

Весна 1914 года. Русские авангардисты в Париже

Наталия Адаскина

В статье в общих чертах представлена обстановка, в которой существовали и взаимодействовали различные группы интернационального художественного авангарда в Париже накануне Первой мировой войны. Показано сотрудничество и объединение художников вокруг ведущих течений в новаторском искусстве того времени (кубизм, футуризм, симультанизм), а также соперничество течений и их адептов. В высказываниях и поведении ряда русских художников отмечено проявление амбиций – утверждение ведущей роли русского авангарда в ряду европейских художественных школ и ожидания какого-то нового этапа в эволюции новейшей живописи в целом. Отмечена роль поэта-футуриста и художественного критика И.А. Аксёнова в жизни и сближении русских и французских авангардистов и в соперничестве разных групп художников в весеннем Париже 1914 года.

Ключевые слова: Париж, художники, кубизм, футуризм, симультанизм, Экстер, Пикассо, Соффичи, Аксёнов, Архипенко, Делоне.

...

Так получается синтез явно прошедших построений с данными самой трепещущей современности – Париж, Париж, Париж, серый Париж! И все мы, его дети, рады этому, как Пленники Пелопонесских каменоломен стихам Эврипида.

И.А. Аксёнов

Последняя предвоенная весна в Париже была насыщена важными для новейшего искусства событиями. 1 марта 1914 года открылся 30-й «Салон независимых», в котором участвовали и русские художники: А. Экстер, А. Архипенко, В. Баранов-Россине, Владимир и Давид Бурлюки, М. Шагал, К. Малевич, И. Пуни. Один из современников обратил внимание на симультанные работы Робера Делоне и охарактеризовал выставку как «Салон Делоне»¹. На следующий день – 2 марта – в Отеле Друо состоялся аукцион «La Peau de l'Ours» («Шкура медведя»)², в одночасье принесший группе мастеров и деньги, и широкую известность, выходящую за рамки художественных кругов. Особенно ярко высветилась на нем фигура Пикассо, что означало торжество кубизма в его зрелых формах.

Как самостоятельная струя в общем потоке художественной жизни Парижа уже несколько лет ощущалась и активность итальянских футуристов. Сначала Париж познакомился с их идеями и лозунгами³, затем здесь же состоялась выставка футуристов, продемонстрировавшая художественное творчество итальянских авангардистов⁴. В Париже работал художник и издатель (совместно с Дж. Папини) футуристического журнала «Lacerba» Арденго Соффичи. Он был связан с кругом Пикассо – Жоржем Браком, Хуаном Грисом, Максом Жакобом, Блезом Сандрамом и др. Не менее тесно Соффичи контактировал и с русскими: прежде всего с Александрой Экстер и, конечно, с ее соучениками по Киевскому художественному училищу – Александром Архипенко и Сергеем Ястребцовым, известным во Франции как Серж Фера. Экстер соединяла всех русских в Париже и Россию с Парижем.

Она активно пропагандировала творчество Архипенко. «Он не только является единственным скульптором в России, – писала Александра Александровна Н.И. Кульбину в Петербург той же весной 1914 года, – но и тут он является лучшим. Между тем у нас его никто не знает. Необходимо о нем говорить, необходимо всунуть статью о нем. <...> Кажется мне, судя по настроению здешнему, что от русских, только от нас и ожидают что-либо (курсив мой. – Н.А.), вот поэтому и надо привлечь такого, как Архипенко. Ведь вы получили его фотографии? Спасибо за Рим! Я послала три вещи, которые сделали <так!> теперь и даже футуристы остались довольны»⁵.

