

Мишин Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12. 119019. vitaly.mishin@arts-museum.ru

Mishin, Vitaly Alexandrovich, PhD in Art History, leading researcher. The Pushkin State Museum of Fine Arts, 12 Volkhonka st., 119019 Moscow, Russian Federation. vitaly.mishin@arts-museum.ru

ПОСТСКРИПТУМ К ВЫСТАВКЕ «МОСКВА — ПАРИЖ»: ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ГУАШИ РОБЕРА ДЕЛОНЕ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА

POSTSCRIPT TO THE EXHIBITION "MOSCOW — PARIS": ABOUT ONE GOUACHE BY ROBERT DELAUNAY FROM THE COLLECTION OF THE PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

Аннотация. Предметом рассмотрения в статье является гуашь Робера Делоне «Команда Кардиффа», приобретенная ГМИИ им. А. С. Пушкина у художницы Веры Араловой в 1995 г. Этот лист Аралова получила в подарок от Владимира Маяковского в 1930 г. Основываясь на ее мемуарах и свидетельствах современников поэта, автор пытается выяснить мотивы, побудившие поэта без видимой причины расстаться с работой Делоне, причем при весьма необычных обстоятельствах (в новогоднюю ночь с 1929 на 1930 г.). Рассматривая московскую гуашь в ряду других произведений Делоне на сюжет «Команда Кардиффа», созданных в период между 1913 и 1923 гг., автор обосновывает ее позднюю датировку (начало 1920-х). Далее в статье излагаются факты, свидетельствующие о дружеских отношениях между Маяковским и Делоне; автор приходит к выводу, что поэт получил гуашь в дар от художника, скорее всего, во время своей первой поездки в Париж в ноябре 1922 г. Анализ некоторых текстов Делоне и Маяковского показывает, что их оценки актуальной ситуации во французском искусстве во многом совпадали (мы имеем в виду их критическое отношение к неоклассическим тенденциям и их суждения о кризисе позднего кубизма). Одна из картин на сюжет «Команда Кардиффа» экспонировалась на выставке «Москва — Париж», проходившей в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1981 г. Увидев ее в экспозиции, Вера Аралова поняла, что подаренная ей Маяковским гуашь связана с этим замыслом, столь важным для творчества художника и для французского искусства. Осознание этого факта и побудило ее впоследствии предложить семейную реликвию государственному музею.

Ключевые слова: Робер Делоне; Владимир Маяковский; Вера Аралова; Соня Делоне; Эльза Триоле; Валентина Ходасевич; Илья Зданевич; Тристан Тцара; Пабло Пикассо; Жан-Огюст-Доминик Энгр; ГМИИ им. А. С. Пушкина; выставка «Москва — Париж»; дадаизм; кубизм.

Abstract. The object of the study was Robert Delaunay's gouache "L'Équipe de Cardiff" ("The Cardiff Team"), acquired by the Pushkin State Museum of Fine Arts from the artist Vera Aralova in 1995. Aralova received this sheet as a gift from Vladimir Mayakovsky in 1930. From the perspective of her memoirs and the testimonies of the poet's contemporaries, the author tried to find out the motives that prompted the poet to part with Delaunay's work for no apparent reason, and under very unusual circumstances (on the 1929/30 New Year's Eve). Considering the Moscow gouache among other works by Delaunay on the plot of "L'Équipe de Cardiff", created between 1913 and 1923, the author justified its late dating (early 1920s). The article presents the facts testifying to the friendly relations between Mayakovsky and Delaunay; the conclusion of the study was that the poet received gouache from Delaunay as a gift most likely during his first trip to Paris in November 1922. An analysis of some texts by Delaunay and Mayakovsky showed that their assessments of the current situation in French art largely coincided (we mean their critical attitude to neoclassical tendencies and their judgments about the crisis of late Cubism). One of the paintings on the plot "L'Équipe de Cardiff" was shown at the exhibition "Moscow – Paris", held at the Pushkin State Museum of Fine Arts in 1981. Seeing the painting in the exhibition, Vera Aralova realized that the gouache presented to her by Mayakovsky was connected with this composition, that was so important for the artist's work and for French art. The realization of this fact prompted her to subsequently offer the family relic to the state museum.

Keywords: Robert Delaunay; Vladimir Mayakovsky; Vera Aralova; Sonia Delaunay; Elsa Triolet; Valentina Khodasevich; Il'ia Zdanovich; Tristan Tzara; Pablo Picasso; Jean Auguste Dominique Ingres; The Pushkin State Museum of Fine Arts; exhibition "Moscow – Paris"; Dada; Cubism.

Речь идет¹ о гуаши Робера Делоне (1885–1941) «Команда Кардиффа» (Илл. 1)², приобретенной ГМИИ им. А. С. Пушкина у художницы Веры Араловой (Илл. 2)³ в 1995 г. Этот лист, одно из важнейших поступлений в отдел графики за последние десятилетия, Аралова получила в подарок от Владимира Маяковского (Илл. 3) в 1930 г. Об обстоятельствах, связанных с происхождением гуаши, и о ее дальнейшей судьбе бывшая владелица рассказывает в разъяснительной записке на двух машинописных страницах, прилагавшейся к произведению при его поступлении в музей. Завершая изложение этой истории (к началу которой мы вернемся позднее), Аралова пишет:

«Много лет спустя в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина открылась выставка "Москва — Париж". Пробираясь из зала в зал в огромной толпе посетителей вернисажа выставки, я и мои сыновья очутились перед большим полотном Робера Делоне "Команда Кардиффа"⁴. Мы не поверили своим глазам. Эскиз к этой картине подарил мне Вл. Маяковский. Эскиз прожил долгую жизнь, пережил войну, эвакуацию и вернулся с нами в Москву. И все эти годы он хранился в нашей семье».

