606–1684) — голландский живописец, мастер натюрморта. Исполненная в 1893 году копия «Десерта» де Хема находится в Музее Матисса в Симьезе.

Жорж Руо (1871–1958) — французский живописец и график, один из основателей фовизма, был близок к экспрессионизму.

Симон Бюсси (1870–1954) — французский живописец-портретист.

Анри Жак Эдуард Эвенполь (1872–1899) — бельгийский художник, график и рисовальщик.

Камиль Коро (1796–1875) — французский живописец и график, мастер портрета и пейзажа, один из основоположников французской школы пейзажа XIX века. Его живопись отличалась особой изысканностью, трепетностью и богатством валеров; работа на пленэре сближала его с художниками Барбизонской школы.

Салон Национального общества изящных искусств, или Салон Марсова Поля, был основан в 1890 году в противовес старому Салону французских художников; отличался большим в сравнении с ним либерализмом, но официальный академизм господствовал и здесь.

«Читающая женщина» вошла в число картин, отобранных супругой президента мадам Фор для спальни во дворце Рамбуйе, где она по-прежнему и находится.

Эмиль Вери (1886–1935) — французский пейзажист и портретист.

«Бар в Фоли-Бержер» (1881–1882, Институт Курто, Лондон) — последнее значительное произведение Эдуарда Мане (1832–1883), считающегося родоначальником импрессионизма. В 1912 году картина экспонировалась на Французской выставке в Петербурге и предлагалась к продаже.

По имени городка ПонтАвен в Бретани получила название ПонтАвенская школа, в которую входили художники, близкие к символизму и работавшие под сильным влиянием Поля Гогена.

«Я изменил мнение позднее, когда в процессе занятий мне удалось понять истоки теории Гогена. Я даже дополнил ее теорией Сера о контрастах, о взаимодействии цветов, о их светосиле», — вспоминал потом Матисс.

Джеймс Эббот Мак-Нейл Уистлер (1834–1903) — американский живописец и график, с 1863 года жил и работал в Лондоне. Испытал сильное влияние Коро, во многом был близок французским импрессионистам. Славился пейзажами-ноктюрнами, в которых использовал живописные эффекты, создающие ощущение зыбкости, подвижности окружающей среды.

Римская премия (фр. *Prix de Rome*) — награда в области искусства, существовавшая во Франции с 1663 по 1968 год и в конце концов превратившаяся в простой придаток к академической системе образования. Лауреат премии мог рассчитывать на годичное пенсионерство в Риме.

Фернан Кормон (1845–1924) — французский художник, преподавал в своей студии, более известной как Академия Кормона, помещавшейся на бульваре Клиши, 104.

Жорж Пти (1856–1920) — французский торговец картинами.

Поль Дюран-Рюэль (1832–1922) — французский торговец картинами, коллекционер. Художникам-импрессионистам, устроившим первую групповую выставку в 1874 году, удалось добиться признания лишь в 1880-х, причем во многом благодаря многолетним усилиям Дюран-Рюэля.

Камиль Писсарро (1830–1903) — французский живописец.

Гюстав Кайботт (1848–1894) — французский коллекционер, живописец. Завещал свою коллекцию картин художников-импрессионистов французскому правительству, поставив условие, чтобы они находились сначала в Люксембургском дворце, а затем в Лувре. Поскольку признание импрессионизма только начиналось, дар был принят лишь частично. В феврале 1896 года 38 (из 68) картин были выставлены в Люксембургском дворце.

«Написав “Десерт”, я больше не пытался передавать реальность колоритом Лувра, — скажет потом Матисс. — В это время среди населения распространился страх перед микробами. Никогда не было так много случаев брюшного тифа, и вот зрителям показалось, что в моих графинах кишат микробы!»

Дочь Матисса говорила, что отцу мешали тревоги по поводу собственного творчества и вообще «он был очень беспокойным» и ночью ждал утра, чтобы снова увидеть свою картину при дневном свете.

Жюль Фландрен (1871–1947) — французский живописец, рисовальщик и график.

«Сперва я работал как импрессионист, непосредственно с натуры; затем я стал искать концентрацию и более напряженное выражение в линиях и цвете, мне стало ясно, что надо было пожертвовать другими ценностями: материальностью, глубиной пространства и богатством деталей», — говорил Матисс.

Сена и Марна — один из восьми департаментов региона Иль-де-Франс на северо-западе Франции.

В новой церкви Сент-Оноре-д'Эйло, расположенной в престижном 16-м районе, еще и в XX веке было принято венчать и отпевать выдающихся жителей Парижа.

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (1775–1851) — английский живописец, пейзажист. Его уникальное исследование световых и цветовых эффектов во многом предвосхитило открытия импрессионистов.

Maquis (*фр.*) — заросли вечнозеленых жестколистых и колючих кустарников и невысоких деревьев, типичные для стран Средиземноморья.

Когда Леон Вассо все-таки решится продать картину, то сообщит об этом Матиссу. «Я счастлив, что после пятидесяти лет пребывания у тебя на стене моя небольшая картина поможет тебе лучше жить», — ответит старому другу Матисс. «Корсиканский пейзаж. Оливы», написанный в 1898 году на Корсике, купила Л. Н. Делекторская и в 1970 году подарила картину ГМИИ имени А. С. Пушкина.

Поль Синьяк (1863–1935) — французский живописец, график и теоретик «неоимпрессионизма», называемого также «пуантилизмом» (от фр. *point* — точка) или «дивизионизмом» (от фр. *division* — разделение). Писал строго упорядоченными отдельными мазками; с 1900-х годов начал применять более интенсивные цвета, отчасти предвосхитив фовизм.

Речь идет об одной из двух картин Ван Гога, написанных в 1888 году, изображающих Алискан, древний некрополь в Арле.

Матисс рассчитывал выторговать «Трех купальщиц» (1879–1882) за 500 франков (или 100 долларов).

Маленький бутик Амели, как удалось выяснить автору книги, приносил 4200 франков в год, что было в три с половиной раза больше, чем пособие родителей Анри Матисса, продолжавших ежемесячно высылать сыну 100 франков.

Жан Пюи (1876–1960) — французский живописец.

Студию на улице Ренн, во дворе Вье Коломбье, держал натурщик-испанец, и каждую неделю туда приходил Каррьер; кроме Пюи и Матисса в ней занимались Эсколье, Лапрад, Дерен и Шабо.

Эжен Каррьер (1849–1906) — французский живописец и график, близкий к символизму; вместе с Роденом и Пюви де Шаванном был в числе основателей Национального общества изящных искусств и Национального Салона.

«Он всегда пользовался отвесом и проверял свою работу многочисленными измерениями головы, ширины и высоты фигуры, сопоставляя друг с другом направление линий, схожих и контрастных», — вспоминал Жан Пюи.

Андре Дерен (1880–1954) — французский живописец, график, скульптор. Начал с пейзажей в технике пуантилизма, писал декоративные, звучные по цвету пейзажи в духе фовизма, затем отошел от красочной манеры и сблизился в некоторых формальных моментах с кубизмом; в 1920-х годах вернулся к строгому классическому стилю.

Филипп де Шампень (1602–1674) — французский художник, выдающийся портретист.

Эжен Делакруа (1798–1863) — французский живописец и график, глава французского романтизма.

Валер (от фр. *valeur* — букв, ценность, достоинство) — особое качество цветового тона, оттенок тона, содержащий в соотношении с другими оттенками определенное количество света и тени.

«Некоторые считали, что эта работа родилась из желания сделать парадокс, я же считаю ее просто вехой его поисков. Всю свою жизнь некоторые полотна он писал в том же духе по убеждению, а вовсе не для того, чтобы удивить экстравагантностью», — писал Пюи.

Шарль Камуэн (1879–1965) — французский живописец. Один из последних учеников Моро, попавших в мастерскую незадолго до смерти профессора в 1898 году.

Фарандола — старинный провансальский круговой народный танец, исполняемый в быстром темпе. «Муленде ля Галетт» — ресторан, названный так из-за вкусных галет, которые здесь подавали. В ресторан была превращена последняя из сохранившихся на вершине Монмартрского холма ветряных мельниц.

«Нам нечем было заплатить за кружку пива, — рассказывал Матисс. — У Марке не было денег на краски, особенно на дорогие кадмии, поэтому он писал в серых тонах; может быть, материальные обстоятельства и создали его манеру».

Антуан Луи Бари (1795–1875) — французский скульптор-анималист и живописец. Автор многочисленных скульптурных изображений животных, большей частью представленных в сценах охоты и борьбы. Бронзовая группа «Ягуар, пожирающий зайца» (1855) хранится в Лувре.

Жан Пюи вспоминал, что натурщик был похож на человекообразную обезьяну и безобразен, как абориген Австралии.

Эмиль Антуан Бурдель (1861–1929) — французский скульптор; один из крупнейших мастеров монументальной пластики XX столетия.

