

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.037.3
DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

Анна Михайловна Спиридонова
Anna Michailovna Spiridonova
старший преподаватель,
senior lecturer,
Университет ИТМО (Санкт-Петербург, Россия)
ITMO University (Saint Petersburg, Russia)
spiranna@list.ru

ЛУЧИЗМ В ТЕАТРЕ: КОНЦЕПЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО СВЕТА М. ЛАРИОНОВА LUCHISM IN THE THEATER: CONCEPT OF STAGE LIGHT OF M. LARIONOV

Предмет исследования – концепция сценического света («световое пространство») М. Ларионова, изложенная им в тексте «О лучизме в театре». Цель исследования – проанализировать концепцию и выявить ее основные элементы. В статье рассматривается видение сценического света М. Ларионова, незначительное для истории театра, но являющееся важным для истории изобразительного искусства, так как в концепции «светового пространства» прослеживается развитие лучизма вне живописи. В статье анализируются пять элементов сценографии, в которых реализовалась особая световая концепция театра лучизма: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера (маска, грим, костюм), подвижные элементы декорации, разделение сцены на зоны. В работе определяется соответствие заявленных в текстах положений сценической практике М. Ларионова и Н. Гончаровой, рассматриваются как осуществленные, так и нереализованные, сохранившиеся в виде документов, спектакли. В статье проводится сравнение сценографических практик лучизма и конструктивизма. Научная новизна работы заключается в выявлении концепции «светового пространства» М. Ларионова и в расширении представлений о пластическом лучизме М. Ларионова.

Ключевые слова: лучизм, искусство сценографии, пластический лучизм, конструктивизм, театральное освещение, «Русские сезоны»

Для цитирования: Спиридонова А.М. Лучизм в театре: концепция сценического света М. Ларионова // Артикульт. 2024. №3(55). С. 34-43. DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

The subject of the research is the concept of stage light (“light space”) by M. Larionov, described in the text “On Luchism in the theater”. The goal of the research is revealing of the concept of stage light. The article represents M. Larionov’s vision of the problem of stage light, insignificant for the history of the theater, but important for the history of fine arts, since the concept of “light space” traces the development of luchism outside of painting. The article analyses five elements of the theatrical light of luchism, reveals a complex light “score” in the projects of M. Larionov and N. Goncharova. The work determines the compliance of the provisions stated in the texts with the scenic practice of artists. Both realized and unrealized performances preserved in the form of documents are considered. The article compares the scenographic practices of Luchism and Constructivism. Scientific innovation of the research: the concept of “light space” is represented for the first time, the light scenography of M. Larionov’s theatrical productions is proposed to be considered as one of the stages of luchism, namely plastic luchism.

Keywords: luchism, art of scenography, plastic luchism, constructivism, theatrical lighting, “Russian seasons”

For citation: Spiridonova A.M. “Luchism in the Theater: Concept of Stage Light of M. Larionov.” *Articult.* 2024, no. 3(55), pp. 34-43. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2024-3-34-43

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что концепция построения светового пространства в театре, которую развивал Михаил Ларионов, и ее воплощение на сцене недостаточно хорошо изучены. Некоторые аспекты этой темы раскрыты в исследованиях Г. Поспелова [Поспелов, 2001], [Поспелов, Илюхина, 2005], Е. Илюхиной [Илюхина, 2015], А. Иньшакова [Иньшаков, 2017], В. Джорджа [George, 1966] и А. Партона [Parton, 1993], однако целостного анализа световой «партитуры» М. Ларионова не проводилось. В статье [Spiridonova, 2016] нами уже были описаны основные элементы концепции светового пространства художника, в данной работе мы предлагаем провести дальнейший анализ концепции и очертить ее связи с теоретическими обоснованиями, изложенными Ларионовым в тексте «О лучизме в театре».

Для достижения поставленной цели исследования (анализа концепции и выявления ее основ-

ных элементов) необходимо решить следующие задачи:

- проанализировать текст «О лучизме в театре»;
- выявить понятие «световое пространство»;
- связать театральные сценографические работы М. Ларионова с живописным периодом его творчества;
- определить место сценографии Ларионова как внутри искусства художника, так и в отношении конструктивизма;
- определить и охарактеризовать основные элементы «светового пространства»: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера (маска, грим, костюм), подвижные элементы декорации, разделение сцены на две-три зоны.

Материалом для исследования послужил ряд текстов М. Ларионова, посвященных театру и театральному освещению, в особенности черновой текст «О лучизме в театре», который хранится в рукописном отделе Третьяковской галереи.