Разумеется, Аралова всегда отдавала себе отчет в мемориальной ценности полученного от Маяковского



Илл. 1. Робер Делоне. Команда Кардиффа. Около 1922. Бумага, гуашь, акварель, карандаш. 71 × 52,3 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

подарка, но только на выставке «Москва — Париж» она в полной мере осознала значимость эскиза Робера Делоне в контексте истории искусства, что и подвигло ее впоследствии предложить это произведение музею. Такова завязка нашего сюжета.

Возвращаемся к тексту Араловой, где она рассказывает о своих встречах с Маяковским и об эпизоде, связанном с нашим рисунком. Этот документ — единственный источник, где нашло отражение событие, о котором идет речь, так что он может служить ценным дополнением к антологии свидетельств современников о жизни поэта. «В те годы я, — пишет Аралова, — совсем еще юная, работала в театре имени Вс. Мейерхольда. Как всякому начинающему художнику, мне приходилось делать все в театре, начиная от макетов... ремонта бутафории и костюмов и до выполнения разных декоративных работ. В театре им. Мейерхольда в 30-е годы шла бурная творческая жизнь. В кулуарах театра можно было встретить... [далее следует длинный список знаменитостей, который мы опускаем. — В. М.]. Среди всего этого “созвездия” выделялся Вл. Вл. Маяковский. Его присутствие в театре всегда ощущалось⁵. Его мощный голос, могучая фигура, его приветливая форма общения с людьми — все это как-то притягивало всех к нему. <...> Особенно любила Маяковского студенческая молодежь. В театре я была неразлучна с художницей Ирой Вилковир, с которой мы вместе работали и учились. Вместе с Ирой мы бывали у Вл. Вл. в его комнатке-“лодочке”, на Лубянке. Я помню, с каким интересом Вл. Вл. выслушивал все театральные новости, которые мы ему наперебой выкладывали, и с каким вниманием смотрел наши... курсовые работы, которые мы ему приносили. Так завязалось наше творческое общение с Вл. Вл., которым мы очень дорожили. Новогодний вечер с 1929 на 1930 год мы проводили в своей студенческой компании. В полночь решили

поздравить Вл. Вл. с Новым Годом. Мы не рассчитывали застать его в это время и были крайне удивлены, когда услышали его голос. “Где вы сейчас?” — спросил он. Мы сказали, что мы в компании. “Приезжайте ко мне, я вас жду”, — сказал Вл. Вл. Мы с Ирой сорвались с места. Схватили извозчика и приехали к Вл. Вл. Он приветливо встретил нас. Вид у него был таинственный. “Я хочу быть сегодня вашим дедом Морозом”, — сказал он и при этом снял со шкафа заветную папку с эскизами работ французских художников, подаренных ему во время его пребывания в Париже. Мы всегда охотно смотрели содержимое этой папки. Каково же было наше изумление, когда Вл. Вл. сам открыл папку и предложил нам выбрать себе на память несколько эскизов. Мы остолбенели, так как знали, что Вл. Вл. очень дорожил этой папкой и всегда заставлял нас мыть руки перед тем, как дотронуться до нее. Мы стали очень отказываться. И тогда Вл. Вл. сам достал несколько эскизов и дал их нам. Дальше все произошло действительно, как в сказке. Не помня себя от радости, мы выскочили на улицу...».

Хотя Маяковский, по словам Александра Родченко, «терпеть не мог коллекционирования» [3, с. 221], подарками французских художников, как видно из воспоминаний Араловой, он очень дорожил. Мы пытаемся воссоздать жизненный контекст, чтобы понять мотивы, побудившие поэта без видимой причины расстаться с работой Делоне, причем при таких необычных обстоятельствах.

Итак, девушки Вера и Ирина явились к Маяковскому на Лубянку, где у него была комната в коммунальной квартире. Прижизненных фотографий этого помещения не существует, но наглядно представить себе место действия помогает вид музейной экспозиции (Илл. 4), которая вполне соответствует словесным описаниям комнаты — как ее запомнили те, кто бывал там при жизни поэта. Вот, к примеру, описание, оставленное Людмилой Татарийской, соседкой Маяковского по коммунальной квартире в Лубянском проезде: «Поэт



Илл. 2. В. И. Аралова. Фотография

занимал самую маленькую комнату в двенадцать-тринадцать квадратных метров. При входе в комнату сразу же налево камин, направо большая тахта, у окна, напротив двери, бюро, справа на стене портрет Владимира Ильича Ленина, налево книжный шкаф, небольшой стол и чемодан-сундук. Несмотря на строгую мебель, комната казалась уютной, особенно когда ее ярко заливало солнце» [8, с. 479].

Хотя Вера Аралова записывала свои воспоминания на склоне лет, бодрый тон ее рассказа отражает, конечно, давнишнее, наивно-восторженное мировосприятие юных художниц. Это восприятие приходится слегка скорректировать в свете того, что нам сегодня известно о последней поре жизни поэта (а до трагического дня 14 апреля 1930 г. оставалось всего три с половиной месяца). Что происходило с Маяковским незадолго до того эпизода, о котором вспоминает Аралова?

30 октября 1929 г., то есть за день до новогоднего праздника, друзья и близкие поэта устроили шумное, шутиливо-карнавальное чествование Владимира Владимировича в связи с двадцатилетием его поэтической работы. Это происходило не в его рабочей комнате на Лубянке, а в квартире, где он был прописан вместе с Бриками, Лилей и Осипом, в Гендриковом переулке на Таганке. Там собралось больше сорока человек. Участники этого события, в своих воспоминаниях, единодушно отмечают разительный контраст между веселым настроением гостей, изо всех сил старавшихся развлечь Маяковского, и угнетенным, отчужденным состоянием виновника торжества.