В праздничной, но и исполненной соперничеством атмосфере весеннего Парижа 1914 года пытались определиться обитавшие там молодые русские художники. Большинство из них уже причисляли себя к новейшему искусству. Часть молодежи к этому времени уже прочно обосновалась в Париже, другие переживали первые встречи с великим городом. Имели свои мастерские в Париже сотрудничавшие с футуристами Архипенко, Экстер, Анна Жеребцова⁶... Принимали гостей в артистических салонах художница Соня Делоне и обладательница многих дарований и псевдонимов кузина Ястребцова баронесса Элен д'Эттинген. В Париже работала «Русская академия». Уже пообвыклись здесь русские художники «первой волны» – Д. Штеренберг, Л. Сюрваж (близкий друг Фера), О. Цадкин и Ж. Липшиц и прибывшие к 1910 году Баранов-Россине, Альтман, супруги Пуни, в мае 1911 года появился Шагал. Одни художники задерживались надолго, другие уезжали, многие возвращались вновь. В сезон 1911–1912 годов посещал мастерские Ле Фоконье и Метценже в Академии Современного искусства «Ла Палетт» Аристарх Лентулов, которому из Москвы присылали поручение пригласить на выставку «Бубновый валет» самых передовых французских художников. А в сезон 1912–1913 годов там же работали москвички Любовь Попова и Надежда Удальцова.

В конце апреля 1914 года Наталья Гончарова приехала в Париж для оформления «Золотого петушка» в «Дягилевских балетах». В ту весну в художественной столице мира не только Бальмонт выступал с публичной лекцией об Океании, но и Архипенко читал реферат о «кубо-футуризме»... Продолжали свои занятия у Бурделя скульпторы Борис Терновец, Александр Вертепов, Вера Мухина и Иза Бурмейстер. К девушкам в марте присоединилась для дальнейшего путешествия по Италии Любовь Попова. Она была знакома со всей компанией по прошлогодней жизни в пансионе мадам Жамм, где, к слову, жила тогда и Экстер.

Настроение у молодежи было оживленное и приподнятое, чуть тронутое печалью предчувствия надвигавшихся событий. 18 апреля Терновец написал в письме: «...мы почти всегда встречались в своей компании... ходили вечером, прощались с Парижем и любовались чудной Notre Dame при ночном освещении; во вторник были вечером в кафе “Closerie de Lilas”, где собираются в этот день “левые” поэты и художники...»⁷.

В парижских кафе и мастерских художников в ту весну (уже с конца февраля) можно было встретить еще одного русского – Ивана Аксёнова, поэта-футуриста, правда, еще не известного публике в этом качестве. Он успел заявить о себе пока только как о художественном критике⁸. Аксёнов приехал в Париж почувствовать художественную жизнь города, о которой он знал лишь по литературе и рассказам других, но уже рассуждал в публичных выступлениях в России. В Париже поэт предложил своей знакомой еще по Киеву Александре Экстер иллюстрировать книгу стихов «Неуважительные основания» ее офортами, которые тщательно выбрал в мастерской.

Но главной целью Аксёновского приезда в Париж было написать эссе об искусстве Пикассо⁹, спровоцированное некоторыми выступлениями русских авторов, символистски трактовавшими творчество Пикассо как «демонизм»¹⁰. Знакомство Аксёнова с вождем французских кубистов состоялось, скорее всего, через Архипенко. Их беседу втроем в мастерской Пикассо на rue Chelcher, 5 Иван Александрович красочно описывал в письме к С.П. Боброву: «Вот диалог. *Архипенко*. И все-таки напрасно Вы в Россию не поедете. *Пикассо*. Сдвинуться трудно. <...> я-то по-русски и читать не смогу. *Я*. Со знайтеся просто, что в белого медведя верите и боитесь. *Пикассо*. В какого белого медведя? *Я*. А который у нас по улицам бегаёт будто бы. *Пикассо*. Нет, я знаю, что этого нет: если б его было так много, он был бы дешёв¹¹. <...> Но это за то Вы мне уж уступите: волки-то забегают. Ну не каждый день, само собой, а все-таки, время от времени? *Я*. Сознаюсь. И вот в чем гадость: догоняют, проклятые, авто и прокусывают шины на полном ходу. *Пикассо*. Какая злоба! Скажите. Никогда бы не подумал»¹². Как и других киевлян, связанных учебой

с Экстер, Аксёнов мог знать Архипенко еще на родине и очень высоко оценил, встретив в Париже¹³.

О творчестве Пикассо уже несколько лет говорили в России на диспутах по искусству. Критики философствовали о содержании полотен. Левые художники не могли не признавать значения его открытий. Популярность парижского кубизма в среде художественного авангарда России была чрезвычайно высока. Б. Лившиц с юмором описывал позднее, как братья Бурлюки рассматривали еще осенью 1911 года фото с новой работы Пикассо, привезенное из Парижа А. Экстер: «Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком – первым опытом разложения тела на плоскости. Ребром подносят руку к глазам; исследуя композицию, мысленно дробят картину на части. Раскроенный череп женщины с просвечивающим затылком раскрывает ослепительные перспективы...»

