

Д а н и э л а Р и ц ц и

« РУССКИЙ ПЕРИОД »
АРДЕНГО СОФФИЧИ

Арденго Соффичи (1879–1964) — художник и писатель, одна из ключевых фигур искусства авангарда и футуризма. Через некоторые значимые эпизоды биографии Соффичи можно проследить напрямую связи итальянского и русского авангарда в годы его зарождения. Фоном же для всех происходивших событий стал Париж — с первых лет XX века до начала Первой мировой войны.

Главный источник, на который мы опирались, — сочинения самого Соффичи и его пространственные мемуары «Жизненный прыжок» и «Конец целого света», работа над которыми была завершена в конце пятидесятых годов. Соффичи писал, что его воспоминания — «не строгая хроника событий, [...] а нечто вроде широкой фрески, принадлежащей к особому жанру, [...] поскольку изображенные предметы, т. е. составляющие ее фигуры, вовсе необязательно выстраиваются в ряд и стоят, как на торжественной церемонии, а подчиняются прихотливой игре света, теней, объемов, красок и фона, оживляющих всю картину». Художник действительно помещает своих героев на переднем или на заднем плане вне зависимости от реального масштаба их фигур — гораздо важнее, насколько свежи воспоминания и насколько сильные чувства пробуждают они у автора. Это касается и многочисленных русских персонажей, возникавших в парижские годы на горизонте у Соффичи и занимавших в его жизни важное место.

В биографии Арденго Соффичи французский период начинается 6 ноября 1900 г., когда художник впервые отправляется в Париж, и заканчивается накануне Первой мировой войны.

Несколько знаковых моментов, связанных с его пребыванием в Париже. В 1901–1902 гг. Соффичи работает в Париже в собственной мастерской, выставляется в Салоне независимых, начинает сотрудничать с рядом французских журналов, включая «Ля

Плюм» и «Ревю Бланш»¹. В 1903 г. в Италии он знакомится с Папини² и сближается с кругами, близкими журналу «Леонардо». Его графика и литературные сочинения появляются и во французских журналах, и в «Леонардо». В 1906 г. Соффичи выставляется в Салоне независимых и в Осеннем салоне; он знакомит приехавшего к нему в Париж Папини с Пикассо и Максом Жакобом³. В 1908 г. Джузеппе Преццолини начинает выпускать журнал «Ла Воче», для которого Соффичи напишет много статей, в основном об искусстве и французской литературе. В Париже Соффичи вращается в кругах художников-авангардистов. В январе 1913 г. выходит первый номер «Лачербы», которую издавали Папини и помогавший ему Соффичи (именно он придумал название журнала и его шапку); на страницах «Лачербы» появится немало текстов и репродукций парижских друзей художника. Позднее «Лачерба» станет печатным органом футуристов. 1914 г., март-июнь: Соффичи в последний раз отправляется в Париж, в этот приезд он ближе сходитя с Аполлинером, с которым они уже были знакомы; в декабре Папини и Соффичи (позднее к ним присоединятся Карра⁴ и Говони⁵) порывают со сторонниками Маринетти⁶, хотя и те, и другие продолжают называть себя футуристами. Как известно, движение футуризма сходит на нет к 1916 г. В Париж Соффичи вернется только в старости (1959 г.), и то ненадолго.

В эти годы Париж становится «школой» для многих русских художников, которые вливаются в тамошнее интернациональное художественное сообщество. Роль первопроходцев досталась кузенам (иногда они выдавали себя за родных брата и сестру), Сергею Ястребцову и Элен д'Эттинген (русской по культуре и языку

¹ «La Plume» (основан в 1889 г.), «La Revue blanche» (основан в 1889 г.) — одни из наиболее авторитетных художественных журналов своего времени (*прим. перев.*)

² Джованни Папини (1881–1956) — итальянский журналист, прозаик, поэт, литературный критик.

³ Макс Жакоб (1876–1944) — французский писатель и художник.

⁴ Карло Карра (1881–1966) — итальянский художник и график, представитель школ футуризма и метафизической живописи.

⁵ Коррадо Говони (1884–1965) — поэт, самые яркие страницы творчества которого связаны с футуризмом: «Электрические стихи» (1911), «Открытие весны» (1915), «Разреженность и слова на свободе» (1915).

⁶ Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) — итальянский прозаик, поэт, основатель футуризма.