По словам Льва Кассиля, Маяковский, без вдохновения прочитав еще одно стихотворение, вышел в соседнюю комнату, где долго стоял, опершись о бюро и держа в руке стакан с чаем. «Что-то беспомощное, одинокое, щемящее, никем тогда еще не понятое проступает в нем», — заметил Кассиль [12, с. 412]. Галина Катаян вспоминает: «Уже много



Илл. 3. В. В. Маяковский. 1929. Фотография

Илл. 4. Комната В. В. Маяковского на Лубянке. Фотография





Илл. 5. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913.
Холст, масло. 198,8 × 135,2 см. Музей ван Аббе, Эйндховен
(Нидерланды). URL: [https://vanabbemuseum.nl/
fileadmin/_processed_/8/e/csm_0084-01_42c396be63.jpg](https://vanabbemuseum.nl/fileadmin/_processed_/8/e/csm_0084-01_42c396be63.jpg)



Илл. 6. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913.
Холст, масло. 129,8 × 96,6 см. Баварские государственные
собрания картин, Пинакотека современности, Мюнхен.
URL: [https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/
QJx25AB4Xq/robert-delaunay/lequipe-de-cardiff](https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/QJx25AB4Xq/robert-delaunay/lequipe-de-cardiff)



Илл. 7. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913.
Холст, масло. 326 × 208 см. Парижский музей
современного искусства, Париж. URL: [https://images.
navigart.fr/1000/3Y/05/3Y05893.jpg](https://images.navigart.fr/1000/3Y/05/3Y05893.jpg)

Илл. 8. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1922–1923.
Холст, масло, темпера. 146,8 × 114,2 см. Шотландская
национальная галерея современного искусства, Эдинбург.
URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/472>

выпито шампанского, веселье достигает апогея. Володя сидит один около стола с подарками и молчаливо пьет вино. На минуту у меня возникает ощущение, что он какой-то очень одинокий, отдельный от всех, что все мы ему чужие» [4, с. 255]. «Последние впечатления в начале 1930 года — мрачность, что-то отчаявшееся и ожесточенное в нем» [4, с. 261]. Наталья Брюханенко: «У Маяковского настроение в этот вечер было довольно мрачное. <...> Последние месяцы он был мрачным, неприветливым, каким-то совсем иным, чем раньше» [8, с. 417]. Шведский биограф Маяковского Бенгт Янгдфельдт так заключает главу под названием «Последняя вечеря»: «...задуманное триумфальное подведение итогов работы Маяковского обернулось безрадостным представлением. <...> Были дружба и общность, которые в последние годы подверглись большому испытанию, вернуть не удалось, и новогодний праздник 1929 года превратился в последний пир» [12, с. 413].

О том, что должно было происходить на следующий день, то есть в новогоднюю ночь с 1929 на 1930 г., мы узнаем из короткой записи в дневнике Лили Брик (за 31 декабря): «Боролись со старым бытом — не встречали Новый год» [2, с. 236]. Чтобы почувствовать скрытую в этой фразе иронию, надо вспомнить, что тема борьбы со «старым бытом», восходящая к роману Чернышевского, давно уже была лейтмотивом как поэзии Маяковского, так и его отношений с Бриками.

Итак, в новогоднюю ночь Маяковский оказался предоставленным самому себе, в своей келье на Лубянке, но, вероятно, испытывал потребность заполнить образовавшуюся пустоту. Иначе трудно объяснить идею позвать к себе среди ночи людей, пусть и хорошо ему знакомых, но не принадлежавших к его близкому кругу. Ключевое слово, которое постоянно встречается на страницах мемуарной литературы, относящейся к последним месяцам жизни Маяковского, — одиночество. Имеется в виду внутреннее одиночество, ибо с внешней стороны, фактически он продолжал находиться и действовать среди людей. Борис Пастернак в «Охранной грамоте» (1930), желая как бы сублимировать трагедию Маяковского, придает отдельному случаю обобщающий смысл; поэтому он использует безличную форму множественного числа — «люди», хотя подразумевает в первую очередь Маяковского; речь идет о состоянии Поэта, стоящего у порога смерти: «Люди целых десятилетний добровольного одиночества вдруг по-детски пугались его, как темной комнаты, и ловили руки случайных посетителей, хватаясь за их присутствие, только бы не остаться одним» [10, с. 216].

Вера Аралова бывала у Маяковского и после памятной новогодней ночи: вместе с подругой она помогала ему готовить выставку «20 лет работы». «Однажды увидев нас в театре, — рассказывает она, — Вл. Вл. сказал, что задумал подготовить свою выставку “20 лет работы”, и очень тактично спросил, не поможем ли мы ему в этом. Конечно же, мы охотно согласились. Работа шла очень успешно. Поднаторев в работе над макетами в театре, мы ловко, прямо на полу, резали фанеру и картон, которого в избытке завез Вл. Вл. Он не переставал восхищаться нашим умением». Вероника Полонская вспоминает: «Близилась дни выставки. <...> Он [Владимир Владимирович. — В. М.] не показывал виду, но ему было тяжело одиночество. Ни один из его товарищей по литературе не пришел помочь. Комната его на Лубянке превратилась в макетную мастерскую. <...> К Владимиру Владимировичу приходили девушки-художницы и все клеили, подписывали» [8, с. 526]. Их имена не называются, но нетрудно догадаться, что речь идет о Вере Араловой и Ирине Вилковир. Итак, в ситуации, похожей на саботаж со стороны ближайших соратников, поэту приходилось обращаться к молодежи. Предвидя, что ему придется прибегнуть к услугам молодых художниц, Маяковский как бы авансом щедро их отблагодарил.

