

Александр Иньшаков

Позднее живописное творчество Ларионова

Статья посвящена французскому периоду творчества М. Ф. Ларионова. Автор отмечает, что одной из причин снижения активности Ларионова как живописца в 1920-е годы стала его работа в театральных проектах «Русских балетов» под руководством С. П. Дягилева. Рассмотрены некоторые его живописные произведения, созданные в 1920-е — начале 1930-х годов и еще позднее. Влияние театра и сценографии отразилось в ряде произведений художника этого периода. В Париже Ларионов так и не сумел в полной мере адаптироваться к новым условиям артистической жизни и не вписался в четко налаженный французский художественный рынок. Ностальгия по навсегда покинутой родной стране, невольные воспоминания о работах русского периода творчества и в то же время упорное стремление к неустанному поиску новых приемов в своем искусстве и изобретательству, ставшее уже не вполне актуальным к началу 1930-х годов, драматическим образом переплелись в поздних живописных произведениях выдающегося мастера.

Ключевые слова:

Ларионов, Гончарова,
Барр, Грабарь, Дягилев, Прокофьев,
Жорж, Сёра, Сёфор,
Фальк, Эфрос,
«Русские сезоны», театр, балет, декорация,
графика, живопись.

В начале 1920-х годов стали постепенно восстанавливаться контакты между пережившей мировую войну и революцию Советской Россией и странами Европы. К этому времени Ларионов уже прочно обосновался в Париже. Он хорошо помнил тогда свою родную страну, оставленных им в Москве друзей и желал восстановить надолго утраченные творческие связи с ними. В письме И. Грабарю, отправленном в феврале 1922 года, он сообщал о том, как ему удалось устроить свою жизнь во Франции:

Я и Гончарова работаем с 915 г. у Дягилева в балете, я даже [сочиняю. — А. И.] хореографию, выдумываю ее, не говоря о режиссуре. Кроме этого — картины, которые ставим на выставки по всему земному шару буквально. Очень бы хотелось всех Вас увидеть¹.

Ларионов явно стремился показать своим московским друзьям, что он и Гончарова после отъезда из России добились полного успеха — и в жизни, и в своей профессии. Успешное сотрудничество с самим Дягилевым... Выставки картин, проходящие в самых больших городах мира... Но нетрудно заметить, что эти довольно скудные строчки создают несколько упрощенную, отчасти идеализированную картину жизни и работы Гончаровой и Ларионова в Париже.

Довольно скоро Грабарю представилась возможность выехать из Москвы в командировку в Европу. В составе советской делегации он в 1923 году посетил Лондон — и был поражен открывшейся его глазам картиной вечернего города. Художник, хорошо знакомый со столичными городами довоенной Европы, испытал культурный шок и даже не пытался это скрыть в своем описании увиденного:

¹ Письмо М. Ф. Ларионова И. Э. Грабарю, 7 февраля 1922 года (ОР ГТТ. Ф. 106). Цит. по: [1, с. 369, примеч. 269].

Ну и фееричен стал Лондон после войны. Это особенно заметно по вечерам. Сегодня вечером мы все ходили по главным улицам и выглядели, должно быть, деревенскими дурачками... Все улицы, все дома и площади горят и сверкают яркими огненными рекламами, которые все время движутся: вертятся, скачут, стремительно летают откуда-то сверху и опять пропадают — такие все сапфиры, изумруды, аметисты, временами [так] замечательно подобранные по цветам, что получается бесподобное, волшебное, совершенно неопишное зрелище. То вдруг вдали взвиваются фонтаны ракет всех цветов — оказывается это просто механически зажигающиеся и потухающие попеременно тысячи лампочек на каком-нибудь гигантском доме, то едет какой-то сверкающий велосипедист, — колеса велосипеда крутятся что есть мочи, руки и ноги работают, туловище сгибается и разгибается — оказывается, все это лампочки с переменным током. И вот так на версту вперед смотришь в улицу, и вся она в непрерывном огненном вихре и движении — впечатление совершенно ошеломляющее и подавляющее².

Конечно же, в те дни начала 1920-х годов облик улиц ночного Парижа мало отличался от лондонских улиц, от той удивительной картины торжества техники, произведшей неизгладимое впечатление на Грабаря. И Ларионов тоже мог, при желании, сколько угодно любоваться пылающими вечерними огнями похожих реклам. В приведенном выше описании особенно привлекает внимание цветовая реклама, изображающая едущего велосипедиста. Нельзя не вспомнить, что еще накануне Первой мировой войны, велосипед, — это «средство передвижения», — привлекало к себе внимание художников авангарда в разных странах Европы. Вспомним «футуристического» «Велосипедиста» Гончаровой, одноименную картину Ж. Метценже, «Велосипедные гонки» Л. Файнингера... И вот, не прошло и десяти лет, как новейшая живопись была вынуждена уступить эту тему «низкому» жанру городской коммерческой рекламы.

Довоенный футуризм уже к началу 1920-х годов вряд ли мог кого-то удивить: к этому времени его идеи были впитаны и реализованы самой жизнью. И Ларионов не мог этого не понимать. Вероятно, поэтому в своих немногочисленных работах французского периода начала

2 Письмо И. Э. Грабаря В. М. Грабарю из Лондона, 27 декабря 1923 года [1, с. 77].

1920-х годов он прежде всего сделал попытку возвратиться к темам живописи московского периода.

Выделим две наиболее характерные из этих работ. Первая — небольшая картина «Солдаты, играющие в карты» (начало 1920-х, ГТГ). (Ил. 1.) Ларионов проявляет наблюдательность и неистощимую выдумку, изображая забавный эпизод карточной игры двух пар солдат, одетых в по-праздничному белую парадную форму. Как забавен один из них — уже проигравший все и вышедший из игры солдат. С лукавым видом он стоит в глубине незатейливой композиции, за спиной своего более удачливого товарища, пытается подсказать ему верный ход. Другой солдат справа, по праву победителя, вытянул ноги на перевернутый стул неудачника. Тема карточной игры уже встречалась в произведениях художника русского периода («Игроки», «Солдаты, играющие в карты»). Но эта лаконичная и внешне непритязательная, но очень изысканная по живописи сцена представляет собой картину-воспоминание. В ней тема примитивистского периода Ларионова, — карточная игра солдат, — представлена прозрачными, светлыми красками, более характерными для импрессионистических произведений художника. Сам пейзаж, в глубине которого расположились игроки, немного напоминает пейзажи его тираспольских «Садов» 1900-х годов. Впечатление мимолетности, нереальности этой словно возникшей из глубины сны сцены, усиливает введение в нее еще одной фигуры — девушки в светлом платье. Эта лирическая особа спокойно читает книгу в саду, не испытывая ни малейшей тревоги из-за расположившихся по соседству с ней брутальных мужчин-картежников. Такое смешение разнородных и относящихся к разным периодам творчества художника деталей привело к тому, что В. Жорж, автор первой французской монографии о творчестве художника, испытывал затруднения с датировкой этого, впервые опубликованного им, произведения³.

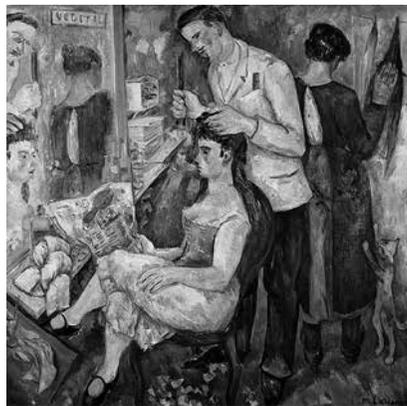
Вторая работа — «Парикмахер» (иногда эту картину называют и «Проститутка у парикмахера», ГТГ), возможно, была написана специально для Выставки русского искусства в 1924 году⁴. (Ил. 2.) Ларионов

3 В. Жорж датировал эту работу 1903 годом [25, р. 23].