– Здорово, – бубнит Владимир. – Крышка Ларионову и Гончаровой!»¹⁴.

Аксёнов тоже участвовал в полемике – он выступал в русле художнического формализма. В «Московской газете» от 25 февраля 1913 года, в отчете о диспуте, организованном «Бубновым валетом», говорилось, что «доклад Аксёнова – одно из первых в России изложений принципов кубизма», что в нем «характеризовались его заграничные и русские представители». Действительно, как это следует из опубликованных тезисов, в докладе понятие «кубизм» освещалось через характеристики творчества Пикассо, Брака, Метценже, Леже, Ле-Фоконье и др. Шла речь и о русских художниках: Бурлюках, Кончаловском, Куприне, Лентулове, Экстер и др.

Для Аксёнова была несомненной роль Парижа в становлении нового искусства XX века. «Центральное положение Франции в современной культуре, – говорится в книге о Пикассо, – делает из Парижа лабораторию нашей цивилизации»¹⁵.

В третьем номере журнала «София» за 1914 год была опубликована статья Н.А. Бердяева «Пикассо», о которой Аксёнов отозвался в письме: «...Н.А. Бердяев написал вздорную заметку о Пикассо в “Софии”, я счел нужным подвергнуть очень резкому осуждению его способ рассмотрения и мистические упражнения “по поводу” вообще. Философ был так мил, что взялся печатать эту ругань в “Софии”, но она скапутилась...»¹⁶ Свой очерк, датированный июнем 1914 года, Аксёнов опубликовал позднее в книге «Пикассо и окрестности».

Но в России уже несколько лет ревниво следили не только за Пикассо и кубизмом, но и за итальянским футуризмом. Этот интерес особенно оживился в связи с приездом в Россию лидера футуристов Ф.-Т. Маринетти в январе – феврале того же 1914 года. Известно, что визит Маринетти вызвал бурную реакцию русских художников. Так, Наталья Гончарова, чьей фотографией газета «Новь» (29 января 1914 г.)

украсила один из отчетов об этом событии, написала вождю футуристов письмо¹⁷. В этом, возможно, не отправленном письме Гончарова горячо отстаивала самостоятельность русского искусства от европейского влияния, и в частности от итальянского футуризма. Она писала: «Для старых и слабых нервов Италии и Европы футуризм – это много для нервов, тогда как для русских он почти не имеет значения, это новый академизм романтического характера»¹⁸. А Михаил Ларионов утверждал, что «Маринетти изменил футуризму» и призывал «забросать ренегата тухлыми яйцами»¹⁹.

Хорошо известно о бурной реакции на приезд Маринетти со стороны Велимира Хлебникова и других русских футуристов, лишь незадолго до визита вождя итальянских коллег согласившихся принять этот титул²⁰. В опубликованном в этой связи письме Ильи Зданевича к Маринетти из Тифлиса, написанном в январе 1914 года, обращают на себя внимания пассажи о футуризме как об «академизме наших дней», совпадающие с мнением Гончаровой. В пылу, по выражению Б. Лившица, «тяжбы за футуристическое первородство» Зданевич провозглашал роль футуризма уже исчерпанной: «...я обращаюсь к Вам именно как футурист, – писал он, – хотя ныне мы роль футуризма считаем сыгранной»²¹.

Однако история взаимоотношений русских художников и литераторов с итальянским футуризмом на этом не закончилась. Николай Кульбин, сохранивший, несмотря на бурные выступления своих товарищей, положительное отношение к Маринетти, вел переговоры с художниками об участии русских в «Свободной международной футуристической выставке», подготовка к которой в Римской галерее Джузеппе Спровиери велась тогда же – в апреле – мае 1914 года. (О реакции Экстер на это предложение Кульбина мы знаем из цитированного выше письма.)