«Выставка “20 лет работы”, — свидетельствует Аралова, — не принесла радости Вл. Вл. Писатели ее пробойкотировали...». Вот как Вера Ипполитовна вспоминает свой последний визит на Лубянку: «14 апреля 1930 г. утром



Илл. 9. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1922. Литография

мне опять довелось побывать в комнате-“лодочке”. Я увидела Вл. Вл. мертвым, лежащего на полу, головой к его рабочему столу. На том самом месте, на котором еще совсем недавно мы монтировали с ним фотографии “Окон [РОСТА]” к его выставке...».

К Маяковскому мы еще вернемся, а пока обратимся непосредственно к гуаши Робера Делоне. Вера Аралова приняла ее за эскиз к картине из Эйндховена. Но все не так просто, как кажется на первый взгляд.

В основе гуаши лежит мотив, разработанный не в одной этой картине, а в целом ряде живописных и графических композиций Делоне на сюжет «Команда Кардиффа», созданных между 1913 и 1923 гг. Этот мотив был подкажан одной газетной фотографией, запечатлевшей момент игры в регби и опубликованной в “Vie au grand air” 18 января 1913 г. [18, ill. p. 48] (имеется в виду момент, когда один из игроков в прыжке овладевает мячом). Уже к концу января был написан первый вариант картины, показанный в галерее “Der Sturm” в Берлине (Музей ван Аббе, Эйндховен) [18, ill. p. 192] (Илл. 5), затем было исполнено полотно, принадлежащее Баварским государственным собраниям картин в Мюнхене [18, ill. p. 191] (Илл. 6), третий, окончательный вариант (Парижский музей современного искусства) [18, ill. p. 193] (Илл. 7) экспонировался на Салоне Независимых в марте 1913 г. В начале 1920-х гг. Делоне вернулся к старому замыслу «Команды Кардиффа», создав, в частности, картину под тем же названием (1922–1923, Шотландская национальная галерея современного искусства, Эдинбург) [19, Nr. 62, Abb. S. 159] (Илл. 8)⁷. Кроме того, в 1922 г. мастер исполнил на эту тему литографию [17, no. 27] (Илл. 9), предназначавшуюся для обложки каталога его персональной выставки в галерее Поля Гийома в Париже.

Если сравнить гуашь из ГМИИ с картинами 1913 г., нетрудно заметить, что в ней группа фигур игроков имеет гораздо более абстрактный характер. Изображение голов



Илл. 10. В. В. Маяковский. 1922. Фотография

сведено к условным знакам — цветным кругам. Именно этот прием использован в вышеупомянутой картине 1923 г. из Эдинбурга. Поэтому мы склонны датировать московскую гуашь началом 1920-х гг., оговаривая в то же время, что ее замысел восходит к 1913-му. Карандашная пометка 1913 в правой нижней части листа может указывать на время возникновения первоначальной идеи композиции и не обязательно означает дату исполнения рисунка (на литографии 1922 г. тоже проставлена дата 1913). Отметим также, что дата смыкается с надписью *naissance de la couleur* [рождение цвета], которая имеет значение творческого кредо: Делоне, по-видимому, ассоциирует утверждение своей новой эстетики (цвет как основной формообразующий принцип) с работами 1913 г.

Выбор столь редкой для 1913 г. темы имел для автора программное значение: Делоне заявлял о себе как о художнике «современных сюжетов». Помимо группы спортсменов, в рисунке из ГМИИ (как и в живописных версиях композиции) изображены атрибуты технической цивилизации того времени: Большое колесо на Марсовом поле в Париже, Эйфелева башня и биплан конструкции братьев Вуазен (к теме авиации мы еще вернемся). Воспроизведение рекламного щита с названием общества *ASTRA* (занимавшегося конструированием аэропланов) и надпись *DELAUN<AY>* в виде рекламного текста — приемы, привнесенные в живопись из лексикона афиши и плаката. Интерес к передаче движения и к новейшим техническим достижениям сближает Делоне с итальянскими футуристами, хотя для того, чтобы передать впечатление динамики, французский мастер пользуется собственными, преимущественно колористическими, средствами.

Гуашь была подарена художником Маяковскому во время одного из приездов последнего во Францию. А

Маяковский посещал Париж шесть раз: в 1922, 1924, 1925, 1927, 1928 и 1929 гг. «Маяковский видел в Париже несчетное количество людей искусства, видел и самый Париж, с лица и изнанки...» — вспоминала Эльза Триоле, младшая сестра Лили Брик, вышедшая замуж за француза и с 1919 г. жившая за границей [4, с. 73, 74]. А по словам художницы Валентины Ходасевич, «он [Маяковский. — В. М.] умел “выгрызаться” целеустремленно и глубоко во все, что видел и слышал» [11, с. 208]. Интересно, что же связывало Маяковского с Делоне (Илл. 10, 11), как складывались их отношения и в каком именно году поэт получил подарок от французского художника? Их встречи документально подтверждаются только в 1922, 1924 и — по некоторым источникам — в 1925 гг., так что 1927, 1928 и 1929 гг. можно оставить за скобками.

