

Творческая чета русского авангарда

Начало

Наталья Гончарова и Михаил Ларионов родились в один год – 1881-й. Ларионов Михаил Федорович – тончайший станковист, живописец высшего мирового ранга, теоретик искусства, лидер движения русских авангардистов конца 1900-х – начала 1910-х годов, «самый скандально-спорный и самый талантливый живописец своего поколения», как говорил о нем его учитель В.А. Серов. Гончарова Наталья Сергеевна – живописец, график, театральный художник, природный монументалист, декоративист.

Детство Михаила прошло в Бессарабии (современной Молдове), недалеко от Тирасполя. Яркая, буйная южная природа навсегда стала для него источником вдохновения. Рисовать Ларионов начал «с тех пор, как себя помнил», рисовал всегда и везде, как он напишет в своих воспоминаниях, – на стене, на песке, в школьной тетради, на полях книги. Наталья Гончарова родилась в селе Нечаево Тульской области, происходила из известного дворянского рода пушкинских Гончаровых и была двоюродной правнучкой жены поэта. Познакомились Михаил Федорович и Наталья Сергеевна в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ларионов поступил туда в 1898 г.



*Ил. 2. М. Ларионов.
Автопортрет
в тюрбане.
Около 1907.
Холст, масло,
81 х 65.
Третьяковская
галерея*



*Ил. 1. Н. Гончарова.
Автопортрет
с желтыми
пилиями. 1907.
Холст, масло,
77 х 58,2.
Третьяковская
галерея*

и с перерывами (его исключали три раза за художественное вольномыслие)¹ учился до 1910 года. Гончарова поступила в это же училище на отделение скульптуры к С. Волнухину и П. Трубецкому в 1901 году, но вскоре начала заниматься живописью (класс К.А. Коровина); затем оставила училище, однако поддерживала с ним связь до 1909 года. Кроме уже названных мастеров педагогами этой пары были также И.И. Левитан, В.А. Серов, С.В. Иванов.

Ларионов и Гончарова стали супругами и единомышленниками в художественных экспериментах. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества в эти годы произошел раскол между «реалистами» и «модернистами». Естественно, что в числе модернистов оказались те, кто всегда готов был вторгаться в неведомые области эстетики, среди них – будущие лидеры русского авангарда: Ларионов и Гончарова.

Гончарова училась живописи, как она сама говорила, у современных французов, не боялась им подражать и смеялась над теми, кто проповедовал индивидуальность и полагал «какую-то ценность в своем ”я” даже тогда, когда оно до невозможности ограничено» [1]. Училась и у Ларионова, и даже записывала его замечания в дневник, но при этом она всегда оставалась самостоятельной величиной в искусстве, работе была предана страстно и беззаветно и смотрела на свои занятия живописью как на постоянный труд. Во

¹ Даже в то время, когда его на год исключили из училища, он продолжал посещать занятия.

всем очень разные, Михаил Федорович и Наталия Сергеевна замечательно уживались. Гончарова говорила, что Ларионов ее критиковал и направлял, исходя из нее.

С начала 1900-х годов художники работают в стилистике импрессионизма. Уже в этот период обозначилась разница между творческими индивидуальностями обоих художников. Михаил Федорович, всегда считавшийся лучшим русским импрессионистом был наделен огромным живописным темпераментом, острым чувством цвета и света, отчего его пейзажные полотна наполнены необычайно интенсивной внутренней жизнью, сложнейшей вибрацией воздушной среды, красочных и световых нюансов.

Самые яркие импрессионистские серии Ларионова, утопающие в потоках окрашенного света, («Угол сарая. Часы вечера», «Розовый куст», «Сирень», «Белые розы», «Цветущие акации»), написаны в саду бабушкиного дома, куда художник часто возвращался на летние этюды.



*Ил. 3. М. Ларионов
"Окно. Тирасполь",
1909 Холст, масло,
93,3 x 100.
Третьяковская
галерея*

Некоторые исследователи даже говорили, что в Тирасполе он, подобно Гогену, нашел свой Таити. Позже Ларионов много занимался и графикой, исполнив серию литографированных открыток, повторявших его живописные произведения. Лентулов говорил, что работы Ларионова давали совершенно новую эмоцию и по-новому строили глаз зрителя, императивно внушая правоту откровения [2].

Путь Наталии Сергеевны в искусстве был иным. Особенность ее живописной манеры – использование плоских цветовых пятен, очерченных четким контуром, напоминавшим стиль Гогена, влияние которого испытали многие русские художники. По сравнению с полотнами Ларионова ее живопись более брутальная, вещная, тяготеющая к монументальным, обобщенным формам, к сильным, поражающим глаз декоративно-красочным сочетаниям.

В многочисленных современных ей художественных течениях Гончарова опиралась на собственные пристрастия. В ее картинах присутствует то яркая россыпь мелких мазков, свойственная импрессионизму, то сочетание кубизма со стилистикой фольклорной живописи, дававшее четкую, крепко организованную форму, выразительно проявившуюся в различных по жанру композициях: религиозных, аллегорических и бытовых, в портретах и натюрмортах. За подобным многообразием художественных приемов стояло глубокое изучение Гончаровой народного искусства, старинных северных икон и многих других исторических источников.



*Ил. 4. Н. Гончарова "Пава под ярким солнцем
(стиль египетский)". 1911. Холст, масло,
129 x 144. Третьяковская галерея*

Непосредственных связей с Парижем у Ларионова и Гончаровой в начале 1900-х годов еще не было, но о живописи импрессионистов они уже знали, главным образом, от

своих коллег, работавших в Мюнхене в школах Антона Ащбе и Шимона Холлоши. Художественная эволюция обоих художников была стремительной и разнонаправленной.