В ответ на предложение Кульбина участвовать в выставке А. Лентулов писал в марте 1914 года из Москвы: «Дорогой Николай Иванович! <...> Твое предложение меня обрадовало. <...> Кстати, Маринетти в бытность свою в Москве (обратно из Петербурга) был у нас на выставке и отметил мои вещи как нечто самобытное, не следующее западным канонам, так что послать вещи в Рим мне очень приятно, и вообще нам следует пользоваться всяким случаем, чтобы фигурировать в Европе, дабы как европейцы, так и наши критики перестали, наконец, нам приписывать рабское подражание Западу (курсив мой. – Н.А.)»²². В ответном письме Кульбина от 28 марта читаем: «Милый друг, Риса, спасибо за дружеское письмо. Ты – умница, и сразу понял, что дело толковое: постоянная галерея в Риме, по словам Маринетти, – цитадель футуризма. Маринетти приезжал в Россию по моему приглашению. Прежде чем он со мной увиделся, я предупредил его о коренных различиях во взглядах русской и итальянской школ и о воз-

возможности неприятных осложнений. *Я теперь провожу такой взгляд: русское искусство в 1914 году являет свою гегемонию, свое главенство в Европе и всюду* (курсив мой. – Н.А.). Маринетти идет навстречу всем нашим пожеланиям и предлагает “параллельные выступления” с сохранением полной свободы и самостоятельности русским художникам. Он предлагает пропагандировать и мою новую музыку (четверть тонов, интерференцию звука и свободную музыку), осуществленную Артуром Лурье и другими русскими композиторами. <...> В Петербурге Маринетти проводил все ночи в “Бродячей собаке”. Мы с ним очень подружились и, по его желанию, даже побратались»²³.

Обратим внимание на созвучное словам Экстер убеждение в том, что русское искусство к 1914 году вышло из тени европейского и от него многого ждут в Европе. В петербургских посиделках Маринетти убеждали, что Вл. Бурлюк продолжил пуантилизм, который на Западе «в лице Синьяка уперся в тупик», а Г. Якулов на год опередил Делоне в «симультанизме»²⁴. В результате переговоров в римской футуристической выставке приняли участие Экстер и Архипенко, приславшие вещи из Парижа, Кульбин и Розанова – из России.

По-видимому, совсем не случайно, что в то время, когда в Риме готовилась футуристическая выставка, в Париже в «Mercure de France» от 16 апреля Г. Аполлинером был опубликован французский перевод плаката «Мы и Запад», которым встречали Маринетти его оппоненты в России. (Плакат был подписан Б. Лившицем, А. Лурье и Г. Якуловым.) Это свидетельствует о том, что разногласия среди русских авангардистов по поводу футуризма вовсе не сгладились и не остыли.

В те же весенние дни Кульбину было послано из Парижа, с улицы Boissonnade (Буассонад), довольно странное письмо, также касающиеся отношения художников к футуризму. Александра Экстер писала в нем: «...некий г-н Аксёнов спросил меня Ваш адрес, в простоте душевной я сказала. Оказалось, что этот вопрос был сделан для Delaunay, дабы Вам написать письмо, которое, возможно, Вы уже получили, с опровержением того, что Delaunay является футуристом. Приблизительно я знаю теперь характер письма, т. к. кампания эта велась некоторое время и в Париже. Подписи Аксёнова, Rossine (Баранов) (наведение справки у Доди [речь идет о Давиде Бурлюке, с которым Баранов-Россине был дружен. – Н.А.]). «Первый, – пишет далее Экстер об Аксёнове, – вообще ничего общего с искусством не имеет, второй является совсем подозрительным типом. Насколько узнала я – и меня хотели приписать или заставить. Но так как я уже несколько месяцев “имею честь” состоять в числе русских футуристов, то умываю руки, дорогой мой друг, в этом. В общем... это все для рекламы, т. к. Delaunay... хотят на будущую зиму устроить выставку в России»²⁵.