Если говорить о первых трех поездках, наиболее содержательной в отношении контактов с художниками и художественных впечатлений оказалась поездка 1922 г. Тогда Маяковский пробыл во французской столице семь дней — с 18 по 25 ноября. За это время он посетил Осенний салон, галереи братьев Розенберг, а также мастерские живописцев Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Фернана Леже, Робера Делоне. Именно впечатления ноября 1922 г. дали пищу для ряда очерков и для первых стихотворений о Париже. В газетной заметке о докладе Маяковского «Что делает Париж?», прочитанном в Политехническом музее 27 декабря 1922 г., говорится: «К России исключительное внимание — Маяковскому художники надавали много картин для наших художников» [7, XII, с. 465]. Выражение «много картин» оставим на совести журналиста, но, если допустить, что под словом «картины» подразумеваются рисунки, это похоже на правду. Так, на одном листе Леже, впоследствии попавшем в собрание ГМИИ⁸, имеется дарственная художника (на паспорту): *A Majakowsky en souvenir de sa visite a mon Atelier Paris 25 novembre 22 F Leger* [Маяковскому на память о его посещении моей мастерской. Париж, 25 ноября 1922. Ф. Леже]. Уместно вспомнить слова Александра Родченко:



Илл. 11. Робер Делоне. Фотография



Илл. 12. Робер Делоне. Портрет В. В. Маяковского. Бумага, карандаш. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва. Опубликовано в: Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. Т. VII. М.: Художественная литература, 1940. Илл. с. 304-305



Илл. 13. Портрет В. В. Маяковского. Гравюра по рисунку Робера Делоне. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва

Илл. 14. Обложка журнала «Зрелища» (№ 18, 1922) с портретом В. В. Маяковского. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва

«Он [Маяковский. — В. М.] привозил нам дыхание искусства современного Запада, показывал нам его таким, каким оно было в действительности» [3, с. 224].

В 1940 г., в седьмом томе собрания сочинений поэта, был опубликован рисунок Делоне, сделанный с Маяковского и ему подаренный [6, илл. с. 304/305] (Илл. 12)»; он датирован 1922 г. Рисунок послужил образцом для репродукционной гравюры (Илл. 13), которая была воспроизведена на обложке журнала «Зрелища» (№ 18 за 1922 г.) (Илл. 14); публикация сопровождалась таким комментарием: «Делоне заставил его [Маяковского. — В. М.] позировать два часа и поднес ему портрет с надписью...» [5, с. 551]. Думается, сама по себе ситуация встречи и общения в ателье художника располагала к тому, чтобы почетный посетитель получал из рук мастера какую-нибудь его работу на память о знакомстве. Напрашивается предположение, что и московская гуашь была подарена поэту в тот же день, что и карандашный портрет; тогда ее датировка должна быть уточнена: не позднее ноября 1922 г.

Дарственная надпись на карандашном портрете, о котором идет речь¹⁰, гласит: *Au grand poète du grand peuple son camarade Robert Delaunay* [Великому поэту великого народа — с дружескими чувствами его товарищ Робер Делоне]. Знаковое слово здесь — «товарищ» (*samarade*), которое Делоне — возможно, с легким оттенком иронии — относит к самому себе. Вспоминая о посещении мастерской Делоне в очерке «Семидневный смотр французской живописи» (1923), Маяковский пишет: «Художественными путями он тоже пришел к признанию величия русской революции. <...> Он носится с мыслью приехать в РСФСР... <...> ...он определенно завидовал моему возврату в страну революции, он просил передать привет от революционеров французского искусства русским...» [7, IV, с. 247]. Так что, поднося гуашь «Команда Кардиффа» Маяковскому, Делоне оказывал ему дань уважения как представителю революционной России.





Илл. 15. Робер Делоне. Дань уважения Блерио. 1914. Холст, темпера. 250 x 251 см. Базельский художественный музей, Базель.
 URL: http://www.artchive.com/artchive/d/delaunay/homage_to_bleriot.jpg.html

Можно задать себе еще один вопрос: был ли выбор именно данного сюжета для подарка Маяковскому случайным или значимым, осмысленным, обусловленным общими интересами художника и поэта? Рискнем предположить, что определенную роль мог сыграть их общий интерес к авиации, символика которой, как мы видели, явно присутствует в композиции «Команда Кардиффа». Маяковский так продолжает свой рассказ о визите к Делоне: «Он просил русскую, московскую аэростанцию принять в подарок два его огромных полотна, наиболее понравившихся мне: цветной воздух, рассекаемый пропеллерами» [7, IV, с. 247–248]. В серьезность намерения подарить большие картины верится с трудом, но для нас это не имеет значения: важно лишь подчеркнуть, что Маяковскому особенно пришелся по душе сюжет, связанный с самолетами. Не исключено, что он имел в виду картину 1914 г. «Дань уважения Блерио» (*Hommage à Blériot*) (Базельский художественный музей) [21, Kat. 1,

Abb. S. 36] (Илл. 15), где присутствует (внизу слева) мотив пропеллера (Луи Блерио — легендарный французский авиатор). Кстати, в этом полотне используется и мотив аэроплана в сочетании с Эйфелевой башней, как в композиции «Команда Кардиффа». Припомним также, что, когда Маяковский попросил французов показать ему «что-нибудь новое из парижской “материальной культуры”», Делоне предложил ему поехать вместе с ним в Бурже» [7, IV, с. 226]. «Бурже — поясняет Маяковский в другом своем очерке, — это находящийся сейчас же за Парижем колоссальный аэродром. Здесь я получил действительно удовольствие» [7, IV, с. 226]. Изображение Эйфелевой башни также, разумеется, должно было импонировать Маяковскому, который в стихотворении «Париж» обращается к ней с призывом: «Идемте, башня! К нам! Вы — там, у нас, нужней!» [7, IV, с. 77–78].