польской дворянке, которую называли просто «Баронесса»), они вместе странствовали по Европе и в 1903 г. обосновались в Париже. В 1910-е гг. их судьбы были тесно связаны с судьбой парижского авангарда. Сергей Ястребцов (1881–1958) учился в Академии Жюлиана⁷, выставлял свои работы в Салоне независимых; вначале подражал Кустодиеву, затем стал неплохим художником-кубистом. Также он писал об искусстве под разными псевдонимами (Жан Серюсс, Саша Руднев, Эдуард, а чаще всего — Серж Фера, и под этим именем он наиболее известен). Баронесса — блестящая, образованная женщина, была художником-любителем, писала стихотворения в прозе и романы, публикуя их под разными псевдонимами (Рош Грей, Эдуард Анжибу).

Вскоре после приезда в Париж Сергей Ястребцов и Элен д'Эттинген завязывают дружбу с Соффичи. Именно Соффичи знакомит их с Аполлинером, Максом Жакобом и Андре Сальмоном⁸. В скором времени салон Баронессы становится одним из центров художественной жизни, связанной с авангардом, особенно после того, как Серж Фера основывает журнал «Ле суаре де Пари»: руководит журналом Аполлинер, он будет выходить до 1914 г. и получит известность даже в России. В этом издании, которое стало трибуной художников и литераторов и где в основном публиковались статьи с иллюстрациями, где рассказывалось о новейших течениях в парижском искусстве, выходит серия стихотворений в прозе Баронессы, подписанных псевдонимом Рош Грей. Это лирические пейзажные зарисовки, впечатления и раздумья, написанные нередко в форме заметок о путешествиях по Франции и Италии.

В своих мемуарах Соффичи подробно рассказывает об отношениях с Элен д'Эттинген (выведенной под именем Ядвига) и Фера-Ястребцовым.

«Высокая, стройная, с прекрасным лицом, очень похожим на прерафаэлитовские лица некоторых женщин у Данте Габриеле Россетти, подчеркнутым тяжелой, пылающей копной рыжих волос», которая «идеально соответствовала эстетическим настроени-

⁷ Частная академия художеств в Париже, основанная художником Родольфом Жюлианом в 1868 году (*прим. перев.*).

⁸ Андре Сальмон (1881–1969) — поэт, сторонник кубизма, один из ближайших друзей Аполлинера.

ям той рёскинской, символистской, бёклинской эпохи». Соффичи познакомился с ней в Париже, однако он помнил, что встречал ее во Флоренции. Итальянский художник повествует об этой странной и загадочной личности, о ее живом и страстном характере, об обширных познаниях в области искусства и литературы; он очарован рассказами Баронессы о детстве и юности, прожитыми в богатстве, между Варшавой, Краковом, Петербургом и Москвой, что так отличалось от простой деревенской обстановки, в которой родился и рос Соффичи. Он признается, что своим образованием во многом обязан «почти родственной интеллектуальной и поэтической связи с этой необычной женщиной»; кстати, она познакомила его с русским языком и литературой, о которой в то время в Италии мало что знали. В 1903–1908 гг. они тайно переживают бурный роман, вылившийся позднее в интеллектуальную дружбу и добрые товарищеские отношения. Приезжая в Париж в 1911–1914 гг., Соффичи месяцами гостил у Баронессы и Ястребцова. «Больше, чем друзья, они мои брат и сестра», — напишет он в одной из автобиографических заметок.

Ястребцова и Соффичи связывала, по словам итальянского художника, «искренняя мужская дружба», а также тесное многолетнее профессиональное сотрудничество. В 1905 г. Ястребцов и Соффичи создают декор интерьера для салона Отеля Де Бэн в Ронченьо, неподалеку от Тренто. В последующие годы они вместе переводят Чехова — «Рассказы» и пьесу «Три сестры»⁹, что являлось доказательством живого интереса к русской литературе кругов, близких к Папини и Преццолини. Об интересе к русской литературе, который, естественно, поощряли и поддерживали русские друзья художника, свидетельствуют и две статьи, опубликованные на страницах журнала «Ла Воче» в 1912–1913 гг. и позднее вошедшие в сборник «Статуи и манекены».

Первая статья посвящена Достоевскому, в ней Соффичи обращается к высказываниям французского критика Суаре: внимание Соффичи привлекли слова о том, что Достоевский во многом стал предшественником философии Ницше, поскольку затронул в своем творчестве близкие темы. Вместе с тем, Соффичи пользуется

⁹ Здесь и далее сохранено написание русских имен и названий, упоминающихся у Соффичи.

