

Содержание

Предисловие	6
Глава 1. Лучистая живопись, лучистая материя и лучистая энергия: наука, паранаука и новые технологии	31
Глава 2. Лучизм Михаила Ларионова и четвертое измерение	97
Глава 3. Михаил Ларионов: материя и живопись . .	161
«Жизнь материи»	163
Материя и свет	189
Другая материя	197
Глава 4. Лучизм и итальянский футуризм.	207
Материя и пустота	210
«Хроматические аккорды» и «организованное световое пространство»	242
Глава 5. Михаил Ларионов: зрение/воображение . .	260
Психометрия 1	263
Психометрия 2. Дж. Р. Бьюкенен	269
У. Дентон и Э. Дентон, «Душа вещей»	273
Астральное зрение	275
Психометрическое ясновидение	285
«Визионерский мимесис»	288
Психо-графология	305
«Кристаллизовавшаяся жизнь»	311
Глава 6. Уничтожение времени.	321
Лубок	332
Абстрактные манеры. Копия	344
Старообрядцы	361
Икона	381
Послесловие	392
Указатель имен	404

Предисловие

Поскольку наблюдается определенная отстраненность творчества Ларионова от духовных исканий эпохи, ее необходимо преодолеть. Подобная отстраненность во многом связана с устоявшимся представлением об образе художника, кажущегося оптимистично настроенным (по крайней мере, для русского периода), влюбленным в живопись как таковую мастером <...> Однако дело здесь намного серьезнее, чем можно предположить. <...> Ларионов был художником, искомленным в ряде вопросов современной литературы, философии, театра и теории искусства. Само его искусство вписывается в проблематику развития не только современной живописи (о чем обычно идет речь), но и всей художественной культуры России¹.

Я процитировала слова Валерия Турчина из послесловия к книге Александра Ковалева «Михаил Ларионов в России 1881–1915». После ее публикации в 2005 году прошло двадцать лет. За это время появилось немало основательных и вдумчивых исследований о творчестве художника².

¹ Турчин В. Послесловие // Ковалев А. Е. Михаил Ларионов в России 1881–1915. М.: Элизиум, 2005. С. 318.

² На сегодняшний день Михаилу Ларионову посвящен ряд фундаментальных исследований. В монографиях и статьях русских ученых Н. Пунина, Г. Поспелова, Е. Ковтуна, Д. Сарабьянова, А. Инышакова, Е. Илюхиной, В. Турчина, И. Вакар, А. Ковалева, В. Полякова, Т. Левиной, а также в трудах исследователей из других стран (прежде всего — Э. Партон, М. Дабровски, С. Варрен, Дж. Боулта) все грани творческого наследия Ларионова — формирование и развитие художника, стилистические этапы его творчества, взаимодействие с различными течениями в русской и европейской живописи, его яркий и во

В 2018 году в Государственной Третьяковской галерее прошла большая персональная выставка Ларионова. В сопровождавшем ее каталоге были опубликованы во многом новаторские и посвященные разным граням творческого наследия Ларионова статьи Ирины Вакар, Владимира Полякова, Андрея Сарабьянова, Евгении Илюхиной¹. Тем не менее «отстраненность творчества Ларионова от духовных исканий эпохи» все еще не преодолена.

В моей книге я хотела бы исследовать лучистую живопись — ключевое открытие авангардного этапа в творчестве Ларионова — в «расширенном поле» интеллектуальной и художественной культуры начала XX столетия. Я предполагаю, отталкиваясь от уже сложившихся интерпретаций, посмотреть на творчество Ларионова в широком контексте интеллектуальных поисков и, если так можно сказать, интеллектуального воображения его времени. Такой подход, как мне представляется, поможет уловить существенные смыслы лучистой живописи, ускользающие от нас — людей, живущих более чем столетие спустя. Круг интересов, знаний, увлечений, круг отсылок, косвенных указаний и умолчаний, который был очевиден для Ларионова и его современников, сегодня требует, условно говоря, археологических изысканий — раскрытия культурных слоев, стершихся из памяти.

На сегодняшний день существует два основных способа описания и интерпретации живописного лучизма. Во-первых, формальный: лучистская картина рассматривается как работа художника с живописной материей как таковой. Сам Ларионов, бесспорно, указывал

многим уникальным вклад в художественную жизнь России 1910-х годов — подробно и глубоко изучены. В моем исследовании я, конечно, опираюсь на достижения этих ученых.