4 После открытия выставки в Нью-Йорке, И. Э. Грабарь в письме В. М. Грабарю от 10 апреля 1924 года отметил: «Гончарова прислала гигантский триптих (немногим меньше "Явления Христа народу"), названный ею *Baigneuses*. Понять ничего нельзя. Цвета неважные. <...> Ларионов прислал <...> большой холст "Парикмахер" <...>» [1, с. 126].



1. Михаил Ларионов. *Игроки в карты*
(*Офицеры, играющие в карты*)
Начало 1920-х
Картон, масло. 38 × 46
Государственная Третьяковская галерея



2. Михаил Ларионов. *Парикмахер*
(*Проститутка у парикмахера*)
Начало 1920-х
Холст, масло. 151 × 150
Государственная Третьяковская галерея

намеренно сохраняет композицию, столь удачно найденную им в примитивистских провинциальных «парикмахерских» рубежа 1910-х годов. Но в новом полотне его живопись немного успокаивается и в то же время делается более тонкой. Также гораздо большее внимание, нежели прежде, художник уделяет мелким деталям интерьера: различным пузырькам с одеколонами, «рабочей» одежде мастера стрижки, газете в руках его клиентки. В подготовительном рисунке к этой картине, опубликованном в книге В. Жоржа [25, р. 78], можно отметить некоторую абсурдность изображенной сцены: дама полусвета держит на коленях во время стрижки весьма respectable газету *Figaro* — Ларионов явно еще не вполне разобрался во всех тонкостях французской повседневной жизни. Эти и некоторые другие детали (вроде сбора волос для производства париков) Ларионов явно подсмотрел уже во французских заведениях — их не было в его тираспольских полотнах парикмахерской серии.

С искусством московского периода связана и «Курильщица» Ларионова (известно несколько ее вариантов, один из них в ГТГ). Это произведение представляет собой образец примитивистской живописи, дополненной ассамбляжем на деревянной основе из таких материалов, как жесть и бумага. Живопись художника, и в особенности головы

курящего мужчины в верхней части доски, недвусмысленно связана с его московскими работами 1912 года (весьма похожая голова была изображена в «Венере и Михаиле»). Сама же идея этого ассамбляжа, по всей вероятности, возникла у художника под влиянием приятных для него воспоминаний о выступлении на московской «Выставке живописи 1915 года», оказавшейся последней его выставкой накануне отъезда из России. Тогда, крутящийся вентилятор в комнате, наполненной клубами табачного дыма, натолкнул Ларионова на счастливую идею его эпатажной экспозиции, тогда же с успехом реализованной и привлечшей к себе всеобщее внимание художников и зрителей.

Эти работы были выполнены Ларионовым еще на основе «старого багажа», привезенного им из Москвы. А что же нового дало для его творчества пребывание во Франции? В Париже художник довольно часто писал девушек — стройных, с чуть удлинненными пропорциями фигур, создававшими на его холстах чуть грустные лирические образы. Он создал довольно многочисленную серию таких полотен. Характерной особенностью этих произведений является то, что Ларионов избегает в них изображать одинокую фигуру. Чаще всего встречается сюжет с двумя фигурами. Иногда он изображает даже три фигуры, как в «Трех фигурах в пейзаже» (ГТГ).

Девушки обычно изображены в каком-то никак не обозначенном художником и не узнаваемом зрителем, но уютном саду, вокруг них тянутся вверх нежные стволы фруктовых деревьев. Все вокруг залито мягким светом, и фигуры девушек чуть просвечивают сквозь покрывающую их легкую одежду. В пейзаже преобладают теплые, чуть приглушенные охряные и светло-коричневые тона.

Трудно сказать: были ли навеяны эти камерные полотна воспоминаниями о днях счастливой юности в Тирасполе либо же созданы уже под впечатлением от загородной природы во Франции. Скорее всего, в творчестве художника причудливым образом перемешивались и воспоминания о былом, и разнообразные яркие впечатления последних дней. Крайне лаконичная разработка композиции, намеренный отказ от сколько-нибудь подробной проработки деталей придает этим фигурам в пейзаже характер легких, бесплотных видений — они словно возникают, зарождаются из движения воздуха или же легкого клубящегося

дыма — невесомой, полупрозрачной стихии, столь любимой художником во второй, французской половине его жизни.

Здесь нельзя не отметить и одну слегка завуалированную, но крайне важную, отчасти даже несколько тревожащую особенность этих полотен. Ларионов недвусмысленно и вполне сознательно избегает в них хотя бы малейшей попытки психологической характеристики своих персонажей. А ведь еще в свои годы в России он показал способность не только к тончайшему владению малейшими оттенками красок, но и к четкой, даже чеканной характеристике личности своих персонажей. Причем быстрой, острой и при этом весьма объективной характеристике, мастерски выраженной в немногих деталях. Вспомним хотя бы такие яркие произведения Ларионова московского периода, как солдатский «Автопортрет», «Женщину у окна», оба портрета В. Татлина.

Теперь художник демонстрирует совсем другое отношение к героям своих живописных фантазий в таких картинах, как, например, «Девочки в саду» (частное собрание, Женева). Опять изображены две фигуры, одна из них с корзинкой в руках, другая с зонтиком. Блики солнца на их лицах и облегающих фигуры платьях немного напоминают о самых ранних импрессионистических произведениях художника, вроде тираспольских «Садов» или же «Еврейской лавочки». Бросается в глаза несколько шаблонный, трафаретный характер решений художника — так, правая фигура со слегка приподнятой рукой с зонтиком своей позой схожа с женской фигурой, изображенной и в «Курильщице». Но самое важное — художник опять отказывается от сколько-нибудь серьезной попытки объяснить, показать характеры изображенных девушек. Они почти дублируют друг друга: обе девочки явно предпочитают легкий, ничего не значащий разговор молчаливому самонаблюдению. И взгляд художника скользит по внешним приметам двух весьма похожих лиц, не проникая в их глубинную суть.

Примерно также построена работа «Разносчицы» (ГТГ). (Ил. 3.) Две почти что одинаковые стройные фигуры, несущие корзинки на голове, проходят по саду мимо художника. И он наделяет их практически совершенно одинаковыми лицами близнецов — просто потому, что не дает себе труда сделать еще одно, вроде бы лишнее, усилие всмотреться в образ и постигнуть его. И здесь становится почти очевидным, что художник не изображал в этом, — или других подобных ему, — произведениях реальные модели. Он изображал на холсте свои воспоминания о лицах,



3. Михаил Ларионов. *Две женщины с корзинами (Разносчицы)*
Конец 1920-х — начало 1930-х
Бумага, гуашь. 24,5 × 32
Государственная Третьяковская галерея

виденных им ранее, — и черты множества лиц сливаются в один, возможно, и не существовавший в реальности образ. Может быть, так же рассеянно скользил взгляд Ларионова по лицам артисток кордебалета во время нескончаемых репетиций у Дягилева — не повлияло ли, в данном случае, ставшее привычным ощущение театра на живописную манеру художника?

Связь с театром очевидна и в другом решении художника. Женщины несут на головах корзинки — в восточной манере. Похожие персонажи с корзинами уже были изображены на плакате, выполненном к постановке «Карагеза» в кукольном театре Ю. Сазоновой.



4. Михаил Ларионов. Женщины у окна. 1920-е. Воспр. в кн.: Loguine T. Gontcharova et Larionov: Cinquante aux à Saint Germain-des-Près. Paris, 1971 [26]

Музыку к спектаклю «Карагез» написал композитор М. Михаловичи, друживший в Париже с Ларионовым. Ему Ларионов подарил композицию «Женщины у окна» с двумя женщинами на фоне моря — одно из лучших его произведений «парного» жанра. (Ил. 4.) Эта композиция написана самым лаконичным образом на мягко оструганной доске, и таинственный рисунок дерева, слабые штрихи его капилляров и сучков просвечивают сквозь пустые пространства океана и даже сквозь немного грустные и задумчивые лица. Здесь проявилась одна из особенностей, характерных для позднего творчества Ларионова, — его интерес к собственному материалу и к пустому, ничем не заполненному пространству. Как к звучанию абсолютной, лишенной всяких звуков тишины. Позади двух женщин восточной внешности, с большими темными глазами, расстилается необъятное море с маленьким парусом одинокой лодочки

вдали. Эта деталь композиции — далекая лодка под парусом — недвусмысленно напоминает о полотнах Ж. Сёра: в них ее и увидел русский художник, органично введя в свое произведение. Сёра был одним из любимых Ларионовым⁵ мастеров французской живописи, он знал его творчество еще с середины 1900-х годов⁶. И эта картина, таким образом, также является воспоминанием художника о счастливых днях его молодости.

