

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186  
EDN SIHTFQ  
УДК 75.038.12(=161.1) "19"

А. Г. Дунаев  
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
Москва, Россия  
ORCID: 0009-0005-4924-1803

## Н. М. Тарабукин о Михаиле Ларионове (1923)

### АННОТАЦИЯ

Впервые публикуется статья Н. М. Тарабукина, написанная в 1923 году и посвященная живописи М. Ф. Ларионова. Критикуя «теорию лучизма» как наивную с научной точки зрения, искусствовед, в отличие от Н. Н. Пунина, ничего не говорит об «импрессионистическом» периоде в творчестве художника, выделяя «примитивистские» картины и анализируя формальные приемы мастера. Тарабукин подчеркивает художественную роль плоскости, композиции и колорита, значение линии и фактуры. В особом акценте на «примитивистическом» периоде в творчестве Ларионова автор статьи предвосхитил дальнейшие работы отечественных искусствоведов. Публикация сопровождается предисловием и комментариями издателя.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

М. Ф. Ларионов (1881–1964), Н. М. Тарабукин (1889–1956), искусство XX века, русская живопись, советский авангард, лучизм.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186  
EDN SIHTFQ  
УДК 75.038.12(=161.1) "19"

Aleksey G. Dunaev  
Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0005-4924-1803

## **N. M. Tarabukin about Mikhail Larionov (1923)**

### ABSTRACT

An article by N. M. Tarabukin was written in 1923 and was dedicated to the art works of M. F. Larionov. It is published now for the first time. Criticizing the "theory of Rayonism" from a scientific point of view for being naive, the art expert, unlike N. N. Punin, do not mention the "impressionistic" period in the artist's work. He highlights only "primitivist" paintings and analyzes the master's formal techniques. Tarabukin emphasizes the role of plane, composition and color, the importance of the line and the texture. Concentrating on the "primitivistic" period in Larionov's work, the author of the article anticipated further works of Russian art critics. The publication is accompanied by a foreword and comments from the publisher.

### KEYWORDS

M. F. Larionov (1881–1964), N. M. Tarabukin (1889–1956), Art of the 20th Century, Russian art, Soviet Avant-garde, Rayonism.

В той части архива Н. М. Тарабукина<sup>1</sup>, которая хранится у А. Г. Дунаева, имеется уникальный типографский оттиск в «кустарной» обложке (с указанием: «Москва — 1923 г.»), представляющий из себя блок из 12 страниц, включая непронумерованные титульную страницу и последнюю. Восемь страниц оттиска (17,5 × 12,5 см, полоса набора — 13,8 × 8,5 см) пронумерованы вручную чернилами сверху. На 12-й странице напечатано на пишущей машинке: «ПРИМЕЧАНИЕ: Эта статья была набрана для журнала “АРГУС”, но напечатана не была, т.к. журнал закрылся. Этот оттиск является единственным». Никаких сведений об этом журнале найти не удалось. Возможно, речь шла о возобновлении петроградского журнала «Аргус», издававшегося в 1913–1918 годах<sup>2</sup>. Издательство «Огни», выпускавшее этот журнал в последние годы, было ликвидировано 19 февраля 1923 года.

Единственное упоминание о статье Н. М. Тарабукина о М. Ф. Ларионове имеется в статье Н. Л. Адаскиной [2], посвященной вечеру памяти Н. М. Тарабукина в «Московском клубе искусствоведов» в 1977 году. Автор заметки описывает доклад Г. С. Дунаева следующим образом: «Дунаев подчеркнул, что формальные категории, которые были выделены Николаем Михайловичем в классическом искусстве, применимы к современному искусству. Свое видение формы Тарабукин применял к разным художникам. Присутствующих познакомили с фрагментами потерянной работы о М. Ларионове и статьей “Художественный образ в искусстве Богаевского”». Почему статья была сочтена «потерянной», остается непонятным.

В анализе творчества М. Ф. Ларионова Н. М. Тарабукин был первопроходцем в послереволюционный период, поэтому публикуемая статья имеет несомненную историческую ценность. До революции была издана книга И. М. Зданевича [3, с. 24–39], с особым акцентом на «лучизме». После 1917 года появилась лишь коротенькая заметка о М. Ф. Ларионове как декораторе и художнике-костюмере [4]. Вышедшая в 1928 году небольшая статья Н. Н. Пунина [5]<sup>3</sup> долгие годы оставалась единственным искусствоведческим трудом о М. Ф. Ларионове, так что имеет смысл сопоставить взгляды двух русских ученых.