¹ Михаил Ларионов: Каталог выставки ГТГ. М.: ГТГ, 2018.

на возможность такого подхода. В предисловии к каталогу выставки «Мишень» (1913) он писал:

Нами создан собственный стиль — лучизм, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам¹.

Второй вариант интерпретации был предложен Д. Сарабьяновым и подхвачен другими исследователями (Т. Левина, А. Иньшаков)². Сарабьянов связывал лучизм Ларионова с традицией исихазма, с особой концепцией света в ее основе, то есть с той архетипической или скрытой, но чрезвычайно важной традицией в русской и, шире, восточнохристианской культуре, которая проступает даже в светской живописи. В статье «Михаил Ларионов и объединение Маковец» Сарабьянов подчеркивал бессознательную механику проявления следов этой архетипической традиции:

Национальный менталитет складывается веками и заявляет о себе совершенно неожиданно — чаще всего вне зависимости от позиции и желания субъекта истории³.

Не оспаривая ни формального, ни сарабьяновского, условно говоря «юнгианского», подхода, я хотела бы сосредоточиться на еще одном варианте интерпретации живописного лучизма.

¹ Ларионов М. «Мишень»: Предисловие к каталогу выставки // Ковалев А. Михаил Ларионов в России 1881–1915. М.: Элизиум, 2005. С. 357.

² Левина Т. Абстракция и икона: Метафизический реализм в русском искусстве // Артикульт. Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства. 2011. № 1; Иньшаков А. Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010. С. 235–238.

³ Сарабьянов Д. Михаил Ларионов и объединение Маковец // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 407–418.

Лучизм нередко связывают с проблематикой репрезентации света в живописи. Особую роль света в искусстве Ларионова невозможно отрицать, тем не менее стоит отметить, что свет (солнечный, дневной свет) в лучизме чаще отсутствует. Неслучайно некоторые картины представляют ночные сцены (например, «Улица с фонарями», 1913; «Уличные огни», 1913). В какой-то мере в ночных лучизмах Ларионов следует за распространенной в его время тенденцией. Электрический свет, заполняющий улицы, или лучистые ореолы вокруг фонарей — такие изобразительные мотивы привлекали внимание разных художников. Однако Ларионова интересовала иная задача, лишь косвенно связанная с проблематикой света (искусственного или естественного). Жажда увидеть и материализовать невидимое, недоступное для человеческого глаза в начале XX века захватила воображение многих живописцев. Эти поиски могли соприкасаться с традиционным изображением невидимого и умозрительного в религиозном искусстве или в визионерских опытах символистов, но также могли следовать за новым невидимым, открытым в научных лабораториях. Именно такое невидимое интересовало Ларионова. Рентгеновские, радиоактивные, ультрафиолетовые и инфракрасные излучения — целый мир лучей, сопровождающих и окружающих все предметы и всё живое, но скорее воображаемый и недоступный для человеческого глаза, — эта область научного невидимого стала для Ларионова источником вдохновения при изобретении нового живописного языка и беспредметного творчества. Взаимодействие лучизма с разнообразным контекстом научных и паранаучных знаний и фантазий, распространенных и среди ученых, и среди деятелей культуры, будет в центре моего исследования. Интерес Ларионова к актуальным контекстам научного знания тех лет позволяет выявить и исследовать многие тенденции

в его творчестве, связанные с формированием искусства модернизма. Например, такие как возникновение новых иконографических источников, появление новой интерпретации творческого процесса и самой фигуры художника и, наконец, сложение новой механики мифотворчества, в основе которой лежат современные технологии и научные эксперименты. Концепция лучизма Ларионова оказывается в центре этих процессов.