Обсуждение и результаты

Михаил Ларионов был тесно связан с театром на протяжении долгих лет. Известно, что сильное впечатление на него произвели спектакли Г. Крэга в Москве [Поспелов, Илюхина, 2005, с. 178], в которых освещение играло важную художественно-выразительную роль. В 1910-е гг., став заметными деятелями авангардного художественного движения, М. Ларионов и Н. Гончарова много работали для театра. В 1911–1912 годах М. Ларионов выступил с новой живописной системой лучизма и стал одним из первых абстракционистов. М. Ларионов развивал лучизм с 1912 до 1914 года, в течение которых прошел путь от фигуративных образов, искаженных лучистскими приемами, до абстракций, полностью построенных на изображении движения световых лучей. Помимо жанровой разновидности лучистских работ, в них также прослеживаются видовые отличия. Искусствоведы выделяют помимо станкового лучизма, также пневмолучизм и кинетический [Поспелов, 2001, Михаил Ларионов, 2018]. В тексте «О лучизме в театре» М. Ларионов ссылаясь на лекцию «Рейонизм живописный и пластический» [Ларионов. О лучизме в театре, с. 101], якобы прочитанную в Москве в 1911 году, однако такой лекции не проводилось. Важно то, что ретроспективно Ларионов разделял свои лучистские работы на живописные и пластические. Его пластические эксперименты разнообразны, он применял разные фактуры и объемы, выходя за рамки традиционной картины. В 1913 г. художник начал экспериментировать с красочной поверхностью картин, в серии «Пляжи» некоторые работы имели сложную фактуру, состоящую из прессованной бумаги и объемного красочного слоя. В ряде работ 1915 г. он использовал всевозможные материалы, по-разному отражающие свет. Он создавал произведения на дереве и картоне, работал с фарфоровыми и керамическими осколками, разноцветной фактурной бумагой, золотой фольгой, газетами. С. Романович сравнивал некоторые работы «с оперением птиц или расцветками бабочек, а также с самыми живописными и яркими из мозаик» [Романович, 1995, с. 112]. Таким образом, художественное осмысление света привело художника к материализации света не только на плоскости при помощи цвета, но и в объеме, что выражается в создании особой живописной поверхности, отражающей и преломляющей свет. На выставке 1915 года был показан объект М. Ларионова, как и многие другие пластические работы, не дошедший до наших дней. По воспоминаниям С. Романовича, он был создан «из лучинок и палок, с прикрепленными к ним веревками и мочалом. Его можно было сравнить со змеем, которые делают и запускают мальчики <...>, с какой-то деревенской фигурой на масленице, с огородным пугалом или с каким-то древним фетишем. Могли возникнуть аналогии с древним музыкальным инструментом, где веревки имели вид струн», причем «развешиваемые длинные ленты придавали ... фигуре богатый и украшенный вид» [Романович, 1995, с. 112]. В этом объекте художник перешел от работы с поверхностью к объемам и пространству, усложнив игру света.

Короткая история лучизма была прервана. В 1915 году М. Ларионов и Н. Гончарова отправились в Европу, где активно включились в работу над спектаклями «Русских сезонов». Во время француз-

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater:
Concept of Stage Light of M. Larionov*

ского периода М. Ларионов принял самое деятельное участие в постановках спектаклей С. Дягилева, много размышлял и писал о театре, работал над декорациями, костюмами, а также выступил в неожиданной для себя роли хореографа. В поздние годы он исследовал историю балета [История «Русского балета»..., 2009]. Здесь возникает вопрос, почему самый «светлый» и «лучистый» художник русского авангарда не увлекся сценическим освещением и не погрузился во все его детали? И почему, зная и положительно отзываясь [Ларионов. Новое искусство и русский балет, 2001, с. 347] об экспериментальном балете Дж. Баллы «Фейерверк» 1917 г., основанном на попеременном включении и освещении разноцветных объемов, он не создал ничего подобного? Сходный вопрос ставился британским исследователем русского авангарда А. Партоном в его работе, посвященной искусству М. Ларионова [Parton, 1993, с. 143]. А. Партон пришел к выводу, что приемы лучизма в театре нашли воплощение в спектакле «Победа над солнцем» с его динамическим светом [Parton, 1993, с. 143], но, мы полагаем, что это не совсем верное утверждение. Во-первых, потому что М. Ларионов не принимал участия в создании оперы, когда спектакль готовился, он занимался разработкой своего проекта футуристического театра [Мнемозина, 1996, с. 7-13]. Во-вторых, мы считаем, что в «Победе над солнцем» свет решен в кубофутуристической эстетике, направленной на выявление одновременно движения и объема, а не в лучистой (здесь мы разводим кубофутуризм и лучизм, понимая под лучизмом подход, сконцентрированный на природе света, «тихий», по выражению Е. Бобринской [Бобринская, 2000, с. 34]). Ответ на вопрос о включении в театральные проекты искусственного света и в целом понимания роли света в театре находится в текстах М. Ларионова.