За считанные годы они проходят сразу несколько этапов: после увлечения импрессионизмом и блестящих работ в этом направлении, Ларионов и Гончарова с тем же успехом осваивают стилистику неоимпрессионизма, постимпрессионизма и фовизма, создавая подлинные шедевры новой гармонии в живописи.



*Илл. 5. Н. Гончарова "Павлин"
(стиль русской вышивки).
1910. Холст, масло,
143,5 x 128.
Третьяковская галерея*

К эстетике символизма относятся ранние работы М. Ларионова и Н. Гончаровой, которых тогда многое сближало с художественным объединением «Голубая роза», делая их с 1904 г. активными участниками различных выставок («Голубая роза», «Венок», «Звено» и др.). А уже в 1906 г. оба художника показали свои работы на Осеннем Салоне в Париже, субсидированном С.П. Дягилевым².

Первооткрыватели

Жизнь Михаила Ларионова была до предела насыщена творческим поиском. В русском искусстве едва ли найдется художник, который столь же отважно и дерзко шел на творческие эксперименты, приводящие к живописным открытиям. Недаром сам он часто сравнивал искусство с наукой, где последующие открытия – это результат познания неизведанного и одновременно отрицание предыдущего опыта. Художник с легкостью нарушал правила и каноны, отказывался от собственных достижений, увлекаясь новыми творческими идеями и возможностями. Выставка Тёрнера, увиденная Ларионовым в Лондоне, приводит его к размышлению о цвете в живописи. Он начинает воспринимать форму как световые лучи, став основателем живописного метода, получившего название лучизм.

Суть его в том, что на холсте изображался не сам предметный мир, а некие красочные потоки словно излучения предметов, теряющих в этих потоках свой материальный облик. Как отмечает Е. Ковтун, у Ларионова цвет подобно световым лучам пронизывает всю композицию, рождая ощущение бесконечности живописной плоскости и открывая переход от изображения объекта к изображению невидимого [2].

Беспрецедентное смешение разных стилевых вариантов европейского и русского авангарда, удивлявшее современников, свидетельствовало об активности художника, какой-то даже лихорадочности его исканий, своеобразной жажде прорыва в еще никем не изведанную область творчества. Вера в неопровержимость духовного начала в искусстве соседствовала с желанием постичь нечто, находящееся за гранью реальности. Сами лучисты считали, что такой живописный метод освобождает энергию предметов от их пространственно-временной детерминации. Это, в свою очередь, дало Ларионову основание говорить о четвертом (лучисто-энергетическом) измерении в искусстве³. Лучизм М. Ларионова, как и супрематизм К. Малевича, и европейский кубизм, широкого развития не получил. Но, несмотря на это, лучизм оказался одной из первых форм

² Это была первая большая выставка русского искусства, организованная Дягилевым в Париже. Включавшая кроме 750 произведений 53 художников коллекцию из 35 икон и художественных изделий XVII–XVIII вв., она была призвана, по мысли устроителя, «показать французам настоящую Россию».

³ Пытаясь осуществить идею четвертого измерения в своей практике, русские авангардисты искали таким образом возможность приобщиться к модной тогда антропософии и другим эзотерическим концепциям.

нарождавшегося в России абстрактного искусства, поставив Ларионова в ряд его основоположников.

В отличие от Михаила Федоровича Наталия Сергеевна в начале 1910-х годов обратилась к синтетичному стилю, включавшему элементы кубизма и футуризма («Аэроплан над поездом»). А после кубофутуристического периода начала осваивать изобретенный Ларионовым лучизм. Но и в «лучистских» полотнах художница исходила из фигуративности.



*Илл. 6. Н. Гончарова
"Китайский натюрморт"
Около 1909.
Холст, масло,
139,5 x 104.
Третьяковская
галерея*

Ее созданная с помощью светоцветовых лучей абстрактная картина оказывалась некоей переработкой впечатлений от предметного мира («Лучистское построение», «Лес», «Велосипедист»). Определенно преуспев в творческих поисках, Наталия Сергеевна, тем не менее, оставалась неудовлетворенной. Ей должно было явиться нечто еще неосвоенное, нечто из другого мира.

Параллельно с лучизмом Ларионов и Гончарова вносят в художественное творчество еще одно новшество: они обращаются к различным формам примитивного искусства – от романских и домонгольских фресок до современной им уличной графики.

Подобная тяга к архаике оказалась тем звеном, которое связало русский символизм и стилистику «мира искусства» с авангардом. Особенно плодотворным стало изучение обоими художниками эстетики провинциального городского изобразительного фольклора – вывесок, лубков, рекламных щитов. Ведь именно тогда многие художники Петербурга и Москвы открыли для себя самобытное искусство мастера тифлисских вывесок Нико Пиросманишвили.

Тогда же молодой Ларионов разошелся с футуристами, вновь став инициатором целого направления в русском искусстве – неопрimitивизма. Как считает Д. Сарабьянов, он явно предпочел «музыке будущего» мелодии прошлого. Его «новое» было устремлено назад, в детство русской живописной культуры [1]. Этот этап в творчестве Ларионова едва ли не самый плодотворный. В течение 1907–1912 годов Ларионов писал картины, основанные на творческой переработке образно-пластического строя городской вывески, расписных подносов и других видов фольклорного искусства, о чем свидетельствуют такие его серии как «Франты» и «Парикмахеры», а также цикл примитивистских полотен на темы из солдатской жизни, с которой Ларионов познакомился во время недолгой службы в армии (1908–1909).