* * *

В истории искусства существует набор устоявшихся мнений или утверждений, сделанных в какой-то момент известными учеными и далее воспроизводящихся во многих работах в качестве аксиом. Отойти от них непросто. Иногда их даже сложно распознать как проблемные, т. е. требующие дополнительного внимания. Одна из таких аксиом — неаналитический, не склонный к теоретизированию и книжному знанию характер творчества Михаила Ларионова. Художника представляют как «поборника живого, непосредственного восприятия» (Н. Пунин). «Витальная энергия» и «исключительная непосредственность» (Н. Пунин) либо полностью стирают, либо уводят на далекую периферию вопрос об идеях, концепциях, связанных с творчеством художника. Однако многие свидетельства современников говорят о другом Ларионове — увлеченном философией, литературой и теорией искусства, с широким кругом интересов и познаний. Одно из свидетельств активной позиции Ларионова в самых новаторских культурных начинаниях его времени — участие в деятельности Общества свободной эстетики (1906–1917). Общество было создано по инициативе В. Брюсова, и среди его членов было немало символистов. На заседаниях и вечерах Общества обсуждался самый широкий круг вопросов, связанных и с русским, и с европейским

искусством, литературой, музыкой и философией. Ларионов с 1906 года (т.е. с момента основания) становится членом Общества. Более того, в списках членов-учредителей Общества значится его имя¹. О том, что это членство не было формальностью, свидетельствуют протоколы собраний и явочные листы Общества². Например, в 1906 году после чтения стихов Эллиса и Рубановича Ларионов участвует в «беседе о реализме в искусстве»; в 1907 году участвует в дискуссии в связи с выступлением М. Кузмина, который «исполнял декламацию под фортепиано своего сочинения»³. В 1913–1914 годах Ларионов выступает на вечере памяти Н. Сапунова и на обсуждении доклада Федора Степуна «О некоторых опасностях современной русской литературы»⁴. И. Зданевич определял Ларионова как «человека аналитического мышления» и подчеркивал: «Его постоянно интересовала теория и разработка вопросов искусства»⁵. Известная балерина Нина Тихонова так вспоминала о художнике:

Страстно обожая искусство, он интересовался также *решительно всем на свете*⁶ <...> был форменным кладезем познаний

¹ Списки членов Общества свободной эстетики // ОР РГБ. Ф. 386, карт. 114. Ед. хр. 42. Л. 4, 11.

² Протоколы собраний и явочные листы за 1907–1914 // ОР РГБ. Ф. 386, карт. 114. Ед. хр. 38. Л. 76, 77.

³ Общество свободной эстетики. Отчеты 1906–1914 // Там же. Ед. хр. 36. Л. 1.

⁴ Там же. Л. 27, 29. 8 декабря 1911 года в помещении Общества открылась однодневная выставка работ Ларионова «из 124 полотен»: «Выставка была открыта весь день 8 декабря. Вечером были прочитаны доклады С. Боброва и А. Топоркова, посвященные творчеству Ларионова» (Там же. Ед. хр. 36. Л. 23).

⁵ Зданевич И. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов // Зданевич И. Футуризм и всѣчество: В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2014. С. 103.

⁶ Здесь и далее курсив мой. —Е.Б.

*во всех областях, что не мешало ему засыпать других вопросами. Разговоры с ним были бесконечно увлекательны*¹.

Сергей Прокофьев отмечал в своем дневнике фундаментальный корпус знаний Ларионова по истории танца². Подобные примеры можно было бы без труда умножить. Очевидно, что часть этих знаний воспринималась, как говорится, из воздуха — из разговоров и общения с самыми разными людьми. Но также очевидно, что существенная часть была именно книжной природы, добывалась намеренно. Ларионов мыслил свое искусство в самом широком контексте духовных и интеллектуальных проблем эпохи. И импрессионизм, и примитивизм, и беспредметное искусство не были для него чисто формальным, эстетическим поиском. Социальные идеи, политические утопии, утопии новой психики, нового зрения и нового человека вдохновляли его так же, как многих его современников. В записной книжке Н. Гончаровой сохранилась характерная запись, сделанная рукой художника: «В 1908 году Ларионов сознательно поднял вопрос о новом духе, новом сознании и новом мироощущении»³.

В истории русского авангардного искусства начала XX столетия Ларионов, без сомнения, занимает важнейшее место. Его радикальные открытия в примитивистской живописи оказали неоспоримое влияние на развитие нового русского искусства. Ларионов стал одним из пионеров открытия беспредметного искусства и в России, и в Европе. В 1911–1912 годах наряду с Василием Кандинским, Франтишеком Купкой, Франсисом

¹ Гончарова Н. Михаил Ларионов: Воспоминания. М., 1995. С. 152.

