

Александр Иньшаков

Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника

В парижский период своей жизни и творчества М. Ф. Ларионов продолжал следить за новейшими течениями в искусстве. Узнав о появлении русского конструктивизма, он попытался по-своему интерпретировать это направление. Автор обращает внимание на любопытную полемику между Михаилом Ларионовым и Альфредом Барром начала 1930-х годов о лучизме, в том числе касательно идей Поля Валери. Неустанные размышления Ларионова об искусстве в поздний период его жизни позволяют более четко представить важность его исканий и достижений для искусства XX века.

Ключевые слова:

М. Ф. Ларионов, А. Барр, П. Валери,
С. П. Дягилев, «Русские сезоны»,
В. В. Маяковский, Н. С. Гончарова,
«Вещь», лучизм, конструктивизм,
иллюстрация, сценография.

Тот, кого, хотя бы во сне, никогда не захватывала идея предприятия, которое он властен оставить, ни участь законченной конструкции, которую другие видят рождающейся; кто не знал восторга, сжигающего некий миг его естества, и отравы прозрений, и колебаний, и холода внутренних споров, и той борьбы сменяющихся мыслей, где наиболее сильная и наиболее всеобщая должна восторжествовать над самой привычкой и даже над новизной, тот, кто никогда не созерцал на чистой странице образа, проступающего сквозь дымку своей возможности, сквозь сожаление о всех тех знаках, какие будут отвергнуты, кто не видел в прозрачном воздухе здания, которого там нет; тот, кто не терзался головокружительностью расстояния до цели, беспокойством о средствах, предчувствием длиннот и безнадежностей, расчетом поступательных стадий и продумыванием, обращенным к будущему, где оно фиксирует даже излишнее в данный момент — тому столь же неведомы, — каковы бы ни были его познания — богатство, энергия и мысленная протяженность, которые озаряют сознательный акт конструирования. Потому-то и наделил богов человеческий разум творческой властью, что разум этот, периодический и отвлеченный, способен увеличивать воображаемый объект до таких размеров, что не может уже вообразить его.

Полю Валери. Введение в систему Леонардо да Винчи [1, с. 42–43]

Вероятно, мы можем вполне точно определить, каким образом Михаил Ларионов впервые познакомился с русским конструктивизмом. В хорошо известном письме от 26 июля 1922 года, направленном Ларионовым в Москву, к своему другу и соратнику А. В. Шевченко, содержится весьма подробная характеристика современного состояния французского искусства, с точки зрения русского художника. Неожиданно Ларионов прерывает ее и переходит к «русской теме», вопрошая своего адресата о том, что делается сейчас на его родине. Приведем это любопытное место из письма:

Кубизм вообще терпит кризис. С ним происходит то же самое, что и с импрессионизмом в свое время — полное падение интереса. Он изжит, и ищут новых путей. Также изжито увлечение машинами, предметностью и т. д. Что у вас в России? Так, в ходу, судя по тому, что привез Эренбург, поэт-журналист (и то, и другое достаточно среднего качества) <неразборчиво>. Примитивизм Гончаровой и твой неопримитивизм имели бы успех гораздо больше [14, с. 138].

Что же именно мог показать Илья Эренбург Ларионову? Нет никаких сомнений, что он в первую очередь продемонстрировал бы ему только напечатанный номер нового журнала «Вещь», редактором которого он был вместе с Л. М. Лисицким. Первый сдвоенный номер журнала «Вещь» (за март-апрель) вышел в свет в Берлине весной 1922 года. И конечно же внимание Ларионова никак не могло не привлечь следующее сообщение от редакции нового журнала:

В Париже вышел первый № художественно-литературной хроники «Удар» под редакцией Сергея Ромова. В списке сотрудников — друзья и единомышленники «Вещи». Мы приветствуем «Удар» — орган группы русских художников, живших в Париже до революции и тщательно отгораживающих себя от «кликушества и хлестаковщины» русской эмиграции. Статья Терешковича ставит на свое место группу «мирискусников», выступивших под гордой вывеской «L'art russe». Хороши заметки о последних похождениях Мережковского и Бунина. Но одна статья идет вразрез с общим направлением журнала, и об ней необходимо упомянуть — это lamentации г. Барта по поводу отсутствия в России живописи. Очевидно, автор совершенно не знает работ современных русских мастеров. Судить о них с вышки парижской «Ротонды» довольно трудно. Самое большое, что можно заметить, это Ларионова, который здесь же по соседству шумит. Отсюда вывод — Татлины, Малевичи и пр. — ерунда. Единственное ценное «Larionoff». Друзья из «Удара»! Ударяя, надо знать, по чему. Если вы хотите бить искусство России, незачем ругать Мережковских. Если вы хотите бить врагов «левого» искусства, ищите их ближе от себя [2, с. 5].

Может быть, автором этой чрезмерно резкой и, надо признать, совершенно несправедливой к Ларионову реплики, был сам Эренбург.

Этим можно объяснить негативную характеристику, данную ему Ларионовым в цитированном письме к Шевченко. Но, так или иначе, этот эпизод не мог не пробудить в Ларионове самого пристального интереса к искусству Советской России.

Владимир Маяковский в первый раз посетил Париж в ноябре 1922 года, по приглашению С. П. Дягилева. 24 ноября 1922 состоялся торжественный обед в честь Маяковского, организованный усилиями Союза русских художников и редакцией журнала «Удар». На обеде собралось почти сорок людей из мира искусства — писателей и художников, русских и французов. От имени русских артистов тогда с яркой приветственной речью выступила Н. Гончарова. Впоследствии, в 1957 году она по памяти записала текст своего выступления. Разумеется, и Ларионов в тот вечер также присутствовал на чествовании поэта — своего старого московского знакомого.

Голос его — голос многогласых труб, как и его поэзия говорящих о многогласости жизни: — Солнце вваливается сквозь щели деревянного забора. Старый мир дошел до края, не сознавая того, что держится на одном винте. Быть может, более страшного образа благополучного существования нельзя себе и представить.

Целый мир благополучного существования держится на одном винте, вероятно, сделанном из чековой книжки¹.

Так запомнилось Гончаровой ее выступление в тот памятный вечер. В нем она обращалась к написанному летом того года стихотворению поэта «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Может быть, позднее на этом самом обеде или же в один из следующих дней Ларионов и Маяковский договорились об иллюстрировании художником будущей книги — издания в Москве этого имевшего грандиозный успех стихотворения. И Ларионов сразу же

1 О событиях того вечера см. статью В. Н. Терехиной «Гончарова, Ларионов, Маяковский: Париж, 1922 год» [8], по которой цитируется и приветственное слово Гончаровой [8, с. 227]. См. также публикацию А. Б. Лукановой того же выступления, записанного Гончаровой по памяти [8, с. 108–109].

принялся за работу: уже 29 ноября 1922, всего через четыре дня после отъезда поэта из Парижа, он написал ему в Берлин:

Милый Владимир Владимирович

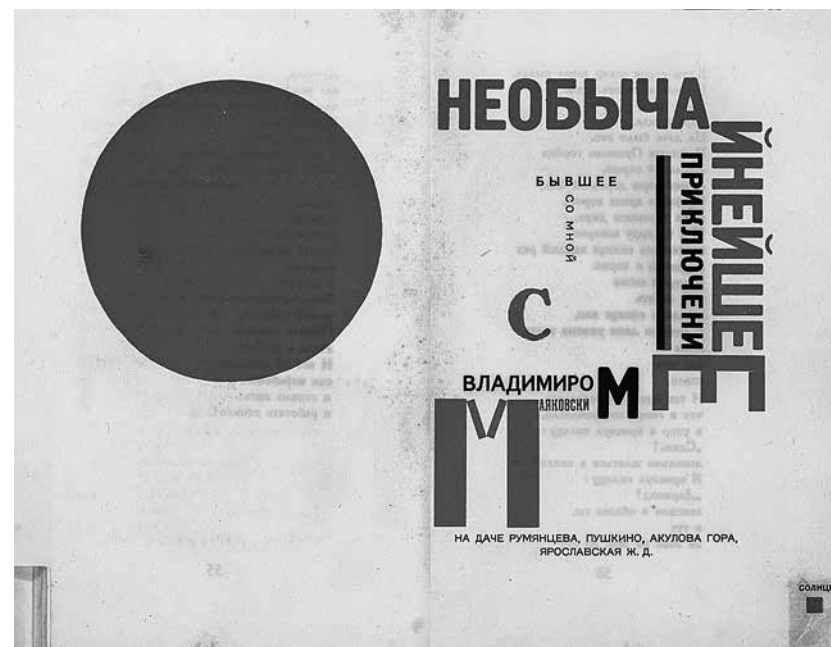
Посылаю тебе два портрета: один в ресторане, другой — вообще хотя и имеет вид наброска, но я за него стою очень, он передает Маяковского в Париже, один заголовок, одну концовку и шесть иллюстраций, из которых одна в два цвета, изображающая солнце. Все эти вещи к «Солнцу», на каждой написано карандашом к чему и что².