На основе материалов, изученных в связи с работой над биографией Анри Матисса, Хилари Сперлинг издала в 1999 году небольшую книгу «Великая Тереза, или Грандиозный скандал века».

Блумсберийский кружок — элитарное сообщество британских интеллектуалов, писателей и художников, объединенных сложными семейными, дружескими и творческими отношениями, с 1905 года регулярно собиралось в доме покойного литератора и критика Лесли Стивена на Гордон-сквер в лондонском районе Блумсбери. Наиболее известные члены кружка: писательница Вирджиния Вулф (дочь Л. Стивена), критик Литтон Стрэчи, экономист Джон М Кейнс и др.

Матисс сказал тогда Симону Бюсси, что из созданных за последние шесть лет работ он отобрал для показа лишь те, что представят «толпе собирателей, несколько не задумывающихся о терзаниях и муках художника, его спокойное, улыбающееся лицо».

Общество Независимых художников (*Société des Artistes Indépendan*) было основано в 1884 году и с того же года начало проводить выставки, именовавшиеся «Салон Независимых».

Chamber claire (*фр.*) — камера-люцида, оптический прибор, использовавшийся художниками для правильного построения перспективы.

Неоимпрессионизм — возникшее около 1885 года течение, которое придало научно обоснованный характер разложению сложных цветов на чистые цвета, а также приемам письма отдельными мазками.

Анри Эдмон Кросс (1854–1910) — французский художник, один из ведущих представителей неомпрессионизма.

Аркадия — в античной литературе и пасторалях XVI–XVIII веков счастливая страна, жители которой (пастухи и пастушки) отличаются патриархальной простотой нравов. В переносном смысле — место, где живет беззаботно и счастливо.

«Уловив доминирующий цвет, я не мог удержаться и делал контрастный цвет таким же сильным... когда я придерживался правил (дивизионизма), у меня никак не выходил мой световой аккорд... Кроме того, я не мог сдержать своего рисунка и делал на него слишком большой упор... Кросс, наблюдавший мои попытки, увидел, что в моих холстах контрасты в доминанте были такими же сильными, как и она сама, и сказал мне, что я ненадолго останусь с импрессионистами. И действительно, уже несколько месяцев спустя, работая над волнующим меня пейзажем, я хотел только одного: чтобы мой цвет пел, не считаясь ни с какими правилами и запретами. С тех пор я компоновал рисунок вместе с цветом в одном движении арабески», — рассказывал Матисс в мае 1943 года Гастону Диллю.

Сардана (*sardane*) — катапанский народный танец.

Аристид Майоль (1861–1944) — французский скульптор.

Гюстав Файе (1885–1925) — коллекционер работ Дега, Мане, Писсарро, но в первую очередь — Поля Гогена; художник. В 1908 году купил Аббатство Фонтфруад (около Нарбонны), которое реконструировал и в котором выставил свою коллекцию.

Под такими зонтами из синего хлопка, защищавшими от солнца и дождя, стояли таможенники, высматривая в горах контрабандистов.

Морис де Вламинк (1876–1958) — французский живописец.

Феликс Фенеон (1861–1944) — художественный критик, эссеист, анархист; с 1906 по 1925 год являлся арт-директором галереи Бернхем-Жён. Фенеону принадлежит термин «неоимпрессионизм», который он ввел в 1896 году для того, чтобы отличать творчество Сера от импрессионистов.

Речь идет о галерее сыновей Александра Бернхема (1839–1915), открывшего в 1863 году свою галерею на улице Лафитт. В 1908 году его сыновья Жосс (1870–1941.) и Гастон (1870–1953) основали собственную галерею на бульваре Мадлен, которая в начале XX века стала одним из центров пропаганды искусства мастеров парижского авангарда. Братьев, в отличие от их известного отца, обычно именовали Бернхем-Жёнами, то есть Бернхемами-младшими, равно как и их галерею — «галерея Бернхем-Жён».

Дикие звери — *fouves* (фр.) — это выражение и дало название течению «фовизм».

Раймон Эсколье (1882–1971) — писатель, деятель культуры, в 1913–1933 годах хранитель музея Виктора Гюго в Париже, советник по культуре и директор парижского музея Пти Пале. Автор книги «*Matisse, se vivant*», первая часть которой вышла в Париже в 1937 году, а более полный вариант в 1956 году (с него и был сделан русский перевод книги «Матисс», выпущенной в 1979 году).

Гертруда Стайн (1874–1946) — американская писательница. Членами семьи Стайнов, собиравшими современную живопись, были ее братья Лео (1872–1947) и Майкл, а также жена Майкла Сара (1870–1953).

Еще Гертруда Стайн сравнивала действия Матисса с кулинарией: «Он постоянно пользовался этим изломанным рисунком, как в кулинарии пользуются уксусом или лимоном или прибегают к яичной скорлупе, чтобы осветлить кофе».

Филипп Уилсон Стир (1860–1942) — английский художник. Среди своего поколения был одним из немногих, кто ориентировался на французскую живопись. Считается единственным истинным британским импрессионистом; учился в 1882–1884 годах в Париже.

Дом был переделан в 1899 году под мастерские художников из бывшей фабрики пианино. В Бато-Лавуар не было ни газа, ни электричества; в дешевых клетушках с печками-буржуйками, сдававшимися за мизерную плату, обосновалась целая колония писателей и художников: Брак, Ван Донген, Грис, Дерен, Вламинк, Модильяни. Поэт Макс Жакоб прозвал это здание «плавучей прачечной» (*Bateau-Lavoir*), так как оно напоминало, особенно скрипом деревянных полов, старую баржу на Сене, на которой стирали белье. Пикассо проживет здесь пять лет начиная с весны 1904 года.

Казба — цитадель в городах Северной Африки; здесь — исторический центр столицы Алжира, бывшего в 1830–1962 годах колонией Франции.

Под этим названием Матисс впервые выставял картину. В собрании С. И. Щукина она фигурировала как «Ваза с фруктами, кувшин и стеклянный графин», а в собраний Эрмитажа, где она ныне хранится, — «Натюрморт с вазой, бутылкой и фруктами» (1905–1906).

«Натюрморт с красным ковром», 1906. Художественный музей, Гренобль.

Бытует мнение, что негритянское искусство Матиссу открыл Пикассо. Однако мемуар Гертруды Стайн свидетельствует совсем об обратном: «Матисс заинтересовал его [Пикассо] в 1906 году негритянской скульптурой... Негритянское искусство, бывшее для Матисса чем-то экзотическим и наивным, было воспринято испанцем Пикассо как естественное, непосредственное и вполне цивилизованное явление».

На самом деле «Автобиография Эллис Б. Токлас» была написана в 1933 году самой Гертрудой Стайн (1874–1946) и стала единственным бестселлером американской писательницы, автора термина «потерянное поколение», который Э. Хемингуэй взял в качестве эпиграфа к одному из своих романов. Перу Г. Стайн принадлежат также эссе о Матиссе и Пикассо.

Бернард Беренсон (1865–1959) — американский искусствовед, автор капитальных исследований по искусству итальянского Возрождения.

«Армори-шоу» («Арсенальная выставка») — Международная выставка современного искусства, организованная в помещении арсенала пехотного полка на углу Лексингтон-авеню и 25-й и 26-й улиц (17 февраля — 15 марта 1913 года), впервые познакомившая американцев с кубизмом, экспрессионизмом и абстракционизмом. Она оказала огромное влияние на дальнейшее развитие живописи в США. На ней в том числе экспонировалась «Синяя обнаженная» Матисса.

Матисс исполнил трехмастную керамическую композицию «Нимфа и сатир» для дома Хозенхоф в Хаагене в 1907 году (ныне в музее Карла-Эрнста Остхауза, Хааген).

2. *Карл Эрнст Остхауз* (1874–1921) — немецкий коллекционер, с 1906 года становится одним из главных ценителей и собирателей искусства Матисса в Европе. В 1922 году его собрание было приобретено специально созданным с этой целью Обществом Музея Фольванг в Эссене и объединено с музеем города. В годы фашизма работы Матисса были конфискованы нацистами.

Примитивами раньше называли итальянских художников эпохи треченто — итальянского искусства проторенессанса XIV века; кватроченто — искусство раннего итальянского Возрождения XV века.

Пьеро дела Франческа (ок. 1420–1492) — итальянский художник XV века, создавший в церкви Сан-Франческо в Ареццо цикл фресок на тему легенды о «животворящем древе креста».

«Маэста» (ит. — *величание*) — иконографический тип Девы Марии («Похвала Богородицы»), окруженной ангелами, поющими ей славу, распространенный в XIII–XIV веках. Алтарный образ исполнен в 1308–1311 годах художником Дуччер ди Буонинсенья (1255–1319) по заказу города Сиены; ныне хранится в Музее дель Опера дель Дуомо.

Джотто ди Бондоне (1267–1337) — итальянский художник эпохи Возрождения. Фрески Капеллы дель Арена, созданные между 1304 и 1306 годами, считаются его главным произведением. Падуанские фрески ознаменовали переворот в живописи благодаря установлению художником четкой пропорции между живописными пространствами; первостепенное значение у Джотто приобретает моделировка объема тенью, и в связи с этим свет начинает трактоваться не как средневековое цветоизлучение, но как реальное освещение, предвеля тем самым перспективу Ренессанса. Джотто первым из художников утвердил светотень, которая станет непреложным требованием европейской живописи.

Гийом Аполлинер (1880–1918, настоящие имя и фамилия Вильгельм Аполлинарий Костровицкий) — французский поэт и критик польско-итальянского происхождения, один из самых влиятельных деятелей художественного авангарда начала XX века.

Метод Матисса — это «сознательное созидание по намеченному плану», он «идет своей дорогой по определенному маршруту», тогда как Пикассо «отбрасывает все ограничения», — написал один из критиков.

Дрюэ сделал тогда не традиционный черно-белый снимок, а цветной диапозитив, который впоследствии сильно выгорел. Только благодаря ему и узким полоскам прежней живописи у кромки холста, оставшимся от «Гармонии в голубом», можно представить себе первоначальную гамму картины, превращенной Матиссом в «Гармонию в красном», ныне хранящуюся в Государственном Эрмитаже. Эжен Дрюэ ввел практику фотографирования произведений художников. Подобные фотографии назывались «Druet Process».

В его конторе даже имелось несколько дизайнеров, или, как их тогда называли, «ученых рисовальщиков», которые работали над созданием ассортимента для фабрик, продукцией которых торговала фирма «И. В. Щукин и сыновья».

Автор имеет в виду свои собственные исследования, связанные со скандалом вокруг Юмберов; до публикаций Хилари Сперлинг этот эпЯ' зод никогда не предавался огласке.

Жорж Брак (1882–1963) — французский художник, один из родоначальников кубизма.

Морис Дени (1870–1943) — французский художник-символист, основатель и теоретик группы «Наби».

Марсель Самба (1862–1922) — французский общественный деятель, социалист, член палаты депутатов с 1893 года; коллекционер, автор первой монографии о Матиссе.

Мария Ивановна Васильева (1884–1957) — живописец, скульптор и художник прикладного искусства. Училась в частной художественной школе и изучала медицину в Петербурге. Получив стипендию, поехала на учебу в Париж, где постоянно жила с 1907 года. С 1909 года выставлялась в Осеннем Салоне, с 1910-го — в Салоне Независимых. Основала в своей мастерской на улице Мен на Монпарнасе «Русскую академию», более известную как «Академия Васильевой», ставшую художественным центром русских парижан. Во время Первой мировой войны записалась медсестрой во французский Красный Крест и открыла рядом со своей мастерской благотворительную столовую.

Ольга Маркусовна Меерсон (Мерсон) (1887–1929) — художница. Помимо Васильевой и Меерсон в «Академии Матисса» занимались еще пятеро русских, в том числе дочь московского врача и коллекционера Анна Ивановна Трояновская и Леопольд Леопольдович Штюрцваге, сын владельца фирмы роялей, финна по происхождению, более известный как художник и график Леопольд Сюрваж (1879–1967).

Василий Кандинский в 1896 году приехал в Мюнхен, где в 1901 году основал художественное объединение «Фаланга», а при нем школу, в которой сам же преподавал до 1905 года.

Катя Принсхейм, дочь крупного немецкого математика, потомка старинного еврейского рода банкиров и купцов, в 1905 году вышла замуж за писателя Томаса Манна.

Роджер Элиот Фрай (1866–1934) — английский художник, искусствовед и художественный критик, введший в обиход понятие «постимпрессионизм»; автор ряда монографий о Матиссе. В 1910 году организовал в галерее Графтон в Лондоне выставку «Моне и постимпрессионисты», а в 1912 году вторую выставку постимпрессионистов, на которой наряду с современными английскими художниками экспонировались работы Матисса и фовистов, а также Пикассо и Брака.

«Заметки живописца» были впервые опубликованы в русском переводе в журнале «Золотое руно» (1909, № 6) и сопровождались семнадцатью репродукциями, включая эскиз «Танца». Первое же воспроизведение картины Матисса появилось в журнале «Мир искусства» еще в 1904 году, поместившем в № 8–9 репродукцию «Десертного стола» (1897).

«Я не могу рабски копировать натуру. Я вынужден интерпретировать натуру и подчинять ее духу моей картины», — говорил Матисс.

Контракт, заключенный Матиссом 18 сентября 1909 года с фирмой Бернхем-Жён, гласил: «Все картины, которые месье Анри Матисс напишет до 15 сентября 1912 года, он обязуется предоставить фирме, а та обязуется купить их у него, каков бы ни был их сюжет». Если художник решал продать картину до ее завершения третьим лицам, то цена делилась пополам с галеристами. Во французской системе были приняты так называемые форматы или пропорции холста для «фигурной живописи». Форматов существовало десять, и самым большим считался «формат 50» (116x189 см)

Историю с венком описывает в «Автобиографии Эллис Б. Токлас» Гертруда Стайн, а Раймон Эсколье пересказывает ее в книге о Матиссе в главе «Первая корона». Художнику действительно был прислан лавровый венок одним из его почитателей, бостонским археологом. На красной ленте было выведено: «Анри Матиссу, победившему на поле брани в Берлине. Томас Уиттемор». Матисс, ставший при виде этого подарка еще мрачнее, чем обычно, произнес: «Однако я еще не умер». Мадам Матисс решила, видимо, разрядить обстановку. «Лавр будет хорош в супе, — сказала она, отщипнув листок, — а ленту Марго сможет носить в виде банта в волосах».

Эдвард Стейчен (1897–1973) — американский фотограф, художник, музейный куратор. Вместе со знаменитым фотографом Альфредом Стиглицем открыл фотогалерею (*Little Galleries of the Photo-Sécession*, более известную как «291» — по номеру дома, в котором она располагалась), одной из первых показавшую в Америке работы Матисса, Родена, Сезанна и Пикассо. Стейчен, снявший в 1911 году модели парижского кутюрье Поля Пуаре для журнала «*Art et Décoration*», считается основоположником фейшен-индустрии.

Томас Стернз Элиот (1885–1965) — выдающийся англо-американский поэт, лауреат Нобелевской премии по литературе. Познакомился с Матиссом благодаря Причарду перед Первой мировой войной.

«Академия Матисса», в которой учились немцы, венгры, русские, американцы и только двое французов, стала «самой крупной фовистской колыбелью космополитичной парижской школы».

«Перед этими панно бесконечные взрывы негодования, ярости, насмешек. Действительно, вызывающе ядовитая раскраска создает впечатление дьявольской какофонии, рисунок, упрощенный почти до упразднения, где неожиданно уродливые формы выражают идею дерзко и повелительно. Мир, созданный Матиссом в этих каннибальски-наивных панно, признаюсь, очень неприятный мир», — писал, например, парижский корреспондент «Одесского листка».

Хуго фон Чуди (1851–1912) — директор Новой пинакотеки в Мюнхене, ранее — Музея кайзера Фридриха в Берлине. Профессор Чуди, писавший С. И. Щукин И. С. Остроухову, «считает Матисса одним из самых значительных художников нашего века» и даже заказал ему натюрморт для Мюнхенского музея (речь шла о «Натюрморте с геранью», 1910).

Расстроенный Щукин, видимо, не хотел возвращаться в Москву с пустыми руками, поэтому и попросил Бернхемов подыскать для него что-нибудь «монументальное». В качестве замены матиссовским панно русскому клиенту был предложен грандиозный, состоящий из пяти частей картон Пюви де Шаванна.

Под «юношеским увлечением» Щукин явно имел в виду картину Пюви де Шаванна «Деревенские пожарные» (ныне — в Государственном Эрмитаже), которая висела в галерее его дяди Дмитрия Петровича Боткина на Покровке среди полотен барбизонцев. От своего Пюви он откажется довольно быстро и сменяет, потеряв на сделке десять тысяч франков, утех же Бернхемов на матиссовскую «Девушку с тюльпанами».

«Я решил выставить Ваши панно, — писал Щукин Матиссу 11 ноября. — Будут кричать, смеяться, но поскольку, по моему убеждению, Ваш путь верен, может быть, время сделается моим союзником и в конце концов я одержу победу».

Альгамбра (*араб.* аль-Хамра — «красная») — архитектурный ансамбль мавританского периода, состоящий из мечети, дворца и крепости; возведен в XV веке как резиденция арабских эмиров Гранады.

Матисс в 1910 году написал для С. И. Щукина два натюрморта почти одинакового размера, которые ныне хранятся в Государственном Эрмитаже; один из них называется «Севильским», а другой — «Испанским».

Арабеск (арабеска, арабская живопись, гротеск) — тонкий орнамент с очень сложным, в основном симметричным рисунком, растительным или геометрическим, в который могли быть вплетены фигурки людей и животных.

Елизавета (Лиля) Яковлевна Эфрон (1886–1976) — старшая сестра» Сергея Эфрона, мужа Марины Цветаевой, впоследствии театральный педагог; познакомилась с Ольгой Меерсон в Париже. (Письма к ней Ольги Меерсон, хранящиеся в РГАЛИ, были обнаружены Наталией Семеновой. — Прим. ред.)

Моя дорогая козочка (фр.)

«Перед каждой картиной я испытываю сильное волнение; Дерен сказал, что с каждой картиной я как бы рискую всей своей жизнью», — пригнзлся Матисс в 1933 году.

Термином «симфонический интерьер», который используют многие историки искусства, удачно обозначено обращение Матисса к более сложным взаимоотношениям красок и всех пластических элементов картины; набор используемых художником приемов сродни набору музыкальных инструментов в оркестре, которые необходимо привести к единому звучанию.

«Художник должен выражать свои чувства, пользуясь присущей ему гармонией, или идеей, или цветом. Он должен не копировать стены ИЛИ предметы на столе, а должен, прежде всего, выразить цветовую гармонию» которая соответствует его чувству», — говорил Матисс.

«Я не могу рабски копировать натуру. Я вынужден интерпретировать Натуру и подчинять ее духу моей картины», — любил повторять Матисс.

«Щукин сказал мне: вы увидите что-то совсем необычное. Вы уже знаете Средиземноморье и немного Африку, но вы не знаете Азии, и вы увидите нечто похожее на Азию в Москве», — вспоминал Матисс.

Спустя двадцать три года Матисс напишет о щукинской инициативе закрасить «признаки пола» советскому искусствоведу Александру Ромму и попросит посоветовать Музею нового западного искусства, в котором теперь хранились его панно, убрать пятно красной краски. В 1948 году панно поступит в Эрмитаж, но только в 1988 году музейные реставраторы удалят пятно гуаши с фигурки флейтиста.

Александр Бенуа напишет, что больше всего Шукин страдал не от «внешних уколов», но «от собственных сомнений и разочарований. Каждая его покупка была своего рода подвигом, связанным с мучительными колебаниями по существу...»

«Звезда Дени почти закатилась. Музыкальный салон, который он украсил в особняке Морозовых, совершенно мертвый; я бы не хотел жить с таким грузом. У Морозова печальный вид, но что поделаешь», — написал Матисс из Москвы жене.

Осенью 1911 года, когда С. И. Щукин приехал с Матиссом в Москву, со времени покупки И. С. Остроуховым первой иконы прошло всего два года. К 1914 году у Остроухова было уже более семидесяти икон. «У Вас в доме сейчас — лучшее, что есть, и величайшее из всего в России. Даже прежние Ваши великолепные вещи “не выдерживают” рядом с “Входом”, “Положением”, “Снятием”, “Николой” и “Деисусом”. Да, в любой итальянской галерее, среди мадонн и святых “треченто”, заняли бы они очень почетное место и нисколько не уступили бы им!» — напишет искусствовед Павел Муратов, потрясенный увиденным в остроуховском особняке в Трубниковском переулке. Сейчас трудно поверить, что благодаря нескольким энтузиастам, нашедшим и очистившим новгородские, псковские и тверские иконы от многочисленных слоев потемневшей олифы только в самом начале XX столетия была заново открыта древнерусская иконопись (те безжизненные, бескрасочные образа, по которым в XIX веке судили о древней живописи, ничего общего с ней не имели). То, что икону окончательно признали и поставили в один ряд с самыми значительными явлениями мировой культуры, во многом было заслугой Ильи Остроухова.

Издевательское имя *Hairmattress*, созвучное с фамилией «Матисс» и означающее «волосяной матрас», дали ему студенты Художественной школы Чикаго, которые даже судили его «за предательство искусства» и повесили его чучело.

По воспоминаниям, Матисс особенно был недоволен щукинской развеской — тем, что его картины застеклили и повесили с сильным наклоном, как работы старых мастеров.

Я. А. Тугендхольд, которому принадлежат эти слова, подчеркивал: «В восточной росписи рисунок сливался с фоном, а в греко-римской сюжет противопоставляли фону».

Щукин действительно не захотел купить «Красную мастерскую». Ныне картина находится в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

«Какой здесь глубокий свет — ничего общего с Лазурным Берегом или с растительностью Нормандии, всё настолько ярко, декоративно Я так ново, что невозможно передать при помощи голубого, красного, желтого и зеленого», — писал Матисс Мангену.

Пьер Лоти (настоящие имя и фамилия Жюльен Вио, 1850–1923) — офицер французского флота, писатель; создатель жанра «колониального романа».

В 1911 году И. А. Морозов заказал Матиссу два пейзажа. Морозовский заказ, висевший над Матиссом дамокловым мечом больше года, художник сумел выполнить лишь во время второй поездки в Марокко: два пейзажа для меье и картину для мадам — Иван Абрамович Морозов недавно женился, и его супруга от себя лично сделала заказ, пожелав иметь натюрморт кисти Матисса. Правда, мэтр не отнесся к ее просьбе с должным вниманием и вместо натюрморта написал сидящую на террасе Зору. Вместе картины составили знаменитый «Марокканский триптих» (ныне в ГМИИ).

Картина была написана так свободно и быстро, что напоминает акварельный набросок. «Марокканец Амидо» (ныне в Эрмитаже) был куплен С.И. Щукиным. Амидо (уменьшенное от Мухаммед) служил конюхом в гостинице в Танжере.

Марсель и Жоржетт Самба купили небольшой пейзаж «Вид залива в Танжере» и уменьшенную версию картины с мулаткой Фатьмой; почти тридцать лет, до покупки в 1940 году Пикассо «Корзины с апельсинами», Других марокканских картин Матисса во французских собраниях не было.

С. И. Щукин купил «Разговор» (1908–1912, ныне в Государственной Эрмитаже) в 1912 году, а получил картину только поздней осенью 1913 года.

«Откровение всегда приходит ко мне с Востока, — признался Матисс Гастону Диллю. — В Мюнхене я нашел новое подтверждение моим поискам. Персидские миниатюры, например, показали мне, как можно выразить свои ощущения. Это искусство с помощью свойственных ему особых приемов создает впечатление большой, поистине пластической пространственности, что помогло мне отойти от камерной живописи».

Матисс оказался единственным художником, которому Щукин согласился позировать. В собрании наследников Матисса сохранился сделанный летом 1912 года большой рисунок углем, в котором Матисс чуть утрировал черты необычного щукинского лица («глазки-щелочки», огромный «рот до ушей» и выпяченные губы).

На сохранившихся фотографиях видно, что сначала на узкой торцовой стене в столовой (именно столовой, а не гостиной) Щукин справа повесил «Уголок мастерской», слева — «Танец вокруг настурций», а в центре — «Разговор», так что все три картины выглядели как одно большое декоративное панно.

Мусульманские законы, запрещавшие женщинам показывать лицо, на проституток не распространялись.

«Зора на террасе» (1912) — одна из картин так называемого «Марокканского триптиха», купленного в 1913 году И. А. Морозовым и ныне хранящегося в ГМИИ имени А. С. Пушкина. Картины изначально вовсе не задумывались как триптих. Только поняв, что складывается ансамбль, Матисс «объединил» все три полотна синим светом и «одел» каждое в простую серую раму. Три большие картины ничем не уступали панно. Художник порекомендовал повесить их вместе и в определенном порядке. «Вид из окна» — слева, «Вход в Казба» (Казба — старая часть города, в которой находился дворец султана) — справа, а «Террасу» — посередине. Морозов выполнил указания. Так родился «Марокканский триптих», ставший украшением морозовской коллекции.

«Вглядитесь в нее как следует — вы увидите самую сущность художника... Для Матисса совершенствоваться — значит упрощать, потому что — сознательно или бессознательно, преднамеренно или невольно — всякий раз, когда он стремился улучшить то, что сделал, он шел к простоте... Матисс держит свои горести при себе. Он не желает их никому показывать. Людям он дарит только спокойствие. И действительно — по мере того как вы вглядываетесь в эту “Арабскую кофейню”, вы проникаетесь умиротворенным ощущением дремотной созерцательности», — писал Марсель Самба.

Яков Александрович Тугендхольд (1882–1928) — учился на историко-филологическом отделении Московского университета и одновременно на Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1902 году уехал в Мюнхен, где учился на юридическом факультете университета и занимался живописью в различных частных школах. В 1905-м посещал мастерскую А. Явленского, затем переехал в Париж. Вернулся в Россию в 1913 году. В 1917–1918 годах работал инструктором в отделе по делам музеев и охране памятников Наркомпроса. В 1928 году назначен руководителем художественного отдела газеты «Правда». Его статья «Французское собрание С.И. Щукина» была, по сути, кратким очерком истории основных течений новой французской живописи. Весной 1914 года по поручению Щукина поехал в Германию и Францию отбирать работы, но началась война? и ничего куплено не было. Щукинская галерея остановилась на 255 единицах хранения и больше не пополнялась.

Гаргулья (горгулья) — драконовидная змея. По легенде, обитала во Франции на реке Сене, где с огромной силой извергала воду, переворачивая рыбацкие лодки и затопляя дома. Архиепископ Руана заманил ее с помощью креста, а горожане убили чудовище. Вместе с химерами скульптурные изображения гаргулий часто встречаются в украшениях готических храмов.

Луи Арагон (1897–1982) — известный французский поэт и писатель один из видных представителей сюрреализма, ставший позже сторонником коммунистических идей. Результатом его многолетней дружбы с Матиссом стала книга «Анри Матисс: роман», изданная в 1971 году и в 1981-м переведенная на русский язык. *Андре Бретон* (1896–1966) — поэт и критик, в 1920-е годы главный теоретик сюрреализма.

«Фотография оттеснила воображение — мы увидели вещи, не преображенные чувством. Когда я хотел быть свободным от всех влияний, мешавших мне видеть натуру собственными глазами, я копировал фотографии, — говорил Матисс в 1933 году Териаду. — Над нами тяготеют чувства художников предшествующего поколения. Фотография может освободить нас от прежних представлений. Фотография очень четко разграничила живопись, передающую чувства, и описательную живопись, и эта последняя стала не нужна».

Даниель Анри Канвейлер (1884–1979) — коллекционер, издатель, историк искусства. В 1907 году открыл галерею на улице Виньон в Париже устроил первую выставку художников-кубистов, которых начал активно приобретать, в первую очередь Пикассо и Брака. С началом Первой мировой войны был выслан из Франции как немецкий подданный, а его имущество конфисковали.

На самом деле картина «Французское окно в Кольюре» должна была бы называться «Стеклянная дверь в Кольюре». На картине изображено то -, что французы называют *porte-fenêtre* (не случайно в русском переводе картину иногда называют «Дверь-окно»), а англичане — *french window*, то есть французское окно, и что по-русски означает всего лишь обычную стеклянную дверь.

Раймон Дюшан-Вийон(1876–1918) — скульптор, старший брат художника Марселя Дюшана.

Джино Северини (1883–1966) — итальянский художник, кубофутурист и неоклассицист.

«Каждая часть картины играет свою роль, главную или второстепенную. Все то, что не нужно картине, вредит ей. В произведении должна быть гармония всех частей; лишняя подробность может занять в уме зрителя место чего-либо существенного», — писал Матисс в «Заметках живописца»;

«“Марокканцы” — моя первая попытка выразить свои чувства цветом», — скажет потом Матисс.

В конце жизни Анри Матисс признается: «У меня было какое-то свое чувство музыки, но я захотел приобрести богатую технику и убил его».

Леон Розенберг (1879–1947) — французский коллекционер, артдилер, брат арт-дилера Поля Розенберга.

Существует несколько вариантов названия картины 1917 года; обычно ее называют «Купальщицы на реке» (либо «Купальщицы у реки» и «Девушки у водопада) или «Купающиеся девушки» (Художественный институт, Чикаго).

«Я буду декорировать лестницу. В ней три марша. Я представляю себе входящего посетителя. Перед ним открывается следующий этаж. Ему нужно придать сил и дать чувство облегчения. Мое первое панно представляет танец, хоровод, кружащийся на вершине холма. На третьем этаже мы уже внутри дома: в атмосфере его тишины я вижу музыкальную сцену с внимательными слушателями. Наконец, на последнем этаже — полный пот кой — и я напишу сцену отдыха, людей, растянувшихся на траве, погруженных в грезы и созерцание». Так весной 1909 года описывал свою новую работу корреспонденту парижской газеты «Les Nouvelles» Матисс. О том, что маршей на лестнице всего два, художник поначалу не разобрался.

Андре Лот (1885–1962) — французский художник, критик, теоретик искусства, был близок к кубистам; *Диего Ривера* (1886–1957) — мексиканский художник; *Пьер Реверди* (1889–1960) — французский поэт.

Шарль Эдуард Ле Корбюзье (наст. фамилия Жаннере, 1887–1965) — Французский архитектор и дизайнер.

Поль Пуаре (1876–1944) — легендарный парижский модельер начала XX века.

Гийом Аполлинер в марте 1916 года был ранен в голову осколком снаряда и перенес трепанацию черепа. Так и не оправившись после операции, он умер в ноябре 1918 года от гриппа. Художник-кубист Жорж Брак получил тяжелое ранение в голову в 1915 году и почти три года не мог вернуться к живописи.

Поль Розенберг (1881–1959) — французский артдилер. В 1911 году открыл галерею в Париже, в 1935-м — в Англии, в 1940-м переехал в США и открыл галерею в Нью-Йорке. После Первой мировой войны стал главным дилером Пикассо и Брака, а также Матисса.

Заказчик торговался, желая купить оба «оптом» и со скидкой, но, когда Матисс ему отказал, купил оба свои портрета за названную художником цену.

«Перед началом работы у художника не должно быть никакой предвзятой идеи. Он должен воспринимать модель так, как воспринимаешь в Пейзаже запахи земли и цветов, не отделяя их от игры облаков, покачивания деревьев и различных звуков жизни природы», — говорил Матисс.

«Вы так упрощаете живопись, что живопись перестает существовать»,
— пророчески сказал когда-то Матиссу его учитель Гюстав Моро.

Жорж Бессон (1882–1971) — французский историк искусства и художественный критик, основатель журнала «*Cahiers d'aujourd'hui*».

Выставка «Матисс — Пикассо» проходила в галерее Поля Гийома с 23 января по 15 февраля 1918 года. *Поль Гийом* (1891–1935) — французский Коллекционер и артдилер; один из первооткрывателей африканского искусства, организовал в 1919 году в Париже первую выставку искусства Африки и Океании. Первым стал покупать Хаима Сутина и Амедео Модильяни, работал также с Матиссом, Пикассо и Де Кирико. Собрал выдающуюся Коллекцию французских модернистов, которая ныне экспонируется в Музее Оранжери в Париже.

Ренуар жил на вилле «Ле-Коллетт» в городке Кань близ Ниццы — не путать с Каннами.

«Ночь» входит в архитектурно-скульптурный ансамбль гробницы Джулиано Медичи, исполненной Микеланджело в 1526–1531 годах. Капелла Медичи во Флоренции принадлежит к шедеврам эпохи Ренессанса.

«Надо сесть на трамвай в Рикье. Сойти на Солюццио. Идти по старой дороге Монт-Альбан до пересечения с бульваром Мон-Борн. Остановись на этом перекрестке. Ты увидишь налево лестницу, ведущую на верх холма, а рядом тропинку, поросшую травой. На стене у этой дороги имеется дощечка с торжественным названием дороги “Петит авеню дю Монт-Ворн”. Ты поднимаешься и направо увидишь виллу дез Аллье, я живу там на первом этаже», — давал точные указания Камуэну Матисс. Этаж, который он снял, на самом деле был второй, поскольку первый этаж французами не считается.

«Только бы “Cri de Paris” не посвятила мне статью в своем ближайшем номере!» — якобы испуганно сказал Матисс, возвращая скрипку владельцу

Лейтенант 6-го батальона альпийских стрелков Жан Ренуар (1896–1979) был ранен, и ему угрожал перитонит; после ранения он перешел в авиацию, стал пилотом в эскадрилье разведчиков, а впоследствии талантливейшим французским кинорежиссером.

Этими словами Ренуар определил то, что, по словам Пьера Куртиона, являлось своеобразием Матисса: — «Глубину, созданную им без помощи традиционной перспективы... Другие художники пытались скомпоновать свои полотна умелым распределением окрашенных плоскостей, но их картины-ковры остаются пленницами двухмерного пространства декорации». «После отъезда Матисса Ренуар говорил, посмеиваясь и просовывая воображаемую кисть под левое колено: “Я думал, что этот парень работает вот так... Это неправда... Он много трудится!..”» — вспоминал Жорж Бессон.

Христиан Тетцен-Лунд (1852–1936) — датский коллекционер, торговец зерном. В 1915 году продал свой бизнес, в 1920-х годах его коллекция насчитывала пятьсот работ и была одним из крупнейших частных собраний в Европе. В коллекции имелось более двадцати работ Матисса, почти половина из которых ранее принадлежала Саре и Майклу Стайнам.

Игорь Стравинский сначала написал оперу-балет «Соловей» (поставлена в 1914 году в Петербурге балетмейстером Б. Г. Романовым), а затем симфоническую сюиту «Соловей», на основе которой в 1920 году Леонид Мясин и создал балет «Песнь соловья». Балет шел три года, а потом был снят; в 1925 году балет был показан в Париже в новой хореографии Джорджа Баланчина.

Поль Пуаре (1879–1944) — выдающийся французский модельер, один из основоположников высокой моды (*haute couture*). Много лет сотрудничал с «Русскими балетами» Сергея Дягилева.

«Я думаю сделать занавес светлым, как фарфор (я ведь должен сделать китайский занавес?), а черных линий на нем должно быть как можно меньше. Ведь русские ожидают неистового цвета? А я покажу им, что такое чувство меры в цвете согласно французской традиции: чистый белый, бледный розовый и нежный голубой. И это забьет все их крики...». — говорил Матисс Жоржу Мишелю.

Выбрать Матисса художником спектакля предложил Дягилев, надеявшийся, что Матисс «сделает что-нибудь сугубо китайское и очаровательное, Стравинский, напротив, активно возражал против кандидатуры художника. Возможно, кубистам действительно было не по душе творчество Матисса. «Наша совместная с Матиссом работа очень сердила Пикассо: “Матисс! Что такое Матисс? Балкон, из которого выпирает большой красный цветок”», — вспоминал Игорь Стравинский.

Приобретенная для Люксембургского музея «Одалиска» была всего лишь второй картиной (после «Читающей женщины» в 1896 году), купленной у художника государством почти за четверть века. Ныне картина хранится в Музее Оранжери.

Вышедшая в 1920 году книга «Henri Matisse», ставшая первой книгой о художнике, положила начало популярной серии, публикуемой влиятельным журналом «Новое французское обозрение» («*Nouvelle Revue française*»)

Коптское искусство — искусство египетских христиан первых веков существования христианства, в основном — фрески, текстиль, иллюминированные рукописи.

В Салонах младшие Матиссы тоже выставлялись. Пьер Матисс, например, выставил свои работы в 1921 году в Осеннем Салоне, а в 1922-м — У Независимых.

Однако нельзя сказать, что Матисс всякий раз позволял «снимать сливки» со своего творчества именно сыну. Когда Пьер Матисс в 1924 году открыл галерею в Нью-Йорке, отец не давал ему никаких преимуществ, хотя само имя и связи в художественном мире сыграли свою роль в его успешной карьере.

Мэн Рей (1890–1976, настоящие имя и фамилия Эммануил РодниЦкий) — американский фотограф, примыкал к дадаистам и сюрреалистам; один из основоположников коммерческой рекламы.

«Синюю обнаженную» Майкл Стайн купил для Кларибел Кон из Балтимора, «Красную мастерскую», по совету Причарда, приобрел для «Клуба Горгулий» Давид Теннант. «Марокканцы» и «Купальщицы на реке» оставались непроданными до 1952 и 1954 годов соответственно. Первая картина ныне хранится в Музее искусств в Балтиморе, три остальные — в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Εφστράτιος Τερυιάδ (Efstratios Eleftheriades, 1897–1983) — греческий критик и журналист, с 1915 года живший во Франции. Сотрудничал в журнале «*Cahier d'art*», основанном его соотечественником Кристианом Зервосом. С 1933 по 1936 год состоял арт-директором издательства «Минотавр» Альберта Скира, а затем учредил собственное издательство «*Éditions Verve*», выпустившее более 26 книг.

Четыре массивные матиссовские купальщицы с длинными, ниспадающими на спину волосами при его жизни оставались практически неизвестными. В ноябре 2010 года «Обнаженная со спины IV» была продана на аукционе Кристис в Нью-Йорке за рекордную сумму — 50 миллионов долларов.

Наветренные острова — восточная группа островов Французской Полинезии в южной части Тихого океана. В состав архипелага входят Таити, Муреа, Мехетиа и коралловые атоллы Тетиароа и Маиао. Административная столица — Папее́те, расположенная на острове Таити.

Рип ван Винкль — легендарный персонаж новеллы американского писателя Вашингтона Ирвинга, житель деревушки близ Нью-Йорка, проспавший двадцать лет в американских горах и спустившийся вниз, когда все его знакомые уже умерли.

Фаре — дома из бревен и досок с соломенной крышей, толстыми пластами соломы на стенах и опущенным ниже уровня земли полом в целях утепления.

Тапа — материал из спрессованного луба деревьев семейства тутовых; таитяне не стирали сделанную из нее одежду, а выбрасывали, поскольку тапа в воде быстро размокала. Панданус — винтовое дерево, или винтовая пальма.

Фридрих Вильгельм Мурнау (настоящая фамилия Плумпе, 1889–1931) — выдающийся немецкий кинорежиссер немого кино, автор экспрессионистского фильма «Носферату. Симфония ужаса», принесшего ему мировую известность. В 1929 году отправился на своей яхте на Таити для съемок документального фильма «Табу» (1931). Погиб в автомобильной катастрофе, когда ехал на премьеру фильма в Нью-Йорке.

Факарава (*Fakarava*), или атолл Витгенштейна — атолл в архипелаге Туамоту, был открыт русским путешественником Ф. Ф. Беллинсгаузенем в 1849 году. В конце XIX века на атолле располагались многие административные учреждения Туамоту.

После возвращения во Францию Матисс многие годы переписывался с Паулиной Шиле, которая дожила до 1980-х годов и успела сообщить ценные сведения Полю Лодону, автору книги «Матисс: путешествие в Полинезию» (*Paul Laudon. Matisse in Tahiti. Paris, 2001*); Хилари Сперлинг также встречалась с Паулиной на Таити.

Альберт Варне (1872–1951) — американский врач-фармацевт и коллекционер. На основе его собрания, бывшего одной из лучших в XX веке частных коллекций импрессионизма, постимпрессионизма и модернизма, в Мерионе, штат Пенсильвания, был создан его частный музей, именовавшийся Фонд Барнса. Начал собирать в 1910-х годах, когда ему было за тридцать.

«Роспись образует как бы фронто́н над тремя дверьми — подобно верхней части портала собора. Фронто́н этот, находясь в тени и являясь продолжением стеной поверхности, прорезанной тремя большими светлыми пролетами, должен при этом сохранять свою светозарность... не разрушать продолжение плоскости», — пояснял Матисс.

Альфред Барр (1902–1981) — американский историк искусства, первый директор Музея современного искусства (МоМА) в Нью-Йорке, превративший его в крупнейшее в мире собрание живописи и скульптуры XX века.

Андре Массон (1896–1987) — французский живописец и график.

Даже в 1980-х годах его коллекция оставалась по-прежнему труднодоступной для публики.

«Улисс» был написан ирландским писателем Джеймсом Джойсом (1882–1941) в 1914–1921 годах, первая публикация (журнальная) длилась четыре года; отдельным изданием роман начал выходить только в 1920-х годах.

«Я взял из “Одиссеи” общую схему, “план” в архитектурном смысле, или, может быть, точнее, способ, каким разворачивается рассказ», — говорил Джойс.

В латинской традиции Одиссей — Улисс, что, собственно, и дало название роману Джойса, состоящего из 18 эпизодов, каждый из которых ассоциируется с определенным эпизодом «Одиссеи».

«Ты хочешь, чтобы человек, который столько лет страдал, имел в себе силы жить, когда людей, даже более сильных духом, медленно подтачивают беды, которые им приходится терпеть. Ты никогда не думал об этом? Наполеон — известный тому пример. Твоя странная жизнь... заставляет тебя метаться как лев в клетке...» — писала отцу в августе 1933 года Маргерит.

Перл Бак (1892–1973) — американская писательница, лауреат Нобелевской премии по литературе (1938), выросла в Китае в семье миссионеров. Новая биография Хилари Стерлинг «Real Pearl Back» посвящена ее жизни.

Имеются в виду братья Осберт (1892–1969) и Сэчeverелл (1897–1988), известные английские литераторы межвоенного периода. Их старшей сестрой была поэтесса Эдит Ситуэлл (1887–1964).

«Мои рисунки являются чем-то вроде басового аккомпанеента к книге Дж. Джойса. Я узнал, что Джойс доволен, что я работаю над его книгой, но не уверен, знает ли он, как я трактую иллюстрации...» — писал Матисс Бюсси. До того как писатель узнал о трактовке иллюстраций, он опасался, сумеет ли Матисс, нога которого не ступала в Ирландию, передать облик его родного Дублина. На самом деле в «Улиссе» имелись несколько планов: «сюжетный, реальный, Гомеров и тематический», наложенные на топографию Дублина. «Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге», — сказал однажды Джойс.

Одиссей получает от Эола «мех с заключенными в нем бурными ветрами» и благополучно достигает берегов родины, но в последний момент его спутники развязывают мех и «вырвавшиеся ветры снова уносят корабль в море». Комментатор «Улисса» толкует этот эпизод как мотив «неудачи в последний момент» и «крушение перед самой целью».

В работе над «Ослеплением Полифема» Матиссу помогала небольшая картина флорентийского живописца Антонио Поллайоло (1433–1498) «Геркулес и Антей» (ок. 1425, галерея Уффици), вариации на тему которой он рисовал в течение нескольких лет.

«Действительно “с голодухи”, и, так как на свой французский язык я все еще рассчитывать не могла, я решила “перебиться”, позируя художникам. До того как я очутилась у Анри Матисса, мне удалось поработать в трех мастерских, но профессия эта, требующая самоуверенности, была мне в тягость», — вспоминала Лидия Делекторская.

Антей — в греческой мифологии сын Посейдона и богини земли Геи. Согласно мифу, Геракл во время битвы несколько раз валил его на землю, но, прикасаясь к земле, Антей всякий раз обретал силу. Только когда во время борьбы могучий Геракл поднял Антея высоко в воздух, силы его иссякли. «Поскольку я исходил из необходимости непосредственного контакта с натурой, я никогда не хотел принадлежать к школе, настолько ограниченной, что это мешало бы мне “прикоснуться к земле”, как Антею, чтобы набраться у нее сил...» — говорил Матисс.

В «Розовой обнаженной» художник повторил использованный в мерионском панно «прием композиционного среза»: давая фигуру фрагментарно, Матисс тем самым расширял пространство; в «Танце» этот прием позволил «выразить на ограниченном пространстве идею безграничности».

Хуан Миро (1893-1983) — испанский живописец, график, керамист-монументалист; одно время примыкал к сюрреалистам. Матисс очень высоко ставил Миро: «Он может изображать, что ему вздумается, но если он где-нибудь положил красное пятно, вы можете быть уверены, что оно должно быть только на этом месте и больше нигде. Уберите это пятно, и картина пропала», — говорил он Арагону.

Ольга Меерсон покончила с собой в 1929 году, но Матисс узнал об этом только спустя несколько лет.

Л. Н. Делекторская рассказывала, что начиная с 1934 года, когда здоровье Матисса серьезно пошатнулось, он начал датировать свои рисунки, чего прежде не делал. Он считал, что «получил отсрочку», и теперь датой отмечал то, что «успел» сделать после такой «встряски».

В конце 1930-х годов по картонам художника, мечтавшего о больших декоративных работах, стали исполнять большие «настенные ковры». В 1936 году на мануфактуре Бове были вытканы шпалеры «Нимфа в лесу» и «Таити».

Кеннет Кларк (1903–1983) — один из самых известных британских искусствоведов XX века, получивший позже известность как автор и ведущий программ об искусстве на телеканале Би-би-си. *Клайв Белл* (1881–1964) — влиятельный критик, член кружка Блумсбери, муж Ванессы Стивен, сестры писательницы Вирджинии Вулф.

Поль Валери (1871–1945) — французский поэт, эссеист, философ;
Андре Мальро (1901–1976) — французский писатель, культуролог.

Первоначальный вариант «Танца» (1931–1932) в 1937 году приобрел Музей современного искусства города Парижа.

Андре Жид (1869–1951) — французский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1947). Говоря о безнадежной влюбленности, автор намекает на нетрадиционную сексуальную ориентацию писателя.

Увлеченный социалистической идеей, Андре Жид несколько раз бывал в СССР, однако в 1936 году, после последней поездки в Москву, разочаровался в советском строе и в конце года выпустил книгу «Возвращение из СССР», обличавшую отсутствие в Советском Союзе свободы мысли и жесточайший контроль за литературой и общественной жизнью.

Музей современного искусства города Парижа (*Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*) планировали открыть в 1937 году в рамках проходившей в Париже Всемирной выставки, однако тогда музей открыт не был и работы современных художников, купленные городом за время выставки, оказались в коллекции музея Пти-Пале. Когда же помещения Пти-Пале были уже не способны вместить собранную городом коллекцию, в 1953 году в здании Токийского дворца (*Palais de Tokyo*) открылся новый музей.

6 марта 1948 года в разгар борьбы с космополитизмом постановлением Совета министров СССР Государственный музей нового западного искусства был ликвидирован. Коллекция ГМНЗИ была поделена между Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Государственным Эрмитажем; ГМИИ досталось 15 картин Матисса, а 23 ушли в Ленинград (Санкт-Петербург), который, учитывая ранее переданные туда работы, сделался обладателем 35 полотен, в том числе панно «Танец» и «Музыка», картин «Красная комната», «Игра в шары», «Разговор», «Семейный портрет», «Арабская кофейня» и «Портрет мадам Матисс».

В папке к «Поэмам» Стефана Малларме, впоследствии попавшей в балтиморский музей, имелось 52 офорта, 78 подготовительных рисунков, макет книги и медные «перечеркнутые» доски.

«Я считал ее своим главным клиентом, — писал в 1946 году Матисс Пьеру, скептически относившемуся к мадемуазель Кон. — К тому же она собиралась подарить свое собрание музею, поэтому я бы хотел быть представлен у нее наиболее полно».

«Много времени спустя — годы спустя — до меня “дошло”, что он знаменитость, но я так этим никогда и не прониклась. Я ведь до этого к искусству никогда не прикасалась, а мировой масштаб славы остается для меня и до сих пор понятием абстрактным, превышающим все возможности восприятия», — писала Делекторская родственникам в 1958 году.

«Следовало бы заменить пребывание в Школе бесплатным пребыванием в Зоологическом саду: ученики могли бы там постоянно наблюдать тайны зарождающейся жизни, ее трепет! Они приобрели бы там мало-помалу те “флюиды”, которыми удастся овладеть большим художникам», — говорил Матисс.

Трехметровое панно «Песня. Концерт» (1939) было заказано Нельсоном Рокфеллером для своих апартаментов в Нью-Йорке и должно было украшать стену над камином.

«Танец I» (1909. Музей современного искусства, Нью-Йорк) первый, оригинальный вариант московского декоративного панно «Танец» (260х391, Государственный Эрмитаж).

Так в тексте. (OCR)

«...Вас интересует, была ли я “женой” Матисса. И нет, и да. В материальном, физическом смысле слова — нет, но в душевном отношении — даже больше, чем да. Так как я была в продолжение двадцати лет “светом его очей”, а он для меня — единственным смыслом жизни», — напишет она своим родственникам в 1958 году.

Матисс имел в виду судьбу французского живописца Гюстава Курбе (1819–1877), который в 1871 году, после падения Парижской коммуны, по приговору суда полгода отсидел в тюрьме.

Декупаж (фр. *découper* — вырезать) — декоративная техника, подразумевающая скрупулезное вырезание из бумаги, ткани или кожи отдельных элементов. Французский термин обычно применяется к работам больших мастеров, тогда как в остальных случаях подобную технику называют просто аппликацией.

Экзотических птиц было нечем кормить — специальный корм для них, как вспоминала Делекторская, привозился из Голландии.

Теадор Паллади (1871–1956) — румынский художник, с которым Матисс был знаком со времен учебы в Париже. Они встретились весной 1939 года в Париже, перед отъездом Паллади на родину, и переписывались всю войну.

Речь идет о натюрморте «Раковина на черном мраморе» (1940), хранящемся в ГМИИ имени А. С. Пушкина. Эта картина, бывшая одной из любимых работ художника, была подарена им в 1952 году Л. Н. Делекторской («в благодарность и в связи с двадцатилетием ее верной и преданной мне службы, внесшей такой вклад в мое творчество и так дополнившей его»), которая, в свою очередь, преподнесла ее в дар ГМИИ в 1958 году.

«Конечно, я делаю это, чтобы защититься от всего окружающего. Мне стоило больших усилий, но я дал себе полную волю и вновь нашел те естественные качества и вкус сочной живописи, которые мне приходилось долго сдерживать», — признавался Матисс в письме Паллади 7 ноября 1940 года.

Художнику была вырезана злокачественная опухоль. Не хочется вдаваться в неприятные медицинские подробности, но следствием колотомии было выведение наружу прямой кишки, и отныне с этим «неудобством» Матиссу приходилось мириться до конца дней.

Эльза Триоле (урожденная Элла Юрьевна Каган, 1896–1970) — французская писательница, переводчик, лауреат Гонкуровской премии (1944); с 1929 года жена Луи Арагона. Младшая сестра Лили Юрьевны Брик, урожденной Каган, музы Владимира Маяковского.

Этим издателем был галерист Мартен Фабиани, специально приехавший в Ниццу в надежде заключить контракт с Матиссом, интересы которого после отъезда Поля Розенберга не представляла ни одна из парижских галерей. Фабиани был лояльно настроен к немецким властям, за что впоследствии был обвинен в коллаборационизме; неудивительно, что одно имя Арагона вызывало у него страх.

Девушки позировали для Возлюбленной, напоминавшей Ронсару стройное молодое дерево, и для царевны, соблазненной быком, в иллюстрации к поэме Анри де Монтерлана «Пасифая».

«У Матисса случалась бессонница, продолжавшаяся из ночи в ночь, а иногда даже по три недели кряду без единого часа сна, и это часто сопровождалось приступом астмы; но Лидия была постоянно там, потому что Матисс постоянно звал именно ее, несмотря на присутствие ночной сиделки», — вспоминала Моника Буржуа.

«Я живу в прекрасном доме, то есть в простом, без всяких фокусов: толстые стены и стеклянные двери и окно до потолка — значит, много света; дом был построен в колониальном английском стиле каким-то английским же адмиралом. Прекрасная терраса с балюстрадой, густо обвитой разноцветным римским плющом, с прекрасной геранью таких горячих тонов, каких я до сих пор не видывал», — писал Матисс Арагону о вилле в Вансе, расположенном в двадцати километрах от Ниццы.

В зале Пикассо в Осеннем Салоне 1944 года было выставлено 74 работы художника.

«...Почти две недели мы были вдвоем с глазу на глаз, и я пережил ее жизнь в тюрьме, все, что она выстрадала, и все окружавшие ее ужасы — какая была бы книга для Достоевского!» — написал Матисс 7 февраля 1945 года Арагону.

«Между моими прежними работами и моими вырезками нет противоречия, но теперь при помощи отвлечения я достиг формы, сведенной к самому существенному, и от предмета, который я изображал раньше во всей его сложности, я сохраняю теперь знак, достаточный, чтобы определить его...» — говорил Матисс.

Когда ей приходилось уезжать по делам в Париж, Матисс оставался один. «Он был нетерпелив, всегда торопил меня. В деловых письмах, поручениях вечно делал приписки вроде: “Наша кошка очень без вас скучает”», — рассказывала Лидия Николаевна.

Оба портрета находятся в собрании Эрмитажа, которому были подарены Л. Н. Делекторской.

Дэнни Кей (Дэвид Даниел Каминский, 1913–1987) — американский актер, певец, танцор, комик, сын иммигрантов из России.

«Над кроватью висели картонные диски с черным кружком, продырявленные пулей. Матисс объяснил, что иногда отправляется в тир, хотя это ему трудно: “В моем ремесле очень важно сохранить хорошее зрение и твердость руки. Проверяю”...» — вспоминал свой визит к художнику Илья Эренбург.

Арно Брекер (1900–1991) — немецкий скульптор, учился в Париже; сопровождал Гитлера в качестве гида во время его краткосрочного визита в поверженный Париж 23 июня 1940 года. Летом в Париже с большой помпой была устроена его выставка, на открытии которой присутствовал Майоль (Матисс писал сыну, что за Майодем в Баньюль специально был прислан автомобиль).

Имеется в виду письмо-манифест «Я обвиняю» Эмиля Золя в защиту капитана Альфреда Дрейфуса, ложно обвиненного в шпионаже (1894–1906), которое первым подписал Анатоль Франс.

Как выяснили современные исследователи, «Португальские письма» оказались блестящей мистификацией французского писателя XVII века Габриэля Жозефа де Гийерага. (См.: Португальские письма / Пер. с фр. А. А. Энгельке; прим. А. Д. Михайлова. М., 1973.)

Роберт Мазервелл (1915–1991) — американский художник-абстракционист, один из основоположников нью-йоркской школы (вместе с Джексоном Поллоком и Марком Ротко) абстрактного экспрессионизма.

Фернан Мурло — владелец знаменитой парижской литографской мастерской, в которой печатались самые знаменитые литографии Матисса и Пикассо, Шагала и Миро.

Альбом «Джаз» состоит из двадцати цветных композиций и написанного самим Матиссом от руки крупными буквами текста — «почти афористическими размышлениями» об искусстве, творчестве и жизни. Каждый сюжет имеет свое название, но однозначного толкования у них нет — они скорее похожи на ребусы. Сначала Матисс хотел назвать книгу «Цирк», но затем решил, что ассоциации с синкопированными джазовыми ритмами более соответствуют характеру изображений.

В воспоминаниях Л. Н. Делекторской «Подлинная история капеллы в Вансе» брат Рейсигье фигурирует как студент-архитектор; о том, что он имел архитектурное образование, пишут большинство авторов. Но Хилари Сперлинг никаких тому доказательств не обнаружила.

«Произведения Средневековья непосредственнее передают чувства. В Шартре я понял, что такое витраж, — говорил Матисс. — Витраж Шартра — одновременно и свет, и цвет. Впоследствии возникла потребность разнообразить элементы композиции и рассказывать сюжеты. Поэтому мастера отошли от подлинного духа витража. Витраж должен воздействовать как звук органа, которому не нужны слова».

Пьер Мари Ален Кутюрье (1897–1954) — художник, мастер витражной живописи, в 1930 году принял сан. В 1950 году отец Кутюрье пригласил Фернана Леже, Жоржа Брака, Анри Матисса и Марка Шагала оформить церковь Всеблагой Богоматери в Верхней Савойе. По его же инициативе была создана капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане (1950–1955), ставшая классикой модернистской церковной архитектуры, — строителем ее был Ле Корбюзье, такой же убежденный атеист, как и Матисс. Не без влияния Кутюрье появилась капелла Ротко при Университете Святого Фомы в Хьюстоне, хотя Марк Ротко получил заказ на росписи для капеллы в 1964 году — через десять лет после смерти французского священника, который дружил с заказчиками капеллы коллекционерами Джоном и Доминик де Менил и возил их по Франции, показывая образцы нового религиозного искусства.

«Всякое искусство священо, — отвечал Матисс на вопрос, что такое религиозное искусство, в связи с постройкой капеллы. — Даже если они неверующие, я хотел, чтобы их дух стал возвышенней, мысли — светлее, чувства — чище».

Огюст Перре (1874–1954) — французский архитектор, одним из первых стал строить здания с железобетонным каркасом. Перре одобрил план Матисса, технический проект Капеллы Четок в Вансе разработал архитектор Пийон, а строительство велось под наблюдением Рейсигье.

Роза ветров — большое круглое окно со сложным узорным переплетом.

Кристобаль Баленсиага (1895–1972) — испанский модельер, в 1937 году открыл собственный Дом моды в Париже.

Цветовая гамма витражей — сочетание яркого синего, зеленого и желтого — напоминала цвета мусульманских изразцов.

«Этот светоцвет должен играть на белом фоне с черными узорами противоположной витражам стены, рисунок которой сознательно очень разрежен», — объяснял Матисс.

«Я не знаю, верую я или нет. Может быть, я буддист. Но работать нужно в состоянии, близком к молитве», — ответил Матисс на вопрос, верующий ли он.

«Это Бог, как всегда, водит моей рукой, и я не несу ответственности»,
— обычно говорил Матисс.

«Эту композицию, безусловно, самую сложную, некоторые исследователи сравнивают с росписями христианских катакомб. Однако ее скорее можно сравнить с черновыми набросками из блокнота самого художника, увеличенными с помощью проектора... Матиссу чужда последовательность, однако в данном случае необходимо было сохранить сюжет. Художник решил эту задачу созвучно современному мышлению, по существу уподобив изображение большой знаковой системе, в которой отдельные знаки — это сцены из жизни Христа. В композиции дано 14 страданий Христа, обозначенных номерами... Как в средневековом храме, сцены-клейма составляют три пояса разновременных сцен». (Зубова М. В. Графика Матисса. М., 1977. С. 190.)

На вопрос, почему он, «чародей цвета», так скуп в капелле на краски, художник ответил: «Потому что для меня капелла приобретает смысл только во время службы, и я создавал ее, помня о прекрасных черных и белых одеяниях. Когда начинается служба, раскрывается значение капеллы в ее гармонии с алтарем из серого камня Вара, на который падает отблеск витражей, — тогда мое произведение приобретает законченность».

«Ваше Преосвященство, с искренним смирением я передаю Вам Капеллу Четок доминиканских монахинь Ванса. Прошу извинить, что я не могу из-за своего здоровья сделать это лично. Работа над капеллой потребовала от меня четырех лет исключительно напряженного труда, и она — результат всей моей сознательной жизни. Несмотря на все ее недостатки, я считаю ее своим лучшим произведением. Пусть будущее подтвердит это суждение возрастающим интересом к этому памятнику, не зависящим от его высшего назначения. Я надеюсь, Ваше Преосвященство, что с Вашим знанием людей и Вашей высокой мудростью Вы оцените мои усилия — итог жизни, целиком посвященной поискам истины», — написал Матисс архиепископу Ниццы монсеньеру Ремону, освятившему капеллу.

Жорж Салле (1889–1968) — французский историк искусства, в 1945–1967 годах генеральный директор Музеев Франции.

Книга Арагона вышла в 1971 году, альбом о капелле — в 1999-м, а многотомный *catalogue raisonné* Анри Матисса и по сей день находится в процессе завершения.

Альфред Барр, находившийся слишком далеко от Европы, не мог лично расспросить художника и поэтому составил подробнейшие списки вопросов, на которые Матисс отвечал письменно. Эти редчайшие документальные свидетельства были использованы им в своей монографии.

Попасть в запасник можно было по особому разрешению. Летом 1951 года Илья Эренбург организовал такую экскурсию для знаменитого физика Жолио Кюри в Эрмитаже. Любуясь картинами, Кюри прошептал: «Нехорошо лишать такой радости советских людей. — И потом добавил: — Это ненадолго, я убежден». Вплоть до начала 1990-х годов устроители любой ретроспективной выставки Матисса были вынуждены признавать ее принципиальную ущербность, поскольку не могли представить на ней ни одной картины из российских собраний.

Эжен Изаи (1858–1936) — бельгийский скрипач, дирижер и композитор.