

Михаил Ларионов:  
лучистая живопись и лучистая материя



Государственный  
институт искусствознания

Екатерина Бобринская

# Михаил Ларионов

Лучистая живопись  
и лучистая материя



НОВОЕ  
ЛИТЕРАТУРНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ

2026

УДК 75.036.071.1(091)(47+57)  
ББК 85.103(2=411.2)53-022.48-8  
Б72

Редактор серии *Г. Ельшевская*

Публикуется по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты: *И. Н. Карасик*, доктор искусствоведения;  
*А. С. Корндорф*, доктор искусствоведения

**Бобринская, Е.**

Б72 Михаил Ларионов: лучистая живопись и лучистая материя /  
Екатерина Бобринская. — М.: Новое литературное обо-  
зрение, 2026. — 416 с.: ил. (Серия «Очерки визуальности»).

**ISBN 978-5-4448-2761-1**

Русское беспредметное искусство началось с живописного лучизма Михаила Ларионова. Часто в истории искусства это направление рассматривается исключительно в формальном ключе, а творческий процесс художника — как интуитивный и не связанный с книжным и теоретическим знанием. Книга Екатерины Бобринской стремится опровергнуть эту точку зрения: в ней лучизм Ларионова представлен в широком контексте других движений в искусстве этого времени — неоимпрессионизма, футуризма — и во взаимодействии с ними. Как показывает автор, возникновение этой концепции тесно связано одновременно с научными открытиями и с околонучными фантазиями, с интеллектуально-философскими поисками и экспериментами спиритов и оккультистов, с новыми представлениями о материи (в числе прочего — о «лучистой материи») и с мифологией «невидимых излучений». Екатерина Бобринская — сотрудник ГИИ, автор книг и статей по истории русского и европейского искусства XX века.

УДК 75.036.071.1(091)(47+57)  
ББК 85.103(2=411.2)53-022.48-8

© Е. А. Бобринская, 2026

© Д. Черногаев, дизайн серии, 2026

© ООО «Новое литературное обозрение», 2026

## 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, ищущим 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 России<sup>1</sup>.

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 художника<sup>2</sup>.

---

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

<sup>2</sup> 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. Левинной, а также в трудах исследователей из других стран (прежде всего — Э. Партона, 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 сопроводившем ее каталоге были опубликованы во многом новаторские и посвященные разным граням творческого наследия Ларионова статьи Ирины Вакар, Владимира Полякова, Андрея Сарабьянова, Евгении Илюхиной<sup>1</sup>. 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.

<sup>1</sup> 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 законам<sup>1</sup>.

Второй вариант интерпретации был предложен Д. Сарабьяновым и подхвачен другими исследователями (Т. Левина, А. Иньшаков)<sup>2</sup>. 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 истории<sup>3</sup>.

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

---

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 Ларионова следует за распространенной в его время тенденцией. Электрический свет, заполняющий улицы, или лучистые ореолы вокруг фонарей — такие образительные 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 соприкоснуться 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 имя<sup>1</sup>. О том, что это членство не было формальностью, свидетельствуют протоколы собраний и явочные листы Общества<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. В 1913–1914 годах Ларионов выступает на вечере памяти Н. Сапунова и на обсуждении доклада Федора Степуна «О некоторых опасностях современной русской литературы»<sup>4</sup>. И. Зданевич определял Ларионова как «человека аналитического мышления» и подчеркивал: «Его постоянно интересовала теория и разработка вопросов искусства»<sup>5</sup>. Известная балерина Нина Тихонова так вспоминала о художнике:

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

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

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

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

<sup>4</sup> 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).

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

<sup>6</sup> Здесь и далее курсив мой.—Е.Б.

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

Сергей Прокофьев отмечал в своем дневнике фундаментальный корпус знаний Ларионова по истории танца<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Гончарова Н. Михаил Ларионов: Воспоминания. М., 1995. С. 152.

<sup>2</sup> Прокофьев С. Дневник 1919–1933. Париж: sprkfv, 2002. С. 156.

<sup>3</sup> Михаил Ларионов — Наталья Гончарова. Шедевры из парижского наследия: Каталог. М.: ГТГ, 1999. С. 197.

Пикабия, 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 годом<sup>1</sup>, открывает историю абстракции в России<sup>2</sup>. 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 футуристов<sup>3</sup>. У Ларионова «распад форм» на лучи «мало чем отличающихся от линий силы итальянских футуристов», как пишет Барр, «доведен в некоторых картинах до чистой абстракции»<sup>4</sup>. В 1949 году Мишель Сёфор<sup>5</sup>, пытаясь возродить в послевоенной Европе интерес к абстрактному

<sup>1</sup> То есть на год раньше реальной даты — 1912.

<sup>2</sup> *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.

<sup>3</sup> Подробнее об этой проблеме речь будет идти в одной из глав книги.

<sup>4</sup> *Barr A. H., Jr. Cubism and abstract art. P. 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.

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

искусству, организовал выставку беспредметных произведений Ларионова и Гончаровой<sup>1</sup>. В своей книге *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maitres*<sup>2</sup> 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 света<sup>3</sup>.

Однако бóльшая 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 года<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le rayonnisme 1909–1914. Le Musee de Grenoble presente les premiers maitres de l'art abstrait.* Paris: Galerie Maeght, 1949.

<sup>2</sup> *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.

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

<sup>4</sup> *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 лучизма<sup>1</sup>. 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 искусства<sup>2</sup>.

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).

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

<sup>2</sup> 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 периферии<sup>1</sup>. 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,

---

<sup>1</sup> 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*<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> *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»<sup>1</sup>); 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 дамы<sup>2</sup>, футуристическая «Венера на бульваре», представляющая прогулку проститутки)<sup>3</sup>. Наконец, одна из первых лучистских картин художника — «Петух

---

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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, попытались, 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»<sup>1</sup>) или устройства зрительного зала (публика размещается в сетке под потолком), а также знаменитый футуристический грим, который предлагалось наносить на части тела, обычно скрываемые 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,

---

<sup>1</sup> 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 жизнетворческой 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»<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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 Поспелов<sup>1</sup>. 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 жизнь<sup>2</sup>. 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 самим 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).

---

<sup>1</sup> *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.

<sup>2</sup> 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 неопрIMITивистскому 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 излучения<sup>1</sup>. 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

---

<sup>1</sup> 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 околонуточных теорий и фантазий, так и в начале XX века ларионовский лучизм существовал на территории коллективного знания, популярной научной и околонуточной 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 оккультизм<sup>1</sup>.

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

---

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