Тихое, приглушенно-камерное звучание красок было свойственно и многим его произведениям русского периода. Например, это отличительная

-
- 5 В 1967 году на одной из посмертных выставок Ларионова в экспозиции был его коллаж с посвящением «Моему гениальному учителю Сёра». См.: Michel Larionov. Musée de Lyon. Catalogue d'exposition. 1967. N 85.
- 6 Очень характерно, что в книге Т. Логиновой, где и воспроизведена работа Ларионова «Женщины у окна», она ошибочно датирована 1907 годом. Творчество Ж. Сёра привлекало внимание Ларионова еще в 1900-е годы. В 1905 году в журнале «Искусство» (в ставшем последним его строенном номере 5–7), который редактировал хорошо знакомый Ларионову Н. Тароватый, были опубликованы фотографии трех работ Сёра: «Порт Гравелин» (как раз в ней изображен далекий парус в море, который вспоминал Ларионов в рассматриваемой нами композиции «Женщины у окна»), «Купание» и «В окрестностях Парижа (Гранд Жатт)»; см.: [6]. Это была первая публикация полотен Сёра в русских изданиях и ее инициатором, скорее всего, стал сам Ларионов. Его первый биограф Эли Эганбюри (под этим псевдонимом скрывается И. Зданевич) в 1913 году отмечал, что Ларионову редактор предоставил второй номер журнала, и тот «отказался от помещения снимков со своих работ и заполнил номер Ван Гогом, Гогеном и Сезанном — одно из первых появлений этих мастеров в России в печати» [22, с. 29]. В других номерах «Искусства» были воспроизведены также работы П. Боннара, К. Моне и других французских мастеров (возможно, в подборе иллюстраций для издания тогда принимал участие не один Ларионов, но и кто-то еще, например И. Грабарь). И невольно здесь возникает весьма важный вопрос: почему Ларионов отказался от публикации в журнале своих собственных работ? Произошло ли это только из-за скромности и альтруизма молодого художника и его большого желания познакомить читающую русскую публику с произведениями Сезанна, Ван Гога и Гогена? Ответ может быть далеко не таким простым. Рискнем предложить иную версию. В предыдущих номерах журнала публиковались работы современных русских мастеров из Товарищества московских художников и Союза русских художников. В журнале воспроизведены работы, в частности, М. Врубеля, Н. Сапунова, С. Судейкина, В. Борисова-Мусатова, Н. Ульянова, а также И. Грабаря, М. Добужинского, М. Якунчиковой и других. Мы можем предположить, что поэтому Ларионов и не хотел давать для журнала свои работы — он попросту пожелал дистанцировать свое живописное творчество от творчества других, — и практически едва ли не всех, — заметных русских мастеров того времени. Весьма смелый и рискованный шаг (напомним, что был всего лишь 1905 год)! В этом случае, Ларионов выглядит как подлинный герой авангарда, претендующий на исключительность своего искусства и в то же время заранее выстраивающий контекст для его показа и восприятия обществом. Впрочем, смелости Ларионову было не занимать — он и далее предпочитал действовать сходным образом.

черта ряда его тираспольских работ. Такая особенность творчества Ларионова особенно хорошо проявлялась, когда он обращался к жанру натюрморта. Художник продолжал писать их и в Париже. Как и прежде, он ощущал тихую гармонию вещей, создающих предметное окружение человека, близких и привычных ему. Но теперь натюрморты у Ларионова появлялись значительно реже — то ли из-за отсутствия достаточного времени для занятий живописью, то ли из-за того, что парижское окружение все же довольно долго оставалось для него непривычным и отчасти чуждым.

Последняя причина представляется даже более значимой. В самом деле, когда Ларионов стал писать «Натюрморт с грушами», результат оказался несколько отличным от его прежних композиций русского периода. И вероятно, художник не был вполне удовлетворен ни самой работой, ни достигнутым результатом. Крупные желтые плоды, купленные у рыночного торговца и торопливо разложенные на поверхности какого-то старого бюро в съемной мастерской — как сильно они отличаются от сорванных в собственном саду тираспольских груш, погруженных в таинственную гармонию света и воздуха!

В данном случае, под давлением внешних обстоятельств своей новой жизни, художник сумел найти убедительное выражение для персонифицированного ощущения мира. Как раз в Париже Ларионов выработал новый для себя тип натюрморта: теперь для него почти совсем не обязательными стали какие-то конкретные, связанные с текущей повседневностью предметы. В «Натюрморте с письмом» (ГТГ) он еще оставляет в композиции несколько деталей, характерных для традиционного произведения этого жанра. (Ил. 5.) Это неприхотливая кухонная утварь, половинки разрезанной груши, веточка от оборванной кисти винограда. Но главная деталь в этом новом и необычном произведении — прикрепленные к стене рисунки или, возможно, фотографии. Эти белые пятна светлого на темном фоне стены с мягко святящимися и как бы растворяющимися в тусклой дымке образами погружают художника в мир воспоминаний о пережитом, значимых и вполне понятных только для него самого. На столе письмо: какую весть оно принесло и откуда? Письмо от друга из далекой Москвы или же от требовательного Дяги-



5. Михаил Ларионов. *Натюрморт с письмом*. 1920-е
Холст, масло. 58,5 × 77,2
Государственная Третьяковская галерея

лева? В другом его произведении, «Натюрморте с салфеткой», материальные предметы изображены в еще более лаконичной и условной манере. За частоколом взволнованных, как бы неслышно вибрирующих, перекрещивающихся цветовых мазков, едва угадывается реальное пространство — тот же тесный угол мастерской, где над столом на стенке висят рисунки. Белеет на столе пятно небрежно брошенной салфетки. Как платок, который во время тяжелого для нее разговора нелепо тербит в руках героиня известного рассказа Р. Акутагавы.

В сентябре 1928 года в Москве открылась выставка современного французского искусства. Материалы для обширной экспозиции, развернутой тогда в Музее нового западного искусства, подбирали в Париже М. Ларионов и С. Фотинский⁷. Оба художника были выходцами

7 См. каталог московской выставки [16], а также исследования, посвященные истории выставки: [2, с. 132–142; 18].

из России. Тогда Ларионову удалось, помимо всего прочего, отобрать для выставки и показать москвичам произведения любимого им Ж. Сёра. К сожалению, ему не удалось привезти в Москву живописные произведения Сёра, и творчество французского художника было представлено только его графикой [16, кат. № 98–103]⁸. Но зато собственная экспозиция Ларионова в Москве оказалась крайне скромной. Он предоставил для выставки всего четыре экспоната — два живописных произведения и два рисунка (и столько же своих работ отобрала для нее Гончарова) [16, с. 59, 63].

В предисловии к каталогу выставки Абрам Эфрос дал весьма важную характеристику творчества художника. Приведем ее здесь:

Ларионов пишет очень мало. Он стал редок. Он находится в длительной полосе какого-то воздержания и резиньязии. Она кажется странной у художника, который когда-то с такой плодовитостью и быстротой закидывал наше искусство своими опытами и причудами. Творческая скупость Ларионова по меньшей мере несвоевременна. В проблеме русско-французской живописи он занимает, так сказать, классическое положение. Он — централен. Его работы показывают, что он явно знает меру вещей. Он не утратил своей прежней разборчивости. У него... есть та золотая точка, где, оставаясь русским художником, он продолжает быть европейским мастером. Я готов сказать, что нынешнее бесплодие Ларионова равно для нас утрате компаса [16, с. 27].

Выраженное в этих словах грустное утверждение наступающей «утраты компаса» перекликается с названием созданного позже Х. Зедльмайром выдающегося труда по философии искусства — «Утрата середины». Увы, приходится констатировать, что неопределенное положение Ларионова в «золотой точке» между двумя художественными школами, столь четко обозначенное Эфросом, никак не могло длиться долго.

8 Произведения Ж. Сёра были получены «благодаря любезности Феликса Фенеона и доктора Поля Александра» [2, с. 134]. Интересно отметить, что в каталоге московской выставки 1928 года опять возникло свойственное Ларионову специфическое написание фамилии художника: «Ж. Сейра». Такое написание впервые появилось еще в 1905 году в журнале «Искусство», в подписях к репродукциям с картин французского мастера.

Важнейшей причиной малой живописной активности Ларионова была его работа в постановках «Русских балетов» С. Дягилева. Несомненно, что времени на занятия чем-то другим, помимо театра, у Ларионова попросту оставалось слишком мало. Однажды Б. Кохно, назначенный Дягилевым формально на должность своего секретаря, спросил своего патрона — что должен делать секретарь? И получил весьма оригинальный ответ: «Секретарь должен сделать себя незаменимым» [17, с. 449–450]. Создается впечатление, что еще раньше, чем произошел упомянутый эпизод, Ларионов стал для Дягилева важным и, в известном смысле, незаменимым сотрудником. Дягилев высоко ценил Ларионова, их отношения были вполне доверительными. Об этом свидетельствует следующий, весьма любопытный эпизод, позже записанный Ларионовым. Дягилев собирал библиотеку редких русских книг и, хорошо зная, что Ларионов также является страстным библиофилом, иногда приглашал его к себе, чтобы показать самые последние приобретения. Придя однажды по приглашению патрона, художник оказался свидетелем спора Дягилева и В. Нувеля, возникшего из-за одного старинного издания: учебника арифметики времен Петра Первого. Нувель сомневался, следует ли приобретать такие специальные книги, но Дягилев был убежден, что «арифметику» следует купить. Далее, приведем слова Ларионова, также бегло пролиставшего старый учебник:

Я, даже глядя на чертежи, сеточки с цифрами, сказал, что на этом основании можно балет построить — что позднее и было сделано в «Оде», но идея была очень бедно развита⁹.

Когда Ларионов делал «для себя» подобные записи, он, к сожалению, вряд ли задумывался, насколько нелегко будет будущим исследователям его творчества их комментировать. «Ода», на музыку Н. Набокова, была воплощена в хореографии Л. Мясина и оформлении П. Челищева и П. Шарбонье и стала ярким событием в истории «Русского балета». Премьера спектакля состоялась 6 июня 1928 года в Театре Сары Бернар в Париже [7, с. 285–291]. Все же из слов Ларионова можно сделать

9 Ларионов М. Ф. Воспоминания о С. П. Дягилеве / Публ. Е. А. Илюхиной [9, с. 110].



6. Михаил Ларионов. Танцовщица
в голубом. Равновесие танца
Конец 1920-х — начало 1930-х
Бумага, гуашь. 50,5 × 33,5
Государственная Третьяковская галерея

хотя бы тот вывод, что Дягилев высоко ценил способности художника и довольно часто интересовался его мнением, его неожиданными порой, но всегда оригинальными и творческими идеями. Однако, когда в 1927 году Дягилев, вроде бы неожиданно, стал готовить постановку балета на «советскую тему» — таким спектаклем оказался «Стальной скок» на музыку С. С. Прокофьева, — Ларионов не получил предложения участвовать в постановке. Пожалуй, что именно тогда сыграло роковую роль его положение в «золотой точке» между двумя художественными школами. В данном случае, как можно предположить, ситуация с «со-

ветским» спектаклем требовала решительной и вполне политически определенной позиции. Дягилев пригласил декорировать спектакль советского художника Г. Якулова¹⁰.

Получилось так, что в мае 1929 года И. Грабарь был в Париже и увидел там ряд постановок «Русских балетов», в том числе и «Стальной скок». Он оставил на редкость важное свидетельство об этом спектакле; по его словам, «советский» балет Дягилева предполагался даже к постановке в Москве: «К нам балет не поехал, но здешним снобам чертовски понравился и не сходит с репертуара: успех неизменный. Сидят и наслаждаются, умиляются, неистово хлопают. Вообще снобизм дошел до крайних пределов: только перец и пряности, только небывалое, невиданное и неслыханное. На эту тему следовало бы статейку написать» [1, с. 232].

Успел ли тогда Грабарь подготовить статью, задуманную после представления парижским снобам балета «Стальной скок»? Никто из его участников и зрителей спектакля тогда не понимал, что короткая, но столь блистательная эпоха 1920-х годов стремительно движется к своему финалу. В качестве памяти о ней останется один из прекрасных театральных эскизов Ларионова — «Танцовщица в голубом. Равновесие танца». (Ил. 6.) В каком шатком, нереальном и почти невыносимом равновесии застыла после своего выступления балерина! Кажется, что огромное внутреннее напряжение сейчас попросту разорвет на куски ее хрупкую фигуру.

В августе в Венеции, казалось бы, неожиданно скончался Дягилев.

В октябре 1929 года в США случилась «черная пятница» — рухнул Великий Бычий рынок. Начиналась Великая депрессия.

Так закончились шумные и яркие 1920-е годы.

10 Весьма интересные подробности содержатся в письме И. Э. Грабаря В. М. Грабарю от 29 мая 1929 года, отправленном из Парижа сразу же после просмотра балета «Стальной скок»: «Оказывается, Дягилеву было предложено года два назад привезти свой балет к нам для повышения балетной техники, ибо она 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 ...» [1, с. 232]. Конечно, теперь уже трудно сказать, насколько серьезным было предложение, — по словам Грабаря, — сделанное Дягилеву. 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. Но тот под вежливым предлогом уклонился от сотрудничества. В итоге приглашение принял Г. Б. Якулов, ставший декоратором спектакля. История балета «Стальной скок» (декорации Г. Якулова, хореография Л. Мясина) подробно разобрана Г. Ф. Коваленко [8].

Какое-то время прежнее движение истории еще продолжалось, следуя как бы по инерции. В январе 1930 года, командированный во Францию советский художник К. Редько записал подробности своей встречи с влиятельной особой — владелицей *Galerie de la Renaissance*, одной из художественных галерей Парижа:

«Что, к буржуа пришли? — спросила она. Я ответил, что пришел к Вам поохотиться. Эта фраза вызвала у нее громкий смех». — Далее, Редько рассказывает, как в ходе этой встречи в галерее его познакомили с «полезными» людьми: художественным критиком и еще одной знатной особой — женой алжирского сенатора и, «по совместительству», владелицей другой художественной галереи. — И уже вернувшись домой, Редько продолжал свои размышления:

«Из разговора мне следует сделать вывод: нужно во что бы то ни стало писать новые полотна, писать серьезно, хорошо и быстро. О Париж, какая ужасная домна! Все работает так, как будто люди лезут куда-то — на небо, что ли?

Как хорошо после этого бреда уединиться в ателье и писать несколько рыб на белом блюде» [14, с. 94].

Интересно, что многие другие художники Парижа в те годы обращались к жанру лаконично написанного рыбного натюрморта. Такие произведения можно встретить в творчестве Гончаровой и Ларионова, или же Х. Сутина. Как видно, не только Редько тогда испытывал желание сбежать от шумного и кажущегося почти безумным ритма города в покой мастерской...

В 1928 году из Москвы в Париж прибыл еще один художник — Р. Фальк. Известный мастер, в прошлые годы активный участник выставок «Бубнового валета», он хорошо знал Ларионова еще с 1900-х годов, когда они были друзьями — студентами Московского училища живописи. Фальк парадоксальным образом соединял в себе прекрасные таланты живописца с холодным умом шахматиста. В Париже он довольно быстро разобрался во всех скрытых от непосвященного взгляда пружинах и рычагах современного художественного рынка. В письмах, отправленных домой, он разобрал на «составные части» всю эту внешне сложную «механику», давая нелицеприятные, порой даже жестокие,

но при этом — глубоко реалистичные характеристики. Ниже мы приведем некоторые из его пронизательных наблюдений.

В Париже Фальк крайне «поразила разработанная система рынка искусств... Система как будто даже удобная, но какую стандартизацию она дает!» [16, с. 71]. Стандартизация заключалась в работе по системе «номеров»: заказе торговцем картинами художнику четкого количества холстов определенного размера, выполненных на определенный сюжет. Видный художник парижской школы, выходец из Польши Моис Кислинг однажды посвятил московского живописца в тайны профессионального успеха:

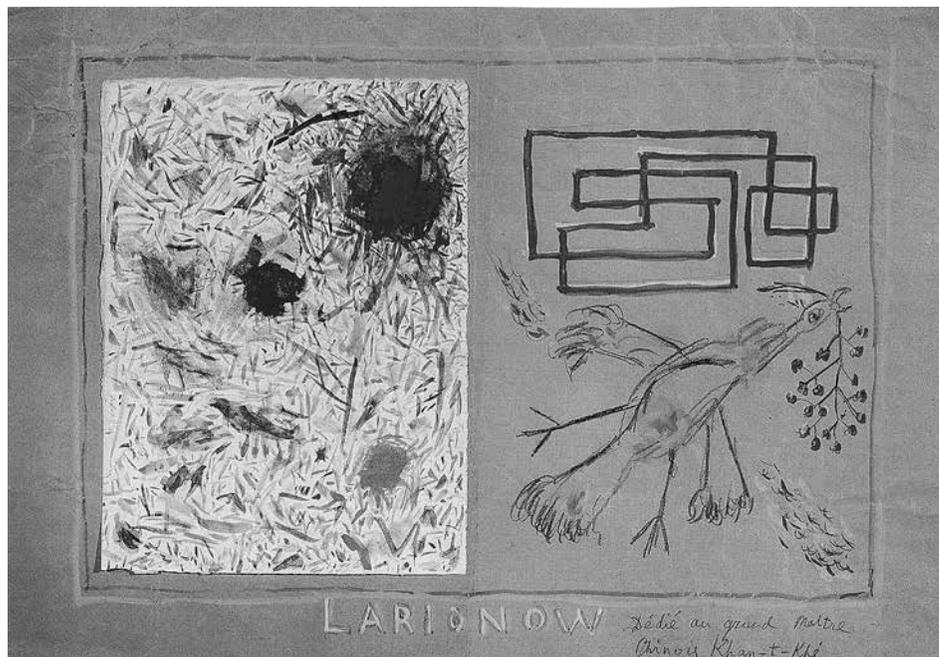
Впрочем вы невыгодный художник (ne pas commercial). Я удивился, ведь только что он меня хвалил, и даже очень. В чем дело? Оказывается, в моих вещах нет однообразия, характерного только именно для меня. Покупатель должен отчетливо представлять: художник пишет в таком-то колорите, такие-то сюжеты, такого-то размера, чтобы он издали видел: это Фальк, а никто другой [16, с. 71].

В письме в Москву Фальк также довольно четко сформулировал неписанные требования к художникам, которые маршаны и покупатели картин в то время считали почти обязательными для исполнения:

Очень не любят серых красок, они допускаются только для каких-нибудь особо занятных сюжетов. В фаворе листья, яркие краски. Форма должна быть или совершенно исковеркана, или стилизованно выточена. Самое немодное — живописный реализм. Конечно, если ты художник достаточно известный, тогда пиши как угодно. Но... это уже другая статья... [16, с. 113–114].

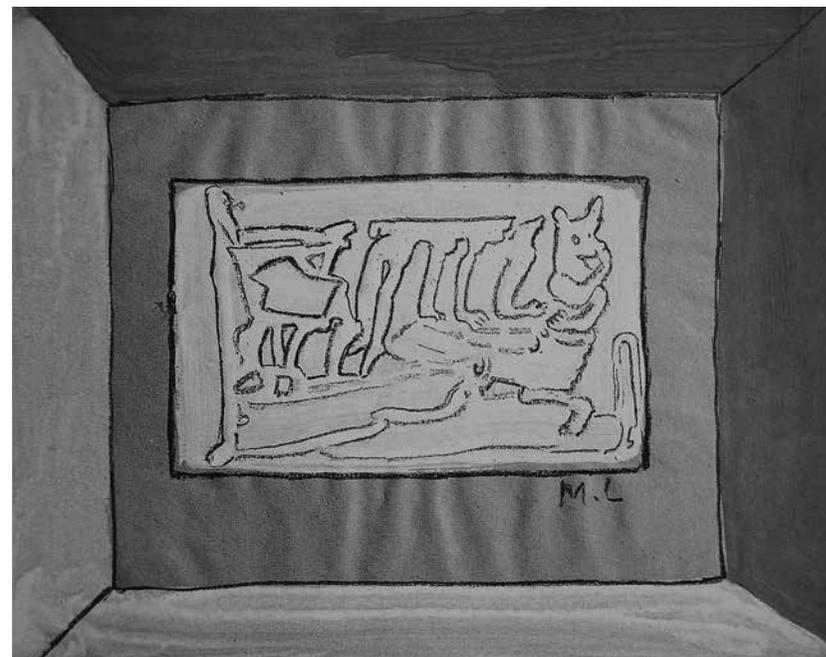
Разумеется, что и Ларионов, проведя годы среди мастеров «парижской школы», вполне отчетливо представлял себе существо требований художественного рынка. Но — великому художнику не очень-то и хотелось их исполнять. Он никогда не стремился соответствовать какому-либо определенному стандарту. Ни прежде в России, ни теперь во Франции Ларионов не стремился стать коммерчески успешным, хорошо продаваемым художником.

Ларионова в искусстве более всего привлекал сам процесс творчества, создания нового. Даже в некоторых его парижских опытах,



7. Михаил Ларионов. *Композиция с птицей*. Конец 1920-х — начало 1930-х
Бумага, карандаш, гуашь. 32,2 × 44,8
Государственная Третьяковская галерея

выполненных, вероятно, в конце 1920-х или же в начале 1930-х годов, еще содержатся попытки расширить границы своего искусства, найти некие новые пути его дальнейшего развития. В отдельных его работах появляется нарисованная рама, ограничивающая композицию. Такое введение дополнительной границы между зрителем и произведением художника как бы подчеркивает их программную отстраненность от чувств и непосредственных переживаний его создателя. А также явным образом придает его произведениям ретроспективный, изначально музейный характер. «Композиция с птицей» (ГТГ) была посвящена Ларионовым «великому китайскому мастеру Кхан-Кхе». (Ил. 7.) Об этом свидетельствует надпись, сделанная им на французском языке. В ката-



8. Михаил Ларионов. *Беспредметная композиция в раме*. Конец 1920-х — начало 1930-х
Бумага, карандаш, гуашь. 25,3 × 32
Государственная Третьяковская галерея

логе выставки Ларионова в Третьяковской галерее 2018 года указано, что этот «мастер» появился в его творчестве под влиянием нескольких экспозиций китайского и японского искусства в Париже и вызванного ими в конце 1920-х годов всеобщего интереса к ориентальной теме [10, с. 218]. Но следует отметить, что появление этого персонажа в позднем творчестве Ларионова выглядит отнюдь не случайным. Этот эпизод оказывается отчасти связанным и с русским этапом его творчества. Весной 1913 года Ларионов организовал в Москве «Выставку иконописных подлинников и лубков». Вступительную статью Ларионова в каталоге выставки предварял следующий примечательный фрагмент «из неизданной истории искусств»: «В царствование ассирийского царя

Гамураби была устроена выставка лубков XIX и XX столетий, китайских, японских, французских и других. Они вызвали такой подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным <...>» [3, с. 170]. Вольно или невольно, воспоминания о московских днях, когда Ларионов был мастером различных мистификаций, повлияли на его творчество французского периода. Мифический «китайский художник Кхан-Кхе» — персонаж из явно вымышленной Ларионовым истории искусства.

В этой работе внутри рамы размещены три самостоятельные и совершенно разные композиции. Слева — яркий беспредметный этюд из интенсивных пятен желтого и синего. Справа внизу — отличительный знак самого художника, его знаменитая летящая птица, несущая в клюве веточку цветущей акации. И прямо над ней появляется весьма интересная деталь — необычная беспредметная пространственная композиция, выполненная из загнутых отрезков цветной бесконечно замкнутой ломаной линии.

В другой работе — «Беспредметной композиции в раме» (ГТГ) — Ларионов вырисовал сложную двойную раму и раскрасил ее в два тона охрами и белилами. (Ил. 8.) В самом центре он поместил условно беспредметную композицию, отдаленно напоминающую скелет или останки загадочного существа. Какого именно — сказать очень трудно: это существо могло быть прежде и исполинским огнедышащим драконом, и совсем маленькой, комнатной собачкой. Масштаб этого объекта намеренно утерян художником, и это явно было сделано им в целях провокационной игры со зрителем. Этот странный, застывший и неживой объект заставляет припомнить некоторые произведения мастера метафизической живописи Джорджо де Кирико. Может быть, Ларионова тогда заинтересовали «Археологи», показанные в 1928 году на выставке французского искусства в Москве, или же другие произведения итальянского мастера.

Но все же самое главное в этой композиции — ее двуцветная раскраска сложной рамы, дающая иллюзию глубины пространства. В некоторых более поздних натюрмортах Ларионов уже вполне решительно моделирует форму предметов и их расположение в пространстве только разной интенсивностью цветовых пятен одного тона. Иногда, он только слегка, быстро прорисовывает внешние контуры изображаемых фруктов. Таковы, например, его «Натюрморт с виноградной гроздью» или же «Желтые груши».

Сделанные наблюдения позволяют прийти к определенным выводам, касающимся творческой эволюции художника. Интерес к восприятию живописного произведения как пространственного объекта проявился у Ларионова еще в конце его примитивистского периода. Весной 1913 года в Москве на выставке «Мишень» он выставил серию из четырех полотен «Времена года». Тогда в первый и до сих пор в единственный раз все четыре произведения были вполне определенным образом развешены рядом, по замыслу их автора создавая эффект единой цветовой композиции¹¹. Впоследствии Романович, бывший также одним из участников выставки, назвал его пространственностью живописи Ларионова. Вероятно, в этом эпизоде проявил себя один из возможных и даже уже намечавшихся в конце русского периода путей дальнейшего развития его творчества. Поэтому последующее обращение художника к воплощению театральных замыслов выглядит в целом вполне органичным этапом. Не случайно в декорациях к постановке «Лисы» в редакции 1922 года содержались даже прямые цитаты из его полотна «Зима» из серии «Времена года». Вероятно, Ларионов в итоге пришел к выводу, что гораздо интереснее и захватывающе постигать свойства пространства, не создавая отвлеченные живописные композиции на холсте. А будучи режиссером реального представления, создавать их из движущихся на сцене людей — именно поэтому художник так увлекся театральным искусством. Но и в его позднем живописном творчестве интерес к пространству стал проявляться вновь. К тому же к этому времени он наверняка имел представление и об опытах таких мастеров, как, например, А. Архипенко, А. Джакометти, А. Колдер и другие, — в своих произведениях они попытались выявить новые закономерности взаимодействия между формой объекта и пространством. Очень жаль, что Ларионов в Париже не попытался заняться скульптурой!

Теперь его живописное и театральное творчество оказались довольно тесно переплетенными, в своей сложной взаимосвязи влияющими друг на друга. Так, висящие на стене фотографии и рисунки из его камерных парижских натюрмортов впоследствии трансформировались

11 О четырех картинах Ларионова из цикла «Времена года» на выставке «Мишень» см.: [3, с. 154–159; авторский порядок развески картин в этой экспозиции повторен в ил. 66–69]. На выставке Ларионова в Третьяковской галерее в Москве, состоявшейся в 2018 году, к сожалению, опять не удалось собрать вместе все четыре произведения: были экспонированы только «Зима» и «Весна» [10].

в портреты морских офицеров на стене матросского кабака в постановке «Порт-Саида»¹². Некоторые живописные композиции Ларионова производят впечатление набросков различных театральных мизансцен — возможно, эпизодов из вымышленного спектакля или только возникшего замысла. Такова, например, «Девочка на поляне» (ГТГ), в трогательно смешной треуголке стоящая в глубине фантастического пейзажа, с большим одиноким деревом вдали. (Ил. 9.) Это одинокое дерево потом трансформировалось в стилизованное дерево из декораций к постановке «На Борисфене» на музыку С. С. Прокофьева. Из других театральных этюдов хочется особо выделить необычайно притягательную «Композицию» с четырьмя фигурками маленьких, точно игрушечных балерин, танцующих на листе, окрашенном в необыкновенно редкие и красивые цвета замерзшего кофе с молоком, чуть присыпанного инеем. В этом иллюзорном пространстве раскинули свои веточки сказочные деревца — но если к ним приглядеться, на поверку они оказываются все теми же, только крупными, веточками от цветков акации, столь любимыми художником. И завершая разговор об этом и некоторых других подобных произведениях начала 1930-х — 1940-х годов, нельзя не вспомнить следующую прекрасную характеристику поздней живописи художника, данную А. К. Томилиной-Ларионовой: «...его живопись становится все более “бестелесной”, более воздушной — едва уловимая мелодия; точно ранним утром, весною, доносящийся издали откуда-то легкий перезвон»¹³.

Впрочем, нельзя не заметить, что подобные поиски новых возможностей самовыражения у позднего Ларионова были прежде всего недостаточно энергичны. И пожалуй, при этом они не имели целенаправленного характера. Ларионова в парижский период его творчества, — и особенно после кончины С. П. Дягилева, — можно было бы сравнить с человеком, в сумерках заблудившегося в незнакомой местности и упорно пытающегося вернуться на верную дорогу. Известно, к чему обычно приводят такие попытки. Пытаясь найти верный путь, потерявший его странник очень часто, описав замысловатый круг, возвращается

12 Премьера балета «Порт-Саид» на музыку К. Константинова, в хореографии Л. Войцеховского и в оформлении М. Ларионова, состоялась 27 сентября 1935 года в Колизеуме в Лондоне [7, с. 356].

13 Слова из письма А. К. Томилиной-Ларионовой С. М. Романовичу 1967 года, написанного уже после кончины М. Ф. Ларионова. Письмо опубликовано в: [15, с. 331].



9. Михаил Ларионов. *Девочка на поляне*
Конец 1920-х — начало 1930-х
Бумага, гуашь. 44,6 × 55,2
Государственная Третьяковская
галерея

примерно в ту же точку, откуда вышел. Для Ларионова такой «отправной точкой» стала его живопись московского периода. В Париже довольно часто он писал «Обнаженную», грустно лежащую на кровати, не слишком меняя детали найденной еще в 1900-е годы композиции. (Ил. 10.) Вспоминал он и свои произведения примитивистского периода. Как это ни удивительно, в Париже Ларионов продолжал обращаться и к таким своим старым полотнам, как «Венера» 1912 года. (Ил. 11.) В его наследии осталось несколько реплик этого сюжета: грузная женская фигура, с уже слегка оплывшими, тронутыми временем формами антропоморфного существа, изображенная с большим листком в руке. Увы, в этих вялых,



10. Михаил Ларионов. *Обнаженная*
1920–1930-е
Бумага, гуашь. 20,8 × 25,5
Государственная Третьяковская
галерея

безвольных фигурах совсем не чувствуется переполнявших их в период «Ослиного хвоста» и «Мишени» жизненных сил, и французские работы лишены непосредственной свежести и прежнего очарования. Художник словно был не в силах отказаться от пережитого, от своего прошлого опыта, и часто продолжал воспроизводить ничем не улучшенные (если не сказать наоборот) копии своих давних полотен. Невозможно не вспомнить здесь и о практике «переписывания», «подправления» своих работ русского периода, к которой зачастую прибегал он в свои парижские годы. На нее ранее уже обращали внимание исследователи творчества художника. Так, Г. Г. Пospelов отмечал, что Ларионов делал это и для более успешной продажи своих работ, и ставил на них более ранние даты создания, чтобы «подкорректировать» историю своего творческого развития, утвердить свой приоритет в истории современного искусства [12]. Рискнем предположить: была и еще одна, печальная причина. Ларионов не мог жить без живописи. Может быть, порой особенно остро ощущая чувство безнадежности и своего выпадения из времени, он брал в руку кисть и начинал писать по своим старым полотнам, пытаясь заново пережить те моменты наивысшего напряжения творческих сил и успеха, которые он часто испытывал в молодости.



11. Михаил Ларионов
Венера с птицей
Около 1928. Бумага,
гуашь. 50,1 × 38,7
Государственная
Третьяковская
галерея

Возвратившись из Парижа в Москву, Фальк рассказывал:

...Как-то я зашел к Ларионову в гости, я был с ним издавна дружен. Он стал мне показывать свои вещи, где старался дать самое модное, новое, оригинальное. Плохо это было. Видно было, что человек талантливый делал, но он мог делать по-настоящему хорошо. Я стал его стыдить. «Зачем Вы это делаете? Кого Вы думаете удивить этим? В Париже никакими фокусами никого не удивить, надо просто работать, Вы же можете...». Вдруг он достает из-под кровати несколько этюдов — чудесных, настоящих, реальных по чувству, без всяких штук. Где-то летом на отдыхе, у моря, он разрешил себе побаловаться настоящим искусством. Я был в восторге, но он сам, как бы стыдился своей «слабости». «Нет, нет, Вы ничего не понимаете. Сейчас надо другое искусство, новое». Запрятал под кровать и не хотел больше показывать [19, с. 68–69]¹⁴.

Парижские друзья Ларионова впоследствии утверждали, что начиная примерно с 1932 года он совсем отказался от живописи [26, р. 60]. Отныне он стал доверенным лицом Гончаровой и занимался только ее делами: добывал для нее заказы на иллюстрации, театральные и прочие работы. Доходы от них давали средства к существованию обоим художникам. Это мнение представляется все же несколько преувеличенным: Ларионов явно не прекратил заниматься живописью «для себя», хотя, может быть, и работал нерегулярно, время от времени, когда удавалось на короткое время выехать из Парижа на отдых. А. К. Томилина-Ларионова оставила важное свидетельство о том, как работал художник во время их совместной поездки к морю:

14 С этим свидетельством Фалька интересно сравнить слова А. К. Томилиной-Ларионовой, вблизи наблюдавшей за работой художника (может быть, даже над теми самыми произведениями, которые он показал в своей мастерской Фальку, достав их из-под кровати): «Никогда ничего не показывал, и я не настаивала, хотя он отмахивался шутивно, чтобы "в душу ему не лезть". Он, вообще, не любил показывать только что сделанные вещи, точно жили они еще в нем, равносильно было бы кусок кожи от себя отдрать и с нею кусочек души. Потом, когда новая кожа образуется на ранах, то первая боли не причиняет, отсохнет, закрыв собой этот кусочек души, и тогда можно смотреть спокойно» [15, с. 331].

Он часто останавливался и все смотрел. Искушавшись... он застыл, превращаясь в статую и все следил за светом над морем... После нескольких дней «безделья» (он рисовал непрерывно почти всюду, на чем попало) он принимался за живопись и за одно утро, приблизительно, с 10 ч. (редко с 9 ч.) до 12, пол всей террасы покрывался картинами небольшими, а терраса большая [15, с. 331].

Он только оставил попытки выставлять и продавать свою живопись — ввиду вполне очевидной бесперспективности таких попыток в 1930-е годы. В один из многих наступивших безрадостных дней художник записал следующие горькие строки:

Вальдемар Жорж говорил, что Ларионову, несмотря на его талант, не хватает позвонка. Позвонок у многих, и в том числе у самого Вальдемара Жоржа, был, но таланта было мало. Не знаю, что лучше: талант без позвонка или позвонок без таланта. <...> Ни я, ни Гончарова не имели торговца и мало выставляли, и <дебрушами> не были ни в каком смысле [11, с. 192].

Впрочем, в середине 1930-х годов в крайне затруднительных обстоятельствах оказались многие художники Парижа. Фальк тогда описывал, как буквально за несколько лет разительно изменился облик великого города. Из кафе, в котором он регулярно бывал, постепенно стали исчезать богатые посетители — англичане и американцы. Вместо них появились куда как более скромные приезжие из Германии. Они были вынужденными эмигрантами и чаще всего не располагали большими средствами. В этих грустных условиях, наконец, и сам Фальк принял решение покинуть Париж и вернуться в Москву. И он считал этот решительный шаг неизбежным:

...Работать там становилось все труднее. Не материальные трудности мешали мне... Но это ощущение катастрофы, ощущение заката, общий грустный тонус, общий темп какого-то «уходящего» города действовал очень пессимистически на людей искусства [19, с. 74].

Ларионову и Гончаровой, по сути, теперь оставалось одно: терпеливо ждать, когда придет, наконец, признание к их прекрасным работам

русского периода. В 1936 году А. Барр организовал в Нью-Йорке, в Музее современного искусства, масштабную экспозицию «Кубизм и абстрактное искусство». Для участия в ней, он отобрал и полотна русских художников, Ларионова и Гончаровой. Ларионов был представлен своими лучистскими произведениями и театральными эскизами¹⁵. Следует отметить, что маститый куратор и критик А. Барр тогда явным образом испытывал затруднения, пытаясь дать верную характеристику живописи лучизма и ее месту в истории современного искусства. В пояснениях для каталога экспозиции он в качестве источников происхождения лучизма Ларионова назвал теорию световых лучей Леонардо да Винчи и концепцию *lignes-forces* (линий направления сил), выдвинутую итальянскими футуристами [23, pp. 120–122]¹⁶. Но столь эпохальная экспозиция в Нью-Йорке проходила на фоне тревожных политических событий в мире. Вскоре началась Вторая мировая война.

Интерес к искусству стал возрождаться в Европе после 1945 года. В 1948 году на выставке в Париже, организованной известным критиком М. Сёфором, были показаны лучистские произведения Ларионова, созданные еще до Первой мировой войны [29]¹⁷. После этого личность художника — одного из создателей современного искусства, наконец, стала привлекать к себе внимание. К сожалению, поздно пришедшая известность уже мало что изменила в положении самого Ларионова. В 1950 году, находясь в Лондоне, он тяжело заболел. Благодаря самоотверженной помощи Гончаровой художнику постепенно удалось поправить свое здоровье и немного окрепнуть. Но в результате перенесенного инсульта он практически перестал владеть правой рукой.

Серьезно заниматься живописью в 1950-е годы Ларионов уже не мог. Чтобы привлекать и как-то поддерживать интерес к своему творчеству, пожилому художнику пришлось даже выполнить на склоне жизни серию работ, «написанных левой рукой». К сожалению, его живопись *de la main gauche* уже не может прибавить ничего нового и интересного к творческому портрету великого живописца¹⁸. Подлинный Ларионов

15 В каталоге выставки среди экспонатов Ларионова упомянуты четыре лучистские композиции [23, p. 213].

16 Весьма интересная полемика относительно лучизма, возникшая между А. Барром и М. Ф. Ларионовым в начале 1930-х годов, была разобрана в статье: [5].

17 В 1962 году М. Сёфор упомянул о лучизме Ларионова и в своей монографии, посвященной абстрактной живописи [28, pp. 55–56], и дал в ней репродукцию «Лучизма», ошибочно датировав картину 1911 годом [28, pl. 52].

в эти годы — в его нескончаемых воспоминаниях о своем прежнем творчестве, размышлениях об истории современного искусства. Попытки зафиксировать нескончаемый поток образов и мыслей, дать оценку своему творчеству содержатся в его отрывочных записях. И если в русский период творчества Ларионов ярко преображал в своей живописи влияния последних и новейших направлений западного искусства, то теперь ситуация как бы зеркально поменялась. В своих поздних размышлениях художник более всего обращается к важнейшему вкладу мастеров русской школы в современное искусство [5, с. 135–137].

Земная жизнь художника неизбежно подходила к своему завершению. К своему эпилогу невольно приближаются и эти беглые заметки. В качестве такового рассмотрим две фотографии, сделанные на открытии выставки картин Ларионова в Париже в 1963 году.

Вот Ларионов стоит перед своим знаменитым творением — созданной им почти полвека назад, еще в Москве, «Бульварной Венерой». По случаю ретроспективного показа живописи старого русского художника это полотно, с весело идущей по бульвару футуристической женщиной с несколькими ногами, покинуло пыльную тишину мастерской. Ее автор, достигший последнего предела старости, с трудом стоит перед картиной, опираясь на палочки-костыли. В немощной фигуре старика, столь контрастирующей с озорной, сочной живописью его давнего творения, чувствуется усилие сохранить равновесие.

На другой фотографии Ларионов уже сидит на тумбе, как на своего рода постаменте, осторожно придерживаясь своей здоровой рукой за стоящую рядом А. К. Томилину. Его спутница демонстрирует зрителю большую картину. Это давний шедевр Ларионова — его «Курящий солдат». Чуть сзади этой группы, по бокам от как бы застывающей в памятник фигуры художника хорошо видны другие экспонаты выставки: «Улица в Тирасполе» и примитивистский портрет В. Татлина.

Татлин на портрете — совсем молодой, в тельняшке. Но он уже несколько лет, как умер в Москве, навсегда оставленной Ларионовым. Может быть, навсегда исчезла с лица Земли или же неузнаваемо пере-

18 Эти его работы были показаны в 1963 году на последней прижизненной выставке Ларионова. О них упоминал еще Н. И. Харджиев в статье, посвященной памяти художников [20, с. 317]. Е. А. Илюхина отмечает, что в поздние годы М. Ларионов заинтересовался новой для того времени техникой рисования фломастерами и создал ими ряд произведений графики [10, с. 77].

менила свой облик и та тихая тираспольская улица, на которой стоял дом детства художника. Трудно поверить, что этот молчаливо и величественно сидящий перед полотнами старик когда-то смотрел на мир с таким же неподдельным радостным любопытством и легкой иронией, как полный молодых сил солдат с картины. Что это именно он когда-то, очень давно, создал и эти великолепные красочные полотна, и другие шедевры живописи.

Он напоминает одинокого странника из пейзажа Каспара Давида Фридриха, пришедшего издалека и сделавшего остановку в диком, пустынном месте, перед неведомо когда и кем поставленным в скалах алтарем. И кажется, что пройдя долгий путь, сейчас он отбросит уже ненужные ему палочки-подпорки и склонится в молитве. Зачем оставлять что-то лишнее перед встречей с Вечностью?

По эту сторону границы останутся полотна, когда-то созданные художником. Они явно живут уже другой жизнью и подчиняются иным законам, нежели подходящая к своему последнему пределу жизнь художника. Однажды создав их, сам автор уже не волен управлять ими и влиять на их дальнейшее самостоятельное бытие. Это хорошо известный феномен. Но лучше всех, наверное, сказал о нем график М. Эшер, сделавший однажды следующую удивительную запись:

Рисуя, я иногда чувствую себя чем-то вроде спиритического медиума, контролируемого созданиями, которые он же вызывает к жизни. Рисуемые мною создания словно бы сами выбирают форму, в которой они появляются на свет. Они не обращают внимания на мои критические замечания, и я почти не могу влиять на их развитие. Обычно они бывают очень упрямыми и трудными созданиями [цит. по: 21, с. 364].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Грaбарь И. Э.* Письма / Ред.-сост., авт. введ. и коммент. Н. А. Евсина, Т. П. Каждан. В 3 т. Т. 2. 1917–1941. М.: Наука, 1977.
2. Из истории художественной жизни СССР. Интернациональные связи в области изобразительного искусства. 1917–1940. Материалы и документы / Авт.-сост. Л. С. Алешина и Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1987.
3. *Иньшаков А. Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ; Гнозис, 2010.

4. Иньшаков А. Н. Музыка и танец в графике М. Ларионова периода «Русских сезонов» // Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 265–289.
5. Иньшаков А. Н. Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника // Искусствознание. 2017. № 2. С. 108–139.
6. Искусство. 1905. №1–7.
7. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова / Науч. ред: Е. Суриц, Г. Поспелов. М.: Издательская программа «Интерроса», 2009.
8. Коваленко Г. Ф. «Все колеса будут вертеться» // Вопросы театра. 2012. №1–2. С. 274–303.
9. Ларионов М. Ф. Парижское наследие в Третьяковской галерее. Графика. Театр. Книга. Воспоминания. М.: ГТГ, 1999.
10. Михаил Ларионов. Альбом-каталог к выставке «Михаил Ларионов» (Новая Третьяковка, 19 сентября 2018 – 20 января 2019) / И. А. Вакар, М. С. Валова, Е. А. Илюхина и др. М.: ГТГ, 2018.
11. Наталия Гончарова – Михаил Ларионов. Шедевры из парижского наследия. М.: ГТГ; РА, 1999.
12. Поспелов Г. От художнических версий к проверенным фактам. М. Ларионов и Н. Гончарова в Центре Жоржа Помпиду // Вопросы искусствознания. 1997. X (1/97). С. 421–429.
13. Поспелов Г. Г., Илюхина Е. А. Михаил Ларионов: Живопись. Графика. Театр. М.: Галарт, РА, 2005.
14. Редько К. Н. Дневники. Воспоминания. Статьи/Сост. и авт. вступ. ст. В. И. Костин М.: Советский художник, 1974.
15. Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. Литературное наследие. Выдержки из переписки. Воспоминания современников о художнике. М.: Галарт, 2011.
16. Современное французское искусство. Каталог выставки. М.: Издание комитета выставки, 1928.
17. Схейен Ш. Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: Колибри; Азбука-Аттикус, 2012.
18. Толстой А. В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство XXI век, 2005.
19. Фальк Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике/Сост. и примеч. А. В. Щекин-Кротовой. М.: Советский художник, 1981.

20. Харджиев Н. И. Памяти Наталии Гончаровой (1881–1962) и Михаила Ларионова (1881–1964) // Искусство книги. Вып. 5. М.: Искусство, 1968. С. 306–318.
21. Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Бахрах-М, 2001.
22. Эганбюри Э. Наталия Гончарова – Михаил Ларионов. М.: Издание Ц. А. Мюнстер, 1913.
23. Barr A. H. Cubism and Abstract Art (1936). New York: The Museum of Modern Art, 1974.
24. Barr A. H. Painting and Sculpture in The Museum of Modern Art. 1929–1967. New York: The Museum of Modern Art, 1977.
25. George W. Larionov. Paris: Bibliothèque des Arts, 1966.
26. Loguine T. Gontcharova et Larionov: Cinquante ans à Saint-Germain-des-Pres. Paris, 1971.
27. Parton A. Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde. London, New York: Thames and Hudson, 1993.
28. Seuphor M. La peinture abstraite. Sa genèse, son expansion. Paris, 1962.
29. Seuphor/Avec le concours de R. Sauwen, G. Viatte, M. Seuphor; Composition generale H. Henkels. Antwerpen: Fonds Mercator, 1976.