² Прокофьев С. Дневник 1919–1933. Париж: sprkfv, 2002. С. 156.

³ Михаил Ларионов — Наталия Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Каталог. М.: ГТГ, 1999. С. 197.

Пикабиа, Робером Делоне он создал одну из первых версий беспредметности. Однако именно в исследованиях по истории абстрактного искусства можно отметить целый ряд странностей, связанных с наследием Ларионова. Уже в знаменитой таблице А. Барра в каталоге выставки 1936 года *Cubism and Abstract Art* лучизму Ларионова не нашлось места, несмотря на то что в тексте каталога лучизм, датированный 1911 годом¹, открывает историю абстракции в России². Барр посвящает Ларионову всего несколько строк. Вероятно, именно эти слова Барра стали источником для одной из наиболее устойчивых мифологем в интерпретациях лучизма: прямое уподобление лучей Ларионова и линий силы итальянских футуристов³. У Ларионова «распад форм» на лучи «мало чем отличающихся от линий силы итальянских футуристов», как пишет Барр, «доведен в некоторых картинах до чистой абстракции»⁴. В 1949 году Мишель Сёфор⁵, пытаясь возродить в послевоенной Европе интерес к абстрактному

¹ То есть на год раньше реальной даты — 1912.

² Barr A. H., Jr. *Cubism and abstract art*. Museum of Modern Art. New York, 1936.

Барр пишет: «Районизм (по-русски «лучизм») — изобретение Михаила Ларионова, был, наряду с русским абстрактным экспрессионизмом Кандинского в Мюнхене, наиболее чистым абстрактным течением в Европе в 1911–1912 годах» (Р. 120).

В переписке с Барром в 1936 году Ларионов подробно разъяснял свое понимание беспредметности и лучизма. Письмо опубликовано А. Лукановой в сб.: Н. Гончарова и М. Ларионов: Исследования и публикации. М.: Наука, 2003. С. 97–99.

³ Подробнее об этой проблеме речь будет идти в одной из глав книги.

⁴ Barr A. H., Jr. *Cubism and abstract art*. Р. 120–122. В каталоге была помещена одна иллюстрация, ошибочно датированная 1911 годом: М. Ларионов. «Лучистская композиция № 8». Бумага, чернила, акварель, гуашь. 50,8 × 37,5 см. Музей современного искусства (МоМА), Нью-Йорк. Эта же работа была показана на выставке.

⁵ Мишель Сёфор (1901–1999) — художник, эссеист и исследователь абстрактного искусства.

искусству, организовал выставку беспредметных произведений Ларионова и Гончаровой¹. В своей книге *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maitres*² Сёфор предлагает рассматривать лучизм как яркую антитезу кубистическим принципам в живописи:

Они (Ларионов и Гончарова. — Е. Б.) были прежде всего изобретателями «районизма», слова, которое, возможно, было придумано как ответ кубизму. Ничто так не противоречит пластичности и весу куба, как вспышка света³.

Однако бо́льшая часть строк, отведенных в книге Ларионову и Гончаровой, посвящена дискуссии вокруг датировок их работ:

...нельзя отрицать, что Ларионов и Гончарова выставлялись у Поля Гийома в Париже в июне 1914 года. Из примерно сорока представленных картин примерно пятнадцать были полностью абстрактными. <...> Совершенно очевидно, что все эти картины не были написаны в тот год, когда они были выставлены. Один этот факт, а также разнообразие представленных работ подчеркивают историческую значимость двух художников и смелость их исследований, проводившихся до 1914 года⁴.

¹ Le rayonnisme 1909–1914. Le Musée de Grenoble présente les premiers maîtres de l'art abstrait. Paris: Galerie Maeght, 1949.

² *Seuphor M. L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maitres*. Paris, 1949. С концепцией Сёфора Ларионов не был согласен и, как считает Е. Илюхина, «тут же вступает в полемику с ним и задается целью написать „правильную“ историю абстрактного искусства» (Илюхина Е. М. Ф. Ларионов. Парижские годы // Михаил Ларионов: Каталог выставки ГТГ. М.: ГТГ, 2018. С. 76). С этой полемикой отчасти связана новая актуализация теоретических объяснений лучизма в поздних рукописях художника.