возможностью изложить собственное отношение к произведениям Достоевского; его размышления пронизаны дерзким, низвергающим любые авторитеты жизнелюбием, свойственным ему в эти годы и превратившимся впоследствии в отличительную черту его характера и убеждений; эта жизненная сила послужила почти универсальной мерой для определения эстетической ценности произведения. Из этого следовало, что хотя Достоевский и был великим писателем, он не сумел обрести утешение и избавление от терзаний, которые нравственно здоровый человек, по мнению Соффичи, находит в общении с природой; Ницше же в своей философии (но не в собственной жизни) обрел это утешение:

«Жажда страдания, любовь к ницете, смирение, что разбитое сердце обретает в любви к творениям и к Богу, — вот христианские добродетели, к которым жадно стремится дух Достоевского в буре страстей; и все мы следовали за ним, за этим порывом — кто в большей, кто в меньшей степени. Но разве мы не чувствуем уже вокруг и внутри нас нечто, что отчаянно тянется к жизни, желание взбунтоваться против этих устаревших ценностей или преобразить их [...] в огромную сознательную радость? В трагическую, если угодно, но все же в победную радость?»

[...] Дело в том, что Достоевскому, углубившемуся в изучение человеческой души, не было дано узнать это волшебное средство, которое после сомнений, после горечи утраченной веры, после трагического завершения всяческих философий, дает силу пришедшим ему на смену поколениям, дарует им еще одну молодость — любовь к природе.

[...] Зато Ницше, хотя он и проистекает из него, глубоко чувствует природу. Нельзя ли сказать поэтому, что Ницше — вовсе не “невыносимый кабинетный и книжный червь”, Ницше, который как человек являлся идеальным воплощением героя Достоевского, одновременно дополняет Достоевского, заполняет пустоту, оставшуюся там, где в творчестве Достоевского было нечто преходящее и недолговечное?»

Вызывает интерес и в наши дни, по прошествии времени, небольшая статья Соффичи о Чехове, послужившая предисловием к упомянутому изданию «Трех сестер»; кстати, это одна из первых

работ о Чехове, написанная по-итальянски. Любопытно не только мнение Соффичи, который дает самую высокую оценку «решительному обновлению, которое Чехов совершил в театральном искусстве, в построении общего замысла и в технике сочинения», но и его рассуждения о мастерстве Чехова — автора коротких рассказов. Сравнение Достоевского и Чехова позволяет Соффичи сделать выводы, выходящие за рамки литературы. Достоевский для него — автор хроники «катастроф, страшных и трагических поражений», Чехов — певец тихой трагичности, заключающейся в том, что человек замыкается в себе самом, в бесполезном порыве «души, ищущей правду и добро, и не находящей ни того, ни другого». При этом и Достоевский, и Чехов отражают «трагедию России», говорят от имени «русского духа, тайна которого сокрыта в словах: неудача, поражение». К подобным взглядам на русский народ, «который волею судеб я достаточно близко узнал и сильно любил», Соффичи вернется через много лет, когда война уже будет в разгаре — в статье, напечатанной на страницах «Лачербы», он говорит о «многоликой и неупорядоченной русской душе», о «несдержанном характере», который легко переходит от порыва к унынию, о склонности к «фатализму, пессимизму, мистицизму [...] а оттуда один шаг до алкоголизма, эпилепсии, садизма и даже человекоубийства». Русский, будучи «инстинктивным революционером», проявляет «неспособность организовать себя, чтобы достичь поставленной цели»: его губит «слишком широкое видение физических и метафизических проблем, уводящее за грань реальности в бездну пустоты».

Убежденность писателя в том, что Россию и Италию связывает особое духовное родство объясняет, почему в первые послереволюционные годы Соффичи с симпатией следил за событиями в Стране Советов¹⁰.

¹⁰ На страницах газеты «Вре Итали» (которую ее редакторы, Папини и Соффичи, определяли как «орган интеллектуальной связи между Италией и другими странами»; газета выходила в 1919–1920 гг. на французском языке дважды в месяц в издательстве Валлекки) говорилось об особой духовной созвучности между нашими народами, основанной на близости психологии и культуры. В этой связи авторы признавались, что «с огромной симпатией и братской надеждой» следят за Октябрьской революцией, которую они восприняли как титаническое усилие народа, стремящегося воплотить в

Наряду с серьезными и высокопарными рассуждениями о сути народного духа в той или иной стране, интерес Соффичи ко всему русскому выразился и в совсем другой, шутиливой и ироничной форме — несколько неожиданной, хотя и отражающей жизненно-бывый характер художника.