Предположение Экстер подтвердилось: Кульбин действительно получил письмо от Делоне. Сохранилась рукопись, озаглавленная:

«Н. Кульбин. PICASSO. Монография». Две первые страницы из этой рукописи касаются интересующего нас сюжета (письма Делоне). Кульбин записал: «...В современной живописи настоящего времени звучное имя Pablo Picasso – испанец, главный арлекин теперешнего французского кубизма. Итальянцами внесен и в список футуризма. И поделом. В нем блюдо кубизма уже обильно сдобрено соусом футуризма. Быть может, сам Picasso и не считал себя футуристом. Так уже было с Delaunay'ем. Он тоже в итальянском списке футуристов. Однако, прослышав, что я об этом говорю, пишет мне на изукрашенной бумаге, что не желает даже осквернить эту бумагу именем футуризма. Дело не в бумаге. Из дальнейшего выяснится, что Picasso подлинный кубо-футурист»²⁶.

Из содержания этого текста, открывающего рукопись, ясно, что он должен быть датирован не концом 1913 – началом 1914 года, но более поздним временем (не ранее лета 1914 года, а, судя по эпической интонации, может быть, и позднее), что в свою очередь влечет за собой и более позднюю, чем считают в семье Кульбина, датировку рукописи монографии в целом.

Но вернемся к письму Экстер. Здесь много странного. Прежде всего привлекает внимание резкое отмежевание художницы от «некоего г-на Аксёнова, ничего общего не имеющего с искусством». Ясно, что такое Александра Александровна о старом знакомце могла написать только в крайнем раздражении. А поводов к нему было два. Во-первых, и Соффичи, изливший в позднейших мемуарах²⁷ свой гнев на появление Аксёнова в их с Экстер общей мастерской, и сама Экстер были раздражены появлением человека, хорошо знакомого с мужем художницы Николаем Евгеньевичем Экстером: они подозревали, что через незнамого гостя раскроется тайна их романа. Во-вторых, раздражение происходило вследствие художнических конфликтов – из-за причастности к тому или иному течению в новейшем искусстве, борьбе за или против усиления одной из его составных частей. Как выразился тот же Аксёнов: «...если поэты ссорятся часто и охотно, то живописцы, кажется, ничего другого не делают». Конечно, со стороны Экстер была ревность к появлению интереса художественных кругов к «симультанизму» Делоне, в то время как она исповедовала футуризм и работала в духе кубофутуризма.

Но симультанизмом начали интересоваться и в России: 22 декабря 1913 года в Петербурге в «Бродячей собаке» историк литературы А.А. Смирнов сделал, с демонстрацией снимков и оригиналов, доклад «Simultané» – «как сообщение о самом новейшем течении во Франции, исходящем от Р. Делоне». В отчете о докладе А. Ростиславов вслед за Смирновым формулировал теоретические основы нового течения. Он подчеркнул беспредметность произведений этого направления и достижение «чистоты живописных впечатлений»²⁸. В этой связи Аксё-

нов был «виноват» и в высокой оценке работ Делоне на «Салоне независимых», где его особенно привлекла серия картин 1913–1914 годов «Homage à Bleriot». Мы уже говорили и об увлечении Аксёнова искусством Пикассо. Об итальянском футуризме он отзывался гораздо сдержаннее. «Заведением Маринетти» назвал он футуризм в своей книге о Пикассо и в дальнейшем скептически воспринимал футуристов-литераторов (Маринетти, Папини).

В «Пикассо и окрестностях» встречается несколько иронических пассажей на эту тему, несомненно, навеянных дружескими беседами с французскими художниками: «Один из приятелей Маринетти щеголял прозелитом: “Я, – говорит, – как показал ему пяток фото с вещей Пикассо, так, верите ли, его картин через неделю узнать нельзя было, гораздо сильнее прежних, совсем не похожи”. <...> Любопытно, что Маринетти платил одному господину за шпионаж в мастерских кубистов. Сей должен был еженедельно доносить о состоянии палитры всей монпарнасской братии»²⁹.

В статье 1921 года «Ликвидация футуризма» Аксёнов написал уже по собственным воспоминаниям: «...Маринетти, чьи манифесты к тому времени (речь идет о 1912–1913 гг. – *Н.А.*) были напечатаны по-французски у Сансо, за счет автора, раздарены с нежными надписями по всему Парижу, и их бесчисленные экземпляры покрывали Сенскую набережную в течение целого сезона»³⁰.

В 1924 году, рецензируя книгу³¹, изданную в России в 1923 году, но написанную Папини в 1912-м – в расцвете футуризма, Иван Александрович не только весьма скептически оценил личность автора – «Позднего декадента, дожившего сначала до всеобщего признания своей школы (речь идет о символизме. – *Н.А.*), а затем до ее вульгаризации и отмирания», но и рассмотрел становление итальянского футуризма, свидетелем которого в некотором отношении он был. «Когда в 1911 году очередным передовым движением итальянской литературы стал футуризм, молодежь литературных кофеен и эксцентрических художественных выставок, мнением которой одно время руководил Папини и приверженностью которой он особенно дорожил, – эта самая почтенная молодежь, составленная из отборных лоботрясов, кокаионистов, тангистов, скатинг-рингшиков и различного вида альфонсов, отвернулась от своего недавнего учителя и даже провозгласила его “конченным человеком”. Папини не захотел быть “конченным человеком”. <...> Даром, что он декадент, он умеет себя выворачивать наизнанку не хуже любого футуриста, а насчет оголтелости, пусть-ка кто-нибудь с ним поспорит! Насчет мании величия тоже с самим Маринетти потягаться можно. В результате в тринадцатом году декадентская листовка “Лачерба”, основанная Папини совместно с тому подобным Арденго Соффичи, оказывается органом футуристов. Ныне Папини, кажется, мирно успокоился в материнских объятиях католической церкви»³².

Однако Аксёнов и в 1914 году, и позднее гораздо положительней относился к футуристам-художникам. «А появление у нас графики милого лейтенанта (ныне) италийский артиллерист – мне только приятно»³³, – писал он Боброву в феврале 1917 года о рисунках Соффичи для так и не состоявшегося третьего выпуска альманаха «Центрифуга». Живой и деятельный Аксёнов уже той весной 1914 года в Париже задумал организовать в России выставки русских и европейских художников-авангардистов. Из-за этого, возможно, и возник переполох в художественных кругах. Идея, не реализованная тогда из-за начала войны, не оставляла этого человека. Спустя два года он вернулся к планам таких выставок, мечтал устроить их под вывеской издательства «Центрифуга».

В этих планах на первом месте была, как это не покажется странным в данном контексте, выставка Александры Экстер. Но, возможно, Аксёнов не подозревал о характеристике, данной ему сердитой дамой в письме к Кульбину, но если и знал, то он мало внимания придавал женским эксцессам. «Один из проектов, о которых я Вам давеча писал, – сообщал Аксёнов Боброву в ноябре 1916 года, – приобретает плоть. Это давняя моя мечта – организовывать индивидуальные выставки художников. Что Вы скажете на это? Салон Центрифуги... это звучит великолепно. Мною пока намечены: Экстер, Архипенко, Леже (если его не убьют; Брак, знаете, был очень тяжело ранен, а милый Ля Френэ – убит), Шагал, Л. Попова, Р. Делоне, К. Бранкуши (так в тексте. – Н.А.). С Экстер заключено уже условие, посылаю его Вам на просмотр. <...> (расходы, само собой, буду оплачивать я) <...> Не откажите также присмотреть помещение для выставки на означенный период времени, комнаты три. Лучше всего у Михайловой, причем затatok вышло немедленно»³⁴. Несмотря на все усилия Аксёнова, выставка не состоялась, как не состоялось в то время и издание альбома гуашей Экстер «Разрыв. Движение. Вес»³⁵, о чем он также хлопотал с неудобной для этого позиции – из действующей армии.

Но и Александра Александровна недолго гневалась. И книга стихов Аксёнова вышла с ее офортами, и в феврале 1917 года она охотно сделала обложку для его ставшей знаменитой книги о Пикассо и Париже, и сама вела об этом переписку с С. Бобровым: 19 февраля 1917 года А. Экстер писала: «Многоуважаемый Сергей Павлович. Обложка для Аксёнова готова, зайдите ко мне в пятницу часам к 6-ти. Может, Вы сделаете какие-либо указания. Всего доброго. Александра Экстер»³⁶.

События весны 1914 года в Париже, в России и Риме свидетельствуют не только о теснейших связях русских авангардистов с Европой, но и о том, что это был момент ожидания какого-то нового этапа в эволюции новейшей живописи в целом. Сформировавшиеся ранее отдельные течения и индивидуальные манеры претерпевали изменения, соединялись в новых конфигурациях или резко размежевывались.