³ *Seuphor M. Abstract Painting*. New York: Dell Publishing Co, 1964. P. 48.

⁴ Ibid. P. 47–48. В 1950-е годы Ларионов и Гончарова участвовали в нескольких выставках (среди них, например, «Абстрактное искусство.

В большом выставочном и исследовательском проекте, посвященном истории абстрактного искусства, «Изобретение абстракции. 1910–1925», осуществленном в музее Modern Art в Нью-Йорке в 2012–2013 годах, было представлено три живописных лучизма¹. В значительно расширенной, по сравнению с таблицей А. Барра, истории абстракции, запечатленной в графической схеме связей между художниками и литераторами, Ларионову (вместе с Гончаровой и другими представителями русского искусства) нашлось почетное место. Однако в статье Маши Членовой «Ранняя русская абстракция как таковая» нет даже беглого упоминания лучизма. Имя Ларионова встречается лишь мельком в связи с вечерами в знаменитом кабаре «Бродячая собака». В каталоге имя Ларионова упоминается еще два раза. В одном случае — в примечании на странице 35, в общем списке художников, в борьбе за первенство открытия абстракции датировавших свои произведения более ранними годами. В другом — на странице 13, вновь в общем алфавитном перечне пионеров абстрактного искусства².

Конечно, дело не в том, что исследователи за пределами России с умыслом маргинализируют одного из первооткрывателей абстрактного искусства. В двухтомном

Первое поколение» (1957) в Музее искусства и индустрии в Сент-Этьене).

¹ «Лучистая композиция. Доминирование красного», 1912–1913; «Стекло», 1912; «Солнечный день (пневмолучистая красочная структура)», 1913–1914.

² Этот же список повторен во вступительном слове директора музея: Lowry G. D. *Inventing Abstraction, 1910–1925*. Museum of Modern Art, New York, 23 December 2012 — 15 April 2013. Curated by Leah Dickerman and Masha Chlenova. P. 7.

В книге «Искусство с 1900 года» (М.: Ад Маргинем Пресс, 2015) в статье, посвященной абстракции в 1910–1920-е годы, Ларионов упоминается лишь один раз на странице 118, опять в общем списке первооткрывателей беспредметного искусства.

каталоге 2001 года выставки Русского музея «Абстракция в России. XX век» лучизм также оказывается на периферии¹. На мой взгляд, именно отстранение творчества Ларионова от разносторонней проблематики духовных и интеллектуальных поисков его времени становится препятствием для понимания его места в истории становления и развития беспредметного искусства.

Искусство Ларионова и особенно лучизм не может быть должным образом оценено и понято без учета его связей с «духовными исканиями эпохи», с интеллектуальными увлечениями, а также с социальными идеями своего времени. Подобно своим современникам, создававшим в живописи новый мир беспредметности, Ларионов был восприимчив к разнообразным «внеэстетическим обстоятельствам» (М. Шапиро), участвовавшим в формировании контуров новой живописной концепции. И для него формальный эксперимент был прежде всего инструментом разрешения духовных, психологических и социальных задач, стоявших перед людьми в начале прошлого века. Мейер Шапиро в статье «Природа абстрактного искусства» (1937) подробно проанализировал социокультурные, политические и психологические аспекты абстракции. Приведу цитату из его текста, в которой описан важный, в частности и для Ларионова, внеэстетический стимул для обращения к беспредметности:

Шифрованная импровизация, микроскопическая интимность фактур, точек и линий, импульсивно накорябанные формы, механическая точность в конструировании нередуцируемых,

¹ В обзорной статье О. Шихиревой «Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века» Ларионову посвящен лишь небольшой абзац текста (Шихирева О. Беспредметный мир в русском искусстве начала XX века // Абстракция в России. XX век: В 2 т. Т. 1. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 11).

неизмеримых пространств, тысяча и один изобретательный формальный прием растворения, прерывания, дематериализации и незавершенности, которые *утверждают деятельную суверенность абстракциониста от объектов*, — эта и многие другие стороны современного искусства экспериментально выявляются художниками, которые ищут свободы за пределами природы и общества и сознательно отрицают формальные аспекты восприятия (такие как связанность формы и цвета или отделенность объекта от его окружения), которые используются человеком в практическом существовании в природе <...> В самой практике абстрактного искусства, в котором формы обеднены и намеренно искажены или затуманены, художник открывает *пространство своей подавляемой внутренней жизни*¹.

Для Ларионова этот социопсихологический импульс, скрытый за формальным экспериментом, был принципиально важен.

В моем исследовании лучизма я считала необходимым не забывать про анархическую, антииерархическую и в каких-то аспектах контркультурную природу многих начинаний в искусстве Ларионова. Траектория творчества художника в 1910 годы — это утверждение стратегий постоянного обновления, движение ко все более радикальным экспериментам. Лучизм и связанные с ним проекты — футуристический грим, новый театр и мода — стали пиком в этом движении. В то же время сегодня некоторые радикальные жесты художника в силу изменившихся границ культурной нормы уже не воспринимаются как провокационные и опасные. Однако в начале прошлого века они звучали иначе. В творчестве Ларионова

¹ Шануро М. Природа абстрактного искусства // Открытая левая. URL: <http://openleft.ru/?p=4811>.

интерес к границам допустимого был устойчивым компонентом. Среди примеров таких пристрастий можно упомянуть увлечение «низким» и маргинальным (от общего для тех лет внимания к примитивному, народному и детскому искусству до интереса к отвергнутым официальной религиозной нормой «раскольничьим скитам»¹); тяготение к изобразительным мотивам, находящимся на грани культурной нормы его времени (самые яркие примеры — картины «Солдатской серии» с заборными рисунками и лексикой солдатского фольклора; иллюстрация в книге К. Большакова с нецензурным словом, обозначающим род профессиональной деятельности изображенной дамы², футуристическая «Венера на бульваре», представляющая прогулку проститутки)³. Наконец, одна из первых лучистских картин художника — «Петух

¹ В одном из писем С. Дягилеву в 1921 году Ларионов рассказывает о своей идее создания балета «из жизни в скитах раскольничьих». — «Довольно тебе наслаждаться „Спящей красавицей“». Письма Н. Гончаровой и М. Ларионова С. Дягилеву (1918–1926) / Публ., вступ. статья и коммент. Е. Илюхиной // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 516.

² Книга стихов К. Большакова *Le futur* (М., 1913) была конфискована цензурой из-за рисунков Ларионова.

³ В дневниках Сергея Прокофьева есть немало упоминаний о походах с Ларионовым по разного рода сомнительным заведениям, в которых художник предстает знатоком подобных мест: «После обеда поехали на Place de la Bastille, но там большого оживления не было, и Ларионов потащил нас в какие-то сомнительные кабачки. В одном мужчины танцевали с мужчинами, в другой наших дам не пустили, так как там были свои дамы — в купальных трико; наконец мы попали уже в совсем неприличное место, где толпой ходили совсем голые женщины, так что узкое помещение было бело от тел. Мы, смутившись, попятились, но нас уже сажали за столик, и голые тела тесно обступили его. Сунув двадцать франков за беспокойство, мы всё-таки ретировались — и вышли как из бани. Ларионов повел нас узкими переулками и старинными проходными дворами: ночью, при луне это было очень живописно, какой-то другой век» (*Прокофьев С. Дневник 1919–1933*. Париж: sprkfv, 2002. С. 777).

(лучистый этюд)» (1912) — изображала не просто сельскую идиллию, а откровенный момент птичьей эротики. Экстравагантные проекты театральных костюмов (голое тело, «одетое» с помощью луча кинематографа; просвечивающие «платья икс-лучи»¹) или устройства зрительного зала (публика размещается в сетке под потолком), а также знаменитый футуристический грим, который предлагалось наносить на части тела, обычно скрывааемые одеждой (женщинам — на грудь, мужчинам — на ноги), — эти и другие проекты-провокации, сопутствовавшие изобретению лучизма и связанные с ним общим кругом идей, дают основания говорить о Ларионове не только как о блестящем живописце, но также как о радикальном экспериментаторе, ориентированном на переосмысление и разрушение привычных нормативов культуры и социума. Интерес к асоциальному, иррациональному, стихийному и запретному — это те свойства искусства Ларионова, которые играют важную роль в его версии беспредметности. За этими характеристиками узнается широкий круг идей его времени: утопии возвращения к природной, стихийной жизни, революционные настроения и мифологии освобождения «подавляемой внутренней жизни». Все это включало художественные эксперименты Ларионова в напряженные и крайне противоречивые поиски анархической, спонтанной, вырывающейся за установленные рамки творческой концепции, предстающей как вызов по отношению к социальным и культурным ограничениям. Лучизм и открытие беспредметности были важным этапом в этих поисках.