Оба искусствоведа, по сути, оставляют в стороне «лучизм», но при этом ставят акценты на разных периодах творчества художника.

Н. Н. Пунин особо выделяет «импрессионистический период» (1902–1906). Согласно Н. Н. Пунину, этот стиль М. Ф. Ларионова характеризуют три особенности: 1) отношение к поверхности холста — утверждение единства живописной поверхности, которая не должна

1 Подробнее об изданных и неопубликованных работах искусствоведа, а также воспоминания о нем см.: [1].

2 Высота журнала (№ 1 за 1918 г.) составляла 23,5 см (размер представлен с помощью линейки на букинистическом сайте: <https://violity.com/ru/109450167-argus-ezhemesyachnyj-literaturno-hudozbestvennyj-zhurnal-nomer-1-1918>).

3 Цитирую здесь и далее по переизданию [6, с. 132–135]. М. Ф. Ларионов знал, что Н. Н. Пунин пишет статью о его творчестве, и живо интересовался ею. Впоследствии в письме от 4 июля 1930 г. М. Ф. Ларионов благодарит Н. Н. Пунина за присланные «Материалы по русскому искусству». Художник утверждает, что «это одни из лучших строк, написанных об этом периоде [импрессионизма] и обо мне даже», и далее дополняет статью Пунина сведениями о художниках-импрессионистах, оказавших влияние на Ларионова [7, с. 311].

нарушаться вырыванием отдельных планов; 2) непосредственность («Ларионов не писал, а видел импрессионистически»); 3) самобытность. Этот период Н. Н. Пунин считал связующим звеном между прошлым и будущим русского искусства, характеризующегося «живописно-реалистической традицией»<sup>4</sup>.

Следующий после «импрессионизма» этап творчества М. Ф. Ларионова Н. Н. Пунин называет ««синтетическим периодом» (примитивизмом)», настаивая на «реализме» художника [6, с. 134]: «В более поздний период своего творчества Ларионов создает цикл работ (“Венеры”), которые некоторым дают повод упрекать художника в стилизации, но это не совсем верно; “Венеры” Ларионова — скорее синтетические характеристики, сделанные под впечатлением детских рисунков и наполненные тем же трепетным живым чувством, далеким ложного пафоса, имитации и манеры. Ларионов был и навсегда останется реалистом; непосредственное живое восприятие есть основа его дарования, которая не покидала его никогда» (в сноске: «Теория “лучизма”, выдвинутая художником в 1912–1913 годах, как нам кажется, в качестве барьера против некоторых рационалистических тенденций кубизма, и та — в практике, во всяком случае — является плодом очень тонких реалистических сопоставлений»).

**4** «В последующий за импрессионизмом период Ларионов, как известно, подчеркивал самостоятельность русских художественных традиций и развернул широкий фронт в борьбе с городским, зараженным западными влияниями искусством во имя переработки народных “провинциальных”, по терминологии художника, форм и традиций — и эта борьба органически вытекала из всего ларионовского прошлого; она обусловлена сущностью его дарования. Вот почему ларионовский импрессионизм нам особенно дорог; он связывает живописное прошлое русского искусства с новейшими живописными течениями. От Ф. Васильева и Сурикова через Ларионова идет преемственная живописно-реалистическая традиция» [6, с. 135].

**5** Показательно, что, говоря о «лучизме», С. М. Романович — друг М. Ф. Ларионова и теоретик новых художественных направлений — считал основной задачей художника построение «ощутимого, реального, живописного пространства» средствами красок, линий и форм (в статье «О лучизме» [8, с. 83]).

**6** Видимо, в первую очередь под «натуралистами» Н. М. Тарабукин имел в виду дореволюционных художников-передвижников. По словам А. Гребнева, искусствоведа «не-скрываяемо презирал» их (такое отношение к ним Н. М. Тарабукин заимствовал у М. К. Соколова). Не меньшее неприятие вызывала у искусствоведа «Ассоциация художников революционной России».