Вместе с тем художник не прекращал писать и пейзажи в духе импрессионизма и фовизма, соединяя в своем творчестве, как пишет Д. Сарабьянов, живописную вибрацию импрессионизма со структурно-конструктивной ясностью, присущей кубизму [3].

У Наталии Сергеевны, живопись которой вообще в значительной мере формировалась под воздействием стилистики примитива, первые примитивистские работы появились еще в 1907 году. В отличие от Михаила Федоровича, увлеченного изобразительным рядом городской улицы, Наталия Сергеевна отдавала предпочтение крестьянской и религиозной тематике и в своих творческих поисках сосредоточилась преимущественно на традициях архаичного искусства, древнерусской иконописи и народного лубка, чаще всего лубка церковного, чрезвычайно интересовавшего ее еще во времена участия в группе «Бубновый валет». В религиозных картинах Гончаровой исследователи усматривают влияние византийской и народной украинской иконы, а также печатного лубка. Подобно Васнецову, она сделала попытку внести в иконопись, которая к началу XX в. пришла в упадок, новое художественное дыхание [4].

Крестьянские циклы 1908 и 1911 годов занимают едва ли не центральное место в ее творчестве. Анализируя их, исследователи указывают на связь тех или иных элементов композиции, пластики, колорита с одной стороны, с различными формами русского



Ил. 7. М. Ларионов .
"Голова быка",
1913, Холст, масло,
70 х 64.
Третьяковская
галерея

народного искусства, а с другой, – с монументальной и, конечно, новейшей французской живописью. Однако в этих работах интересны скорее не сами по себе изобразительные средства, но то, как автор видит сюжет и доносит его до зрителя с помощью этих средств. На картине «Продавщица хлеба» (1911) изображена женщина в белом платке, желтой кофте и синей юбке; ее темное лицо с синими глазами измождено; тяжелые руки неуклюже сжимают каравай. Лаконочными средствами автор сумел передать аскетичную окаменелость лица, натруженность рук. «Танцующие» и «пирующие» крестьяне из серии «Сбор винограда» (1911), выполненные в еще более условной манере, так же тяжеловесны и мрачно-сосредоточенны. Их лица и одежда поиконописному плоски и строги. Однако иконописная форма в этой картине вторична, ибо главное здесь, как и в полотнах серии «Жатва», – сакральность самого сюжета, выраженная с помощью христианской символики. Не случайно серии ее крестьянских картин перемежаются такими вещами, как «Спас в Силах». В 1910-х же годах Гончарова вообще создает несколько живописных циклов на религиозные сюжеты, ставших, как считается, лучшими в ее творческой биографии. В ансамбле (из четырех полотен) «Евангелисты», используя древние, исконно русские символы, Наталия Гончарова пытается выразить процесс изменения действительности, трактует революцию как «конец света». Апокалиптическими интонациями, связанными с мотивами судьбы, рока, Божьей кары, возмездия, пронизаны и такие картины как «Птица-Феникс», «Ангелы, мечущие камни на город».



Ил. 8. М. Ларионов. "Петух
(Лучистый этюд)",
1912, Холст, масло,
68,8 х 65,
Третьяковская
галерея

Эти и другие неопримитивистские полотна Гончаровой отмечены напряженной экспрессией и уникальными декоративными достоинствами. Ритмичное движение линий и сочетание звучных красочных пятен, плоскостное решение пространства картины, стремление к большой монументальной форме и к обобщенно-декоративной живописности – именно эти особенности стиля будут характерны для всего ее творчества. Следуя за мужем, этим гениальным живописцем России, часто сотрудничая с ним, участвуя в его организационных и творческих предприятиях, Гончарова при том всегда сохраняла свою художественную индивидуальность. Ее неопримитивизм – огромный вклад в искусство начала XX века⁴.

В целом же Ларионов и Гончарова, как и многие русские художники того времени, не хотели отстать от Европы в своем увлечении новыми формами. Однако они нашли другие источники вдохновения.

Став приверженцами не французского «кубизма», который, как и футуризм, зацепил их лишь по касательной, а русского «всёчества»⁵, они открыли новое в том, что лежало рядом и не было востребовано «высокой» культурой. Ларионов и Гончарова, а вслед за ними и другие художники, вошедшие в объединение «Ослиный хвост», утвердили термин

⁴ В творчестве Н. Гончаровой, М. Ларионова и других отечественных неопримитивистов обращение к народному творчеству, в конечном счете, выливается в условные формы, отвечающие новой эстетике, которая сложилась тогда в русской живописи и во многом была обусловлена предреволюционной атмосферой в стране.

⁵ «Всёчество» – выражение И. Зданевича и М. Ларионова, определяющее свободу творческого выбора, возможность превращать в искусство всю окружающую реальность.

«неопримитивизм» и развили его принципы до программы, превратив эту тенденцию в направление. Особенность неопримитивизма заключалась в том, что его представители стремились, претворяя в изобразительном искусстве все грани живописного просторечия, не к подражанию народным мастерам, но к стилизации, а уже через это – к выражению сущностных сторон народной эстетики. Интерес к примитиву проявился еще и в том, что на своих выставках художники объединения показывали не только собственные работы, но и рисунки детей, и даже «творчество» московских маляров. Сам же Ларионов коллекционировал индийские, персидские и кавказские народные картинки, уличные вывески. Это увлечение Востоком отразилось в его живописи периода «*Ослиного хвоста*».