В 1912 г. в журнале «Ла Воче» вышла статья Соффичи «Итальянское искусство и критика в одной иностранной книге». Речь шла о монографии «Современное искусство и критика в Италии», Издание Брунова, Москва 1912 г. Написал ее Василий Малышев — «один из лучших представителей молодой русской литературы, замечательный поэт, страстный и смелый полемист, руководивший с 1910 г. знаменитым ежемесячным журналом о современном культуре “Новые пути”, который проводил в России программу, близкую нашему “Ла Воче”, но у которого сил побольше». Сказано также, что книга Малышева появилась в серии, выходившей параллельно с журналом, ее задачей было «познакомить с самыми важными духовными, интеллектуальными и художественными проблемами нашей эпохи». По словам Соффичи, в этой серии вышли книги Кирилла Кириллова «Современная Германия и ее духовное декадентство», Якова Розенблюма «Молодая Испания» и Ильи Шершнева «Крайние пределы русской глупости в искусстве и литературе. От Репина до Бурлюка, от Боборыкина до Андреева».

Излагая взгляды этих авторов, Соффичи отталкивается от сочинения Шершнева — «серьезной, глубокой, живой и на редкость современной книги, автор которой без страха и ложного стыда обнажает во всем ее безобразии и пытается вылечить двойную русскую язву приверженности изжившей себя сентиментальной фотографичности, представленной Репиным, [...] и эстетическому болоту, в котором с каждым днем все глубже увязает большинство московской молодежи, привлеченной и сбитой с пути плохо переваренными теориями, позаимствованными на Западе».

Говоря о взглядах Шершнева, Соффичи доказывает, что неплохо ориентируется в модернистских течениях в русской литературе — ему знакомы такие имена, как Вячеслав Иванов, Бальмонт,

жизнь грандиозную идею и возродить народную душу. Соффичи неоднократно писал о том, что Италии также необходим подобный переворот, позднее ему будет казаться, что фашизм станет воплощением его мечты. На страницах «Вре Итали» часто упоминалось о знакомстве с Луначарским, занимавшим в те годы пост наркома просвещения.

Андрей Белый, Брюсов, Кузмин. С другой стороны, он полностью разделяет (причем с явным знанием дела) неуважение к новейшим течениям в русской живописи, прежде всего к футуризму: расплачивается за это, главным образом, Бурлюк, «странное сходство которого с Репиным» объясняется «грязной и грубой живописью» и «проявленной безнадежной прозаичностью души».

Со своей стороны, такой тонкий критик, как Малышев прекрасно разбирается в итальянской художественной культуре: пространственные цитаты из его книги, которые приводит Соффичи, убеждают нас в том, что перед нами настоящий знаток современного искусства Италии и не только, причем мыслящий столь оригинально, что он не боится низвергнуть признанных кумиров (Микеланджело он предпочитает Луку Синьорелли¹¹, а Рафаэлю — Маттиа Прети¹²). Его вкусы и мера, которой он оценивает произведения искусства, говорят об антиконформизме и об отсутствии рабского преклонения перед прошлым; руководствуясь ими, он высказывает достаточно резкие суждения о современной итальянской живописи и художественной критике (например, решительно нападает на Уго Ойетти¹³, против которого в эти годы были направлены полемические стрелы Соффичи). Вместе с тем, Малышев дает самую высокую оценку художественным течениям, представленным на страницах журнала «Ла Воце», и признается, что является горячим поклонником «самого великого и современного скульптора нашего времени» — Медардо Россо, которого, по чистой случайности, так любил Соффичи.

Попытки отыскать Малышева, Кириллова и других ни к чему не приведут: все это мистификация — и книги, и авторы, и журнал. Придумали ее Соффичи и Ястребцов. Вот что рассказывает художник в своих воспоминаниях:

«Мне пришло в голову [...] написать с помощью моего русского друга поддельный отчет о работе группы московских писателей

¹¹ Лука Синьорелли (ок. 1445/1450–1523), итальянский художник эпохи раннего Возрождения умбрийской школы.