Среди документов Михаила Ларионова, которые сейчас хранятся в отделе рукописей Третьяковской галереи, имеется небольшой текст [Заметки Ларионова М.Ф. о лучизме]. Текст является черновым. Он был написан по-русски карандашом на 10 страницах, впоследствии был перепечатан на русском и французском. При жизни художника текст не издавался, он даже не был назван, в отделе рукописей он хранится как «Заметки М.Ф. Ларионова о лучизме». Текст был опубликован А.Г. Лукановой в 2001 г. в издании «Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. М.: Наука», очевидно, тогда он и получил название «О лучизме в театре». Из него мы узнаем об идеях художника, а также о некоторых важных театральные проектах М. Ларионова и Н. Гончаровой, которые остались нереализованными. Сотрудники галереи его датировали приблизительно периодом 1918-1920 гг. Данная датировка подтверждается теми примерами, которые приводит художник. Он ограничивается упоминанием проектов и постановок 1912-1914 гг., а в списке литературы указывает также брошюру 1917 г. Если учесть, что после 1917 года он работал преимущественно в театре, то в более позднем тексте он бы представил разнообразные и поздние примеры. Поэтому датировка сотрудников Третьяковской галереи является обоснованной.

В рассматриваемом тексте М. Ларионов развивает принципы лучистского освещения в театре, используя формулировку «организованное световое пространство» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99]. Под световым пространством художник понимает свет, сконструированный в порядке и логике, отличной от бытового и природного. Художник размышляет: «Важно, чтобы свет был организован, и применение различных для этого методов и приемов называется лучизмом» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99]. М. Ларионов поясняет, что он не имеет в виду достижение светом эффекта быстрой перемены декорации, передачу природных эффектов освещения, таких как рассвет, молния, лунная ночь, при этом он не говорит о специальных эффектах освещения, которых достигала Л. Фуллер в своих проектах. Отметим, что, если в манифестах лучизма 1912-1913 гг. Ларионов говорил о создании «пространственных форм», которые возникают при пересечении лучей, отраженных от различных предметов, [Ослиный хвост и мишень, 1913, с. 13], то в тексте «О лучизме в театре» от «пространственных форм» художник перешел к «организованному световому пространству».

Из текста ясно, что свет в театральной концепции Ларионова выступает как материал, способный организовывать и создавать пространство, наподобие красок в живописи: «Дело идет о декорации, выдуманной артистом, написанной или устроенной светом, но так, чтобы лучи были конструктивно построены» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99]. Далее он поясняет, что значит конструктивно

построенные лучи: «Это может быть холст крашенный, дерево. Вся постройка сделана из одного цвета, дерева, из проволоки, бетона, стекла и т. д. Имеется ввиду построение самих форм луча, якобы стиль лучей, использованных таким образом, как, например, готика использовала удлиненные формы, растущие кверху, рококо – формы извилистые раковины и растений и т.д.» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99] (текст приведен в оригинальной орфографии). Такой подход выявляет связь его экспериментов по материализации света в живописи: «Здесь дело идет не о свойствах света, а о его форме и нахождению ему формы – не тех, какие мы знаем в природе, но новых, по законам, допускаемым светом, но которых мы не имеем в чистом виде в природе» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99].

Он противопоставляет свой подход цветному, окрашенному свету и предлагает некую «конструкцию», выстроенную светом. М. Ларионов говорит не столько об освещении как таковом, сколько о конструктивном построении светового пространства, о создании формы света посредством физического материального носителя. Поэтому он поясняет свою мысль, приводя в пример формы готики и рококо. Прослеживается важная идея: свету нужен носитель. В живописи лучизма это был цвет или объемная фактура живописного слоя. В условиях сцены для воплощения лучизма необходимы поверхности фактур и материалов разной степени светоотражения.

Есть и другая причина, по которой М. Ларионов разграничивал лучистский свет от эффектного цветного света. В другом тексте 1930-х годов он противопоставил свой подход экспериментам Л. Фуллер и настаивал на использовании обыкновенного белого света в театре: «Художника, который, сообразно с движением, создает костюм и фон и связывает движение с костюмом и костюм с фоном, достигая все цветом и формой при самом обыкновенном белом свете, в том случае, если свет сам по себе не играет роли, так как его задача вообще – определенно осветить то, что создано художником и актером, или природой и актером, если театр среди природы» [Ларионов. Новое искусство и русский балет, 2001, с. 113]. Таким образом, он говорил о природной объективности в театре. И здесь необходимо вспомнить о научной подоплеке лучизма. В живописи лучизма М. Ларионов опирался на физическое понимание движения света, выявляя оптическую сущность видимого мира, который явлен нам посредством отражения и преломления света. В рассматриваемом тексте художник многократно говорит о необходимости создания некой формы для движения света: «Главное отличие от того, что делалось в этом направлении, это то, что все делалось в области окраски света. Тут же дело в форме...» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100].