Неутомимый организатор художественной жизни

Творческий темперамент Михаила Ларионова, казалось, был безграничен и помимо живописи проявлялся как в стремлении по-новому организовать художественное пространство, так и в желании открыть перед соотечественниками передовые тенденции западноевропейского, и в первую очередь французского искусства. После возвращения из Лондона Ларионов сотрудничал с журналом «Золотое руно», где впервые в России опубликовал репродукции картин Ван Гога, Гогена и Сезанна. В это же время под эгидой того же журнала и при непосредственном участии Ларионова одна за другой организуются выставки французской и русской живописи. Причем, если на первой из них (1908), была представлена широкая панорама французского искусства от импрессионизма до последних к тому времени полотен Матисса, Брака, Боннара, Дерена, Ван Донгена, Руо, Руссо и других художников, то третий «Салон» (1909) был уже целиком занят русским авангардом – преимущественно работами Н. Гончаровой и М. Ларионова.

С 1910 г. начинается самый активный этап участия Ларионова и Гончаровой в художественной жизни Москвы. Выставка картин «Бубновый валет» устроенная в 1910 г. в Москве группой художников, дала название целому объединению, среди организаторов которого был и М.Ф. [Ларионов](#). Однако художественные интересы бубнововалетовцев были сосредоточены как в сфере примитива и городского фольклора, так и в области «сезаннизма-кубизма». Это в конечном итоге привело к тому, что Ларионов и Гончарова по идейным соображениям покинули это объединение [26] и организовали группу «Мишень» (1911), пропагандируя на ее выставке (1913) лучизм как особое направление в живописи. На состоявшемся перед вернисажем диспуте «Восток, национальность и

Запад», Ларионов прочитал доклад о лучизме, в котором сделал акцент на приоритете русских и вообще восточных художественных ценностей перед западными.

Ларионов также был и одним из организаторов первой в России выставки лубка (1913), где демонстрировались шесть акварельных работ Гончаровой, представлявших собой опыт возрождения традиций народной картинки. В каталоге выставки была помещена статья Гончаровой «Индусский и персидский лубок». А в 1914 г. московская художественная жизнь благодаря неутомимой энергии Ларионова обогатилась выставкой, названной «Номер четыре: футуристы, лучисты, примитив».



Ил. 9. М. Ларионов. «Зима. Времена года (Новый примитив)». 1912. Холст, масло, 100,5 x 122,3. Третьяковская галерея

Кроме перечисленных оба художника постоянно участвовали во многих подобных акциях как в России, так и в Европе. Например, в 1912 г. они показывали свои работы на выставке мюнхенского художественного объединения «Синий всадник». А уже в 1914 г. в Париже прошла их первая совместная персональная экспозиция под названием «Выставка Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова». Годом ранее в Москве в художественном салоне Клавдии Михайловой была устроена огромная ретроспективная выставка Наталии Гончаровой – 760 работ в разных техниках и стилях, своеобразный творческий отчет за 13 лет. Такой экспозицией не мог похвастаться тогда никто не то что в России, но и за рубежом. Через год эта же ретроспектива, правда, уже более скромная, состоялась в Петербурге. Успех был огромным. Как отмечал Дягилев, Гончарова повергла к своим ногам весь Петербург и всю Москву. Уже тогда Третьяковская галерея приобрела несколько работ, каталог выставки дважды переиздавался, новым заказам не было числа. Гончарова участвовала во всех выставках «левых» художников. Современники называли ее, А. Экстер, О. Розанову, Л. Попову, В. Степанову, Н. Удальцову и др. «амазонками русского авангарда».

Наряду с организацией выставок у Ларионова был замысел открыть футуристический театр под названием «Футу». По замыслу художника сцена здесь перемещалась в партер, а зрителей предполагалось разместить либо на возвышении среди зала, либо на проволочной сетке под потолком. Главным принципом организации театрального пространства должно было стать движение под музыку всех элементов партера и сцены подобно звучанию настраивающегося оркестра. Иными словами, все это скорее было направлено не столько на постановку пьес, сколько на игру в театр, и даже на его разыгрывание.

Идея всеобщей театральности привела художника и приверженцев его взглядов к театрализации и модернизации многих бытовых сторон жизни. Это касалось одежды, внешнего вида и даже еды и кулинарных пристрастий. Наиболее заметным явлением таких культурно-бытовых реформ стало раскрашивание лиц и тела. Предвосхищая будущий боди-арт, ларионовцы рисовали на лицах цветные узоры, а дамам разрисовывали грудь и открытые части тела. Подобное раскрашивание быстро вошло в моду. Многие в таком виде не стеснялись появляться даже в публичных местах, вызывая неизбежные скандалы, на которые и рассчитывали авангардисты. Ларионов стал истинным вожаком бунтующей художественной молодежи, зачинщиком многих скандальных акций. Одной из них стало так называемое убийство лица: своеобразный уличный боди-арт перформанс, ознаменовавший появление авангарда уже не только в художественной, но и общественной жизни.

Гончарова не участвовала в подобных шумных футуристических акциях, она эпатировала публику исключительно своим искусством. Ее примитивистские, неоязыческие полотна на религиозные сюжеты не всегда встречали понимание, а царская цензура вообще считала их кощунственными. На одну из выставок художницы была даже вызвана полиция, чтобы арестовать представленные картины. В 1911 г. с выставки «Бубнового валета» полиция потребовала убрать картину «Бог плодородия». Через год церковная цензура выступила против цикла «Евангелисты». И тем не менее, именно Гончарова стала в 1913 г. первой в России женщиной-художником, получившей заказ на роспись православной церкви.