¹² Маттиа Прети (1613–1699) — итальянский художник неаполитанской школы, известный также как il Cavaliere Calabrese (калабрийский рыцарь или калабрийский всадник).

¹³ Уго Ойетти (1871–1946) — итальянский художественный критик, писатель и журналист.

и критиков, объединившихся вокруг [...] журнала, как две капли воды похожего на “Ла Воче” [...] Задумывая эту шутку, мы хотели продолжить под чужим обличьем полемику, которую я вел годами — она связана с положением дел в сфере искусства, сохранявшимся у нас в Италии, главным образом, по вине нашей официальной критики [...] я воспользовался маской, чтобы вложить в уста русского то, о чем я писал в “Ла Воче”, и то, что я думал о них, ведь русский мог выразить это в куда более резкой форме. С радостью дописав статью, я отправил ее Преццолини, не посвящая его в свой замысел, и Преццолини, ослепленный всем этим русским, как и следовало ожидать, не колеблясь напечатал ее. Когда я все ему рассказал, он немного обиделся, этим все и обошлось».

Но вернемся в Париж. На встречах в доме Баронессы присутствовали многие русские художники, жившие в Париже или бывшие там проездом. Соффичи упоминает Архипенко, Цадкина, Ларионова и Гончарову, Жеребцову, Пуни; о некоторых из них (Архипенко, Ларионов, Жеребцова), как и о Пикассо рассказывала «Лачерба», в журнале писали и о других литераторах и критиках — приятелях Соффичи: прежде всего, об Аполлинере, о Максе Жакобе, Реми де Гурмоне и Рош Грей (Баронессе д’Эттинген)¹⁴.

В своих воспоминаниях Соффичи не сообщает о них ничего существенного: например, он пишет, что Гончарова была «очень молодой одаренной женщиной, некрасивой, но чрезвычайно милой, высокой, одетой неряшливо, вялой, молчаливой, загадочной, совершенно русской»; о Ларионове он говорит, что тот был «художником, близким футуристам, похожим на здорового мальчишку [...] тоже весьма одаренным, мы все вместе разговаривали о

¹⁴ Некоторые из прозаических сочинений Баронессы, опубликованные в «Суаре де Пари», в 1913 г. были перепечатаны в «Лачербе» («Другой случай»; «Романсы» и «Элегия»). Рош Грей стала единственной из парижских друзей Соффичи, допущенных на страницы «Ла Воче» в 1912 г. она напечатала пространный прозаический отрывок футуристического толка с описанием Венеции, противоречащим всем канонам: «[...] Насколько бы стала драгоценнее площадь Сан-Марко, если бы отправили в эмиграцию или просто съели всех этих ставших классикой голубей — старую грязь, сентиментальный фон для фотографий шлюх со всего света — и всех прочих... [...] Хватит! Хватит! Луна — словно лысая голова, освещенная светом фонаря: лагуна, чумное болото. Вздыхаешь по твердой почве, где не нужно никаких гондол, чтоб отправиться, куда глаза глядят, как можно дальше».

русском, итальянском, французском искусстве и литературе, и эти беседы были на редкость интересными и приятными».

Особое место в воспоминаниях Соффичи занимают две художницы — Анна Жеребцова и Александра Экстер.

Хотя Соффичи был знаком с выдающимися русскими мастерами, подробно он пишет только об Анне Жеребцовой (1885—после 1927), о судьбе которой почти ничего не известно. В сборнике статей под названием «Открытия и убийства» (1919), куда вошла статья о Жеребцовой, впервые появившаяся в 1912 г. на страницах «Ла Воче», имя русской художницы стоит в одном ряду с Курбе, Сезанном, Ренуаром, Анри Руссо и Джованни Фаттори.