Говоря о дружеских отношениях, установившихся между поэтом и художником, стоит еще упомянуть, что

Маяковский приложил руку к украшению двери ателье художника, на которой он начертил строки из стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» [13, илл. р. 77].

Этот эпизод имел место 24 ноября 1922 г., накануне отъезда Маяковского из Парижа [14, р. 246]. В тот же день редакция русского авангардного журнала «Удар» устроила в его честь банкет в кафе «Хамелеон», где среди гостей присутствовали основатель дадаизма Тристан Тцара и Илья Зданевич (Ильязд), имевший тесные контакты с французскими дадаистами; Зданевич произносил приветственное слово от имени поэтов. Предполагают, что именно он способствовал сближению Делоне с Маяковским [14, р. 68]. В банкете участвовал и сам Делоне, в мастерской которого, по свидетельству Эльзы Триоле, Маяковский незадолго до этого и познакомился с Тристаном Тцара [4, с. 73]. Существует фотография 1922 г., на которой Зданевич запечатлен верхом на деревянной лошадке, ставшей символом дадаистского движения [15, илл. р. 66]. Такого рода символика, несомненно, присутствует и в другом снимке [1, илл. с. 256], где мы видим собравшихся вокруг карусельной лошадки Маяковского, Валентину Ходасевич, Эльзу Триоле, Клэр Голль, Ивана Голля и Робера Делоне. Этот снимок был сделан на ярмарке Монмартра: по одним источникам — в 1924 г., по другим — в 1925-м. Это же относится к другой фотографии, на которой те же персонажи представлены с карусельным самолетом [1, илл. с. 257], что возвращает нас, пусть и в шутивно-игровом плане, к теме авиации.

Второй приезд Маяковского во французскую столицу, породивший целый цикл стихотворений о Париже, приходится на период с 2 ноября по 20 декабря 1924 г. В эти дни при нем в качестве переводчицы и гида почти безотлучно находилась Эльза Триоле. Иногда к ним присоединялась Валентина Ходасевич, оставившая в своих мемуарах подробный отчет о визите к Роберу и Соне Делоне. «Маяковский и Эльза, — вспоминает она, — были знакомы с художниками Делоне и пригласили меня поехать к ним вместе посмотреть работы. Они в то время были в зените славы. Мы очутились перед солидным домом близ церкви Мадлен. У подъезда висела скромная, загадочная вывеска: «Делоне — ателье». Мы поднялись в бельэтаж. Маяковский энергично нажал кнопку звонка, нам открыл и шумно-весело встретил нас сам Делоне. За ним стояла интересная молодая женщина, одетая в «живопись» — его жена. <...> Нас повели через несколько гостиных комнат в меньшую, более уютную, обставленную разнообразно, но удобно. <...> Нам предложили выбрать себе места поудобнее. <...> Началась долгая демонстрация совместных произведений семейства Делоне. Из внутренних помещений выходили две девушки и выносили новые и новые, большие и поменьше, прямоугольные белые картонки. Внутри все было упаковано в шуршащую папиросную бумагу, из которой мадам Делоне извлекала неправдоподобно красивые мягкие куски «живописи». Это были разные ткани ... От всего этого кружилась голова, а мне казалось, что я «объелась» этой прикладной живописью. Маяковский сначала оживленно и метко реагировал на отдельные вещи, но постепенно стал отвлекаться, уходить в собственные мысли и бормотал стихи. <...> Демонстрация закончилась. <...> Когда мы уходили от Делоне, он предложил показать нам особый, ночной Париж, который он обожает, а туристы не знают. Назначили эту экскурсию через несколько дней — встреча в отеле «Istria» у Маяковского, в одиннадцать вечера» [11, с. 220–221]. Если бы в рамках этого визита что-то было Маяковскому подарено, Ходасевич не преминула бы это отметить. Так что мы еще больше укрепляемся в нашем предположении, что гуашь оказалась в руках Маяковского не позднее 1922 г.

Другой раз чета Делоне упоминается в воспоминаниях Ходасевич, тоже в контексте 1924 г., в связи со встречей Маяковского с Сергеем Дягилевым. Встреча, в которой участвовали человек двадцать пять, произошла во время обеда в «Café des Anglais» [11, с. 217 и сл.].

Хотелось бы также понять, как Делоне и Маяковский воспринимали художественную жизнь Парижа начала 1920-х гг.

Ключом к этой теме оказывается надпись вдоль нижнего края московского листа. Правда, из-за выпадения отдельных слов не вся она складывается в связное высказывание: очевидно, запись предназначалась художником только для себя, как заметка на память. Однако общий ее смысл понятен, это декларация эстетических принципов, оценка текущей ситуации во французской живописи: «Особенно после того, как действительно разрушили [в этом месте не хватает существительного. — В. М.], не возвращайтесь трусливо к неоклассицизму, ложному Энгру, ложному Давиду...». С осуждением говоря о «неоклассицизме» [un néo-classicisme], «ложном Энгре» [faux Ingres] и «ложном Давиде» [faux David], Делоне явно намекает на новые тенденции в искусстве конца 1910-х — начала 1920-х гг., проявившиеся, в частности, у Пикассо. Эти тенденции он считает шагом назад после революции, совершенной художниками-авангардистами в предшествующие годы. Текст такого содержания не мог возникнуть в 1913 г., косвенным образом он подтверждает позднюю датировку гуаши. Сходные мысли высказывались Делоне в черновом наброске статьи «Constructionnisme et néoclassicisme» [«Конструкционизм и неоклассицизм»], над которой он работал в первой половине 1920-х гг.¹¹ Вероятно, заметка на полях московского листа связана с замыслом этой статьи.

Такого рода эстетические оценки во многом перекликаются с суждениями Маяковского в его текстах, посвященных Парижу. Как и Делоне, Маяковский обращает внимание на явление, которое его французский друг называл «неоклассической реакцией» [“reaction néo-classique”]. Как и для Делоне, для Маяковского символом и знаменем классицизма является Энгр. «Злые языки утверждают, — пишет он, — что повышенный интерес к Энгру, к этому посредственному ложно-классическому рисовальщику, объясняется тем, что у одного из этих Леон<с>ов [намек на Розенберга. — В. М.] скопилось большое количество рисунков [имеются в виду рисунки Энгра. — В. М.]. Во французском искусстве сразу поворот к классицизму» [7, IV, с. 244]. «Один вопрос интересует меня очень, — заявляет Маяковский, — это вопрос о возврате Пикассо к классицизму» [7, IV, с. 245]. Правда, он оговаривает, что в мастерской Пикассо неоклассические работы уживаются с кубистическими, и все они помечены одним годом. Какую же позицию, в глазах Маяковского, занимает Делоне? «Делонэ — весь противоположность Пикассо. Он симультант. Он ищет возможности писать картины, давая форму не исканием тяжести и объемов, а только расцветкой» [7, IV, с. 246]. «По-прежнему непримиримо воюет с кубистами Делонэ» [7, IV, с. 237], — констатирует Маяковский. В то же время, утверждает поэт, «ему негде и не для чего приобретать классицизм. Он весь... в лихорадочном искании» [7, IV, с. 247]. Поэт чутко уловил кризис позднего кубизма, который утратил прежнюю остроту и бескомпромиссность. «У многих художников отступление, упадок» [7, IV, с. 237], — отмечает Маяковский в очерке «Семидневный смотр французской живописи». «Кубизм стал совсем комнатным, совсем ручным» [7, IV, с. 240].

С одной стороны, складывается впечатление, что Маяковский отчасти усвоил точку зрения Делоне, его «оптику видения» в том, что касалось восприятия и оценки актуального положения во французском искусстве. С другой стороны, сам он с энтузиазмом пропагандировал принципы советского конструктивизма, считая его шагом вперед по отношению к одряхлевшему кубизму. Можно констатировать, что обмен идеями между художником и поэтом был двусторонним и обоюдополезным.

Заметим в заключение, что обо всем этом у нас не было бы повода говорить, если бы Вера Аралова случайно не узнала о существовании картины из Эйндровена при посещении выставки «Москва — Париж». А проблематика этой эпохальной выставки, посвященной культурным связям России и Франции в период 1900–1930 гг., как в капле воды, отразилась в частном сюжете, составляющем предмет нашей статьи.

Примечания:

¹ В основе статьи лежит текст доклада, прочитанного на международной научной конференции Випперовские чтения: «Выставка «Москва — Париж» (1981): сорок лет спустя. Памяти Ирины Александровны Антоновой», ГМИИ им. А. С. Пушкина, 22–23 ноября 2021 г.

² Инв. № Р-22384 [9, № 34, илл. с. 59].

³ Вера Ипполитовна Аралова родилась в 1911 г. в Виннице; в 1930 г. окончила Московский государственный техникум изобразительных искусств памяти восстания 1905 года и была приглашена в Московскую киностудию в качестве театрального художника; занималась оформлением спектаклей в разных театрах. В то же время продолжала работать в области станковой живописи, участвовала в выставках. Кроме того, она начала разрабатывать эскизы собственных моделей женской обуви; в 1948 г. стала художником-модельером Общесоюзного дома моделей; в 1959 г. с успехом показывала коллекцию своих моделей в рамках недели «Русской моды» в Париже. Умерла в Москве в 2001 г.

⁴ Экспонировалась картина из Музея ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды).

⁵ Маяковский и Мейерхольд в ту пору совместно работали над постановкой пьес Маяковского «Клоп» и «Баня».

⁶ В оригинале — «Окон ТАСС»: анахронизм, допущенный мемуаристом: Окна ТАСС, которые были наследниками Окон РОСТА, появились позднее, в начале 1940-х гг.

⁷ Ранее — в собрании Рольфа Вайнберга в Цюрихе.

⁸ Инв. № Р-10710 [9, № 122, с. 122].

⁹ В настоящее время рисунок хранится в Государственном музее В. В. Маяковского (инв. № Г-2147).

¹⁰ На листе в его нынешнем состоянии эта надпись утрачена: возможно, она была, по неизвестным (цензурным?) причинам, обрешана Лилей Брик, через которую Соня Делоне передала рисунок Музею в 1957 г.

¹¹ Ср.: «После усилий по демонтажу старых образцов и художественных канонов... невозможно вернуться к архаическим средствам выразительности. Эта попытка создания неостиля особенно явно наблюдается именно во Франции, даже у некоторых из тех, кто, лет двенадцать назад, предпринял фундаментальное обновление искусства живописи. Один из лидеров, Пикассо, пробует вернуться к той классической живописи, которая переживала апогей в эпоху Ренессанса. <...> Это состояние неоклассической реакции свидетельствует об усталости этих художников...» [20, р. 54–55]. Пьер Франкастель, опубликовавший этот текст, датирует его «около 1924».

Список литературы:

1. Антипова Г. Маяковский: Я еду удивлять! Марш поэта по стране и миру. М.: Лингвистика/Бослен, 2021. 319 с.
2. [Брик Л.] Лиля Брик. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2011. 362 с.
3. В. Маяковский в воспоминаниях современников. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 731 с.
4. Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М.: Дружба народов, 1993. 336 с.
5. Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М.: Советский писатель, 1985. 647 с.
6. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. М.: Художественная литература, 1939–1949. Т. VII (1940). 584 с.
7. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1955–1961. Т. IV (1957). 451 с.; Т. XII (1959). 715 с.
8. Маяковский глазами современниц: Воспоминания. Дневники. СПб.: Росток, 2014. 604 с.
9. Мишин В. А. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Французский рисунок конца XIX — начала XX века. М.: Голден-Би, 2010. 479 с.
10. [Пастернак Б.] Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Т. II. М.: Художественная литература, 1985. 559 с.
11. Ходасевич В. Портреты словами: Очерки. М.: Бослен, 2009. 366 с.
12. Янгфельдт Б. Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг. М.: АСТ, CORPUS: 2016. 526 с.
13. Baron S. Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885–1979. Paris: Jacques Damase Ed., 1995. 208 p.
14. Bière-Chauvel D. Le Réseau artistique de Robert Delaunay. Échanges, diffusion et creation au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005. 309 p.
15. Carnet de l'Iliad Club, No. 2. Paris, 1992. 132 p.
16. Düchting H. Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur. Köln: Benedikt Taschen, 1993. 96 S.
17. Hoog M. Robert et Sonia Delaunay. Paris, 1967 (Inventaire des collections publiques français, 15). 184 p.
18. Robert Delaunay 1906–1914: de l'impressionnisme à l'abstraction [Catalogue d'exposition]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999. 277 p.
19. Robert Delaunay [Ausstellungskatalog]. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1976. 232 S.
20. Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel... Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. 414 p.
21. Robert Delaunay. Hommage à Blériot [Ausstellungskatalog]. Basel: Kunstmuseum, 2008. 118 S.

References

- Antipova, G. (2021) *Maikovskii: Ia edu udivliat'. Marsh poeta po strane i miru [Mayakovsky: I'm Going to Surprise! The Poet's March across the Country and the World]*. Moscow: Lingvistika/Boslen Publ. (in Russian)
- Baron, S. (1995) *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885–1979*. Paris: Jacques Damase Ed. Publ. (in French)
- Bière-Chauvel, D. (2005) *Le Réseau artistique de Robert Delaunay. Échanges, diffusion et creation au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence Publ. (in French)
- Brik, L. (2011) *Lilia Brik. Pristrastnye rasskazy [Lilia Brik. Biased Stories]*. Nizhnii Novgorod: Dekom Publ. (in Russian)
- Carnet de l'Iliad Club (1992) *Carnet de l'Iliad Club, 2*. (in French)
- Delaunay, R. (1957) *Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel...* Paris: S.E.V.P.E.N. Publ. (in French)
- Delaunay, R. (1976) *Robert Delaunay [Ausstellungskatalog]*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Publ. (in German)
- Delaunay, R. (1999) *Robert Delaunay 1906–1914: de l'impressionnisme à l'abstraction [Catalogue d'exposition]*. Paris: Centre Georges Pompidou Publ. (in French)
- Delaunay, R. (2008) *Robert Delaunay. Hommage à Blériot [Ausstellungskatalog]*. Basel: Kunstmuseum Publ. (in German and English)
- Düchting, H. (1993) *Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur*. Köln: Benedikt Taschen Publ. (in French)
- Hoog, M. (1967) *Robert et Sonia Delaunay*. Paris (Inventaire des collections publiques français, 15). (in French)

- Iangfel'dt, B. (2016) *Stavka – zhizn': Vladimir Maiakovskii i ego krug [The Stake is Life: Vladimir Mayakovsky and His Circle]*. Moscow: AST, CORPUS Publ. (in Russian)
- Katanian, V. A. (1985) *Maiakovskii. Khronika zhizni i deiatel'nosti [Mayakovsky. Chronicle of Life and Activity]*. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ. (in Russian)
- Katanian, V. V. (ed.) (1993) *Imia etoi teme: liubov'! Sovremennitsy o Maiakovskom [The Name of this Theme: Love! Contemporaries about Mayakovsky]*. Moscow: Druzhba narodov Publ. (in Russian)
- Khodasevich, V. (2009) *Portrety slovami: Ocherki [Portraits in Words: Essays]*. Moscow: Boslen Publ. (in Russian)
- Maiakovskii, V. V. (1940) *Polnoe sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh. T. 7 [The Complete Works in Twelve Volumes. Vol. 7]*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Maiakovskii, V. V. (1957) *Polnoe sobranie sochinenii v trinadtsati tomakh. T. 4 [The Complete Works in Thirteen Volumes. Vol. 4]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Maiakovskii, V. V. (1959) *Polnoe sobranie sochinenii v trinadtsati tomakh. T. 12 [The Complete Works in Thirteen Volumes. Vol. 12]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Mishin, V. A. (2010) *Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina. Frantsuzskii risunok kontsa 19 – nachala 20 veka [The Pushkin State Museum of Fine Arts. French Drawings of the Late 19th – Early 20th Century]*. Moscow: Golden-Bi Publ. (in Russian)
- Papernyi, Z. et al. (1963) *V. Maiakovskii v vospominaniakh sovremennikov [V. Mayakovsky in the Memoirs of His Contemporaries]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Pasternak, B. (1985) *Boris Pasternak. Izbrannoe v dvukh tomakh. T. 2 [Boris Pasternak. Selected Works in Two Volumes. Vol. 2]*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1985. 559 p. (in Russian)
- Terekhina, V. N. (2014) *Maiakovskii glazami sovremennits: Vospominaniia. Dnevnik [Mayakovsky through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries]*. Saint Petersburg: Rostok Publ. (in Russian)