*Ил. 10. М. Ларионов
"Проститутка
у парикмахера"
Конец 1920-х.
Холст, масло,
151,5 x 150.
Третьяковская
галерея*

Ларионов был не только организатором выставок и дискуссий, законодателем художественной жизни, но и теоретиком искусства. Он прививал своим коллегам один из самых главных принципов авангардизма: художник должен постоянно меняться, а не искать свою единственную нишу,

свою тему, свой стиль, то есть не быть коммерческим художником, которого узнают, покупают, который процветает. Ведь авангард в его представлении – это антикоммерческое, антисалонное искусство [5]. Ларионов также считал, что понятие красоты относительно и напрямую зависит от эстетических взглядов представителей разных культур. Художник даже специально создал целую серию Венер (Кацапская, Еврейская, Солдатская, Венера и Михаил), чьи изображения трудно сопоставить с известными классическими образцами. У него все они – «бабы» [6].

Используя скандальный интерес к футуризму со стороны юмористического журнала «Театр в карикатурах», Ларионов на протяжении 1913–1914 годов как автор сумел под видом интервью опубликовать на его страницах многие свои манифесты, в том числе и так называемый Да-манифест, созданный не без влияния лекций теоретика футуризма Ф. Маринетти, прочитанных им в Москве и Петербурге. В этих манифестах Ларионов перефразировал ряд идей футуристов о господстве великой эпохи технических достижений, об отрицании индивидуалистского начала в искусстве, о приоритете художественных средств. Тогда же был издан и манифест «Лучисты и будущники». Подписанный десятью художниками, среди которых была и Гончарова, он фактически оказался ларионовской интерпретацией футуризма. Авторы манифеста предлагали отвернуться от западноевропейского опыта в искусстве и обратиться к своим корням, к древнерусскому искусству и искусству евразийских народов [7]. По широте охвата различных сторон художественной жизни и эстетики эти манифесты не уступали манифестам Ф. Маринетти [4]. Среди русских художников Ларионов был первым, кто по-настоящему соединил в своей деятельности две ипостаси: художественное творчество и эстетико-философское осмысление действительности, обусловленное грядущими изменениями в социуме.

Книжная графика и другое

Портреты, пейзажи, обнаженные фигуры, изображения животных и птиц, мощные религиозные и фантастические композиции, полные дерзкого юмора примитивистские полотна, невероятно эффектные, красочные, пронизанные огненной фантазией эскизы театральных декораций и костюмов к балетам И. Стравинского и С. Прокофьева, силуэтные фигуры для турецкого теневого театра «Карагёз» – таково жанровое разнообразие огромного наследия Ларионова и Гончаровой, отмеченного смелыми и неожиданными идеями.

Не последнее место в этих жанровых пристрастиях обоих художников занимала книжная графика. И как в любом из видов их творчества она приняла неожиданные формы. Поэты В. Хлебников и А. Кручёных, обратившись в 1912 г. к Михаилу Ларионову с просьбой о художественном оформлении своих книг, сами того не подозревая, дали импульс к созданию так называемой визуальной поэзии. В работе над этим заказом художник отказался от идеи традиционной книжной иллюстрации, пойдя по пути изменения шрифтового оформления текста. Ларионов предложил переписать стихи поэтов литографским карандашом, чем противопоставил руку и почерк строгой упорядоченности типографского набора. Это оказалось первым шагом к превращению стихотворения в нечто, подвластное не только поэту, но и художнику. Так, Ларионовым был создан новый тип книги, где изображение и слово стали взаимопроницаемыми и энергетически взаимодействующими. В книжной графике, как и во всем его творчестве, Ларионову было свойственно радостное и в чем-то скоморошье отношение к искусству. Именно это одушевляло, очеловечивало разрисованные им книжки – сборники поэтов-футуристов Хлебникова и Кручёных «Мирсконца», «Старинная любовь», «Помада» и другие издания.

Так же как и у Ларионова, отдельную страницу творческой биографии Гончаровой составляет ее работа над футуристическими книжными изданиями поэтов В. Хлебникова, К. Большакова, С. Боброва. Однако в этом жанре она, в отличие от Ларионова, работала

по-другому. Гончарова была едва ли не единственной из художников-авангардистов, кто не боялся повествовательности, литературности своих произведений. Динамичные словесные образы она переводила в визуальную форму с помощью гротескных деформаций реальных объектов. Но особое место занимают иллюстрации Н. Гончаровой к футуристическим книгам «Пустынники» А. Кручёных. Здесь проявилось пространственно-образное мышление художницы, умение одновременно схватывать разные свойства объекта и соотносить знаки и образы с несколькими смысловыми рядами. Иными словами, благодаря Н. Гончаровой и М. Ларионову появился новый тип рукописной книги, побуждающий читателя к активному многоуровневому восприятию художественного целого через сюжетный алогизм, абсурд и беспредметность. Изданные крошечными тиражами, эти книги представляют теперь огромную ценность как библиографическая редкость⁶.

Союз трех разных видов искусства – театра, литературы, изобразительного творчества – таил в себе мощную созидательную энергию, став одним из серьезных стимулов к развитию пластического мышления художников. Это хорошо видно на примере рисунков Наталии Сергеевны. Ее поэтический космос здесь становится по-настоящему «двоимирен»: в нем существуют и вполне реальные персонажи, и властные небожители, обозначающие своим присутствием саму божественность мироздания. В этих рисунках авторская интонация может быть то шутливо пародийной, то благочестиво торжественной, но в любом случае она всегда выверена и исключает двусмысленность толкования изображенной сцены. Столь часто встречающиеся в живописи и графике Гончаровой неуклюжие, подобные истуканам фигуры далеки от иронического отстранения образа. В нарочитой тяжеловесной упрощенности форм и повадок ее персонажей кроется внутренняя мощь, взятая Гончаровой из древних каменных идолов – предмета неизменных восторгов художника. Своеобразная двойственность существовала и в самой природе пластического языка Гончаровой. Художник могла с увлечением заниматься изобретением нарядных декоративных узоров, но могла быть и предельно аскетична, виртуозно используя экспрессию красочных контрастов.