Русское искусство почувствовало к этому моменту не только свою самобытность и свое своеобразие, но и накопившиеся силы и желание заявить о себе во весь голос. Свидетельством этого было оформление русского кубофутуризма как вполне самостоятельного феномена. Так же, как и в Европе, это был своеобразный синтез кубизма, футуризма, симультанизма. И, действительно, ряд значительных русских художников не только не отреклись от итальянского футуризма, но с уважением продолжали следовать его урокам. Как пример можно вспомнить о Л.С. Поповой, которая в 1914–1915 годах работала и в кубистском ключе, и в духе футуризма, превращавшегося в кубофутуризм. На ее натюрмортах мы часто видим фрагменты надписей, отсылающих не только к Парижу, но и к Италии футуристов: «CUB...», «FUTURISMO» «SOFFI» «CUBIS...» «FUTUL...». На натюрморте, сделанном по свежим впечатлениям от поездки в Париж и Италию весной 1914 года и получившем название «Итальянский», она написала на подрамнике: «Посв. итальянским футуристам», а на лицевой стороне наряду с французскими надписями мы читаем слово «ITALY» и «Лас» – начало слова «Lacerta», использование которых роднит ее холст с работами Сержа Фера, Пикассо, Джино Северени, Карло Карра.

Война и революция надолго разорвали тесные связи русских художников с Парижем и Римом³⁷. Это, возможно, имело и благотворные последствия – способствовало формированию собственного варианта отечественных авангардных течений – от русского кубофутуризма до целого спектра вариаций беспредметного искусства середины десятих и конструктивизма двадцатых. Но импульсы, полученные в первой половине 1910-х годов, сказывались еще долго. Так, например, в дальнейшей эволюции творчества Поповой, в ее холстах и в названии ее беспредметных композиций – «Линейно-пространственные построения», мы снова встречаем дань итальянскому футуризму, в них слышен отзвук боччониевских «сило-линий».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Аксёнов И.А. Из творческого наследия. В двух томах. М.: РА, 2008. Т. 1. С. 234. См. также примеч. 114 на с. 582.
- 2 Об аукционе «La Peau de l'Ours» и его организаторах см.: Michael Cowan Fitzgerald. «Skin Games» // Art in America. 1992. February. P. 71–83, 139–141.
- 3 В 1909 г. был впервые опубликован в газете «Фигаро» «Первый манифест футуризма», в 1911 г. Сансо издал на французском языке брошюру Маринетти «Футуризм»: F.-T. Marinetti. Le Futurisme. Paris. Bibliotheque internationale. D'edition E. Sansot & C. MCMXI.
- 4 В феврале 1912 г. в Париже в галерее Бернхейм-Жен состоялась первая передвижная выставка футуризма «Итальянские художники-футуристы», в марте