Н. М. Тарабукин, напротив, ничего не говорит об «импрессионистическом периоде», выделяя «примитивистские» картины, а наивную с научной точки зрения теорию «лучизма» считает далекой от «реализма»: «Весь реализм Ларионова так же относителен, как и реализм натуралистов; он изобразителен, а поэтому и условен; он не имеет ничего общего с тем подлинным реализмом художественного произведения как самодовлеющей вещи, которого достиг в своих последних работах, напр., Татлин». Н. М. Тарабукин выделяет художественную роль плоскости в «нелучистских» картинах М. Ф. Ларионова<sup>5</sup>. Сюжетная линия у М. Ф. Ларионова выражается не «литературной» стороной, как у «натуралистов»<sup>6</sup>, а чисто живописной («линией рисунка и изобразительной формой»). Кроме значения линии и фактуры, Н. М. Тарабукин подчеркивает роль композиции и колорита у М. Ф. Ларионова.

Таким образом, обе статьи дополняют друг друга, но в то время как Н. Н. Пунин с содержательной точки зрения выделяет «реализм» М. Ф. Ларионова, Н. М. Тарабукин анализирует формально-художественные приемы художника, как справедливо отметил Г. С. Дунаев. Эта

методологическая разница в искусствоведческом анализе у обоих ученых очевидна уже в кратких рецензиях Н. Н. Пунина на книги Н. М. Тарабукина, вышедшие в 1923 году («Опыт теории живописи» и «От мольберта к машине»). Н. Н. Пунин (впрочем, не он один) не смог оценить новаторский характер этих работ, знаменовавших принципиально новый подход, получивший дальнейшее развитие в XX веке, к проблемам «производственного искусства» и формального анализа живописи<sup>7</sup>. В особом акценте на «примитивистическом» периоде в творчестве М. Ф. Ларионова Н. М. Тарабукин также предвосхитил дальнейшие работы отечественных искусствоведов<sup>8</sup>.

При публикации данной статьи приняты следующие принципы. Орфография и пунктуация приведены в соответствии с современными нормами. Несколько авторских исправлений прямо в тексте учтены безоговорочно. Очевидные опечатки и сокращения исправлены или раскрыты безоговорочно, в сомнительных случаях в сноске указывается чтение оригинала. В квадратных скобках восстановлены отдельные слова, пропущенные в цитатах, и дополнения (исправления) публикатора, сделанные согласно смыслу и синтаксису фразы. Примечания Н. М. Тарабукина отмечены специальным указанием: *Примеч. автора*. Добавления и уточнения публикатора внутри авторских примечаний выделены угловыми скобками. Прочие неподписанные примечания принадлежат публикатору.

<sup>7</sup> В разработке последнего вскоре многое сделал и сам Н. М. Тарабукин, прежде всего в стилистическом подходе к живописным жанрам, в открытии «диагональных композиций» в искусстве (живописи, театре, кино и скульптуре), а также в анализе композиции в живописи в неизданной монографии.

<sup>8</sup> См., например: [9; 10].

## МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

Имя Ларионова связано с «изобретенной» им некогда новой системой живописи, названной им «лучизмом». Теперь, когда от момента этого «изобретательства» нас отделяет значительный промежуток времени и с «лучистских манифестов» уже спал налет горячности, — стало очевидно, что ларионовская теория — один из «измов», не оправдавших себя ни теоретически, ни практически. «Лучистские» воззрения Ларионова, никого не убедившие и не соблазнившие, вскоре были оставлены и самим автором, а мы увидели, что все мудрствования об излучаемости вещей, рефлективности, радиоактивных и ультрафиолетовых лучах и прочее были привнесены Ларионовым лишь для того, чтобы придать хоть внешний вид учености совсем обыкновенным положениям. Сам же термин «лучизм» оказался лишь «страшным» словом, способным смутить непосвященных, придуманным «на страх врагам», словом, которым прикрывались положения, уж[е] принятые всей новейшей живописью.

«Лучизм имеет в виду пространственные формы, выделенные волею художника», — говорит Ларионов<sup>1</sup>, но о том же говорил[и] до него и Гильдебрандт<sup>2</sup>, и Сезанн, и наряду с ним — Глез<sup>3</sup>, Меценже<sup>4</sup>, кубисты и проч.

«Цветная масса и фактура»<sup>5</sup> — вот два «закона» живописи, утверждаемых Ларионовым, но они же являются фундаментом всей современной живописи и признаются передовыми живописцами за основу живописного мастерства. Правда, надо признать, что хронологически Ларионов если не первый, то, по крайней мере, у нас в России один из первых начал об этом говорить и, что гораздо важнее, строить по этим «законам» свои живописные полотна.

«Теория лучизма», помимо некоторых, бесспорно ценных положений, не связанных к тому же с ней как таковой, полна логических противоречий и фактических несуразностей, возникших благодаря тому, что автором, видимо, до конца не было осознано различие между наукой и искусством. «Стиль лучистой живописи, — говорит Ларионов, — имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей

1 Эта цитата и последующие взяты из статьи М. Ларионова «Лучистая живопись», помещенной в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» — Москва, 1913 г., изд. «Ц. А.» Мюнстер [11, с. 87]: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника». Похожая фраза имеется в том же сборнике в разделе «Лучисты и будущники. Манифест», подписанном одиннадцатью авторами, включая М. Ларионова: «Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника» [12, с. 13]. (Примеч. автора.)

2 В оригинале ошибочно: Гильдебрандт. Имеется в виду немецкий художник и теоретик искусства Адольф Гильдебрандт (1847–1921), изложивший свои взгляды в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), переведенной на русский язык Н. Розенфельдом и В. Фаворским в 1913 году [13].

3 Альбер Глез (1881–1953), французский художник, теоретик кубизма.

4 Жан Метценже (Metzinger) (1883–1956), французский художник, пришедший к кубизму от неоимпрессионизма через фовизм.

5 Эти слова выделены М. Ф. Ларионовым курсивом [11, с. 93].

различных предметов»<sup>6</sup>. «Предмет, как таковой, мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения. Следовательно, если мы желаем написать буквально то, что видим<sup>7</sup>, мы должны написать сумму отраженных от предмета лучей»<sup>8</sup>. Такого рода «виденья» он называет «наивысшей реальностью предмета — не таким, как мы его знаем, а таким, каким видим», свои же произведения считает «реалистическими». Недоразумение здесь очевидно само собой: предлагая художнику писать «лучи» в том случае, если он хочет написать буквально «то, что видит», — Ларионов впадает в противоречие с эмпирическим фактом, ибо «лучей»-то как раз мы и не видим. Если же, следуя положениям физики, он хотел дать рецепт художнику изображать то, как мы видим, то следовало бы идти дальше и говорить уже о волнах эфира, колебания которых, раздражая нашу сетчатку, вызывают в нас ощущения, а эти последние создают зрительные образы. Таким образом, говоря о «виденьях», Ларионов имел в виду «знание», но имея в виду знание, он допустил как раз то смешение и целей, и методов, кои присущи науке с одной стороны и искусству — с другой. Оперируя с искусственным материалом (краски), с условными формами (плоскость, линия и т.д.), — Ларионов в живописи хотел подойти к миру физических явлений так же, как к ним подходит наука. Условность и искусственность живописных форм, утверждая которые в одном случае, он игнорировал в другом, — и создали те противоречия, которые лишили его теорию всякого доверия<sup>9</sup>.

Делая логический скачок от «реализма», только что провозглашенного, Ларионов приходит к утверждению условности: «Луч условно изображается на плоскости [цветной] линией», — говорит он<sup>10</sup>. Таким образом, весь реализм Ларионова так же относителен, как и реализм натуралистов; он изобразителен, а поэтому и условен; он не имеет ничего общего с тем подлинным реализмом художественного произведения как самодовлеющей вещи, которого достиг в своих последних работах, например, Татлин. Наивность Ларионова по сравнению с наивностью натуралистов заключается в том, что в то время, как последние смотрят на мир действительности глазами наивных реалистов, так Ларионов наивно подошел к науке. Желая достижения современного научного знания положить в основу нового метода в искусстве, [он]<sup>11</sup> не сумел примирить неизбежно встретившегося противоречия между научным и художественным подходом к действительности. Недостаток научной эрудиции, обычный для художника, лишний раз подчеркнул пропасть, лежащую между наукой и искусством, пропасть,

<sup>6</sup> См. примеч. 1. Здесь Н. М. Тарабукин цитирует уже «Манифест» [12, с. 13].

<sup>7</sup> Здесь и далее разрядка Н. М. Тарабукина.

<sup>8</sup> *Ibid.*, стр. 97 <[11, с. 96–97]>. (Примеч. автора.)

<sup>9</sup> Сопоставлению теорий света в физике начала XX века с «лучизмом» М. Ф. Ларионова посвящено также начало четвертого раздела («Световое и цветное пространство») пятой главы монографии Н. М. Тарабукина «Проблема пространства в живописи» (1927–1929). Приведа ряд цитат из книг по физике и из трактата «Лучистая живопись», искусствовед заключает: «Мы привели эту цитату потому, что она не случайна, а очень типична для 'теоретических экскурсов', в которые любят пускаться художники, не озаботившись приобретением соответствующего багажа знаний» [14, с. 337–338].

<sup>10</sup> *Ibid.*, стр. 98 <[11, с. 98]>. (Примеч. автора.)

<sup>11</sup> В оригинале: «но».

которая, например, для некоторых новейших достижений в искусстве становится совершенно катастрофичной.

Но оставляя в стороне все эти достаточно покрытые забвением положения лучизма, мы действительно убеждаемся, что Ларионов в своих не лучистских, а назовем их примитивистическими<sup>12</sup>, полотнах на самом деле «ввел живопись в круг присущих ей задач» и писал свои вещи действительно «по чисто живописным законам»<sup>13</sup>. Ларионов в русской живописи один из первых осознал плоскость как исходный момент живописной композиции. Форма его изобразительных построений, как и все его стилистические приемы, обусловлена именно плоскостью. Но в своих изобразительных формах — которые мы условились, за неимением иного более точного и выразительного термина, называть примитивистическими — Ларионов исходит не от древних живописных культур фресочной живописи, например, Египта; не от Востока и не от его ориенталистических преломлений, достаточно распространенных в европейском искусстве; не от нашей древней иконы; не от Византии, увлечение которой также характерно для нашего времени, — прототип его художественных форм надо искать

в творчестве народного кустика-ремесленника, в вывеске провинциальной парикмахерской или мелочной лавки, в игрушке костромского кустика, в прянике вяжича и, наконец, в детских рисунках. Нет сомнения, что если эти образцы повлияли на его творчество, то и он, в свою очередь, повлиял на эстетическое сознание тем, что, возведя их на высоту художественного образа, невольно заставил взглянуть на эти ремесленные образцы с точки зрения искусства. Своим «парикмахером»<sup>14</sup> он до известной степени перевоспитал наше отношение к вывеске, показал, что [за] внешней неуклюжесть[ью], искаженны[ми] с точки зрения натуралистического правдоподобия изобразительны[ми] форм[ами]<sup>15</sup> — кроется не неумелость, а, напротив, богатейшее (правда, часто только интуитивное) чутье плоскостного разрешения живописной композиции, построенной вне всякой иллюзорности в двухмерном плане.

Принцип «экономии средств» использован Ларионовым блестяще. При минимальных средствах изобразительности ему удается достигнуть максимума выражения и творческого напряжения. В таких полотнах, как, например, «Времена года» (Московский музей живописной культуры)<sup>16</sup>, он покоряет, с одной стороны, простотой, никогда не переходящей в сухость, и экономией, далекой от скупости, а с другой — богатством выразительности этих скромных форм. Я бы попросил читателя вспомнить его «Зиму», изображенную там кошку, которая сидит, подобрав под себя лапки, поджав хвост,

**12** В качестве термина слово «примитивизм» появляется с 1907 года и закрепляется впоследствии благодаря манифесту А. В. Шевченко «Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения» [15].

**13** Цитируется с небольшими неточностями (перестановка слов) абзац, выделенный М. Ф. Ларионовым курсивом в статье «Лучистая живопись» [11, с. 95].

**14** Имеется в виду картина «Парикмахер» (1907, холст, масло, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Художник создал еще несколько картин на данную тему.

**15** В оригинале: «из... неуклюжести... искаженных... изобразительных форм».

**16** В настоящее время серия «Времена года» (1912) поделена между несколькими хранилищами: «Весна» и «Зима» хранятся в Государственной Третьяковской галерее (поступили в 1929 году из Музея живописной культуры), «Осень» — в Центре Помпиду, «Лето» — в частном собрании.



затаившись, замкнувшись от холода, согреваясь своим внутренним теплом. Силуэт ее на коричневом фоне дан тонкой линией белил, и штрихи, намечающие шерсть ее шкурки, идут не от периферии, параболически очерченной линии спины, а направляются внутрь от периферии, идут к центру туловища. И эта, удачно найденная, форма изобразительности рисует воображению такой мощный по выразительности художественный образ, в котором как будто запечатлена идея домоседности, сфинксовой замкнутости, очаговой мудрости, затаенности и неподвижности всей природы в мертвое время зимней спячки. Смотришь на эту кошку и чувствуешь, как ощущение домоседного тепла и уюта становится явственной, а зима кажется холодней, страшней, бесприютней. И эт[о] не «литература», это дано не рассказом, [н]е сложным развертыванием сюжета, не иллюзией, а подлинно живописными средствами: выразительной линией рисунка и удачно найденной изобразительной формой.

Ларионов не исходит от сюжета, напротив, изобразительная форма его такова, что сюжет невольно развертывается уже фантазией зрителя на ее канте<sup>17</sup>. Эта сюжетность никогда не бывает анекдотичной. Полотна Ларионова не представляют собою литературных рассказов, столь обычных у натуралистов; это и не предметная изобразительность, где задачи объема и иллюзорности преобладают над иными; его полотна прежде всего — живописные концепции<sup>18</sup>. Но насыщенность их живописным содержанием обычно такова, что рассказать, исходя из живописной формы, можно всегда много литературного. Лаконизм этой формы пробуждает воображение, фантазия дополняет то, что кажется недоговоренным художником, и благодаря этой недосказанности форма кажется еще более насыщенной смыслом. В этом взаимоотношении между формой и сюжетом сказалась разница между Ларионовым и анекдотистами-натуралистами. У последних живописная форма играет служебную роль по отношению к сюжету, у Ларионова она единственное «содержание» его живописи — и так называемая литературность не только обусловлена формой, но всецело из нее вытекает, как это я пытался показать на примере изображения кошки.

Высокоразвитому эстетическому сознанию и подлинным ценителям живописи — работы Ларионова говорят много. Также должен он быть близок примитивному сознанию и детям. Только середина, тот интеллигентский слой так называемых «любителей» искусства, воспитанных и отравленных всем ядом натурализма, остается равнодушным, а подчас и враждебным ларионовскому примитивизму. Однажды мне удалось сделать наблюдение над восприятием ларионовских полотен очень примитивным психологически составом красноармейцев<sup>19</sup>. Читая слова, начертанные тут же на полотне (в этом приеме также сказывается родство с детским творчеством и древним

**17** Так в оригинале. Возможно, следует читать: «канве».

**18** Это наблюдение Н. М. Тарабукина перекликается со сказанным М. Ф. Ларионовым в статье «Луцистая живопись»: «Первыми, приведшими фавбулу к живописной форме, были индусы и персы — их м[и]ниатюры отразились на творчестве художника Анри Руссо, первого в современной Европе введшего фавбулу в живописную форму. Есть данные предполагать, что весь мир, во всей своей полноте, как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме» [11, с. 95].

**19** Н. М. Тарабукин был призван в Красную армию во второй половине 1921 года, где работал лектором по вопросам искусства в Политпросветуправлении Московского военного округа, сотрудником и лектором Главного управления военно-учебных заведений.

искусством Востока), о том, что «зима вьюжная, с белыми снегами, сугробами»<sup>20</sup>, или о том, что «весна ясная, прекрасная» и т.п., — красноармейцы чувствовали близость им этого наивного приема, этих простых форм и этих ясных слов... Они принимали эти примитивные образы без недоумения, без осуждения, как что-то свое. Ибо ведь они изобразили бы зиму так же наивно, если бы им довелось это сделать. Напротив, к супрематистам и кубистам, размещенным тут же, они отнеслись с опаской, недоверием, осудили как «непонятное».

Как истый живописец, Ларионов много работает над полотном как материальной массой. Рассматривая его фактуру, проработанную с чрезвычайной тщательностью и любовью, видишь, как велика в нем пиететность к самому процессу работы. Сравнивая его полотна с вещами других живописцев в том же музее — видишь, как прекрасно они сохранились, время не коснулось их своей разрушительной рукой, и чувствуется, что они долго продержатся в этом неизменном, первоначальном виде. Это приходится отметить, говоря именно о современном живописце, ибо столь часто встречающаяся среди современни-

ков пренебрежительность к черновому процессу проклейки, грунтовки полотна роковым образом отражается на сохранности произведений<sup>21</sup>.

Цветовая гамма ларионовской живописи представляется такой же самостоятельной и значительной величиной, как линия и фактура. Ларионов не подчиняет колорит требованиям натуралистического правдоподобия. Если по условиям цветовой композиции одно дерево нужно сделать красно-коричневым, а другое фиолетовым, то он сделает их именно такими и заставит зрителя забыть о том, что в действительности деревья бывают зеленые. Как в линии, в форме, так и в цвете он исходит только из композиции и только с ее живописными законами считается. Острота цветовых сопоставлений присуща его примитивизму в такой же степени, как и характерность его графических форм. Во всем творчестве этого мастера ощущается напряженное биение какой-то внутренней силы, присущей и тем его вещам, которые внешне кажутся эпически-спокойными. Эта «сила внутреннего сгорания» придает как его рисунку, так и колориту некоторую нервность, но от этого живописная вещь только становится напряженной, и зритель при восприятии невольно получает больший творческий импульс, реагируя на воздействие художественного произведения.

Николай Тарабукин

Публикация текста, предисловие и примечания

А. Г. Дунаева

**20** Речь идет об упомянутой выше картине «Зима» из цикла «Времена года». Н. М. Тарабукин, видимо, цитирует по памяти. На полотне написано (орфография и пунктуация сохранены): «Зима холодная снеговая вьтрена Вьюгой окутана закована льдомь». Далее приведено начало надписи к картине «Весна» того же цикла.

**21** Напротив, экспонаты последней российской выставки художника в Москве в 1915 году не сохранились: «Кроме нескольких больших композиций, Ларионовым здесь же было выставлено около десяти панно на дереве или картоне, например, из осколков фарфора, цветных черепков, бумаги различной фактуры и цвета, в том числе и золотой, газетных вырезок, — и тут он смог создать вещи очень красивые и характерные. Все прикреплялось в основе панно клеем или другими ненадежными средствами, и все должно было погибнуть в самом непродолжительном времени, о чем можно сожалеть, так как некоторые работы можно было сравнить с оперением птиц или расцветками бабочек, а также с самыми живописными и яркими из мозаик» [16, с. 230; 8, с. 59].

1. Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин: аннотированная библиография. 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: ГИТИС, 2023. — 240 с.
2. Адашкина Н. Чуткость к искусству // Московский художник. 1977. 3 февраля. С. 2.
3. Эганбюри Э. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М.: Издание Ц. А. Мюнстер, 1913. — 39, [10], XXIII с., 54 л. ил.
4. Светлов В. Гончарова и Ларионов // Театр и жизнь. 1922. № 9. С. 4.
5. Пунин Н. Н. Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова // Материалы по русскому искусству. Т. 1. Л., 1928. С. 287–291.
6. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976. — 262 с.
7. Пунин Н. Н. Мир светел любовью: дневники. Письма / сост., предисл., примеч. и коммент. Л. А. Зыкова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 527 с.
8. Романович С. М. О прекраснейшем из искусств. М.: Галарт, 2011. — 496 с.
9. Сарабьянов Д. В. Примитивистский период в творчестве Михаила Ларионова // Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. М.: Искусство, 1971. С. 99–116.
10. Сарабьянов Д. В. Неопрimitивизм в русской живописи и футуристическая поэзия 1910-х годов // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 324–341.
11. Ларионов М. Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М.: изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С. 83–100.
12. Лучисты и будущники. Манифест // Ослиный хвост и Мишень. М.: изд. Ц. А. Мюнстер, 1913. С. 5–15.
13. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М.: Мусарет, 1913. — 192 с.
14. Тарабукин Н. М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 311–359.
15. Шевченко А. В. Неопрimitивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Типография 1-й Московской Трудовой Артели, 1913. — 62 с.
16. Романович С. Дорогой художника [фрагменты воспоминаний] // Подъем. 1992. № 2. С. 208–239. Полное изд.: [8, с. 41–80].

## REFERENCES

1. Dunaev A. G. *Nikolay Mikhailovich Tarabukin: annotated Bibliography* [Nikolay Mikhailovich Tarabukin: Annotated Bibliography]. 2nd ed. Moscow: GITIS, 2023. 240 p.
2. Adaskina N. *Chuvstvitel'nost' k iskusstvu* [Sensitivity to Art]. *Moskovskiy khudozhnik*. 1977, February 3, p. 2.
3. Iganberii E. Natalia Goncharova. Mikhail Larionov. Moscow: Izdatel'stvo Z. A. Mjunster, 1913. 39, [10], XXIII p., with 54 f. il.
4. Svetlov V. *Goncharova i Larionov* [Goncharova and Larionov]. *Teatr i zhizn'*. 1922, no. 9, p. 4.
5. Punin N. N. *Impressionisticheskij period v tvorchestve M. F. Larionova* [The impressionistic period in the work of M. F. Larionov]. In: *Materialy po russkomu iskusstvu* [Materials on Russian art]. Vol. 1. Leningrad, 1928, pp. 287–291.
6. Punin N. N. *Russkoje i sovetskoje iskusstvo* [Russian and Soviet Art]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1976. 262 p.
7. Punin N. N. *Mir svetitsija ljubov'ju: dnevniki. Pis'ma* [The World is Bright with Love: Diaries. Letters]. Comp., preface, notes and comment. L. A. Zykova. Moscow: Khudozhnik. Rezhisser. Teatr, 2000. 527 p.
8. Romanovich S. M. *O prekrasnejšem iz iskusstv* [About the Most Beautiful Art]. Moscow: Galart, 2011. 496 p.
9. Sarabjanov D. V. *Primitivistskij period v tvorchestve Mikhaila Larionova* [Primitivist Period in the Work of Mikhail Larionov]. In: Sarabjanov D. V. *Russkaja zhivopis' kontsa 1900-kh — nachala 1910-kh godov* [Russian Painting of the Late 1900s — Early 1910s]. Moscow: Iskusstvo, 1971, pp. 99–116.
10. Sarabjanov D. V. *Neoprimitivizm v russkoj zhivopisi i futuristicheskaja poezija 1910-kh godov* [Neoprimitivism in Russian Painting and Futuristic Poetry of the 1910s]. In: Sarabjanov D. V. *Russkaja zhivopis'. Probuzhdenije Pamjati* [Russian Painting. Awakening Memory]. Moscow: Iskusstvovedeniye, 1998, pp. 324–341.

11. Larionov M. *Luchistaja zhivopis'* [Luminous Painting]. In: *Orlinyj khvost i mishen'* [Eagle's Tail and Target]. Moscow: Red. Tz. A. Mjunster, 1913, pp. 83–100.
12. *Luchisty i budushniki. Manifest* [Luchisty and Budushniki. Manifesto]. In: *Orlinyj khvost i mishen'* [Eagle's Tail and Target]. Moscow: Red. Tz. A. Mjunster, 1913, pp. 5–15.
13. Hildebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve* [The Problem of Form in the Visual Arts]. Moscow: Musaget, 1913. 192 p.
14. Tarabukin N. M. *Problema prostranstva v zhivopisi* [The Problem of Space in Painting]. *Voprosy iskusstvoznaniya*. 1994, no. 1, pp. 311–359.
15. Shevchenko A. V. *Neoprimitivizm. Yego teorija. Yego vozmozhnosti. Yego dostizhenija* [Neoprimitivism. Its Theory. Its Capabilities. Its Achievements]. Moscow: Tipografija 1-y Moskovskoy Trudovoy Arteli, 1913. 62 p.
16. Romanovich S. *Dorogoj khudozhnika: fragmenty vospominanij* [The Way of the Artist: Fragments of Memories]. *Podyom*. 1992, no. 2, pp. 208–239. Complete edition: [8, pp. 41–80].

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дунаев Алексей Георгиевич — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела культуры древности Института мировой культуры Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

E-mail: danuvius@mail.ru

ORCID: 0009-0005-4924-1803

#### ABOUT THE AUTHOR

Dunaev Aleksey Georgievich — Cand. Sc in History, Leading Researcher at the Department of Antiquity Culture of the Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University.

E-mail: danuvius@mail.ru

ORCID: 0009-0005-4924-1803

Статья поступила в редакцию: 16.06.2023

Отредактирована: 19.11.2023

Принята к публикации: 15.01.2024

Received: 16.06.2023

Revised: 19.11.2023

Accepted: 15.01.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дунаев А. Г. Н. М. Тарабукин о Михаиле Ларионове (1923) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 175–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186

EDN SIHTFQ

#### FOR CITATION

Dunaev A. G. N. M. Tarabukin about Mikhail Larionov (1923). *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 1, pp. 175–186.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-1-175-186

EDN SIHTFQ