*Ил. 11. М. Ларионов.
"Отдыхающий солдат".
1911. Холст, масло,
119 x 122.
Третьяковская
галерея*

Все эти стилистические находки наиболее полно проявились в картине Гончаровой «Пустота», которая открывала новые горизонты беспредметности и совпала по времени с аналогичными опытами других художников: В. Кандинского, М. Ларионова, Р. Делоне, Ф. Леже, П. Мондриана, К. Малевича. При этом следует иметь в виду, что каждый из названных художников создавал свой собственный вариант беспредметного искусства. Вариант Гончаровой был не менее самобытен и в дальнейшем мог иметь такое же право на развитие, как и абстрактный экспрессионизм Кандинского, орфизм Делоне, неопластицизм Мондриана или супрематизм Малевича. Но этого не произошло из-за ряда роковых обстоятельств. «Пустота» не получила того отклика, который помог бы художнице утвердиться на открывшемся ей пути. А потому исследователи могут лишь предполагать, как сложилась бы судьба новой концепции, продолжи Гончарова свои начинания. По их мнению, гончаровская концепция, в отличие от супрематизма Малевича, обещала быть скорее мистико-психологической, чем эстетически-

⁶ Опыты Ларионова, Наталии Гончаровой, а затем и Ольги Розановой не отменили и другого пути, начатого в России типографскими экспериментами Давида Бурлюка и особенно Василия Каменского. По мнению исследователей этого периода, авангард в изобразительном искусстве взял на вооружение слово как графический образ для живописного решения, для синтеза цвета и рифмы (эксперименты Д. Бурлюка), наконец для создания его (слова) дискретного изображения [5; 8; 9].

жизнестроительной, хотя она и открывала то *Ничто*, из которого супрематизм собирался строить новый мир. Самое же главное обстоятельство, помешавшее художнику развить это начинание, заключалось в том, что на многие годы была прервана ее серьезная работа в области станковой живописи в связи с отъездом из России и почти полной переменой сферы профессиональной деятельности: Гончарова стала театральным художником⁷.

Дягилев. Отъезд. Париж

В 1914 г. С. Дягилев предложил Гончаровой и Ларионову участие в его театральной антрепризе. Выдумщик, бунтарь, организатор скандальных акций, лидер объединений, рассчитанных на заведомый эпатаж и «пощечину общественному вкусу», Ларионов не мог не привлечь внимание Сергея Дягилева.



*Ил. 12. Н. Гончарова.
"Крестьяне, собирающие
яблоки". 1991,
холст, масло, 104 х 97, 5.
Третьяковская галерея*

Что же касается Гончаровой, то балет «Золотой Петушок» на музыку Н.А. Римского-Корсакова, оформленный художником и поставленный М. Фокиным, стал классическим образцом сценографии. После премьеры, состоявшейся 24 мая 1914 г. в парижском театре Гранд-Опера, критики писали, что Гончаровой удалось найти в декорациях и костюмах цветовое соответствие духу пушкинского текста и музыке Римского-Корсакова. Русский лубок и фантастический Восток причудливо переплелись в музыке, хореографии и декорациях.

Париж буквально влюбился в «русский стиль», придуманный – от самого мелкого орнамента в costume до комических дворцов последнего действия – воображением художницы, не слившейся с авангардистами «парижской школы». В июне 1914 г. в Париже в галерее Поля Гийома открылась персональная выставка картин М. Ларионова и Н. Гончаровой, предисловие к каталогу которой написал Г. Аполлинер. И снова феерический успех и признание, теперь уже на Западе.

Через год, приняв предложение Дягилева постоянно работать в антрепризе, художники покинули Москву и в 1917 г. окончательно обосновались в Париже. Ларионов стал ближайшим советником Дягилева по части пластического решения танца, практически исполняя обязанности хореографа. Более же эффектные сценографические находки принадлежали Гончаровой. Вместе супруги работали над множеством постановок дягилевской антрепризы, среди которых были «Шут», «Классическая симфония» С.С. Прокофьева, «Байка про лису» И.Ф. Стравинского и другие балеты. В дягилевской антрепризе художница также оформила такие спектакли как «Русские сказки» на музыку А.К. Лядова, «Шарф Коломбины» Г. Гофмансталя. Но лучшими ее творениями стали декорации и костюмы к «Свадебке» и «Жар-птице» И.Ф. Стравинского. Изошренная фантазия и тонкий вкус художников, пиршество красок, образность и удивительная красочность их театрально-декоративной живописи оказали большое влияние на сценическое искусство, открыв не просто новые горизонты, но новую эру в искусстве, о чем писали А. Франс и М. Метерлинк, О. Роден и К. Дебюсси, М. Равель и Р. Роллан.

После смерти Дягилева в 1929 г. постоянная работа художников в театре прервалась. Однако в дальнейшем Гончарова часто сотрудничала с разными театрами Европы и Америки. Живя во Франции, оба художника с большой изобретательностью работали во многих жанрах изобразительного искусства: в живописи, графике, керамике, росписи по

⁷ Но о своей картине Наталия Сергеевна довольно часто вспоминала, сопоставляла ее с работами других мастеров – например, Кандинского, и, видимо, сожалела об утраченной возможности.

дереву, участвовали в выставках. Правда, как считают исследователи, с отъездом из России закончился новаторский период в творчестве Ларионова. Он стал больше внимания уделять камерному жанру в живописи и натюрморту. Однако его общественный темперамент не позволял ему замыкаться только в творчестве. В 1920-е годы «неистовый» Ларионов устраивал в Париже балы для художников – «Большой заумный бал-маскарад», «Банальный бал», «Бал Большой Медведицы». Тогда же он стал вице-президентом Союза русских художников Франции. Позже он начал писать историю театра, написал книгу воспоминаний о русском балете, мемуарные статьи о Дягилеве, Пикассо, Стравинском.