Культурно-социальный аспект творчества Ларионова впервые был бегло отмечен в статье Н. Пунина,

¹ Б. п. Футуристы и предстоящий сезон. Из беседы с М. Ф. Ларионовым // Раннее утро. 1913. № 211. 12 сентября. С. 5.

посвященной импрессионистическому периоду художника. Самоценная живописная поверхность, где возникает особая фактурная, красочная и ритмическая реальность, превращается у Пунина в пропедевтическую модель для восприятия и трактовки искусства как жизнотворческой силы. В создании на холсте нового мира красок и фактур, как считал Пунин, можно видеть прообраз творчества новой жизни. «В этих ранних его вещах, — писал Пунин об импрессионизме Ларионова, — уже можно усмотреть большую художественно-революционную волю, которая впоследствии сделала Ларионова главой новой школы»¹. Интерпретация творчества Ларионова Пуниным в значительной мере определила отношение к художнику в советское время, в 1970–1980-х годах. Однако от понятия «самоценная живопись», создающая новую реальность, отсекались все революционные и социальные подтексты. Исключение социального аспекта из интерпретаций лучизма у большинства исследователей советского периода можно рассматривать тоже как социальный жест: желание отстраниться от навязчивой политизации и гипертрофированной социальной проблематики в подходах к искусству, господствовавших в советской культуре. Однако утрата этих контекстов для творчества Ларионова существенно обедняет и его художественные достижения, и его вклад в историю русского искусства.

Отмечу еще несколько значимых для моего исследования особенностей искусства Ларионова. Важное свойство живописной манеры художника и, в частности, лучизма — подчеркнутый динамизм письма, динамизация самого красочного слоя. Эти качества ларионовской манеры

¹ Пунин Н. Импрессионистический период в творчестве М.Ф. Ларионова // Пунин Н. Русское и советское искусство. М.: Сов. художник, 1976. С. 132.

всесторонне проанализировал в своих работах Глеб Поспелов¹. Кинетические аспекты лучизма, на которые он указывал, можно рассматривать как заложенный уже в раннем творчестве художника импульс для выхода за пределы традиционной картинной формы, вторжения искусства в жизнь². Такой выход художник осуществил на выставке «1915 год», где показал лучистские картины с акцентированными рельефными поверхностями, созданными с помощью папье-маше, осколков фарфора, а также кинетические и трехмерные конструкции. В своих теоретических размышлениях о лучизме (и шире—о живописном искусстве) Ларионов подчеркивал двигательную, процессуальную природу живописи, связывая ее с опытом тела, с самым движением руки художника. Переход к театральным проектам, протоперформансу (футуристический грим) и хореографии был логическим развитием этих устремлений к выходу в реальное пространство жизни. Такая творческая траектория Ларионова отчасти предвосхищает ориентацию многих художников в конце 1910-х и начале 1920-х годов на преодоление границ между искусством и жизнью, на переосмысление самого понятия «искусство» (конечно, с важными оговорками, что Ларионова не интересовали ни дизайнерские проекты, ни движение в сторону производственного искусства).

¹ Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Сов. художник, 1990; Поспелов Г., Илюхина Е. Михаил Ларионов. М.: Галарт, 2005; Поспелов Г. «Лучизм» Ларионова как предвестие кинетического искусства // Поспелов Г. О картинах и рисунках. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

² См. манифест «Почему мы раскрашиваемся»: «После долгого уединения мастеров, мы громко позвали жизнь, и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица—начало вторжения» (Почему мы раскрашиваемся: Манифест футуристов // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехина, А. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 242).

В отличие от супрематистов и конструктивистов, он всегда настаивал на символической, не утилитарной природе живописи.

В литературе, посвященной неопримитивистскому периоду в творчестве Ларионова, внимательно исследованы множественные связи произведений художника с окружавшим его народным искусством, вывесками, лубком, его интерес к современным и древним образцам такого рода. Трудно представить, что подобная восприимчивость к разнообразным культурным контекстам, свойственная Ларионову в предыдущие годы, внезапно исчезла при создании лучизма. Скорее можно предположить, что, обратившись к новой, беспредметной живописи, художник изменил, а точнее — расширил круг своих прежних интересов. В сферу его внимания теперь попадают прогрессившие на рубеже веков научные открытия и эксперименты, на которые он постоянно ссылается в текстах о лучистой живописи: X-лучи Рентгена, явления радиоактивности, инфракрасные и ультрафиолетовые излучения¹. Надо отметить, что эта сфера научного знания в начале XX столетия находилась не только на острие всего самого нового и ошеломительного в науке, но также на пересечении интеллектуальных и культурных территорий, с сегодняшней точки зрения едва ли совместимых. Научные открытия в области лучистой материи в те годы самым прямым образом взаимодействовали с теософскими, спиритуалистическими и оккультными течениями, а кроме того, часто оказывались в центре внимания массовой культуры. Можно сказать, что Ларионов, сохраняя свой интерес к популярной и низовой культуре, смещает

¹ Интересу Ларионова к естественным наукам могло способствовать его образование. Художник учился в Реальном училище К. Воскресенского, где естественнонаучные предметы играли ведущую роль.

акцент с примитива лубочного и народного на столь же массовую и «низовую» научно-популярную сферу. Мне важно подчеркнуть, что художник сохраняет присущую ему открытость к разным явлениям культуры и в примитивистском, и в лучистском периодах своего творчества.

* * *

Все контекстуальные аналогии и все точки пересечения лучизма с идеями или фантазиями, витавшими в воздухе тех лет, которые я прослеживаю в своей книге, — это прежде всего исследовательские инструменты, помогающие уловить нередко скрытый или забытый смысл произведений художника. В то же время хочу подчеркнуть, что все параллели и аналогии, которые я описываю на страницах книги, не совпадают буквально с собственно художественным высказыванием. Смысл произведений Ларионова невозможно свести к тем или иным источникам, представить лучистские картины и рисунки иллюстрациями идей или воплощением какой-то определенной программы. Лучизм также не может быть понят, исходя из одного-двух источников. Он вплетен множеством нитей в культуру своего времени. И лишь совокупность пересечений, отражений и узнаваний ларионовских идей в разнообразных текстах и культурных практиках его времени позволяет реконструировать то интеллектуальное пространство, ту культурную среду, в которых его идеи беспредметного искусства формировались, дает возможность уловить тот смысл, который художник видел в своем изобретении. Контексты, к которым я обращаюсь, представляют собой — и это тоже важно подчеркнуть — общий культурный фон, массовые представления тех лет. Для того чтобы их усвоить и знать, не нужно было изучать специальную литературу. Подобно тому как сегодня мы имеем ряд аксиом

или набор общепризнанных и общепонятных «знаний», а также околонаучных теорий и фантазий, так и в начале XX века ларионовский лучизм существовал на территории коллективного знания, популярной научной и околонаучной культуры того времени.

Исследование лучизма я рассматриваю не только как реконструкцию контекста, в котором работал Ларионов, но также как восстановление культурных контекстов для русского искусства начала XX века, которые в силу исторических причин оказались забыты и не учтены при исследовании авангарда. Речь идет не только о собственно религиозных или в широком смысле духовных и философских основах авангардных открытий и изобретений, но также о маргиналиях на полях академически признанного знания — паранаучных, теософских и оккультистских интеллектуальных течениях. Соединение позитивистской науки и оккультизма было одной из самых парадоксальных, можно сказать — авангардных особенностей культуры рубежа веков. Михаил Матюшин в своих воспоминаниях отмечал:

Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создавалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самых недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм¹.

Эта культурная атмосфера стала питательной средой для рождения многих авангардистских экспериментов в искусстве. Лучизм Михаила Ларионова не был исключением.

¹ Матюшин М. Опыт художника новой меры // Харджиев Н., Матюшин М., Малевич К. К истории русского авангарда. Стокгольм: Гилея, 1976. С. 160.