В 1923 году эта книга с иллюстрациями Ларионова была выпущена издательством «Круг» в Москве. (Ил. 2–3.) Но прежде всего хотелось бы упомянуть и о двух других изданиях этого стихотворения поэта, проиллюстрированных художниками русского авангарда. Тогда же в Берлине вышла из печати книга Маяковского «Для голоса» (Берлин, 1923), в которую среди других произведений вошло и «Необычайное приключение». (Ил. 1.) Это крайне необычное издание, сразу же после своего появления привлекшее к себе огромное внимание, создал «конструктор книги» Эль Лисицкий. Ныне оно безоговорочно и вполне заслуженно считается одной из вершин полиграфического искусства XX века и одним из наиболее выдающихся достижений искусства русского конструктивизма³.

В 1925 году Маяковский побывал в США и встретился в Нью-Йорке со своим давним и верным другом Д. Д. Бурлюком. Одним из итогов далекой поездки поэта стало американское издание его стихотворения, озаглавленное «Солнце в гостях у Маяковского» (New York: New World Press, 1925). (Ил. 4.) Конечно же вдохновителем и организатором этого издания тогда был сам Бурлюк. Он же и проиллюстрировал книгу двумя своими литографиями. Но если Лисицкий был «конструктором» берлинского издания, то на обложке нью-йоркского стояло указание: «Украшения Дав. Бурлюка». Обе его литографии выполнены в стилистике, уже весьма далекой от актуальных авангардных поисков. Заглавная иллюстрация даже удивляет своей почти реалистической манерой. (Ил. 6.) Художник наделил Солнце антропоморфными чертами — круглым большим лицом с широко раскрытыми большими глазами и пухлыми

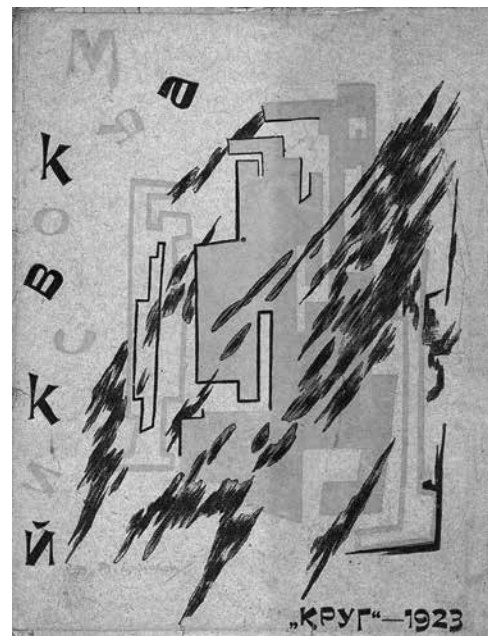
2 Письмо опубликовано В. Н. Терехиной [8, с. 233].

3 Первым из исследователей русского авангарда, обратившихся к анализу этого издания Лисицкого, был Н. И. Харджиев [13, с. 145–161].



14. Владимир Маяковский. *Для голоса*
Берлин: ГИЗ, 1923. Разворот
Конструктор книги Эль Лисицкий

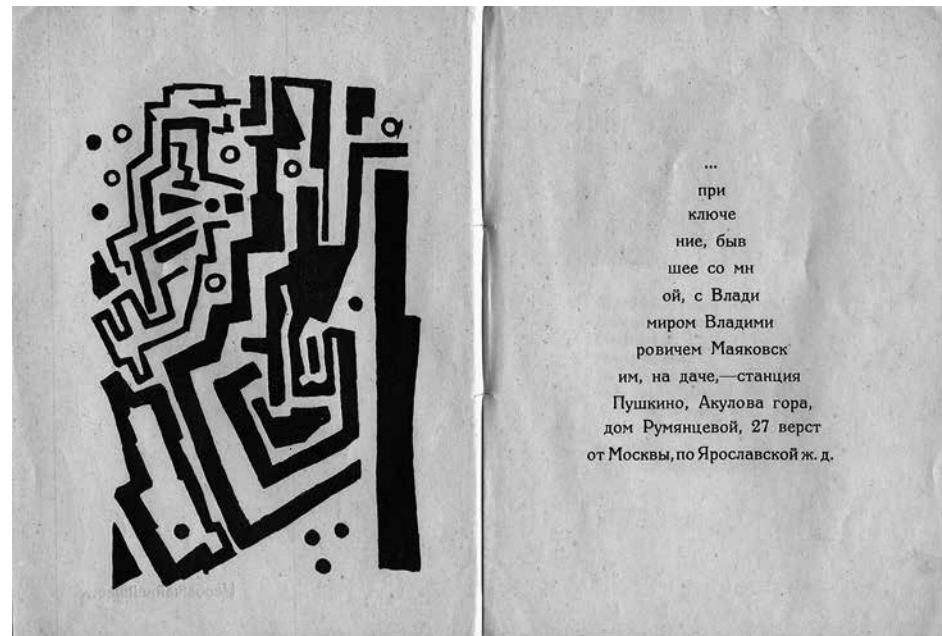
губами — вот только, то ли это светило, о котором сказал поэт: «В 140 солнц закат пылал»? В литографии «Америка» (ил. 5), помещенной на последней странице обложки, то же, уже заходящее «на ночной покой», Солнце закрыло глаза с длинными ресницами — такое решение вполне уместно было бы для иллюстраций к какой-либо детской сказке. Эта композиция выдержана в стилистике примитивизма и лаконичных рисунков художников «первобытных» племен — вероятно, Бурлюк таким решением хотел напомнить об искусстве коренных жителей Америки, индейцев. Впрочем, вряд ли стоит упрекать «отца русского футуризма» в отступлении от идеалов его молодости. Бурлюк явно предпринял это издание «на свой страх и риск» и ради успеха книги Маяковского в чужой ему стране был вынужден считаться с настроениями не только властей Соединенных Штатов, но и консервативной



2. Владимир Маяковский. *Солнце*
М.: Круг, 1923. Обложка
Литография Михаила Ларионова

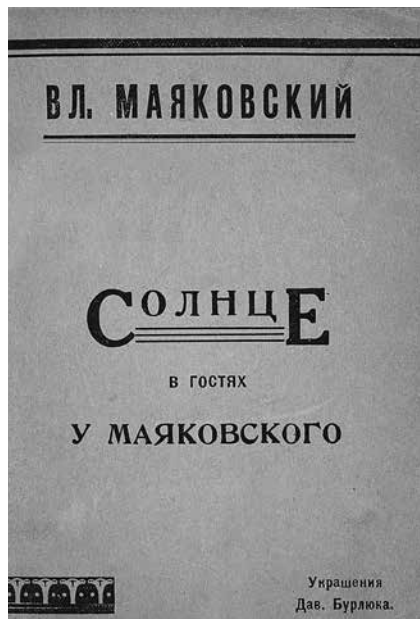
части общества страны, совсем не разделявших радикальных идей русской революции.

Эти два издания стихотворения Маяковского, проиллюстрированные Эль Лисицким и Бурлюком, — берлинское и нью-йоркское — словно бы представляют собой две крайности, уже весьма далекие одна от другой, два полюса художественного восприятия образов поэзии. Московское издание, проиллюстрированное Ларионовым, в этом иллюзорном пространстве непрерывных поисков новизны выражения, располагается где-то внутри труднообразимого пути между этими двумя столь ярко обозначенными полюсами. Полуабстрактный двуцветный рисунок на обложке напоминает о потоках солнечных лучей, врывающихся то ли в стилизованные окна, то ли в какие-то невообразимо закрученные и изломанные лабиринты линий на плоскости листа. Необычны черно-белые иллюстрации внутри издания — и они невольно

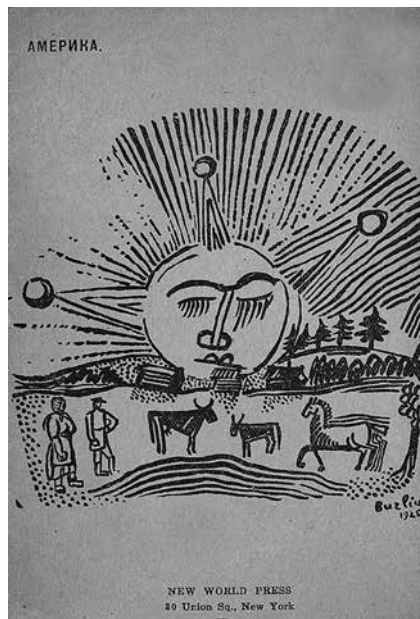


3. Владимир Маяковский. *Солнце*
М.: Круг, 1923. Разворот
Литография Михаила Ларионова

привлекают к себе внимание. (Ил. 3, 7.) Как, впрочем, и любая другая работа, выполненная Михаилом Ларионовым. Это словно беспорядочно возведенные стены, крыши, окна. Их дробящиеся на четверугольники плоскости наделены материальностью и плотностью — но в то же время они иллюзорны и беспредметны. Угловатые фигуры живут в динамике и эмоционально насыщены — но в то же время уверенно спокойны и идеально уравновешены. Трудно однозначно определить стиль, в котором Ларионов выполнил этот цикл иллюстраций. В. Н. Терехина обозначила его как «лучистское оформление» [8, с. 233]. И такую характеристику вполне можно в целом принять. Но все же нельзя не отметить: даже если это и лучизм — то он подвергся весьма важным трансформациям. В ходе неизбежной и уже достаточно долго длящейся эволюции он впитал в себя и характерные черты, и особенности других, некогда не столь уж близких ему, направлений авангарда. В том же 1923 году увидела свет

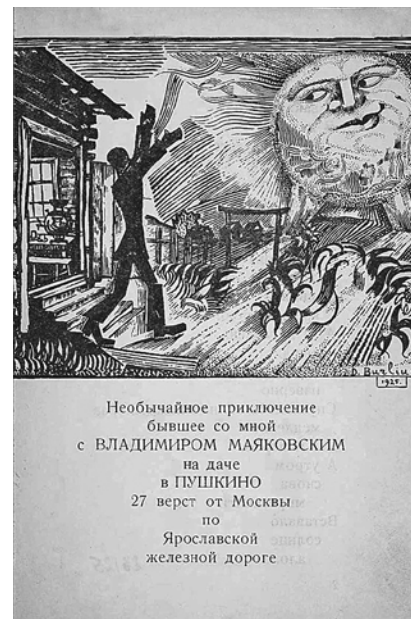


4. Владимир Маяковский. *Солнце в гостях у Маяковского*
New York: New World Press, 1925
Обложка



5. Владимир Маяковский. *Солнце в гостях у Маяковского*
New York: New World Press, 1925
4-я сторона обложки. Литография
Давида Бурлюка

программная книга Н. Тарабукина «От мольберта к машине». В ней автор охарактеризовал некоторые произведения Л. Поповой 1914–1916 годов, а также А. Веснина и А. Моргунова как «беспредметный кубизм» [11, с. 7]. И эта характеристика отчасти подходит также и для ряда композиций Ларионова, выполненных для книги. В созданных фантазией художника изломанных фигурах прослеживаются мотивы и кубизма, и даже архаичного примитива. Может быть, самая интересная из иллюстраций — та, на которой изображена плотная массивная фигура с повелительной жестикуляцией странных механических рук, упором своих конечностей неразделимо связанная с тяжелым ступенчатым основанием; стоящая слева от расположенного вертикально приглашения — полуприказа: «зашлобкомне...», — кажется, даже двоящаяся, спон-



6. Владимир Маяковский. *Солнце в гостях у Маяковского*
New York: New World Press, 1925
Титульный лист. Литография Давида
Бурлюка

танно делящаяся на две почти сливающиеся фигуры. Она напоминает черную и тяжелую первобытную, возможно, африканскую, статуэтку. Ларионов в Париже, вслед за своими друзьями — художниками-кубистами — также увлекся этим своеобразным искусством.

Вскоре после создания иллюстраций к «Солнцу» Маяковского Ларионов выполнил рисунок для афиши «Трансментального бала», в подготовке которого он принимал самое активное участие. (Ил. 8–9.) Этот бал, организованный Обществом русских художников в Париже, состоялся 23 февраля 1923 года. Вероятно, в начале года Ларионов и выполнил свой рисунок для будущей афиши. Но ведь это — композиция с уже вполне узнаваемой плотной и черной массивной фигурой, стилизованной то ли под первобытность, то ли под кубизм. Фигурой, явно родственной той,



7. Владимир Маяковский. *Солнце*
М.: Круг, 1923. Иллюстрация
Литография Михаила Ларионова

8. Михаил Ларионов. *Трансментальный бал*. 1923. Афиша



9. Михаил Ларионов. *Трансментальный бал*. 1923. Пригласительный билет

что вошла в качестве иллюстрации в книгу Маяковского. Может быть, даже — один из созданных тогда же, при работе над книгой, вариантов иллюстрации.

На весьма подробной афише бала анонсирована богатая событиями программа «Трансментального бала». Среди приглашенных музыкальных коллективов фигурировал вошедший в то время в моду джаз-бэнд. Устроители стремились идти в ногу с техническим прогрессом и объявляли о своем намерении запечатлеть мероприятие на кинолентку. Среди многочисленных прочих — занимательных и развлекательных — событий упомянуто выступление Ларионова на тему о «районизме (т. е. лучизме)⁴. Такое выступление во время шумного праздника, если

оно в действительности тогда состоялось, с неизбежностью должно было нести в себе черты эпатажа или даже карнавальной культуры. Хотя такой оборот событий отнюдь не нов для Ларионова, все же нельзя не отметить некоторые дадаистские или даже абсурдистские черты складывавшейся во время бала ситуации.

По замыслу устроителей, особенно почетные гости бала наблюдали бы за шумным и веселым праздником из отдельных лож, декорированных специально для этого торжества знаменитыми и выдающимися художниками. Таких лож предполагалось устроить 40 — их можно было приобрести на вечер за отдельную плату. В качестве исполнителей декораций на афише указаны такие мастера, как Х. Грис, А. Глез, Ф. Леже, П. Пикассо; а из русских — В. Барт, Гончарова, Ларионов [16, р. 132]. Ларионов во время подготовки бала договаривался с Л. Сюрважем (своим старым знакомым еще по Московскому училищу живописи, которого он знал в 1900-е годы как Леопольда Штюцваге) и пригласил к исполнению декораций лож также и его⁵. Трудно вообразить себе, что организаторы бала вели переговоры сразу с сорока различными художниками. Скорее всего, ими предполагалось, что каждый из художников возьмет на себя труд по оформлению сразу нескольких лож. Сюрваж согласился и выполнил свою часть работы — то же самое, надо полагать, успешно сделали другие декораторы. Представим же себе такую весьма фантастическую картину: разгоряченные участники бала из лож, разукрашенных лучшими художниками современности, возможно, в масках, только что купленных у Гончаровой, слушают доклад Ларионова о лучизме. Разумеется, помимо доклада в программу вечера входили и танцы: в афише объявлено о выступлении на бале танцовщицы Л. Кодреано — и хореография этого эпизода была поставлена все тем же Ларионовым⁶.

4 Афиша бала воспроизведена в книге воспоминаний, собранных Т. Логин (Татьяной Логиновой — художницей, ученицей Н. С. Гончаровой). См.: [16, fig. 18, p. 132]. Атмосферу события хорошо передает игра слов в одном из анонсов афиши: *Le bal sera filmé et chacun sera épaté par le cine-portrait Pathé*. Интересно также другая афиша для бала, выполненная Гончаровой. В этом варианте изображена композиция с фантастическими фигурами, которая напоминает ее полотно «Купальщицы» (1923, ГТГ).

5 Л. Сюрваж опубликовал письмо Ларионова к нему от 24.01.1923, в котором тот приглашает его принять участие в выполнении работы. Ларионов пишет своему другу (еще в старой орфографии!): «Можешь делать что хочешь, оставь только вырезь для зрителей» и даже сообщает примерные размеры декораций [16, р. 135].

6 Согласно сведениям, объявленным на афише.

«Трансментальный бал» зимы 1923 года и связанная с ним активная организаторская деятельность Ларионова, пожалуй, весьма наглядно отображают ситуацию, в которой в то время оказался художник в Париже. Прошло уже десятилетие после изобретения им лучизма и показа лучистой живописи на выставках в Москве. Теперь же Ларионов попал в плотное окружение художников других направлений: к тому времени уже укоренился неоклассицизм, но и кубизм еще отнюдь не собирался мирно сдать свои позиции и уйти на покой. Лучизм теперь никак не являлся самым последним изобретением художественного авангарда. В жизнь искусства не только Москвы, но и Парижа, как-то неожиданно и вдруг, властно и неумолимо ворвался русский конструктивизм — и отныне с ним было никак невозможно не считаться. Такие его вершинные достижения, как оформление издания «Для голоса» Лисицким, наглядно демонстрировали полную созвучность переживаемой эпохе, огромный творческий потенциал и фантастическое расширение возможностей художественного выражения. Русский конструктивизм вскоре стал приносить далекие плоды своего влияния даже в Париже. С. П. Дягилев всегда чутко улавливал в текущем потоке истории самые последние изменения и вовремя замечал новейшие тенденции в искусстве. В середине 1920-х он посчитал необходимым обратить свой пристальный взор на конструктивистские поиски — и вследствие этого история «Русских балетов» обогатилась еще двумя новаторскими постановками. Это спектакли 1927 года: «Кошки» на музыку А. Сеге в постановке Н. Габо и А. Певзнера и «Стальной скок» на музыку С. С. Прокофьева в постановке Г. Якулова⁷. Причем Дягилев сначала предполагал пригласить Ларионова в качестве декоратора «Стального скока». Действие последнего спектакля, по замыслу его создателя, даже происходило в Советской России, на заводе и в среде пролетарской молодежи. По-видимому, это в итоге и предопределило судьбу постановки: вместо русского парижанина Ларионова приглашение получил советский художник Якулов⁸.

7 История создания двух этих постановок подробно проанализирована в работах Г. Ф. Коваленко [5; 6].

8 Весьма интересные подробности содержатся в письме И. Э. Грабаря к В. М. Грабарю от 29.05.1929, отправленном из Парижа Грабарем сразу же после просмотра балета «Стальной скок». Приведем слова Грабаря: «Оказывается, Дягилеву было предложено года два назад привезти свой балет к нам для повышения балетной техники, ибо она

Не вызывает никаких сомнений, что Ларионов, как один из ближайших друзей и сотрудников Дягилева, прекрасно знал все подробности упомянутых постановок. Он тогда не входил в число тех соратников Дягилева, кто непосредственно осуществлял создание спектаклей. Но все же был к ним достаточно близок — так, А. Соге с большой теплотой вспоминал о том, как он, начинающий композитор и сотрудник «Русских балетов», в 1927 году во время работы над заказанной ему музыкой к спектаклю познакомился с Гончаровой и Ларионовым и быстро с ними подружился. Также не подлежит сомнению, что русский мастер старался внимательно следить за всеми новостями искусства, доходившими во Францию из его родной страны. Задача, стоявшая перед ним, как перед художником и создателем лучизма, была двойной. С одной стороны, Ларионов пытался утвердить непреходящую ценность лучистской живописи как важного эпизода, бесспорного факта уже свершившейся истории современного искусства. С другой стороны, он стремился продолжать свою активную работу — и поэтому вольно или невольно задумывался над тем, каким образом можно будет обновить, модернизировать художественную систему лучизма, насытить ее новыми, созвучными времени смыслами.

Конструктивизм представлялся художнику вполне подходящим средством для выполнения задачи обновления и осовременивания лучизма. Напомним, что лучизм был задуман Ларионовым еще в начале 1910-х годов и, по замыслу его автора, был призван стать некоей всеобъемлющей, но в то же время и достаточно открытой системой, изначально содержащей в себе потенциал дальнейшего роста и постоянного обновления. Поэтому, пусть даже и с некоторой натяжкой, но Ларионов все же имел определенные основания сблизить свои лучистские поиски с устремлениями несколько позднее вышедших на первый план

действительно изумительно высока, и вот был сочинен специальный балет, действие которого происходит на заводе: работники, работницы, красноармейцы, и все это танцует. Музыка Прокофьева страшно шумная: вдохновился машинным гамом и все сплошь *fortissimo*...» [3, с. 232]. Конечно, теперь уже трудно сказать, насколько серьезным было предложение, по словам Грабаря, сделанное Дягилеву из СССР. Но руководитель «Русских балетов», несомненно, принимал его во внимание при работе над постановкой. Заботясь о будущей судьбе балета, он пожелал пригласить для участия в работе советского режиссера В. Э. Мейерхольда. О попытке пригласить Мейерхольда упоминает в своей работе Г. Ф. Коваленко [6, с. 274–303]. Но тот под вежливым предлогом уклонился от сотрудничества. В итоге приглашение Дягилев принял Г. Б. Якулов, ставший декоратором спектакля.

9 Воспоминания А. Соге вошли в сборник Т. Логин [16, р. 103].

поисками художников — создателей конструктивизма. Творческая практика Ларионова, его «лучизм» в какой-то мере может считаться одним из предшественников последующих конструктивистских исканий. Рассмотрим, например, одну из работ Ларионова, выполненных в 1915 году для Дягилева. Это эскизы костюмов, выполненные художником для проекта постановки «Естественные истории» на музыку М. Равеля. Ярко раскрашенный, горделивый и слегка чопорный Паулин с множеством перьев и крыльями, прикрепленными к туловищу шарнирами, и обладающий слегка удлинненным туловищем Кузнечик с сильными длинными лапами на тех же шарнирах — прекрасно передающие мотив движения эскизы. (Ил. 10–11.) Но вот только каково артистам было бы исполнять свой танец в настолько тяжеловесных костюмах? Спектакль в итоге так и не получил сценического воплощения. В действительности, эти красивые и слегка забавные механические существа, придуманные Ларионовым, немного напоминают военную технику времен Первой мировой войны — самолеты со множеством собранных в «этажерки» несущих крыльев, громоздкие и тяжелые танки с высокими и узкими гусеницами. В том же 1915 году такие чисто эстетические и художественные идеи Ларионова, как «искусство — жизнь» и «лучизм в театре», неожиданным и даже устрашающим образом нашли свою реализацию в ходе реальных боевых действий. Сохранилась фотография дирижабельной атаки на Лондон, предпринятой немцами в том году, — огромные цеппелины парят над городом в зловещем ночном мраке, их выхватывают из темноты лучи множества мощных прожекторов.

Следует также отметить, что адепты конструктивизма в Советской России на рубеже 1920-х годов знали имя Ларионова и интересовались его творчеством. Причем авторитет художника, довольно давно покинувшего Москву, с которым они не были лично знакомы, оставался все еще весьма высок. Это хорошо и наглядно демонстрирует запись из дневника В. Степановой, сделанная в начале 1920 года:

На днях Ган мне говорил, что вот Малевич все говорит, что он первый заговорил о беспредметном, а оказывается, что Ларионов в «Лучизме» еще в 1913 году писал то же, только не говорил, что «я открыл» и т. д. И прочел мне выдержку. У Гана стала часто попадаться в последнее время «беспредметность». Дальше стал говорить, что Ларионов вообще хорошо говорит об искусстве. Еще бы! [10, с. 100].



10. Михаил Ларионов. Павлин. Эскиз костюма к постановке *Естественные истории*. Литография из альбома *Gontcharova, Larionow. L'Art décoratif théâtral moderne*. Paris: La Cible, 1919

В 1929 году Ларионов осуществил в Париже для Дягилева постановку второй редакции «Лисицы» на музыку И. Стравинского, в эксцентрической хореографии С. Лифаря, включавшей в себя множество акробатических элементов и трюков. (Ил. 12–13.) Впоследствии Ларионов, вместе с Гончаровой, выступил как летописец и историк «Русских балетов». В книге о театральной декорации в «Русских балетах» он попытался причислить и Гончарову, и себя к изобретателям нового направления и отнес «Лисицу» к числу спектаклей, в оформлении которых использованы элементы конструктивизма [15, р. 32–33]. Как бы то ни было, но «волна» конструктивистских устремлений и инноваций, накрывшая тогда мир «Русских балетов», оказалась хотя и бурной, но весьма непродолжительной. В письме о балете «Байка про лисицу» к редактору газеты «Таймс» в июле 1929 года, по воле судьбы оказавшемся одним из последних его публичных выступлений, Дягилев отмечал:



11. Михаил Ларионов. Кузнечик. Эскиз костюма к постановке *Естественные истории*. Литография из альбома *Gontcharova, Larionow. L'Art décoratif théâtral moderne*. Paris: La Cible, 1919

Лифарь выступит впервые как балетмейстер, и вот когда, наконец, действительно должно заговорить об акробатическом танце. Дело вовсе не в его принципе, а в том, что просто в «Лисице» он не видел иной формы для хореографического изображения акробатической музыки Стравинского. Стравинский очень часто бывает, несомненно, акробатом звуков, как Пикассо акробатом линии. Акробатика невыносима, когда она становится теорией, но в ней заложены элементы той конструктивности, которую прошла вся современность. Конструктивизм в живописи, декорации, музыке и хореографии – вот то, чем увлекалось и еще увлекается нынешнее поколение. Формы его меняются. В живописи и декорации это увлечение идет к концу, но в музыке, где мы только что были преисполнены импрессионизма и неосентиментализма, а также и в хореографии, где мы любезно кивали классике, наоборот, приобретает необычайную силу [9, с. 257–258].



12. Михаил Ларионов. *Петух*. Эскиз костюма для постановки *Лисица* 1922 (первая редакция). Бумага, карандаш, акварель. 48,8 × 31,8. Художественный музей, Сан-Франциско



13. Михаил Ларионов. *Лиса, переодевшаяся монахом*. Эскиз костюма для постановки *Лисица*. 1922 (первая редакция). Бумага, карандаш, гуашь. 48,9 × 31,8. Художественный музей Макней, Сан-Антонио

Возможно, что Дягилев тогда не вполне остался удовлетворен результатами своего временного сближения с конструктивистами — поэтому и говорил в приведенном отрывке об этом направлении как об уже подходящем к исчерпанию своих возможностей в сценографии. К слову сказать, и в творчестве упомянутого в отрывке Стравинского, открытого им и любимого композитора, уже вскоре, в 1930-е годы начался новый этап, связанный с обращением к неоклассике. Но в августе 1929 года Дягилев неожиданно скончался. И жизнь распорядилась так, что эти его слова уже не получили продолжения. Они невольно оказались творческим завещанием неутомимого организатора новаторских постановок, стали не просто констатацией искушенного знатока и критика, но и своего рода эпилогом блистательной истории «Русских балетов».

Следующий интереснейший эпизод — как в жизни Ларионова, так и в истории его творчества — произошел в середине 1930-х годов. Немолодой Ларионов в то время уже не мог не заботиться о том, каким образом будет вписано в историю современного искусства его имя и в каком облике войдет в его «анналы» изобретенный им лучизм. Поэтому общение с А. Барром, директором Музея современного искусства в Нью-Йорке и историком различных направлений в искусстве XX века, не могло не оказаться для него принципиально важным. Весной 1936 года Барр организовал в своем музее масштабную выставку «Кубизм и абстрактное искусство». Гончарова и Ларионов тогда оказались участниками этой важнейшей экспозиции. (Ил. 14.) Вероятно, в процессе подготовки выставки Барр много и непосредственно общался с Ларионовым и спрашивал его и о происхождении лучизма в живописи, и в том числе об эстетических идеях, на которых он основывался.

Результатом такого общения стало письмо Ларионова того же года, обращенное к Барру. Сейчас черновик этого письма, озаглавленный попросту «Лучизм», находится в фонде художника в собрании рукописей Третьяковской галереи. В письме Ларионов, вероятно, вспоминая свои предыдущие беседы с известным историком искусства и его многочисленные вопросы о лучизме, пытается кратко охарактеризовать свое направление и изложить именованному респонденту основные принципы лучизма.

В заключительных строчках своего не очень большого текста Ларионов замечает:

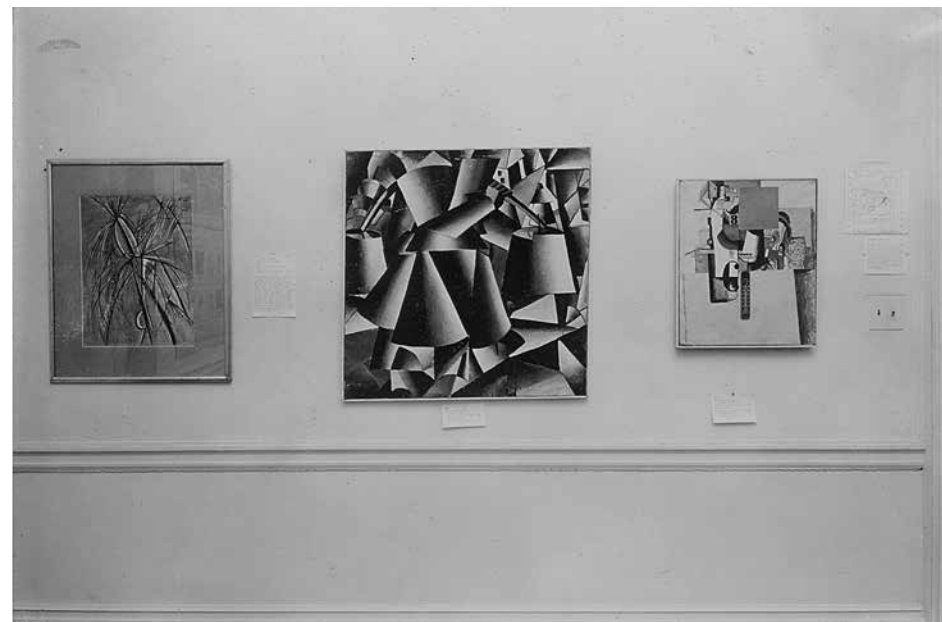
Я вовсе небеспричинно обращаюсь к Вам, обычно мне безразлично, что и как думается о разных вопросах и обо мне самом. Так как весьма мало меня занимает вопрос, давно ли или недавно я заговорил о лучизме. О нем все равно никто и по сие время не говорит, а если что говорят об этом, то Вы, я думаю, видите, что это не о лучизме — беспредметная живопись вовсе не лучизм еще. Потому я к Вам и обращаюсь, что думаю, что вопросы материализации духа могут Вас интересовать. Прилагаю несколько строк Аполлинера, написанные к моей выставке и Гончаровой у Поля Гиема 1914 года, чтобы показать, что о Rayonism'e он говорил раньше, чем Валери о теории Леонардо. Аполлинер был большой эрудит...¹⁰

На этом месте текст художника обрывается. Очень интригует в нем упоминание имени Леонардо да Винчи — ранее, при создании теории лучизма, Ларионов никогда, ни единого раза, не вспоминал о нем. Здесь же, в письме к Барру великий мастер эпохи Возрождения упомянут даже несколько раз. И каждый раз Ларионов вполне определенным и недвусмысленным образом, словно бы отвечая своему далекому собеседнику, весьма решительно отделяет лучизм от давних поисков и находок художника и изобретателя Леонардо. Очень хорошо ощущается, что для немного взволнованного Ларионова этот, казалось бы, отвлеченный и имеющий чисто историческое значение вопрос почему-то очень важен, имеет весьма принципиальное значение:

Должен Вам сказать, что о том, что пишет Леонардо, к лучизму и не имеет отношения, хотя это я узнал позднее. Но зато я знал раньше, чем Эйнштейн об этом опубликовал, что свет материален и луч. Знал я это, как и многие, так как эта гипотеза существовала в эпоху Ньютона и им была опровергнута в пользу теории световых волн. Когда же будет время, мне было бы очень приятно с Вами поговорить о переведении области чисто философской в область чисто физическую. Это перемещение позволило бы много вещей объяснить иначе. Уничтожило бы значение времени, а отсюда и моды. Дало бы новое объяснение стилям в различных искусствах, очень бы сблизило в основе искусства и совершенно разъединило бы их развитие [8, с. 98].

Или же в другом месте:

Rayonisme ничего общего не имеет с учением Леонардо, о котором мы с Вами говорили... Rayonisme не разбирает вопросов пространства и движения вовсе. Он имеет в виду Свет как начало материальное само по себе и всякого рода излучаемость вообще: радио, инфракрасные, ультрафиолетовые и т. д. и формы, которые в бесконечном изменении и совместном проникании одна в другую могут оправдать и позволить художнику всякую форму, не имеющую никакого значения... Не взаимоотношение форму и цвета в пространстве, что имел



14. Кубизм и абстрактное искусство
Музей современного искусства, Нью-Йорк, 1936. Вид экспозиции с работами Михаила Ларионова (*Лучистская композиция № 8*, 1913) и Казимира Малевича (*Женщина с ведрами*, 1912; *Солдат первой дивизии*, 1914)
Courtesy: MoMA, New York

в виду Леонардо, а излучаемость всех родов имеет в виду Rayonisme: радиоактивность, излучение мысли человеческой. Потому что расхождение нашего мозга, его разложение... есть его лучеиспускание, его радиоактивность. Rayonisme имеет в виду не только формы животные, но и скульптурные, пространственные, литературные [8, с. 97–98].

В своем тексте Ларионов упоминает выдающегося французского поэта, художественного критика и эссеиста П. Валери: вероятно, именно о нем художник ранее разговаривал с Барром, отвечая на его вопросы.

10 Публикация А. Г. Лукановой: [8, с. 98]. Здесь и далее цитаты приводятся в орфографии Ларионова.

Как мы уже видели выше, по мнению Ларионова, Валери писал о Леонардо уже после знаменитой выставки лучистской живописи в Париже в 1914 году. *Но что же именно написал Валери?* Кажется, что Ларионов в своем тексте подразумевает стихотворения или же какие-то яркие «образы поэтические» знаменитого современника. Самым интересным здесь оказывается, что на самом деле все было совершенно не так, как при написании письма Барру полагал художник! И здесь неожиданно возникает крайне интересная и важная коллизия, требующая самого пристального рассмотрения.

Чтобы разрешить этот любопытный и невольно возникший вопрос, первым делом следует уточнить, *что же написал Валери*, и конкретизировать время создания его работы. Ларионов ошибался, когда полагал, что Барр в беседах с ним подразумевал некое произведение из поэтических сборников знаменитого поэта. Валери был не только высокоталантливым поэтом, к тому времени получившим вполне заслуженное признание во Франции и в Европе. Не менее важной стороной его творчества были блистательно написанные критические и философско-эстетические статьи на темы искусства, истории и культуры. Достаточно быстро и легко можно установить, о чем на самом деле Барр спрашивал русского художника: о возможной связи лучизма Ларионова с идеями, изложенными в сочинении Валери «Введение в систему Леонардо да Винчи».

Прежде всего приведем здесь весьма интересную историю создания этого текста его автором Полем Валери. Будущий поэт, а в то время начинающий литератор в возрасте 23 лет, в 1894 году приступил к работе над «Введением в систему Леонардо». В следующем, 1895, году законченная работа была опубликована во французском журнале «Нуфель ревю». Эта была первая серьезная статья молодого автора. Там не менее она сразу же и очень уверенно задала весьма высокую планку: яркий, запоминающийся стиль, высочайшие качества текста, сочетание глубоких познаний и смелости интеллектуального анализа. Эти характерные особенности будут проявляться и в последующих работах автора, создаваемых им на протяжении долгой жизни писателя. Его статьи неизменно привлекали к себе внимание читателей и получали безоговорочное признание. В 1919 году Валери, не изменяя текст свой ранней

работы, написал для нового ее издания вступление — своеобразный автокомментарий — «Заметки и отступления».

В 1929–1930 годах он снабдил статью новыми примечаниями, а также посвятил творчеству великого итальянца другую свою статью — «Леонардо и философы». Все эти три текста вошли в одно новое издание, увидевшее свет в 1931 году¹¹.

Обратимся же к самому раннему тексту работы «Введение в систему Леонардо да Винчи» 1895 года. Явно созданный в тогдашней стилистике *fin du siècle*, торжественный и несколько тяжеловесный; зачастую, особенно с точки зрения современного читателя, чрезмерно перегруженный риторическими фигурами и техническими деталями, этот текст, насыщенный яркими образами, все же и сейчас производит впечатление прекрасно продуманной, наглядно и убедительно воплощенной исследовательской работы. Нельзя не отдать должного и интеллектуальной свободе и смелости П. Валери — тогда молодого и никому не известного автора. Он не побоялся взяться за анализ творчества *гения* — причем одного из наиболее бесспорных и величайших *гениев* за всю известную историю человечества! Ведь и в конце XIX века, и в другие эпохи после романтизма великое множество европейцев (как простых читателей и любителей искусства, так и «исследователей» и «критиков»), наверно, считали попытку такого анализа невозможной, а иногда даже чуть ли не кощунственной. Но эта общеизвестная «загадка Леонардо» — на века и бесповоротно связанная в нашем сознании с таинственной «улыбкой Моны Лизы», с его словно покрытым легким туманом сфумато, воздушной дымкой, — только укрепляла серьезность намерений знаменитого в будущем поэта и писателя.

Чем же мог привлечь в середине 1930-х годов этот текст внимание Барра? Отметим, что и сейчас он все еще способен привлечь к себе внимание читателя следующего, XXI века, помимо прочего, некоторыми неожиданными, неявными для своего времени прозрениями. Современный читатель может увидеть, например, некое предвестие будущего беспредметного искусства в следующей мысли, высказанной Валери:

*Художник размещает на поверхности цветочные массы, коих гра-
ницы, плотности, сплавы и столкновения призваны помочь ему*

11 Комментарий В. Козового к изданию [1, с. 402, 413].

выразить себя. Зритель видит в них лишь более или менее верное изображение обнаженного тела, жестов, ландшафтов — точно в окне некоего музея. Картины расценивают по законам реальности. <...> Факт тот, что в силу какой-то неуловимой потребности картина должна воспроизводить физические и естественные условия нашего окружения. В ней тоже действует сила тяжести, распространяется свет; и мало-помалу в первый ряд художественных познаний выдвинулись анатомия и перспектива. Я полагаю, однако, что самый надежный метод оценки живописи должен состоять в том, чтобы, ничего не угадывая в ней с первого взгляда, последовательно строить ряд умозаключений, вытекающих из совокупного присутствия на замкнутой плоскости цветowych пятен, дабы от метафоры к метафоре и от гипотезы к гипотезе восходить к осмыслению предмета или же подчас — к простому сознанию удовольствия, которое не всегда испытываешь сразу [1, с. 46].

Довольно быстро можно найти в тексте и тот отрывок, который позднее, явно и больше всего, заинтересовал историка современного искусства Барра. Валери выбирает из текстов Леонардо хорошо известный фрагмент, по его мнению, эта короткая фраза художника и изобретателя «в каждой части своей так усложнилась и так очистилась, что стала основополагающей формулой современного понимания мира» [1, с. 50]. А именно:

Воздух заполнен бесчисленными прямыми светящимися линиями, которые пересекаются и сплетаются, никогда не сливаясь, и в которых всякий предмет представлен истинной формой своей причины (своей обусловленности) [1, с. 50].

Именно эта неожиданная для его современников мысль, творческая догадка великого человека эпохи Возрождения, по мнению Валери, стоит у истоков всей последующей европейской культуры, и незыблемым образом заложена также в фундамент всех последующих естественных наук. Итак, по его словам:

Истолкование еще не приобретает здесь характера расчета. Оно сводится к передаче некоего образа, к передаче конкретной связи между явлениями или, точнее сказать, их образами. Леонардо,

по-видимому, было известно такого рода психологическое экспериментирование, но мне кажется, что за три века, истекшие после его смерти, никто не разглядел этого метода, хотя все им пользовались — по необходимости [1, с. 50–51].

Конечно же именно слова Леонардо о «светящихся линиях», воспроизведенные в статье Валери, привлекли к себе повышенное внимание Барра, увидевшего в них некое провозвестие лучизма — живописной системы, придуманной Ларионовым спустя весьма уже долгий срок, в начале XX века. Ларионов же полагал, что Барр видит в его лучизме некое подобие «камеры-обскуры», и вполне справедливо отрицал какую-либо связь своей живописной системы с этой идеей Леонардо. Но не только из-за этого эпизода для нас интересен текст Валери. В его анализе творческой системы Леонардо да Винчи неожиданно и смело поставлена еще и другая проблема — и, пожалуй, можно даже с уверенностью сказать, что сегодня она представляется гораздо более важной, нежели предположение о возможной связи лучизма с построениями великого творца эпохи Возрождения. Важнейшее место в анализе Валери занимает идея, которую просто не может обойти историк современного искусства. Это идея *конструирования*. Творческая деятельность человека — и не только художественная, но и всякая другая, по мнению Валери, заключает в себе именно *сознательный акт конструирования*. Яркую и обстоятельную цитату из его исследования мы сочли возможным поместить в качестве эпиграфа к этой статье. В следующем отрывке Валери также стремится прояснить место, которое занимает конструирование в процессе создания законченного произведения:

Конструирование располагается между замыслом или четким образом и отобранными материалами. Один, исходный, порядок мы замещаем другим, вне зависимости от характера предметов, приводимых в систему. Будь то камни или цвета, слова, понятия или люди, их особая природа не изменяет общих условий этой своеобразной музыки; продолжая метафору, скажем, что покамест им отведена в ней роль тембра. Изумительно то, что ощущаешь порою точность и основательность в тех человеческих конструкциях, которые представляют собой скопления предметов, на первый взгляд несоизмеримых, как если бы человек, разместивший их, знал их избирательное сродство. Но изумление достигает предела, когда

обнаруживаешь, что в подавляющем большинстве случаев автор неспособен отдать себе отчет в избранных путях и что он пользуется властью, истоки которой ему неведомы. Он никогда не может заранее притязать на успех [1, с. 43].

И здесь невозможно не отметить: для современного читателя проблема *конструирования*, поставленная Валери по отношению к творчеству да Винчи, весьма явным и очевидным образом способна напомнить об одном из важнейших направлений в искусстве XX века — конструктивизме. Но создается впечатление, что сам автор великолепного анализа творчества Леонардо даже не отдавал себе в этом отчета. Впервые опубликованная в 1895 году, его работа по многим рассматриваемым в ней темам, без сомнения, опередила свое время. Впрочем, Валери в дальнейшем не стремился серьезно и глубоко заниматься изучением проблем «новейших течений» в визуальных искусствах. Вряд ли впоследствии сколько-нибудь занимал его внимание и русский конструктивизм 1920-х годов. Но, кажется, и другие современники вовремя не заметили всей значимости для современного искусства «Введения в систему Леонардо да Винчи». Когда в середине 1930-х годов Барр и Ларионов начали диалог о лучизме, это невольно помогло привлечь внимание русского художника к работам неизвестного ему Валери. Но создается впечатление, что он даже не сразу осознал смысл вопросов Барра.

И сейчас все же остается до конца неясным вопрос: нашел и прочел ли Ларионов впоследствии «Введение в систему Леонардо да Винчи». Трудно также сказать — кажется, не осталось об этом свидетельств — обсуждали ли тогда Ларионов и Барр проблему русского конструктивизма. Художник был достаточно хорошо знаком к тому времени не только с практической работой, но и с некоторыми теоретическими построениями конструктивистов. Даже в черновике его письма к Барру попытка объяснить адресату сущность лучизма неожиданно приобретает у Ларионова несколько иные интонации. В новой интерпретации лучизма проглядывают черточки вполне «конструктивистского» метода анализа и создания произведения: «Художник сможет совсем сосредоточиться на распределении краски, ее конструкции и утолщений, и утончений ее слоев. Одним словом, если можно сказать грубо, например, в портрете Рембрандта рассматривать и ценить его фон, свет или тень, взятые каждая в отдельности» [8, с. 97]. Но конструктивизм в Советской России

к тому времени уже полностью высказал свои идеи. Под влиянием новой политической ситуации 1930-х годов, он практически завершился как революционное художественное направление. Так что работа Валери отныне могла бы иметь для Ларионова только один смысл: взгляда, обращенного в прошлое.

Но ведь это было и его собственное прошлое. Ларионов стремился утвердить лучистскую живопись на достойном месте в искусстве своего века. В некоторых текстах более позднего времени он еще и еще возвращался к проблеме интерпретации лучизма, стремился поставить свое творчество в более широкий контекст развития русского искусства XX века. При этом Ларионов зачастую особенно подчеркивает противоположность творчества русских художников и таких направлений западноевропейского искусства, как кубизм и футуризм. Отмеченные черты можно найти в отрывке из письма художника 1945 года, адресованного Клод Сербанн¹². Весьма удивительно, но в то же время и в какой-то степени характерно для самовосприятия позднего Ларионова, что в этом отрывке он даже не упоминает о лучизме! Теперь ему представляется более важным показать свое творчество как одну из частей глубоких поисков, сложных и масштабных трансформаций картины мира, задуманных и реализованных рядом великолепных художников, своим происхождением и своим новаторством так или иначе связанных с Россией. Приведем некоторые отрывки из новой автохарактеристики творчества художника, содержащейся в этом письме:

Надо, конечно, отметить, что в смысле оригинальной и очень тонкой конструкции, Татлин, Певзнер и Габо стоят все же отдельно. Так же как и некоторые произведения мои и Гончаровой.

Во всяком случае, это артистическое движение, поддерживаемое и проявляемое выше упомянутыми русскими артистами в свое время, является манифестацией очень серьезной, совершенно той эпохой не разобранной и, явно, в своих конечных результатах и основах иное, чем кубизм.

Все же Архипенко, Липшиц, Гончарова, Ларионов, Татлин и Габо, до известной степени, представляют цепь и развитие нового отношения прежде всего к поверхности (фактуре) и к строению —

12 Неизвестное письмо М. Ф. Ларионова/Публикация Джона Боулта [8, с. 244–247].

структура, конструкция. К поискам новой композиции одного и того же предмета <...>, который, оставаясь сам собою, но, проходя через творческий процесс, внутри своей формы претерпевал (подвергался) перестроению. <...>

Затем показывается и подчеркивается фактура поверхности каждого материала, какой входит в состав каждой конструкции.

Значит, задачи основные — конструкция и фактура. Разница от кубизма и футуризма [8, с. 245].

Похоже на то, что вопрос о своеобразии поисков русской художественной школы в XX веке, ее новаторстве и приоритете поисков многих ее представителей, постепенно оказывался для Ларионова в последние десятилетия его жизни все более и более важным. Постаревший художник еще и еще раз перебирает в памяти все ранее пережитые эпизоды своей богатой событиями артистической жизни. Ярким свидетельством таких попыток позднего Ларионова упорядочить, собрать в одной наглядной и величественной художественной системе весь опыт сделанного и увиденного им искусства, предстает отрывок «О современных направлениях в искусстве», записанный в 1950-е годы. Может быть, это даже последний, завершающий и подводящий итоги текст из создававшегося долгие годы художником целого ряда текстов-объяснений своего творчества.

И уже пожилой Ларионов опять и опять упрекает европейскую критику, не осознающую, какие богатые содержанием достижения дало русское искусство. И вновь для него оказываются главными вершинами современного мирового искусства лучизм и конструктивизм. В который раз вспоминает он в этом фрагменте свои давние уже разговоры 1930-х годов с Барром о Леонардо и камере-обскуре.

Западная критика может танцевать только от того места, от которого она знает, куда может пойти, и это всегда, в общем, что-либо из прошлого искусства, сказанное своими словами. Все взято в Лувре или ином музее и к этой музейной «частице» приделано колесико патентованное с личным именем или общим именем группы. На этом колесике «новая идея» выезжает из Лувров и катится в современной жизни. Таким образом, нельзя иначе объяснить: Rayonisme произошел от Леонардо да Винчи, Конструктивизм — от Пикассо. Почему? [8, с. 102].

Примерно в эти же годы Гончарова записала сохранившуюся в памяти речь, которую она произнесла в ноябре 1922 года в честь Маяковского. «Целый мир благополучного существования держится на одном винте...» — говорила тогда она. Но не сходное ли и не столь же тревожное впечатление производят порой слова Ларионова? Он хочет дать объяснения и своему лучизму — отделяя его от построений Леонардо, и конструктивизму — противопоставляя его кубизму. Но все его объяснения невольно сбиваются, уходят в сторону от четко задуманного плана возводимого величественного здания. Остается немного беспорядочный, но удивительно яркий и цветной набор сохраненных в памяти образов и парадоксальных, но порой удивительно неожиданно красивых сопоставлений. Он вспоминает Татлина — и тут же возникают образы примитивной африканской скульптуры. А чего стоят такие вот сочные, явственные воспоминания о «Параде» Пикассо:

На первом плане пуантелью (в духе Сейра) группа зрителей (она позднее не делалась). Затем, менаджеры (2), несущие на себе небоскребы (которые изображены и на кулисах), с многими окнами и с флажками наверху, напоминающие продавцов уличных лимонадов во времена французской директории и Наполеона I и одновременно картины Сюрважа того времени с массой окон. Затем Китаец, вроде Гончаровской Морской царицы из «Садко». И акробат с голубой татуировкой австралийских островитян — просто девушка в короткой юбке. Лошадь с головой негритянской скульптур, изображает лошадь, построенную из двух персонажей — и принцип и способ взяты из восточного театра, Явы, из японского. Что в этой смеси нового? А главное, построенного? Конструктивного? Каким образом новый современный дух может выразиться в такой сложной эклектической смеси? Герника — это скульптурная группа с Этуаль <...> и красивые девушки — рустиковая керамика всех времен и, наконец, породистый голубь [8, с. 103–104].

Cogito ergo sum. Когда-то сам изобретатель — Ларионов — объяснил лучизм как «радиоактивность, излучение мысли человеческой». В отрывке «О современных направлениях в искусстве» он характеризует конструктивизм как «строгое построение порядка логического, подчиненного свойствам материала и их использование» [8, с. 103]. Далее художник объясняет принципы работы с различными материалами

в конструктивизме. И вдруг его слова неожиданно вызывают в памяти рассуждения о фактуре из давней книги Н. Тарабукина «Опыт теории живописи»¹³. Вероятно, Ларионов раньше когда-то прочитал эту книгу, и близкие ему самому идеи русского автора остались в памяти.

Но теперь для почти прожившего свою жизнь Ларионова остался доступным только один материал — воспоминания. Его личный опыт, образы увиденного и пережитого за все ее долгие годы. И здесь опять невольно встают перед глазами яркие, запоминающиеся иллюстрации художника к «Солнцу» Маяковского, выполненные им в начале 1920-х годов. Ослепительные лучи светила прорываются сквозь хаотичные очертания утлых построек, преодолевают все эфемерные преграды, возведенные временем. Они льются и врываются в полутемную комнату сквозь полураскрытые запыленные окна. И в темном пространстве возникают поразительные лабиринты — вихри и водовороты из лучей и лучиков света.

Зато здесь можно было бы сказать, что это — как раз тот материал, что полностью подвластен своему творцу. И художник продолжает сопрягать и комбинировать в одно целое все эти беспокоящие его внимание разнородные образы, стараться соединить тончайшие неуловимые нити в цельную ткань искусства. Может быть, именно этим, хотя бы отчасти, объясняются характерные особенности позднего творчества Ларионова; неброская, но загадочная привлекательность некоторых его поздних живописных произведений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи // Поль Валери об искусстве. 2-е изд. М.: Искусство, 1993.
2. Вещь: Международное обозрение современного искусства / Под ред. Эл Лисицкого, И. Эренбурга. Берлин: Скифы, 1922. №1–2.
3. Грабарь И. Э. Письма. [в 3 т.] Т. 2. 1917–1941. М.: Наука, 1977.
4. Иньшаков А. Н. Музыка и танец в графике М. Ларионова периода «Русских сезонов» // Искусствознание. 3–4/2015. С. 265–289.

5. Коваленко Г. Ф. «Кошка» Антуана Певзнера и Наума Габо // Русское искусство: XX век: Исследования и публикации. Кн. 2 / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2008. С. 225–247.
6. Коваленко Г. Ф. «Все колеса будут вертеться» // Вопросы театра. 2012. №1–2. С. 274–303.
7. Маяковский В. В. Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений [в 13 т.]. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1956. С. 35–38.
8. Н. Гончарова и М. Ларионов: Исследования и публикации / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2001.
9. Сергей Дягилев и русское искусство: Ст., открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. А. Зильберштейн, В. А. Самков. Т. 1. М.: Изобразительное искусство, 1982.
10. Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Под ред. О. В. Мельникова; вступ. ст. А. Н. Лаврентьева. М.: Сфера, 1994.
11. Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.
12. Тарабукин Н. М. Опыт теории живописи. М.: Всероссийский пролеткульт, 1923.
13. Харджиев Н. И. Эль Лисицкий — конструктор книги // Искусство книги. М.: Искусство, 1962. Вып. 3: 1958–1960. С. 145–161.
14. Шевченко А. В. Сборник материалов / Сост. Ж. Э. Каганская, В. Н. Шалабаева. М.: Советский художник, 1980.
15. Gontcharova N., Larionov M., Vorms P. Les Ballets Russes. Serge de Diaghilew et la Décoration Théâtrale. Paris, Dordogne: edition de Pierre Vorms, a Belvès (1930), 1955.
16. Loguine T. N. Gontcharova et M. Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Près. Paris, 1971.

13 «Материал диктует художнику форму, а не наоборот. Дереву, железу, стеклу и проч. свойственны разные конструкции. Следовательно, путь к конструктивному построению вещи лежит через материал. Отсюда, изучение разных материалов представляет самостоятельную и большую проблему искусства» [12, с. 32].