- она была показана в Лондоне, в апреле – мае по приглашению издателя журнала «Der Sturm» Вальдена в Берлине, затем в Брюсселе.
- 5 Цит. по: Амазонки авангарда / Под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта. Каталог выставки. М., [2001]. С. 299, примеч. с. 306 и по монографии: Г.Ф. Коваленко. Александра Экстер. М., 1993. С. 192.
 - 6 Жеребцова Анна (1885 – после 1927) – русская художница, живописец и график, занималась гравюрой, в начале 1900-х поселилась в Париже, начиная с 1908 г. выставлялась в «Салоне Независимых», с 1909 г. – в «Осеннем салоне». По некоторым свидетельствам, в 1912 г. участвовала в выставке «Бубновый валет» в Москве. Через А.А. Экстер с Жеребцовой познакомился Соффичи и написал о ней статью. Заметка Жеребцовой была опубликована в газете итальянских футуристов «Лачерба». Отзывы о творчестве Жеребцовой появлялись в русской прессе 1910-х гг. («Русское слово», «Киевская мысль» и др.).
 - 7 Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. М., 1977. С. 90. Чета Лентуловых встречала новый, 1912 год в этом кафе в кругу парижских авангардистов. См. также: Илья Эренбург. Люди, годы, жизнь. Кн. первая и вторая. М., 1961. С. 192 и др.
 - 8 Были опубликованы статьи Аксёнова И.А.: Врубель, Врубель и без конца Врубель // Киевская неделя. 1912. № 5; К вопросу о современном состоянии русской живописи // Сборник статей по искусству. Издание общества «Бубновый валет» М., [1913].
 - 9 Эссе он написал: Аксёнов И.А. Пикассо и окрестности. М.: Центрифуга, 1917.
 - 10 В журнале «Аполлон» за 1914 год (№ 1–2) была помещена статья Г.И. Чулкова «Демоны и современность. Мысли о французской живописи», иллюстрированная произведениями Пикассо из московского собрания С.И. Щукина. Ранее он сделал в «Бродячей собаке» доклад «Демоны и художники». Об этом Ростиславов в том же номере журнала сообщал в заметке «Петербург» (раздел «Художественная хроника». С. 134).
 - 11 Разговор о медвежьих шкурах можно соотносить с продажей произведений Пикассо в составе коллекции «La Peau de l'Ours» («Шкура медведя») на аукционе в Отеле Друо той же весной.
 - 12 Аксёнов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 87.
 - 13 Там же. С. 201. В книге «Пикассо и окрестности» он писал: «Смешно говорить даже об упадке зодчества, имея перед глазами такие великолепные постройки, как Эйфелева башня или Мангеймский мост, о вымирании глиптики, проживая одновременно с Архипенко и Бранкуши». Впоследствии он мечтал опубликовать в альманахе «Центрифуга» фотографии с работ Архипенко, присланные Кульбину, скорее всего, Александрой Экстер, собирался написать о нем маленькую монографию.
 - 14 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 35–36.
 - 15 Аксёнов И.А. Из творческого наследия. Т.1. С. 243.
 - 16 Там же. С. 67.
 - 17 Амазонки авангарда. С. 316. Черновик письма сохранился в Культурном фонде «Центр Харджиева-Чаги».

- 18 Там же. С. 314
- 19 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 163.
- 20 Парнис А.Е. К истории одной полемики: Ф.Т. Маринетти и русские футуристы // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. Каталог выставки. М., 2008. С. 177–186.
- 21 Там же. С. 180.
- 22 Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Аристарх Лентулов. Путь художника. Художник и время. М., 1990. С. 209–210.
- 23 Там же. С. 210–212.
- 24 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 176.
- 25 Кульбин // Аполлон. Том первый. Книга вторая. Альманах / Гл. ред. Б.М. Калаушин. СПб., 1994. С. 163–164.
- 26 Там же. С. 164.
- 27 Soffici, Ardengo. 1959-68. Opere:2. Autoritratto D'Artista Italiano nel Quadro del suo Tempo. Il Salto vitale. Fine di un Mondo. Vol. VII. Firenze: Vallecchi editore Capitulo, cap. XXVI, pp. 723-740.
- 28 Р-въ [Ростиславов]. Петербург // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 134.
- 29 Аксёнов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 207, 212.
- 30 Там же. Т. 2. С. 26. Сенская набережная – место букинистических лавок.
- 31 Аксёнов И.А. Рец.: Джованни Папини. Конченный человек. Пер. Р. Да-Рома под редакцией А. Вольнского. П.: ГИЗ, 1923. С. 280 // Печать и революция. 1924. Кн. 2. С. 277–279.
- 32 Там же. С. 278.
- 33 Аксёнов И.А. Из творческого наследия. Т. 1. С. 132.
- 34 Там же. С. 126.
- 35 Альбом, изданный Русским музеем в 2001 г., по-видимому, может дать представление о тех гуашах. Г. Коваленко пишет во вступительной статье: «...вглядываясь в наш альбом, непроизвольно задумываешься: возможно, тот – неизданный – состоял из аналогичных листов...» («Александра Экстер. Цветовые ритмы». СПб.: Palace Editions. С. 22).
- 36 РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 77. Л. 2.
- 37 Русское искусство вновь появилось в Европе в 1920 г. на Венецианской Биеннале (Biennale), в 1921 г. было показано в Париже в галерее Денси, громко заявило о себе в 1922 г. на Первой русской выставке в Берлине, затем, в 1925 г., на Международной выставке декоративных искусств в Париже.