В 1928 г. Ларионов и Гончарова приезжали в Москву для участия в выставке современных французских и живущих в Париже русских живописцев. Эта выставка произвела колоссальное впечатление на всех советских художников. Однако по понятным причинам со второй половины 1930-х годов интерес к творчеству этой четы стал спадать. С 1950-х годов, после полосы забвения, фигура Ларионова как одного из основоположников модернизма XX века вновь стала привлекать внимание. На протяжении многих десятилетий в ряде стран Европы и в США регулярно проводились выставки работ Ларионова, персональные и совместные с Гончаровой. Последняя большая экспозиция их работ на Западе состоялась во Франции (Центр Помпиду) в 1995 году.

Судьба наследия художников

Гончарова и Ларионов не были эмигрантами в буквальном смысле этого слова. Поселившись в Париже задолго до революции, они там жили, работали, умерли и похоронены. Они всегда были в центре внимания русской эмиграции, ее гордостью, подобно Бунину, Рахманинову и Шаляпину, авиаконструктору Игорю Сикорскому или изобретателю телевидения Владимиру Зворыкину.

Гончарова и Ларионов зарегистрировали свой брак лишь в 1956 году, чтобы стать наследниками друг друга. Наталия Сергеевна умерла в 1962 г., а через два года скончался и Михаил Федорович. Спустя год после смерти жены Михаил Ларионов женился на Александре Клавдиевне Томилиной, которая стала единственной наследницей всех работ не только своего мужа, но и его первой жены⁸. Вступив в права наследства, Томилина сразу начала переговоры о возвращении в СССР картин обоих художников, и еще до официального оформления завещания она начала передавать на родину живописцев многие материалы из их коллекции. Самым ценным даром, сделанным ею в 1966 г. Русскому музею, была серия «Евангелисты» Гончаровой, считающаяся одним из шедевров мастера. Томилину раздражало отсутствие заинтересованности советских официальных лиц в работах художников, которые она в то время успешно выставляла и частично продавала на Западе⁹. Но, несмотря на это, она завещала большую часть своего собрания России, как того хотел Ларионов. В 1988 г. после смерти Томилиной (1987) ее коллекция перешла в собственность советского государства, где сами термины «кубизм», «лучизм», «постимпрессионизм» были не в почете.



Ил. 13. Н. Гончарова.
"Евангелисты".
1910 г., Холст, масло,
Государственный Русский
музей

⁸ По состоянию описи наследие творчества Ларионова и Гончаровой на 1955 г. насчитывало 797 произведений живописи, 11 538 графических работ, несколько тысяч архивных документов, 6300 книг, 3745 журналов и около 3 тысяч открыток, репродукций [4].

⁹ В Центре Помпиду сегодня два огромных и самых лучших центральных зала отведены под картины Ларионова и Гончаровой.

До недавнего времени творчество Ларионова было почти неизвестно широкому российскому зрителю. Правда, в 1980-е годы в Третьяковской галерее проходила выставка Ларионова, после чего его творчество этого художника надолго исчезло из поля зрения любителей изобразительного искусства. И опять выросло целое поколение, которое не знает этого художника. Лишь на рубеже XX–XXI столетий вновь стало возможным увидеть работы этих выдающихся мастеров. Экспозиционный проект «Парижское наследие», осуществленный Третьяковской галереей в 1999 г., состоял из двух выставок: живописи и графики Ларионова и Гончаровой. Эти выставки стали сенсацией, поскольку многие работы, которые были показаны в здании Третьяковки на Крымском валу, десятки лет не видели даже специалисты. Среди 120 экспонированных картин (40 живописных работ Ларионова и 80 Гончаровой) были как полотна, созданные художниками в России до 1915 года, так и те, что они написали уже в эмиграции, в Париже. Ларионовская часть экспозиции больше говорила о живописной культуре мастера-реалиста, чем о его авангардистских экспериментах. В основном это были натурные работы, созданные до 1910-х годов, к которым художник постоянно возвращался в парижский период.

Продолжением этой экспозиции (из «парижского» дара) стала выставка графики Гончаровой и Ларионова, вскоре прошедшая в основном здании Третьяковской галереи, в которую вошло около 400 работ, выполненных художниками за более чем полвека их активной творческой жизни. По мнению специалистов, при всей сенсационности обеих выставок они, тем не менее, выглядели всего лишь комментарием к давно ожидаемой, но так пока и не состоявшейся полной международной монографической экспозиции двух великих мастеров русского авангарда.



*Ил. 14. Ларионов М.
Кавказская Венера.
1912 г. Холст, масло.
99.5x129.5*

В 2006 г. более десяти московских коллекционеров предоставили пятьдесят работ (живописные холсты и графические листы) Ларионова на выставку, проходившую в галерее «Новый Эрмитаж» и посвященную 125-летию со дня рождения Михаила Федоровича. Выставка получилась камерной, даже почти домашней, представляющей Ларионова как лирика, романтика – мягкого, нежного и даже веселого. Среди выставленных работ были пейзажи и уличные сценки (например «Парижанки»), театральные работы («Танцующий Нижинский») и композиции из серии «Путешествие в Турцию», очаровательные женские портреты («Прогулка с розой») и одна из ранних работ – «Цветущий сад», навеянная

воспоминаниями о том самом бабушкином саде в Тирасполе. На выставке не было тех произведений, которые сделали Ларионова знаменитым и составили основу, смысл и образ его искусства, – острого, сурового и даже скандального. Однако даже то, что было показано, стало истинным откровением, давшим возможность расширить представление о творчестве мастера.