Жеребцова приехала в Париж в начале века и с 1908 г. начала регулярно выставляться в Салоне независимых и в Осеннем салоне. Соффичи заблуждается в оценке ее творчества, когда пишет, что по масштабу «ее личность была настолько уникальной, что можно сравнить ее [...] с такой же исключительно уникальной личностью как Анри Руссо». Живопись Жеребцовой вызывала у Соффичи настоящий восторг, он говорит о ней как «о единственной, кто среди многочисленной толпы русских ничтожеств, слепо бросающихся за всем новым, не усвоив первейшие и основополагающие завоевания современной живописи, сумела вдохнуть новую жизнь гению своего народа». В чем же заключались ее «оригинальность и новаторство»? «Прежде всего, поражает, — признается Соффичи, — полное отсутствие у нее связи с какой-либо нашей традицией, экзотический и варварский дух ее работ [...] рисунок, цвет, композиция, общая музыка картины и ее техника рождены и воплощены совершенно ни на кого не похожим вдохновением. [...] [Перед нами] фантастическое, мистическое письмо; иероглифы, одновременно полные боли и насмешки», от которых веет «беспокойством и тревогой из глубины крипт, из древних византийских часовен». Соффичи слышится в них «отзвук таинственной восточной красоты». Особенным кажется ему и соединение «кошмарных видений, марионеточной механизации действительности, оргии цвета и линий» с «подлинной лиричностью живописи», бросающейся в глаза, прежде всего, на полотне «Карта Италии» — «обширном лирическом описании нашей страны». И так далее. Заметим мимоходом, что в те же годы о Жеребцовой весьма резко высказывался Анатолий Луначарский, решительно не одобрявший ее «прими-

тивного» заигрывания с иконописью, с одной стороны, и с традицией русского народного искусства, с другой.

В своих воспоминаниях Соффичи описывает Жеребцову как молодую красивую женщину, погруженную в уныние, ко всему безразличную, плывущую по течению — по крайней мере, такой она была в то время, когда с ней был знаком Соффичи.

Александру Экстер — как известно, куда более крупную фигуру в искусстве, — связывали с Соффичи довольно близкие отношения, много значившие для обоих. Их познакомил Сергей Ястребцов — он и Экстер были родом из Киева и дружили с детства. Соффичи посвящает немало страниц своих мемуаров рассказу о теплых отношениях с Экстер, подробно описывает встречи с ней, начавшиеся в 1911 г. и закончившиеся летом 1914 г., когда оба уехали из Парижа и больше уже никогда не виделись. Однако о произведениях Экстер он пишет мало и не слишком лестно:

«У нее был талант, но вкус ее еще не был уверенным; на нее повлияло французское искусство, которое называют авангардом; она была знакома с Леже и получила от него несколько советов, однако в ее манере видеть и неуверенной технике ощущалось влияние плохой эстетики и живописи ее страны. Я мягко указывал ей на это и, в свою очередь, давал советы, опираясь на собственный опыт. Она охотно их принимала, была мне благодарна, пользовалась ими и постепенно исправлялась».

Слова, сказанные в этой короткой заметке, не слишком справедливы по отношению к таланту Экстер, который в те годы только начинал раскрываться во всей силе. Конечно, «советы» Соффичи, равно как и выставки итальянских футуристов в Париже и путешествие в Италию, которое Экстер совершила в 1912 г. и во время которого она познакомилась с самыми яркими представителями итальянского футуризма в литературе и живописи, оказали влияние на ее работы, созданные в 1912–1915 гг.: в них заметна попытка соединить заветы итальянского футуризма с кубистической структурой. В отдельных произведениях Экстер действительно заметно прямое влияние Соффичи, но остальные ее работы и то, какими путями двигалась эта художница по возвращении в Россию, исключительно оригинальны.

Вероятно, самая любопытная история, связывающая Соффичи с русской художественной интеллигенцией в Париже, произошла в 1914 г. Вот что рассказывает о ней в воспоминаниях сам художник:

«Тем временем Аисса [Экстер] вернулась в Париж. Она [...] вновь заняла свою старую мастерскую на Рю Буассонад. Я тоже ходил туда работать большую часть дня. [...] Мы как два товарища были полностью погружены в работу, когда в мастерской вдруг возник необычный персонаж, только что приехавший из страны Аиссы, вооруженный рекомендациями их общих знакомых; в первое мгновение он показался нам, как говорят химики, чуждым элементом. Тощий, сутулый, лысоватый, ухоженная борода и редкие светлые волосы, слащавый, выглядел он как знатный господин, но глаза у него были ледяные, в скривленном усмешкой рте и во всем его лице было нечто настолько неприятное, подозрительное и тревожное, что о нем хотелось сказать то же, что Казанова говорил о некоем графе Торриани — “с физиономией висельника, на которой ясно читались жестокость, вероломство, предательство, гордыня, бесчувствие, ненависть и ревность”. Он рассказывал, что был высоким чином царской армии, изобретателем взрывных устройств страшной силы для артиллерии, но в то же время любил искусство и писал о нем. Звали его “Актионов”.

Из-за неприятной внешности, некоторых его действий, принятых вскоре после приезда, и опасений, что перед нами шпион, мы с Аиссой стали звать его между собой Mauvaise-Актионов [скверный Аксенов], потом это прозвище сохранилось за ним среди наших друзей. А пока что, поскольку его визиты, слишком частые и не имеющие определенной цели, и его двусмысленные разговоры стали нам не только надоедать, но и вызывать опасения, мы начали вести себя с ним так, чтобы как можно быстрее от него окончательно избавиться, и в скором времени это нам удалось.

Потом мне рассказывали, что, вернувшись в Россию, этот Mauvaise-Актионов перевел и напечатал под своим именем мою книгу «Кубизм и футуризм». Не знаю, правда это или нет».

В книге Соффичи «Кубизм и футуризм», о которой идет речь, под одной обложкой были напечатаны две статьи — «Пикассо и Брак» и «Кубизм и далее», появившиеся в «Лачербе» в 1913 г.

В них Соффичи, не скупясь на похвалы, знакомил итальянскую культуру с новым течением в живописи.

Mauvaise-Актионов был не кто иной, как Иван Александрович Аксенов¹⁵ — поэт-футурист, член группы «Центрифуга», а его книга (Соффичи ее не называет, но легко понять, о чем идет речь) — небольшой труд по эстетике под названием «Пикассо и окрестности», опубликованный в Москве в 1917 г.

В своих оценках Соффичи несправедливо резок и в полной мере проявляет присущее ему ехидство. Почему — трудно сказать: возможно, даже спустя много лет при воспоминании о вторжении Аксенова в их нежную дружбу с Экстер давал себя знать его сангвинический темперамент. Нельзя исключить, что неприязнь Соффичи объясняется подозрением, что Аксенова и Макса Жакоба связывали не только платонические отношения, об этом он открыто пишет в другом отрывке из воспоминаний.

Тем не менее, чтобы оправдать обвинения в плагиате, прозвучавшие со страниц мемуаров Соффичи, помимо причин личного характера, следует учесть далекое эхо боевых настроений, которые порой выливались в открытое столкновение — что отличало итальянский футуризм. Широко известно, что на историю отношений между футуризмом и другими авангардными течениями, наложила отпечаток одержимость футуристов ролью первопроходцев; это касалось и связи между итальянскими и русскими футуристами. В апреле 1913 г. в «Лачербе» появилась статья Боччони «Футуристы и их плагиаторы во Франции». В 1914 г. Маринетти ездил в Россию, в этой связи прозвучала масса официальных и неофициальных заявлений о главенствующей роли итальянского футуризма, с одной стороны, и о независимости русского футуризма — с другой. Немного спустя, в 1916 г., между Ларионовым и Деперо произойдет малоприятный эпизод, после которого итальянский художник обвинит коллегу в плагиате.

¹⁵ С 1915 г. Иван Александрович Аксенов (1884–1935) был видным представителем футуристической группы «Центрифуга», под знаменем которой он напечатал целый ряд произведений. Военный инженер, выпускник Кадетского корпуса, Аксенов рано почувствовал интерес к литературе и искусству. Поэт, художественный критик, переводчик, специалист по Шекспиру и елизаветинскому театру, он участвовал в Первой мировой и в Гражданской войнах, затем сотрудничал с различными учреждениями культуры и литературными объединениями.

Аксенов, вероятно, платил Соффичи той же монетой. Десять лет спустя после их встречи он вспомнил об итальянском художнике и весьма резко отозвался о нем в статье, посвященной Папини. Аксенов вообще не очень-то жаловал Папини и близкие ему круги, с которыми он, судя по всему, был хорошо знаком: рассуждая о том, в каком направлении развивались их взгляды, Аксенов подчеркивает, с какой легкостью они менялись. На одном из этапов этого противоречивого пути «в 1913 г. [Папини] вместе с другим прохвостом, Арденго Соффичи, основал декадентскую газету “Лачерба”, ставшую органом итальянских футуристов». В «Пикассо и окрестностях» также выпущено немало стрел против итальянских футуристов, среди которых можно узнать и Соффичи.

Но вернемся к истории с плагиатом. Серьезные обвинения, выдвинутые Соффичи, ставят два вопроса: действительно ли имел место плагиат и кто рассказал обо всем Соффичи?

Точно ответить на второй вопрос невозможно, потому что вариантов ответа несколько. Понятно, что тот, кто это сделал, хорошо знал содержание обеих книг. Значит, эта была либо сама Экстер (кстати, хотя Соффичи пишет, что Аксенов ей не нравился, именно Экстер принадлежит обложка «Пикассо и окрестности»), либо Луначарский (с ним Соффичи познакомился в Париже и поддерживал отношения по крайней мере до 1920 г.), который делал доклад о книге Аксенова. Не исключено, что это был Ястребцов, слушавший выступление Луначарского.

Кто бы это ни был, он ввел Соффичи в заблуждение.

Достаточно бегло просмотреть две книги, чтобы понять, что Аксенов не позаимствовал у Соффичи ни одной идеи, а уж о плагиате и говорить не приходится.

Конечно, Аксенов был знаком со статьями Соффичи, как и с книгой Аполлинера «Художники-кубисты» (скорее всего, он раздобыл в Париже брошюру Соффичи, вышедшую во Флоренции в начале 1914 г. — вернувшись весной в Париж, итальянский художник привез с собой несколько экземпляров брошюры; часть он отдал Пикассо, а остальные отнес на продажу в книжный магазин). Говорить о плагиате — подчеркнем это еще раз — совершенно неуместно, но при внимательном прочтении создается впечатление, что книги Соффичи и Аксенова типологически близки.

Сближает Соффичи и Аксенова то, что можно назвать функциональным параллелизмом: Аксенов так относится к русской линии мистического толкования творчества Пикассо (Бердяев, Булгаков), как Соффичи относится к сочинению Аполлинера, в котором было выдвинуто понятие «четвертого измерения» — метафизической категории, которую якобы открыл в своей живописи Пикассо. В статье Соффичи между строк прочитывалось критическое отношение к мнению его друга Аполлинера. Соффичи пытался вернуть дискуссию в рамки обсуждения вопросов техники и анализировать творчество Пикассо с точки зрения эстетики: он рассуждает о «крепости», «тяжести», «плотности» реальности, которая воспринимается как синтез чувств и мыслей, цвета и форм. Он выступал против восприятия кубизма как дверей, распахнутых в бесконечность и, таким образом, ведущих к божественному; Соффичи воспринимал живопись Пикассо как способ созерцать мир во всей его конечности, как попытку обнаружить принципы размера, ритма и предела.

Аксенов, вероятно, достаточно хорошо знал творчество Пикассо и его интерпретации еще до приезда в Париж, и, будучи знатоком современного искусства, он не мог не понимать, что в немногочисленных работах о кубизме, написанных русскими авторами, от Бурлюка до Бердяева, недоставало как раз разбора технической и формальной стороны. Эту задачу он и пытался решить, приступая к работе над книгой «Пикассо и окрестности», которую частично написал в Париже под влиянием новых впечатлений, хотя замысел книги мог родиться еще до приезда во Францию (в конце текста указана дата: «Июнь 1914 г.»)¹⁶.

Тем не менее, не принижая достоинств сочинения Соффичи, можно сказать, что книга Аксенова куда интереснее — и по оригинальности аргументации, и по изяществу стиля, и по широте культурного горизонта, и по тонкости интуиции. О работе Аксенова мало кто слышал, однако один из крупнейших специалистов по истории кубизма, Пьер Дэ, писал, что «это вообще первая книга, посвященная Пикассо, [...] и самое серьезное исследование, опубликованное в те годы».

¹⁶ Если верить Сюзанне Мар, поэтессе-футуристу, жене Аксенова, книга была написана по время войны; но нельзя исключить, что история ее создания была куда длиннее, чем хотелось представить автору, и что Аксенов написал большую часть «Пикассо и окрестности» в 1914 г., а на фронте завершил работу над книгой.

Таким образом, Арденго Соффичи — фигура, типичная для той атмосферы культурного брожения, которая была характерна для Италии в период до Первой мировой войны. Соффичи довелось сыграть одну из ведущих ролей в постепенном процессе приобщения итальянской литературы и искусства той эпохи к более современным тенденциям европейской культуры — такую задачу ставили перед собой все три флорентийских журнала, с которыми сотрудничал Соффичи, и та часть итальянской интеллигенции, взгляды которой они отражали. И вне всякого сомнения, в парижские годы жизни русские друзья и знакомые Соффичи сыграли важнейшую роль в формировании его взглядов и художественного вкуса.

Перевод с итальянского Анны ЯМПОЛЬСКОЙ

