

Музыка и танец в графике М. Ларионова периода «Русских сезонов»

Александр Иньшаков

Статья посвящена графике М.Ф. Ларионова второй половины 1910-х годов, связанной с сотрудничеством художника с «Русскими сезонами» С.П. Дягилева, композиторами их круга. Рассматриваются некоторые эпизоды творческой биографии Ларионова после его отъезда из России в 1915 году. Материалом исследования стали отдельные эскизы и различные проекты для сцены, рисунки художника, фиксирующие эпизоды театральной жизни. Углубленный анализ конкретных примеров помогает в том числе установить преемственность произведений нового этапа творчества художника его поискам московского периода. Автор демонстрирует взаимное влияние изобразительных и звуковых образов, глубокую и неразрывную связь живописных и графических произведений Ларионова с искусством музыки и танца, непреходящую внутреннюю музыкальность его творчества в целом. Приведены некоторые показательные параллели в развитии музыкального и пластического авангарда первой четверти XX века.

Ключевые слова: М.Ф. Ларионов, С.П. Дягилев, «Русские сезоны», балет, музыка, танец, театр, сценография, лучизм, футуризм, графика, линия, звук, свет, механика.

Глубокая и органичная связь творчества Михаила Ларионова с музыкальным искусством не может вызвать никаких сомнений. В России такая связь с особенной силой проявилась в его творчестве 1912–1914 годов – периода бурной творческой активности художника. Дело здесь не только в его пристальном интересе к таким направлениям западноевропейского искусства, как орфизм или футуризм, ведущие представители которых также интересовались проблемами музыки. И даже не в интересе Ларионова к звукам жизни большого города, «уличному шуму». Ноты как обозначение такого интереса художника присутствуют в композициях некоторых лучистских картин 1913–1914 годов, нотная запись изображена на

сделанной им обложке рукописной книги «Le Futur». Связь Ларионова с музыкой оказывается гораздо более глубокой, не обусловленной только лишь его опытами в живописи авангарда.

Приведем сначала некоторые важные свидетельства. В 1912 году Наталия Гончарова в своем дневнике записала: «Вчера мы были с Мишей в концерте в Консерватории. Дирижировал оркестром Купер. Его вообще ругают, но Миша говорит, что это потому, что идет прямо к делу и делает то, что нужно для искусства». Далее Гончарова признает авторитетным мнение Ларионова даже и в области музыки: «И что у него большой темперамент, я думаю, что он прав. Впрочем, он всегда оказывается прав, когда подумаешь»¹.

В мае 1914 года, через несколько дней после премьеры «Золотого петушка» в Париже, известнейший русский театральный деятель и критик князь С.М. Волконский в весьма подробной рецензии сравнивал впечатления от увиденной постановки с впечатлением от «русской сказки, но представшей перед зрителями не в обыкновенных оперных размерах, а в размерах огромной книжки для детей, со всей преувеличенностью, какую сообщает невероятным событиям детское воображение. И какое воображение! Г-жа Гончарова, наш известный футуристический живописец, превзошла все границы того, что может построить фантазия ребенка»². Далее, в своем подробном разборе этого балета он особое внимание уделил единству музыки Н.А. Римского-Корсакова, хореографии спектакля М.М. Фокина и его сценического воплощения, задуманного и выполненного Гончаровой. «Надо сказать, – написал в своем отчете о спектакле критик, – что слажено это было прекрасно, только в первую минуту внимание двоилось, а затем наступало полное слияние впечатлений, зрительных и слуховых»³.

И в конце своей статьи, посвященной премьере, Волконский сделал следующий вывод: «...при всех недочетах, при всех недосказанностях в проведении ритмического принципа и при всех купюрах, столь возмущающих музыкантов, нельзя не признать, что в пластической реализации “Петушка”, если и не осуществлено точное выражение музыки, то уделено ей исключительное, совсем необычное у нас внимание»⁴.

Сейчас, после выхода в свет обширного исследования Г.Г. Поспелова и Е.А. Илюхиной⁵, посвященного творчеству Михаила Ларионова, а также после грандиозной выставки «Русские сезоны», продемонстрированной в ГТГ осенью 2009 года, можно с полным основанием согласиться, что и для самого Ларионова, при работе над сценографией «Золотого петушка» ставшего ближайшим сотрудником Гончаровой, участие в создании спектакля также стало значимым эпизодом карьеры, известным образом повлиявшим на все его последующее творчество.

Тема «Ларионов и музыка» уже привлекала к себе пристальное внимание многочисленных мемуаристов и исследователей. При этом связь творчества Ларионова с музыкальным искусством порой представлялась

настолько очевидной и бесспорной, что, отнюдь не будучи обойденной вниманием, оказывалась все же недостаточно глубоко осмысленной и проанализированной. Пожалуй, так получалось главным образом именно в силу очевидности и полной убедительности затронутой темы. Впрочем, все же существует великолепная характеристика, сделанная Ю.П. Анненковым в его «Дневнике моих встреч». Приведем это замечательное свидетельство: «Если <...> попросту, по-интимному подойти к произведениям Ларионова, особенно к его позднейшим вещам, то неожиданное качество откроется зрителю: музыкальность ларионовского мастерства, достигшего с годами большой и очень индивидуальной ясности. Отстояв на передовых позициях правоту и жизненность беспредметного искусства и вернувшись в изобразительную живопись, Ларионов как бы решил договорить то, что прошлое, прерванное натиском новых сил, не успело сказать: *post scriptum* к законченному письму. Но изобразительная живопись Ларионова стала уже неосозанной, бесплотной. <...> Предметность этих холстов и акварелей Ларионова – еще беспредметней, чем абстрактный лучизм; они похожи скорее на звук, на прозрачное эхо, чем на живопись. Здесь начинается иррациональное, или вернее, нечто такое, что мы еще не научились определять точными словами. Очевидно лишь одно: задержавшись перед картиной Ларионова, зритель превращается в слушателя. Трудно сказать, произошло ли это оттого, что, работая долгие годы в балете, Ларионов пропитался музыкальной стихией; но как бы то ни было весь поздний Ларионов – в этой тайне»⁶.

Анненков посвящает свою прекрасную и так хорошо запоминающуюся характеристику в основном позднему живописному творчеству Ларионова парижского периода. Думается, ее вполне можно распространить и на творчество художника в целом: как на живопись русского периода, так и на его многочисленные рисунки и графику, в том числе связанную с работой в театре после отъезда из России в 1915 году. Некоторые из его произведений указанного периода и будут рассмотрены в этой статье.

Ларионов и Гончарова прибыли в Швейцарию в июне 1915 года. В городке Уши они встретились с С.П. Дягилевым и его ближайшими сотрудниками: Л.С. Бакстом, Л.Ф. Мясиним, С.С. Прокофьевым, И.Ф. Стравинским и другими деятелями, близкими к «Русским балетам» (фр.: Ballets russes). На сохранившейся фотографии, сделанной тем летом в Уши, вскоре после приезда пары художников из России, они запечатлены вместе: рядом с сидящей в саду в кресле Гончаровой стоят Ларионов, Стравинский, Бакст и хореограф Мясин.

Отныне живописная активность художника невольно была отодвинута на второй план: он почти все свое время был занят в театральных проектах Дягилева. При этом Ларионов много работал как график, гораздо больше, чем в последние годы своей жизни в России, создав весьма зна-

чительное количество рисунков и иных графических произведений. Такая важная перемена свидетельствовала о том, что целый этап творчества художника, который был связан главным образом с живописью, подошел к своему концу. За пределами России начинается уже качественно иной период его деятельности. Становление нового этапа отчасти походило на уже давно пройденное художником начало пути. Вспомним, что Ларионов, еще будучи совсем молодым человеком, на рубеже столетий и в самом начале 1900-х годов создавал большое количество рисунков и иллюстраций. Многие из них и тогда были посвящены театральной теме.

В поисках явлений, близких рисункам Ларионова в предшествовавшей истории искусства, вспомним творчество Константина Гиса (1802–1892), знаменитого французского иллюстратора, рисовальщика и акварелиста. Его высоко ценили Ш. Бодлер и художники-импрессионисты. Заграничный период творческой деятельности Ларионова начался в то время, когда достаточно уже опытный художник был в возрасте несколько более молодом по сравнению с возрастом Гиса, в котором тот начал заниматься рисованием. Кстати, Гис был одним из любимых художников русского мастера. Можно предположить, что Ларионов особенно ценил в его искусстве именно то «невыразимое чутье к соотношению между фигурами и пространством», которое было пронизательно замечено авторитетным художественным критиком и искусствоведам начала XX века, знатоком и адептом импрессионизма Ю. Мейером-Грефе⁷. Но каким важным способом оказаться именно это качество и для искусства сцены, и для искусства танца! Художница Г.М. Неменова свидетельствовала, что из своих встреч с Ларионовым в Париже она вынесла следующее: «Ларионов любил Хуана Гриса, Константин Гиса – я помню, он рассказывал мне его биографию, “Почему Вы боитесь быть несовременными, все равно Вы из времени не выскочите”...»⁸

Другая художница, ученица Гончаровой Т.Д. Логинова оставила следующую характеристику Ларионова: «В работе у него не было усидчивости и железной воли, как у Н.С. (у Наталии Сергеевны Гончаровой. – А.И.), но он никогда не расставался с карандашом, рисовал на ходу, в ресторане на меню, на бумажной скатерти, щедро раздавая свои, подчас, шедевры»⁹. Если с ее словами об «усидчивости» художника можно было бы и поспорить (люди, хорошо знавшие Ларионова, высказывали и другие мнения по этому поводу), то о страсти его к рисованию написано очень верно: об этом часто упоминали и другие мемуаристы. Свидетельство такой страсти – огромное количество этюдов, рисунков и набросков, сделанных Ларионовым.

В рисунках первого года пребывания за пределами России Ларионов запечатлел весьма интенсивную творческую деятельность создателей будущих постановок «Русских балетов». О тех днях, когда в Уши зарождались все новые и новые их проекты, впоследствии написал в своих мемуарах и Л. Мясин: «Ларионов <...> был не только талантливым художником

сцены, но и человеком, практически знавшим любую сторону театральной постановки. Остроумный и живой, он обычно носил с собой альбом эскизов, в которых рисовал меткие карикатуры на всех окружающих»¹⁰.

На рисунке «Дягилев и Мясин в Уши» (1915) Ларионов запечатлел одну из сценок ежедневных занятий Дягилева и его сотрудников. Фигуры Дягилева и Мясина разделяет тяжелая форма рояля. По диагонали плоскости листа расположена открытая клавиатура инструмента. Ларионов быстро вырисовывает и закрашивает на ней только несколько черных клавиш: подобный лаконичный прием станет характерным для графики художника, посвященной теме музыки. Ноты на пюпитре свидетельствуют о том, что создатель «Русских балетов» и его хореограф изучают партитуру. Кажется, что в комнате только что из-под рук Дягилева лилась музыка, и звуки ее унеслись куда-то вдаль.

Об одном из подобных многочисленных эпизодов совместной работы много позднее вспоминал Мясин. Дягилев наигрывал ему «Снегурочку» Римского-Корсакова. «Эта музыка, – пишет Мясин, – всколыхнула во мне воспоминания о песнях-играх моего детства, и я ответил Дягилеву, что хорошо представляю, как можно поставить этот балет»¹¹. На переднем плане вышеназванного рисунка Дягилев представлен в своей характерной позе: чуть наклонившимся вперед и заложившим руки за спину. Как остановленный маятник повисло пенсне Дягилева, развернувшего свою массивную фигуру в сторону Мясина и в чем-то убеждающего хореографа. Грузность его ног, сообщающая устойчивость большой и крепкой фигуре, противопоставлена изяществу то ли пританцовывающих, то ли отбивающих ритм ног Мясина. Его черная голова как бы выглядывает из-за большого рояля. Внимание акцентируется на черных точках – блестящих глазах Мясина и абрисах ушей двух персонажей, прислушивавшихся к только что звучавшей мелодии.

Среди множества беглых зарисовок, сделанных наблюдательным Ларионовым, есть и другие, подобные уже рассмотренной: сценки совместной творческой работы сотрудников команды Дягилева над балетным спектаклем, представляющим единение разных искусств – музыки, танца, сценографии. Но встречаются и камерные, не лишённые добродушного юмора «бытовые картинки», вроде двойного портрета Дягилева и Мясина, отдыхающих в комнате после напряженной работы. Некоторые из подобного рода сцен были исполнены художником как шаржи, в гротескной, а иногда – и в иносказательной, манере.

Два рисунка Ларионова этого времени, получившие название «Знаменитый круг», посвящены ведущим деятелям антрепризы Дягилева¹². Портрет каждого из них легко узнаваем, хотя художник и представил своих коллег в виде стаи собак. Каждого из этих странных анималистических персонажей он наделил не только чертами портретного сходства, но и весьма яркой индивидуальностью. В центре «Знаменитого круга», что вполне естественно, пребывает главный герой – Сергей Дягилев. Это