Жители города Тирасполя при своих весьма скромных возможностях ежегодно отмечают «Ларионовскими вернисажами» день рождения Михаила Федоровича. А его юбилей ознаменовали торжественным вечером, выставкой книг, каталогов и репродукций его картин, статьями в местных газетах. Именем знаменитого земляка названа улица в Тирасполе, на одном из домов города предполагается установить мемориальную доску.

В отечественной музейно-художественной среде не затухает мечта о создании музея современного искусства Ларионова и Гончаровой, поскольку оно не перестает находить живой отклик в сердцах не только профессионалов, но и просто любителей и ценителей изобразительного искусства. В центре Москвы, недалеко от памятника А.С. Пушкину, в

Трехпрудном переулке, расположена усадьба дворян Гончаровых. В этом доме собирались выдающиеся деятели русской культуры XIX–XX столетий: Дягилев, Бенуа, Фокин, Лентулов, Фальк, известные поэты, среди которых был и Маяковский в период его увлечения футуризмом. Здесь же родилось и общество «Бубновый валет». Конечно, по объему этого помещения на сегодняшний день явно недостаточно для размещения четырех тысяч поступивших в СССР работ выдающихся мастеров. Но быть может, как считают многие специалисты, именно в родовой усадьбе Гончаровых стоило положить начало постоянной экспозиции полотен обоих художников. Несомненно, этот вопрос еще ждет своего решения.

Список литературы

1. *Сарабьянов Д.* Многообразие, скрепленное индивидуальностью. Заметки о творчестве Наталии Гончаровой // Михаил Ларионов – Наталия Гончарова. Шедевры из Парижского наследия. Живопись. – М.: ГТГ, 1999.
2. *Ковтун Е.* Лучизм Ларионова // Русский авангард: Недописанные страницы. – СПб., 1999.
3. *Сарабьянов Д.* Примитивистский период в творчестве Михаила Ларионова // Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. – М., 1971.
4. *Сидлин М.* Лучшая пара русского авангарда // Независимая газета. – 1999. – 12 нояб.
5. *Тырышкина Е.* Русский авангард начала XX века: аспекты прагматики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_pragmatika.htm
6. *Злыднева Н.* Имя и подпись художника // Имя: внутренняя структура, семантическая аура, контекст. Тезисы международной научной конференции. Часть I. – М.: Институт славяноведения РАН, 2001.
7. Лучисты и будущники: Манифест // Русский футуризм / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – М., 2000.
8. *Сироткин Н.* Контакты русского и немецкого художественного авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/tp/ns_kontakte.htm
9. *Сироткин Н.* О проблеме субъекта и объекта в авангардизме [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_object.htm

Сведения о местоположении используемых иллюстраций:

1. Ил. 1. Н. Гончарова. Автопортрет с желтыми лилиями. 1907. Холст, масло, 77 x 58,2. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/265 (дата обращения: 02.07.2010)
2. Ил. 2. М. Ларионов. Автопортрет в тюрбане. Около 1907. Холст, масло, 81 x 65. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2437 (дата обращения: 02.07.2010)

3. Ил. 3. М. Ларионов «Окно. Тирасполь», 1909 Холст, масло, 93,3 x 100. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2443 (дата обращения: 02.07.2010)
4. Ил. 4. Н. Гончарова «Павлин под ярким солнцем (стиль египетский)». 1911. Холст, масло, 129 x 144. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/267 (дата обращения: 02.07.2010)
5. Ил. 5. Н. Гончарова «Павлин» (стиль русской вышивки). 1910. Холст, масло, 143,5 x 128. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2435 (дата обращения: 02.07.2010)
6. Ил. 6. Н. Гончарова «Китайский натюрморт» Около 1909. Холст, масло, 139,5 x 104. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2434 (дата обращения: 02.07.2010)
7. Ил. 7. М. Ларионов «Голова быка», 1913, Холст, масло, 70 x 64. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2444 (дата обращения: 02.07.2010)
8. Ил. 8. М. Ларионов. «Петух (Лучистый этюд)», 1912, Холст, масло, 68,8 x 65, Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/289 (дата обращения: 02.07.2010)
9. Ил. 9. М. Ларионов. «Зима. Времена года (Новый примитив)». 1912. Холст, масло, 100,5 x 122,3. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2430 (дата обращения: 02.07.2010)
10. Ил. 10. М. Ларионов «Проститутка у парикмахера» Конец 1920-х. Холст, масло, 151,5 x 150. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2439 (дата обращения: 02.07.2010)
11. Ил. 11. М. Ларионов. «Отдыхающий солдат». 1911. Холст, масло, 119 x 122. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/290 (дата обращения: 02.07.2010)
12. Ил. 12. Н. Гончарова. «Крестьяне, собирающие яблоки». 1991, холст, масло, 104 x 97,5. Третьяковская галерея
URL: http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/2386 (дата обращения: 02.07.2010)
13. Ил. 13. Н. Гончарова. «Евангелисты». 1910 г., Холст, масло, Государственный Русский музей
URL: <http://pics.livejournal.com/vakin/pic/0005a87y/> (дата обращения: 02.07.2010)

14. Ил. 14. Ларионов М. Кацапская Венера. 1912 г. Холст, масло. 99.5 x 129.5
URL: <http://www.rosizo.ru/life/exhibitions/projects/gender/08.html> (дата обращения:
02.07.2010)

Источник: *Культура в современном мире*. — 2010. — № 2. — [Электронный ресурс]. —
Режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru>