

Архив

Виталий Мишин

Матисс — Щукин — Амели: группа писем Матисса 1910–1911 годов как исторический источник

В статье рассматривается группа писем Анри Матисса 1910 и 1911 годов, адресованных главным образом его жене Амели; они были приобретены Фондом Кустодиа (Париж) на аукционе в 2018 году. Большая часть этих текстов (за исключением отдельных фрагментов, воспроизведенных в аукционном каталоге), остается неопубликованной. Этот исторический источник служит важным дополнением к основной части фамильной корреспонденции, хранящейся в Архиве Матисса в Исси-ле-Мулино. Письма из Фонда Кустодиа проливают новый свет на испанский и московский эпизоды жизни художника; в частности, они позволяют уточнить обстоятельства создания и датировку двух «Севильских натюрмортов» из собрания Эрмитажа, написанных Матиссом по заказу Щукина.

Ключевые слова:

Анри Матисс, Сергей Щукин, Амели Матисс,
Испания, Севилья, Исси-ле-Мулино,
Москва,
«Севильские натюрморты»,
Эрмитаж, Бернхеймы.

Альтернативное название этой статьи¹ могло бы звучать так: «Матисс в Севилье и Москве. По материалам писем Матисса из собрания Фонда Кустодиа в Париже».

Речь идет о группе писем Матисса 1910 и 1911 годов, адресованных главным образом его жене Амели; они были приобретены Фондом Кустодиа на аукционе J. A. Stargardt в Берлине в марте 2018 года [7]. Собираание автографов художников, начатое еще основателем Фонда Фрицем Лухтом, составляет, как известно, одно из направлений деятельности этой институции. По сведениям, полученным от сотрудников Фонда², эти письма происходят из пропавшего в конце 1930-х годов портфеля, в котором содержалась какая-то часть семейной корреспонденции. Правнук художника, Жорж Матисс, в ведении которого находится Архив Матисса в Исси-ле-Мулино³, подтвердил эту версию, уточнив, что портфель был похищен личным водителем Матисса и что отдельные документы из этого источника в последнее десятилетие, действительно, стали появляться на аукционах. Без обращения к материалам, хранящимся в Исси, трудно было бы понять, как случайный осколок семейной переписки, попавший в Фонд Кустодиа, соотносится с другими ее частями. А Архив Матисса располагает не только оригиналами писем художника, но и сканированными копиями некоторых документов, проходивших через аукционы в последние годы. Эта группа писем, вместе с письмами, приобретенными Фондом Кустодиа, составляет важный дополнительный источник информации.

- ¹ В основе статьи лежит текст доклада, прочитанного на XLVIII международной научной конференции «Випперовские чтения»: «Собрание Сергея Щукина: история, влияние и мировой контекст», ГМИИ им. А. С. Пушкина, 11–13 сентября 2019 года.
- ² Автор выражает благодарность Хансу Бейсу, хранителю рукописей в Фонде Кустодиа, и Геру Лейтену, директору Фонда, за предоставленную возможность работать с этим материалом и разрешение представить его публично.
- ³ Автор глубоко признателен Жоржу Матиссу, позволившему ознакомиться с нужными документами, хранящимися в фамильном архиве.

Наш метод состоит в том, чтобы комментировать события, факты, имена, упоминаемые в материалах Фонда Кустодиа, в свете других источников, в том числе — и в первую очередь — в свете других писем Матисса жене, относящихся к тому же периоду. Есть несколько тем, устойчивых мотивов и сюжетов, к обсуждению которых супруги постоянно возвращались в своей корреспонденции. Во многих случаях для того, чтобы понять, что стоит за тем или иным словом или именем, за той или иной фразой, приходится выходить за пределы нашей группы документов и искать ответа в более широком круге источников, в более широком контексте.

В каталоге вышеупомянутого аукциона *J. A. Stargardt* приводятся отдельные выдержки из выставлявшихся на продажу писем; эти фрагменты составляют в совокупности около тридцати процентов всего текста. Остальные семьдесят процентов остаются неопубликованными. Но и в своем фрагментарном виде — так, как он представлен в аукционном каталоге, — этот комплекс документов еще не успел войти в научный обиход. В этом его отличие от материалов, которые находятся в Исси: исследователи уже давно пользуются ими; например, они лежат в основе книги Хилари Сперлинг о Матиссе [11].

Группа документов из Фонда Кустодиа, о которой идет речь, включает одиннадцать писем. Почти все они адресованы Амели (в Исси-ле-Мулино или в Перпиньян), за исключением одного, в котором Матисс обращается к своим детям — дочери Маргерит, сыновьям Жану и Пьеру. Из девяти испанских писем одно было послано из Мадрида, на бланке отеля *Inglés*, где остановился Матисс; остальные восемь — из Севильи, где художник находился с 24 ноября 1910 до середины января 1911 года (за вычетом трех дней, которые он провел в Гранаде — 9–11 декабря). Все севильские письма — на одинаковых, согнутых пополам листах с маркой в виде круга с текстом; это марка одного севильского клуба, о котором мы еще скажем позднее. Другая часть комплекса относится к пребыванию Матисса в Москве осенью 1911 года; она состоит из двух писем, а также трех вырезок из русских газет с заметками о визите художника; на одной из них имеется рукописный текст Матисса, который не зарегистрирован как самостоятельное письмо, хотя по сути таковым является. Почти все письма написаны пером чернилами,

за исключением одного московского письма и записки на газете, где Матисс воспользовался карандашом. Мы знаем, что в официальной корреспонденции Матисс мог заставить себя писать достаточно аккуратно и разборчиво, но в нашем случае все тексты имеют вид довольно небрежной скорописи, где некоторые слова и имена сокращались, а знаки препинания сплошь и рядом игнорировались; встречаются вставки, сделанные поперек основного текста. Все говорит о том, что эти письма не предназначались для посторонних глаз или «для вечности», а служили для текущего, домашнего употребления.

Датировка писем требует отдельного пояснения. Хронологический период, который охватывают датированные письма, определяется в аукционном каталоге следующим образом: между 1 января и 2 декабря 1911 года [7, S. 172]. Вторая из этих дат явно ошибочна: ошибка порождена опiskeй, допущенной самим Матиссом при датировке одного из севильских писем. Оно действительно имеет дату 2 декабря 1911 года. (Заметим мимоходом, что в данном случае римская цифра *X* в сочетании с окончанием *bre* обозначает не октябрь, как нам привычно, а декабрь, как в древнеримском календаре, где год начинался с 1 марта). Но непреложный факт состоит в том, что Матисс не был в Севилье в декабре 1911 года. 2 декабря 1910 года также исключается (если предположить, что ошибочно указан год): в письме Матисс сообщает о начале работы над вторым натюрмортом; имеется в виду один из двух «Севильских натюрмортов»⁴, заказ на которые художник получил от Щукина в середине декабря 1910 года, а 2 декабря об этом еще не было речи. А вот в начале января 1911 года, Матисс — как мы убедимся позднее — действительно занимался вторым натюрмортом. Вывод: письмо было написано 2 января, а не 2 декабря 1911 года. Эту описку Матисса можно объяснить тем, что незадолго до этого, в последний день истекавшего 1910 года, художник таким же образом — римской цифрой *X* с окончанием *bre* — обозначил месяц декабрь в одном из писем, и рука по инерции повторила то же движение в первых числах нового года. По этой же причине, в трех других севильских письмах, относящихся к самому началу наступившего 1911 года, Матисс по старой памяти написал «1910». В двух случаях (6 и 8 января) он тут же, заметив свою оплошность, исправил

4 В Государственном Эрмитаже, которому принадлежат эти картины, они называются «Севильский натюрморт» (инв. ГЭ 6570) [1, № 194] и «Испанский натюрморт» (инв. ГЭ 9043) [1, № 195]. (Ил. 7–8.)

«10» на «11», а в одном случае (7 января) так и остался неправильный год: «1910» вместо «1911».

Надо учесть и то обстоятельство, что в эти дни Матисс, не спавший много ночей подряд, находился в состоянии крайнего нервного истощения. Заметим также, что хронологический расчет в аукционном каталоге («с 1 января 1911...») не учитывает письма из Мадрида, не имеющего даты. На самом деле его датировка не составляет проблемы: из текста ясно, что оно было написано, как только художник поселился в отеле, а в Мадрид он приехал 17 ноября 1910 года; это отодвигает хронологическую границу на полтора месяца назад.

Итак, письма Матисса Амели, отправленные из Испании и хранящиеся в Фонде Кустодиа, охватывают период от 17 ноября 1910 до 12 января 1911 года, причем севильские письма укладываются в промежуток между 1 и 12 января.

Что касается двух московских писем, они отмечены только днями недели: вероятно, Матисс избегал проставлять даты, чтобы не путаться из-за расхождения между юлианским и григорианским календарями. Но поскольку из содержания писем ясно, что они относятся ко второй неделе пребывания художника в России, обозначений «четверг» и «суббота» достаточно, чтобы датировать их соответственно 27 и 29 октября по русскому календарю или 9 и 11 ноября — по западному; две из трех газетных вырезок — это фрагменты статьи из газеты «Раннее утро» за 25 октября (№ 245), а третья вырезка, с рукописным текстом Матисса, происходит из газеты «Утро России» за 28 октября. Названные документы частично заполняют пробел, который приходится как раз на эти числа в комплексе московских писем Матисса Амели, хранящихся в Исси.

Хотя поездки Матисса в Испанию и в Россию разделены интервалом в девять с половиной месяцев, эти два эпизода его жизни и творчества тесно взаимосвязаны, и связующим звеном между ними оказывается Сергей Щукин. В письмах из Фонда Кустодиа его имя — иногда полностью, иногда в сокращении — упоминается семь раз; одним из предметов обсуждения между художником и его женой являются исходившие от Щукина заказы на новые картины. Некоторые истории, завязка которых относится к испанскому периоду, имели развитие и разрешение во время пребывания Матисса в Москве.



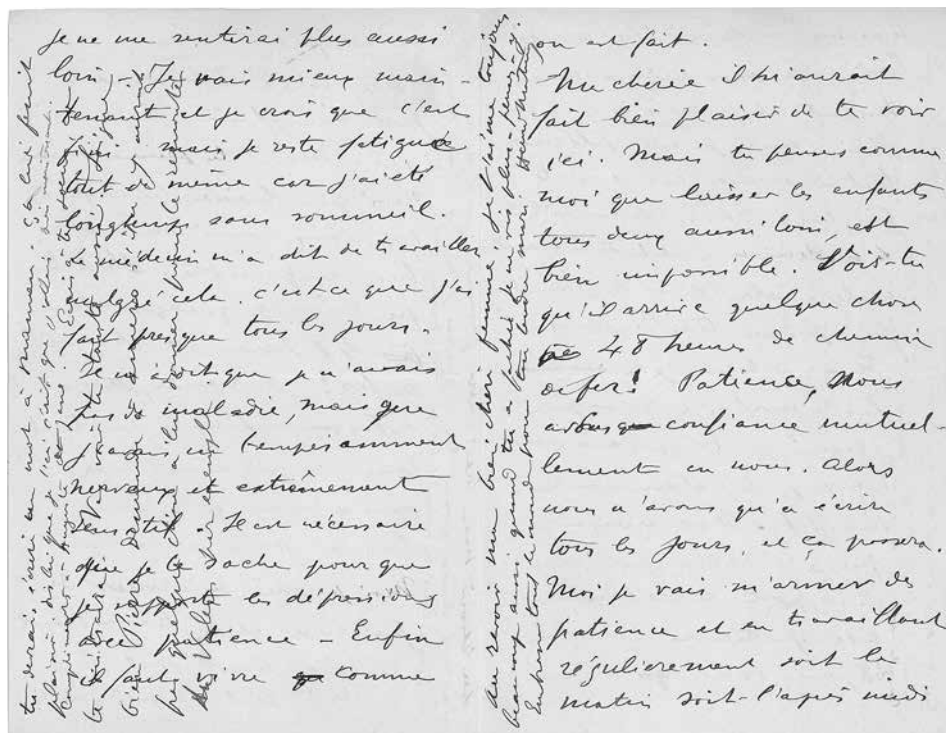
1. Анри Матисс в доме С. И. Щукина 1911



2. Мадам Матисс (Амели Парейр). 1907
Фрагмент фотографии

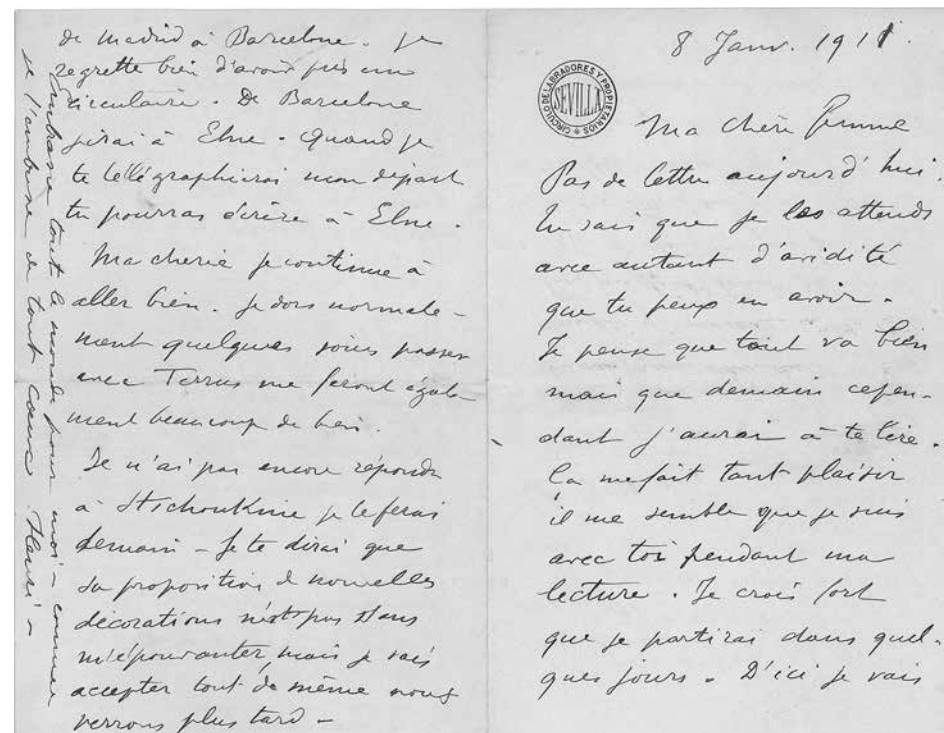
Матисс отбыл из Парижа в Испанию 16 ноября 1910 года, спустя неделю после закрытия Осеннего салона, где его панно «Танец» (Государственный Эрмитаж, инв. ГЭ 9673 [1, № 192]) и «Музыка» (Государственный Эрмитаж, инв. ГЭ 9674 [1, № 193]) вызвали громкий скандал. Отказ Щукина от приобретения этих работ верг художника в состояние растерянности и депрессии. И хотя Сергей Иванович вскоре изменил свое решение, последствия испытанного стресса давали о себе знать в продолжение почти всего срока пребывания Матисса в Испании.

Поэтому в письмах Амели художник жалуется на бессонницу, упадок сил, невозможность долго сосредоточиться на работе, рассказывает о консультации врача и попытках упорядочить режим дня. Другой лейтмотив — адресованные жене упреки в том, что та подолгу



3. Письмо Матисса, адресованное
Амели. Севилья, 7 января 1911
Фонд Кустодия, Париж

не отвечает на его письма, которые он отправлял во Францию почти ежедневно. Долгие периоды молчания Амели следует понимать как проявление обиды на то, что муж оставил семью на такой большой срок. Напряжение стало нарастать после того, как Матисс заявил о своем намерении задержаться в Испании еще на один месяц, хотя это не входило в его первоначальные планы. Эти намерения зародились у него уже в начале декабря и еще более укрепились после посещения Гранады и особенно мавританских дворцов Альгамбры, где он побывал 11 декабря. Альгамбра, образ земного рая, произвела на него сильное впечатление и вдохновила его; «Альгамбра — это чудо. Я испытал там сильнейшее волнение», — признавался Матисс (письмо от 11 декабря). Он почувство-



4. Письмо Матисса, адресованное
Амели. Севилья, 8 января 1911
Фонд Кустодия, Париж

вал, что обстановка Испании, южное солнце помогут ему восстановиться после кризиса, и опасался, что в Исси, куда звала его вернуться Амели, он не сможет долго сохранять этот душевный подъем, столь необходимый ему для творчества. «В Париже, с его серым небом, я совершенно парализован», — так Матисс, в письме от 2 декабря, пытался объяснить жене свое нежелание немедленно возвращаться во Францию. Со временем в настроениях Амели появился мотив ревности, и Матиссу пришлось убеждать жену в том, что он задерживается в Испании исключительно для работы, а не ради севильских танцовщиц; он также просит БERTY, сестру Амели, и ее отца, живших в Перпиньяне, поддержать его в этой ситуации. Письма Матисса пронизаны нежной заботой о жене и детях,

он старается быть деликатным по отношению к Амели и ее чувствам, ищет компромиссные решения. Так, в какой-то момент он даже допускал возможность ее приезда к нему в Севилью, несмотря на то что его пугала перспектива оставить детей без материнского присмотра. Все выглядит так, как будто Матисс советуется и просит разрешения задержаться в Испании. Но за этой видимой мягкостью сквозит твердое намерение отстоять свою свободу как художника, отстоять высшие интересы творчества. В конечном счете это ему удалось, он оставался в Испании столько или почти столько, сколько считал нужным, но все же ему пришлось поклясться Амели, что впредь он без нее так далеко и так надолго не уедет. Во всяком случае, в Танжер в 1912 году они отправятся вместе.

В Севилье Матисс остановился в отеле *Cecil* на площади Сан Фернандо, строение 14–15 (ныне — Новая площадь, *Plaza Nueva*). Здание не сохранилось, но мы знаем, как оно выглядело в то время, по архивным фотографиям. (Ил. 5.) Сегодня на его месте стоит довольно безликая административная постройка, но дома слева и справа от нее — старые. Это не единственный адрес в Севилье, связанный с пребыванием Матисса. В письмах из Фонда Кустодиа не раз и по разным поводам упоминается имя Бреаль. С художником Огюстом Бреалем, обосновавшимся в Севилье, Матисс был знаком еще по мастерской Гюстава Моро. Именно в его сопровождении Матисс осматривал Севилью и часто бывал у него в доме на улице Империяль (*Calle Imperial*), где тот жил со своей женой-испанкой. Это был дом с внутренним двором в традиционном андалузском стиле; Бреаль запечатлел его на одной из своих картин. (Ил. 6.) 8 декабря Матисс сообщает Амели: «Бреаль предлагает мне подумать о том, чтобы ночевать у него в доме, где мне будет не так одиноко, как в отеле. <...> Бреаль очень любезен». И действительно, в дни, когда Матиссу нездоровилось, Бреаль и его жена взяли на себя заботу о художнике. Бреаль был завсегдатаем клуба *Circulo de labradores y propietarios*, куда он приглашал и Матисса. Марка на почтовой бумаге, которую Матисс использовал для своих севильских писем, — не что иное, как марка вышеупомянутого клуба, нечто вроде его фирменного знака. (Ил. 4.) В письме от 1 декабря 1910 года Матисс пишет: «В настоящий момент я нахожусь в клубе Бреалья, очень комфортабельном, где я оправляюсь от недомогания, которое испытываю последние два дня».

Еще один адрес художника в Севилье связан с мастерской, которую он арендовал на месяц сразу после возвращения из Гранады; впрочем, он заметил ее еще раньше. Именно там (а не в комнате гостиницы,



5. Отель *Cecil*, Севилья. Около 1910



6. Огюст Бреаль
*Внутренний двор,
Севилья. 1914*
Холст, масло. 95 × 79
Частное собрание,
Лондон [9, № 40]

как одно время считалось) были созданы «Севильские натюрморты». В каталоге выставки «Матисс и Альгамбра», проходившей в Гранаде в 2010–2011 годах, вскользь говорится, что ателье располагалось на улице Мендес Нуньес (*Calle Méndes Núñez*) [9, p. 88]. Однако на чем основано это утверждение — неизвестно; Матисс, в письме Амели от 16 декабря, указывает другой адрес: *Argote de Molina, 19*; эта улица идет от собора на северо-восток. Обстоятельства складывались очень удачно. 9 или 10 декабря, во время пребывания в Гранаде, Матисс получает пересланное ему из Исси письмо Щукина от 27 ноября (14 — по русскому календарю), в котором содержался формальный заказ на написание двух натюрмортов. Чтобы примирить московскую публику с Матиссом, Щукину важно было предъявить ей что-нибудь более доступное для понимания, нежели панно «Танец» и «Музыка». Матисс с радостью ухватился за эту возможность, тем более что она открылась перед ним как раз в тот момент, когда его захватили впечатления от исламского искусства в Альгамбре. К тому же это давало ему повод и основание с большей твердостью настаивать на том, чтобы остаться в Испании — до тех пор, пока он не исполнит этот заказ. В своем воображении Матисс сразу представил себе эти натюрморты в обстановке мастерской, которую незадолго до этого он видел в Севилье — «очень милое ателье, выкрашенное розовым, со старым

канаве, обитым старинной материей», — писал он Амели из Гранады 10 декабря. «Это будет красиво, я уже представляю свою картину готовой. Для этого я останусь еще на месяц». Эту мастерскую Матисс разделит со своим другом, художником Франсиско Итуррано, который напишет там собственные версии той же самой постановки. Матисс был знаком с ним еще по Парижу, а в Севилье они были почти неразлучны. Имя Итуррано также упоминается в письмах из Фонда Кустодиа.

Тема натюрмортов для Щукина затрагивается в четырех из восьми севильских писем, хранящихся в Фонде Кустодиа. Но если излагать события по порядку, надо обратиться к более ранним письмам из Архива в Исси. В пятницу 16 декабря 1910 года Матисс сообщает Амели: «<...> Я рассчитываю приняться за первый шукинский натюрморт в понедельник». И действительно, в понедельник 19 декабря он расставлял в мастерской предметы, служившие объектом изображения, а 20 декабря, десять дней спустя после получения заказа, отчитывался жене: «Сегодня утром начал писать мой первый натюрморт <...>».

Однако возникает вопрос: какой из двух натюрмортов сам Матисс называл первым, а какой вторым. Относительно того, в какой последовательности они создавались, у исследователей долгое время не было твердого мнения; допускалась даже возможность того, что художник работал над обоими холстами одновременно. Но если исходить из понимания логики творческого мышления Матисса, предполагавшей движение от предмета к знаку, можно с большой долей уверенности утверждать, что так называемый «Севильский натюрморт» был сделан первым, а так называемый «Испанский натюрморт», который выглядит более абстрагированным, — вторым. В западной литературе обе картины называются соответственно «Севильский натюрморт I» и «Севильский натюрморт II». И такая нумерация соотносится с предполагаемой очередностью создания этих работ; во всяком случае, такое допущение принято в вышеупомянутом каталоге выставки «Матисс и Альгамбра», где полотна из Эрмитажа экспонировались [9, pos. 6, 7].

И все же для обоснования этой гипотезы имеются не только теоретические соображения, но и документальные данные, хотя они не лежат на поверхности. В том же самом письме от 20 декабря, в котором он сообщал о начале работы над первым натюрмортом, Матисс дает

подробное описание композиции только что начатой картины, и это описание — если внимательно в него вчитаться — не оставляет никаких сомнений в том, что в данном случае Матисс имел в виду «Севильский натюрморт I». «На правую часть канаве наброшен ковер, который я купил в Мадриде», — пишет он. В этой картине ковер действительно выглядит расположенным в пространстве и наброшенным на подлокотник, тогда как в «Севильском натюрморте II» он имеет вид парящей в воздухе абстрактной поверхности. Кроме того, в этом письме Матисс иллюстрирует описание «стола в стиле Луи-Филиппа» посредством маленького набросочка, где стол показан с его изогнутыми ножками: эти ножки видны на первой картине и скрыты во второй. Наконец, он упоминает кисейную занавеску слева и три табурета; во второй композиции занавеска отсутствует, а из трех табуретов, покрытых зеленой материей с узором из красных гвоздик, остался только намек на один из них, внизу слева. С другой стороны, в описании не упоминается зеленый кувшин, который появится лишь во втором варианте композиции.

27 декабря 1910 года Матисс сообщает: «Думаю, я закончил большой натюрморт для Щукина» и подтверждает это еще раз 29 декабря: «Я закончил большой натюрморт, который, по-моему, хорош».

В письмах из Фонда Кустодиа тема натюрмортов появляется 1 января 1911 года: «Я собираюсь поскорее приняться за работу, — пишет Матисс, обращаясь к своим детям, — и как только завершу мой второй натюрморт, вернусь к вам». Весь первый день нового года он провел у Бреалья. А 2 января он сообщает жене: «Сегодня я работал над моим вторым натюрмортом, начал писать; композиция хороша, посмотрим, какой получится картина. Ты предполагаешь в своем письме, что картина похожа на эскиз. Это правда; эскиз хорош, поэтому я просил тебя его сохранить». О каком таком эскизе идет речь? Это разъясняется только благодаря письму от 20 декабря 1910 года, на которое мы уже ссылались и в котором содержится словесное описание первого натюрморта. «<...> Я сделаю для тебя зарисовку моего натюрморта, — пишет Матисс. <...> Ты найдешь ее в этом письме». А потом добавляет: «Будет очень любезно с твоей стороны, если ты вернешь мне этот рисунок, после того как его увидишь, ибо он, возможно, мне еще пригодится. Возможно, он лучше, чем картина». Таким образом, помимо схематичных набросков отдельных предметов в тексте самого письма, был еще рисунок всей композиции на отдельном листе, вложенный в тот же конверт. Нам ничего не известно о дальнейшей судьбе и местонахождении этого



7. Анри Матисс. *Севильский натюрморт*
1910. Холст, масло. 90 × 117
Государственный Эрмитаж

листа (во всяком случае, в Архиве Матисса он не обнаружился), но нет сомнения в том, что по своему типу он подобен тем акварелям, которые Матисс посылал Щукину, чтобы дать ему представление о картинах, служивших предметом переговоров — таковы акварели из собрания ГМИИ «Танец» (инв. Р-10449 [5, № 256]) и «Мастерская художника» (инв. Р-10478 [5, № 260]). И так, рисунок фиксировал уже сложившуюся композицию первого натюрморта и в то же время служил подспорьем при работе над вторым. Похоже на то, что художник держал в голове некий единый замысел, и лишь потом этот целостный образ как бы раздваивался и дальнейшая разработка проходила уже на разных холстах. Этот изначальный, нерасчлененный замысел, возникший



8. Анри Матисс. *Испанский натюрморт*
1911. Холст, масло. 89,5 × 116,3
Государственный Эрмитаж

в воображении художника, относится к середине декабря 1910 года, но сам процесс написания картин был четко разделен на два этапа: с 20 по 27 декабря 1910 года — первый натюрморт, со 2 января 1911 года — второй. Точной даты окончания второго натюрморта письма не дают; 6 января художник еще продолжал над ним работать, но 12 января он уже говорил об обеих картинах как о законченных произведениях и собирался их фотографировать. Таким образом, натюрморты представляют не просто вариации одного и того же мотива, но разные *стадии* развития замысла.

Датировка натюрмортов в научной литературе колеблется между 1910 и 1911 годами: то ли 1910, то ли 1911, то ли 1910 — начало 1911,

применительно к обеим работам. Проблема в том, что письма Щукина на самом деле содержат недостаточно информации для более точной датировки, а блок писем Матисса жене, относящихся к началу января 1911 года, судя по всему, до сих пор не попадал в поле зрения исследователей. Но сегодня, в свете новых документов, в этом вопросе не остается никакой неопределенности: «Севильский натюрморт» — конец 1910 года, «Испанский натюрморт» — начало 1911 года.

Тема «Севильских натюрмортов» в письмах Матисса из Фонда Кустодиа имеет еще два аспекта: отправка картин заказчику и урегулирование отношений с Бернхеймами.

Матисс рассчитывал отправить картины Щукину прямо из Севильи, минуя Париж. Однако этот план встретил неожиданные возражения со стороны Амели, которая непременно хотела, чтобы картины были доставлены в Париж. В письме от 12 января Матисс обосновывает свое решение и пытается переубедить жену. «Сегодня утром я получил твою телеграмму с просьбой привезти картины с собой. Поскольку они еще не высохли и рамы еще не готовы, я вынужден оставить их Бреалю, который организует их отправку через неделю. Почему ты хочешь непременно их видеть? Это повлечет за собой расходы на их транспортировку в Париж и таможенную волокиту, тогда как если отправить их Щукину прямо отсюда, он все и оплатит. <...> Думаю, ты хотела видеть картины, чтобы оценить, хороши ли они. Уверю тебя, что они интересные. Итуррино они очень нравятся, Бреалю тоже. Так что я думаю, лучше отправить их прямо отсюда». Высказывая свои предположения относительно причин настойчивости Амели, Матисс выражается весьма осторожно. На самом деле он, конечно, понимал: жена хочет воочию удостовериться в том, что плоды испанского путешествия ее мужа действительно оправдывают его долгое отсутствие. Это было необходимо для ее душевного спокойствия. Чем закончилась эта небольшая размолвка между супругами, мы знаем из других источников. В конце концов Матисс счел за благо уступить жене в этом, для него не самым принципиальном, пункте. Интервью, которое художник дал Пьеру Куртбону в 1941 году, бросает свет на финал этой истории. Рассказ о севильском эпизоде своей жизни Матисс завершает лаконично, не вдаваясь в детали: «<...> я увез свои натюрморты в Париж <...>» [10, p. 320].

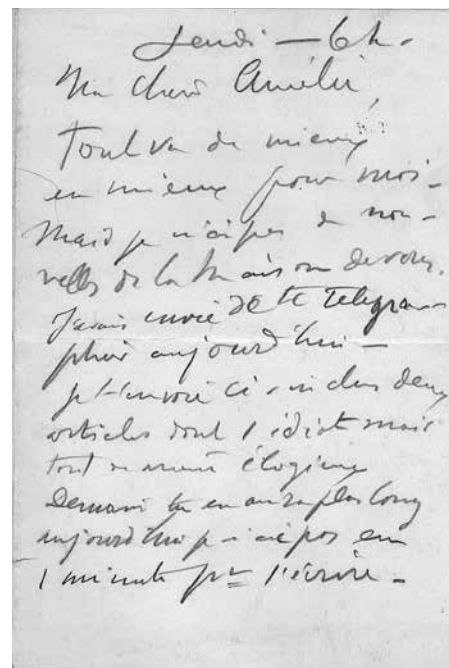
Что касается братьев Бернхеймов, они несколько раз упоминаются в письмах в связи с контрактом, который Матисс заключил с их галереей. Он просит Амели напомнить ему один из пунктов этого контракта, от которого в данном случае зависели его финансовые обязательства перед галереей Бернхейм-Жён. В этом сюжете есть два аспекта — психологический и юридический. Психологический аспект состоит в том, что Матисс испытывал к Бернхеймам, по его собственным словам, «глубокое отвращение» (письмо от 1 декабря 1910) — после истории с панно Пюви де Шаванна, которое маршаны поспешили навязать Щукину, пока тот не опомнился, вместо матиссовских «Танца» и «Музыки». Этого предательства Матисс долго не мог простить Бернхеймам, и ему очень хотелось хотя бы в этот раз обойтись без их посредничества. Однако приходилось принимать в расчет юридические моменты. Чтобы разбраться в этой стороне дела, надо обратиться к тексту контракта [8, p. 26]. Там записано в качестве основного принципа, что Матисс имеет право продавать самостоятельно и без уплаты галерее процентов с дохода, только те картины, размер которых превосходил так называемый формат 50 (89 × 116 см). «Севильские натюрморты» в точности соответствовали этому стандарту. Но Матисс смутно помнил, что в контракте есть один пункт, который, в виде исключения, как будто оставлял ему право продать заказчику напрямую то ли одну, то ли две картины формата 40, при том, что галерея в этом случае не претендовала на свою долю. Так что перед Матиссом стоял выбор: либо выдать картины за холсты формата 40 и оставить ненавистных Бернхеймов без выручки, либо признать, что речь идет о формате 50 и заплатить маршанам причитающиеся им проценты.

Подтверждение нашему истолкованию мотивов, которыми руководствовался Матисс, находим в его письме от 10 декабря 1910 года. «Эти натюрморты [которые, заметим от себя, в тот момент еще не были созданы. — В. М.] не будут проходить через Бернхеймов, так как в контракте есть пункт, где я анонсировал два холста 40 формата или около того. Натюрморты сойдут за эти холсты». Амели медлила с ответом, который мог бы внести ясность в эту ситуацию, а Матисс колебался и оставлял окончательное решение до своего возвращения в Париж. «Если кто-нибудь заведет с тобой речь о моей работе, не говори, что я пишу две картины 50-го формата. Просто скажи, что я делаю какие-то натюрморты». «<...> Этот вопрос мы можем урегулировать в Париже». В контракте действительно есть статья восьмая, где оговариваются отступления

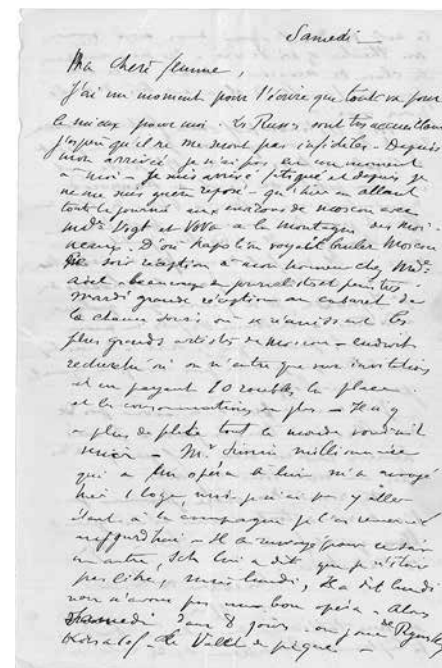


9. Вырезка из газеты *Утро России* (28 октября 1911) с автографом Матисса (записка, адресованная Амели из Москвы). Фонд Кустодиа, Париж

от общего правила, причем в ней предусмотрены не только две картины формата 40, но и две картины формата 50 (о чем Матисс забыл), так что вроде бы отпадала необходимость выдавать одно за другое. Но вот неприятный сюрприз: это относилось только к тем заказам, которые художник получил до заключения контракта, то есть до сентября 1909 года. Так что «Севильские натюрморты», заказ на которые был получен в декабре 1910 года, не подпадали под действие данной статьи; этот казус имел отношение к статье третьей, которая гласила, что если Матисс сам продаст кому-нибудь свою картину, то разница между продажной ценой и ценой за холст соответствующего формата, обозначенной в контракте, должна быть поделена поровну между художником и галереей Бернхейм-Жё. Логично предположить — хотя точно мы этого не знаем, —



10. Письмо Матисса, адресованное Амели. Москва, 27 октября (9 ноября) 1911. Фонд Кустодиа, Париж



11. Письмо Матисса, адресованное Амели. Москва, 29 октября (11 ноября) 1911. Фонд Кустодиа, Париж

что Матисс в конце концов рассчитался с Бернхеймами именно по этой схеме. Между прочим, фотоснимки «Севильских натюрмортов» попали в архив Бернхеймов, которые собирали фотографии в том числе и тех работ Матисса, которые физически не поступали в их галерею.

Есть еще одна тема, которая затрагивается в материалах из Фонда Кустодиа. 4 января 1911 года Матисс сообщает Амели: «<...> Я только что видел в городском саду кое-какие вещи, которые могут мне пригодиться для новых щукинских декораций». Что это за «новые щукинские декорации»? Речь идет, несомненно, о предложении, которое Щукин сделал Матиссу в своем письме от 20 декабря 1910 года [4, с. 168] и повторил, с некоторыми уточнениями, в письме, посланном в течение следующей недели [4, с. 168–169]: декорировать целую комнату тремя

довольно большими панно; относительно их сюжета у коллекционера были свои идеи, но окончательный выбор он оставлял на усмотрение художника. В своем письме Амели от 29 декабря художник сообщал о получении этого заказа: «Он [то есть Щукин. — В. М.] просит меня сделать для него три новых панно размером 2,5 на 2 метра <...>». На самом деле Щукин не указывал точных размеров, а только обозначил, что панно должны быть размером с картину «Красная комната» (Государственный Эрмитаж, инв. ГЭ 9660 [1, № 184]). Щукин имел в виду довольно тесное помещение со сводчатым потолком, где первоначально он собирался повесить злосчастное панно Пюви де Шаванна; это так называемая аванзала, куда посетитель попадал, поднявшись по лестнице с «Танцем» и «Музыкой». Но, собственно говоря, Щукин для того и приглашал Матисса приехать в Москву, чтобы тот увидел комнату своими глазами и во всем разобрался на месте. А письмо в Фонде Кустодиа свидетельствует о том, что Матисс, в первые же дни по получении щукинского заказа, еще не закончив второй «Севильский натюрморт», стал интенсивно размышлять над новым проектом. Как известно, этот замысел, у истоков которого мы присутствуем, не был осуществлен в том виде, как он представлялся Щукину — скорее всего, из-за непригодности помещения. Но порожденный им творческий импульс не пропал втуне, просто ему нашлось другое применение; к тому же в Москве Матисс получит от Щукина еще более масштабный заказ.

Московские письма из Фонда Кустодиа не содержат каких-то новых фактов, которые не были бы известны из русских источников, систематизированных в книге «Матисс в России» Альберта Костеневича и Наталии Семеновой [4], а также в более ранних публикациях на эту тему [3; 6]. Интерес этих писем заключается в том, что они показывают те же самые реалии не извне, глазами свидетелей, а как бы изнутри, глазами самого Матисса; здесь важно его субъективное эмоциональное восприятие того, что с ним происходило. «Со времени моего приезда, — сообщает художник на седьмой день своего пребывания в Москве — у меня не было ни минуты свободной: я приехал уставший и с тех пор совершенно не отдыхал». Действительно, визит Матисса проходил в таком напряженном ритме, что он не всегда успевал разобраться в нахлынувшей на него информации. «Одеваюсь, чтобы идти на прием в художественно-



12. Сергей Иванович Щукин. 1897



13. Особняк С. И. Щукина в Большом Знаменском переулке. 1914
Фото Павла Орлова

литературном кружке», — пишет Матисс в шесть часов вечера 27 октября [здесь и далее числа указываются по старому стилю. — В. М.], смешивая два разных эпизода — встречу в Литературно-художественном кружке, где он был 25 октября, и прием в Обществе свободной эстетики, куда он в тот момент собирался идти. Обратим внимание на еще один курьезный момент. Матисс сообщает Амели, что его пригласили через неделю посмотреть постановку оперы — внимание — «Пиковый валет» Римского-Корсакова». В этом несуразном словосочетании, по-видимому, слились три разных события: опера «Садко» Римского-Корсакова, которую Матисс незадолго до этого, 26 октября, видел в Большом театре, опера Чайковского «Пиковая дама», которую ему еще предстояло увидеть 5 ноября в театре Зимина, и вечер у мадам Адель 29 октября, где Матисс общался с Кончаловским и Машковым и где, конечно, говорили об объединении «Бубновый валет», устав которого будет утвержден спустя два дня, 1 ноября. Из всего этого в голове Матисса сложился «Пиковый валет» Римского-Корсакова.

В письмах упоминаются и другие события, уже состоявшиеся или еще только предстоявшие: прогулка по Воробьевым горам в обществе мадам Фохт 28 октября; раут в честь парижского гостя у мадам Адель 29 октября; устроенный специально для Матисса концерт

синодальных певчих днем 1 ноября, а вечером того же дня — чествование в кабаре «Летучая мышь». Мадам Адель и мадам Фохт, радушно принимавшие французского художника в Москве, — это Софья Адель и пианистка Раиса Фохт-Сударская, сестры Ольги Меерсон, любимой парижской ученицы Матисса. Матисс не забывал передавать Ольге приветы из Москвы; в одном из писем Амели он называет Ольгу «твоя переводчица»; дело в том, что Ольга переводила для Амели статьи из русской прессы, которые художник посылал в Париж.

Художник упоминает и две полученные от Остроухова иконы, оценивая их как «царский подарок». «Для меня все складывается наилучшим образом, — пишет он. — Русские очень гостеприимны». Когда Матисс рассказывает, что он оказался в центре общественного внимания, что о нем пишут в газетах и берут у него интервью, что в его честь устраивают приемы и концерты, он просто констатирует факты. Возможно, он только чуть-чуть намеренно акцентирует эти моменты, но, думается, делает это не из тщеславия, а ради того, чтобы оправдать в глазах жены свою очередную, довольно продолжительную отлучку. В России отчасти повторился испанский сценарий, и здесь опять оказался «виноват» Щукин: Матисс согласился задержаться в Москве еще на неделю, идя навстречу пожеланиям коллекционера, который хотел, чтобы Матисс закончил развеску своих картин, а также присутствовал при повеске новых полотен, еще находившихся в пути (речь шла о «Розовой мастерской», ГМИИ, инв. Ж-3295 [2, № 123], и «Семейном портрете», Государственный Эрмитаж, инв. ГЭ 8940 [1, № 196]). Впрочем, об этом нам известно из другого источника — из писем, хранящихся в Исси (письма от 1/14, 3/16 и 5/18 ноября). Из них следует, что в пятницу 4(17) ноября и даже на другой день развеска еще не была завершена, так что отъезд пришлось отложить. А поскольку — как объясняет сам Матисс — поезда отправлялись в Париж только по пятницам, ему пришлось ждать следующей пятницы, чтобы покинуть Москву. Кстати, это заставляет слегка скорректировать предполагаемую дату отъезда художника из Москвы: это произошло, по старому стилю, 11, а не 10 или 9 ноября, как принято считать (по новому стилю — 24 ноября).

Уже по впечатлениям первых дней пребывания в Москве, 26 октября (8 ноября), Матисс делает заключение: «Я думаю, что это путешествие будет иметь для меня огромное значение». А что же Щукин? Судя по московским письмам Матисса, все это время коллекционер пребывал в состоянии непрерывной эйфории. В них рефреном звучит один

и тот же мотив, с небольшими вариациями повторяемый по разным поводам: «Щукин доволен», «Щукин очень доволен», «Сергей Иванович в восторге», «Щукин ликует».

Собирание и публикация корреспонденции Матисса — долгий и многотрудный процесс, еще далекий от завершения. Письма Матисса в Фонде Кустодиа — только маленький кирпичик в этом будущем здании. Но и он помогает представить более цельную и связную картину жизни художника в один из ее критически важных моментов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Барская А. Г., Костеневич А. Г. Французская живопись. Вторая половина XIX–XX век. Л.: Искусство, 1990 (Государственный Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог. Т. XII).
2. Бессонова М., Георгиевская Е. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Собрание живописи. Франция второй половины XIX–XX века. М.: Красная площадь, 2001.
3. Гриц Т., Харджиев Н. Матисс в Москве // Матисс. Сборник статей о творчестве / Под ред. и с предисл. А. Владимировского. М.: Издательство иностранной литературы, 1958. С. 96–119.
4. Костеневич А., Семенова Н. Матисс в России. М.: Авангард, 1993.
5. Мишин В. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Французский рисунок конца XIX–XX века. М.: Голден-Би, 2010.
6. Русаков Ю. А. Матисс в России осенью 1911 года // Труды Государственного Эрмитажа. 1973. XIV. Западноевропейское искусство, 4. С. 167–184.
7. Autographen aus allen Gebieten. Auktion. Berlin, J. A. Stargardt, 13. und 14. März 2018. Katalog 706.
8. Dauberville G.-P. et M. Matisse: Henri Matisse chez Bernheim-Jeune. Paris: Bernheim-Jeune, 1995.
9. Matisse and the Alhambra, 1910/2010. The Alhambra, Palace of Charles V, 2010–2011. [Exh. cat.]. [Alhambra:] Tf Editores, 2010.
10. [Matisse H.] Chatting with Henri Matisse: the lost 1941 interview. Henri Matisse with Pierre Courthion / Ed. by Serge Guilbaut. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2013.
11. Spurling H. *Matisse the Master*. Vol. II, 1909–1954. London: Penguin Books, 2005 (рус. пер.: Сперлинг Х. Матисс. М.: Молодая гвардия, 2011).