Идея развития лучизма в разных работах заграничного периода рассматривалась и искусствоведом Г. Поспеловым. Анализируя театральный период творчества М. Ларионова, Г. Поспелов применял изобретенный им термин «кинетический лучизм» [Поспелов, 2008, с. 28], ассоциируя его с работой художника над хореографией танца и его участием в постановке балетов в качестве балетмейстера. Исследователь говорил именно о балете, в самих па выявляя примеры кинетического лучизма, и сравнивал схематические зарисовки танцевальных па с произведениями лучизма. Эти схематичные зарисовки выявляют конструкцию танца в «терминах» лучистского построения. Мы согласимся с такой трактовкой, однако отметим, что эта формулировка справедлива и для сценографии художника. Также в сценографии М. Ларионова можно обнаружить развитие последнего этапа лучизма – пластического лучизма (по классификации художника). Мы полагаем, что элементы сценографии, рассмотренные в рамках размышлений Ларионова в статье «О лучизме в театре», являются продолжением пластического лучизма в театральном пространстве. К этому этапу можно отнести работу М. Ларионова с костюмами, с подвижными плоскостями, предназначенными для организации пространства и световой партитуры. Таким образом, мы предлагаем весь комплекс театральной сценографии Ларионова рассматривать как пластический лучизм.

Также важно проанализировать отношение М. Ларионова к конструктивизму, которое исследовал А. Иньшаков в статье «Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника» [Иньшаков, 2017, с. 108-139]. По словам А. Иньшакова, «Конструктивизм представлялся художнику вполне подходящим средством для выполнения задачи обновления и осовременивания лучизма» [Иньшаков, 2017, с. 122]. Исследователь полагает,

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater:
Concept of Stage Light of M. Larionov*

что Ларионов видел в лучизме открытую универсальную систему, способную развиваться во взаимодействии с другими творческими методами, в частности, с конструктивизмом. Последний, по мнению исследователя, был во многом предопределен творческими поисками Ларионова. Искусствовед рассматривает лучизм как предшественника конструктивизма, а творческие поиски М. Ларионова как предопределившие и подготовившие конструктивизм. В качестве примера исследователь приводит эскизы костюмов 1915 года для спектакля «Естественные истории» на музыку М. Равеля [Иньшаков, 2017, с. 123]. Он отмечает их жесткость и функциональность форм. Мы же предлагаем рассмотреть некоторые театральные работы М. Ларионова как развитие лучизма в сторону конструктивизма. Таким образом, текст «О лучизме в театре» дает почву для анализа сценографии М. Ларионова как пластического лучизма, который развивался во времени, и, с одной стороны, предвосхитил конструктивизм, а, с другой стороны, вобрал и использовал его приемы.

Как же «световое пространство» может быть создано на сцене? Каким способом будет выстроена форма света? Какие элементы станут платформой для световой симфонии? В рассматриваемом тексте М. Ларионова можно выделить пять аспектов лучизма в театре: 1. живописные задники; 2. специальная конструкция, созданная для организации движения света; 3. особое пространство актера (маска, грим, костюм); 4. подвижные элементы декорации; 5. разделение сцены на несколько пространств.

Живописные задники. Из фразы «Дело идет о декорации, выдуманной артистом, написанной или устроенной светом» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 99] очевидно, что художник разводит декорации на живописные, созданные художником, и световые. Одним из примеров *живописного лучизма в декорационном искусстве* является эскиз декорации «Город на берегу моря» (возможно, для спектакля «Царь Салтан»). Лучизм здесь выступает в своем самом непосредственном выражении, так как на заднике изображено Солнце с лучами. Другим примером использования живописных приемов лучизма является «Сказочное озеро» [Михаил Ларионов, 2018, с. 233] – эскиз декорации к хореографической миниатюре «Царевна Лебедь» (1918 г.). Декорация напоминает картину Ларионова «Стекло» (1911 г.), где цветные пересекающиеся линии создают мерцающее пространство. Не менее наглядным примером ларионовского сценографического творчества служит занавес для балета «Шут», выполненный как кубистическая композиция из фрагментов образов, в разных частях которой присутствуют перекрестные линии, словно заимствованные из лучистых полотен художника. Живописные декорации, изображающие свет с разной степенью условности и оставляющие свет в пределах плоскости, создают лишь иллюзию распределения света в пространстве, не создавая настоящего светового пространства.

Обратимся теперь к неживописным методам создания световой сценографии, которое заключается в распределении света по различным элементам сцены.

Важным аспектом театрального освещения М. Ларионов считал *организацию пространства актера*. Художник выделяет обособленное «пространство актера», сформированное при помощи грима, маски, костюма.

В неосуществленном спектакле «Футуристического театра» 1913 года планировалось разработать сложный грим, представляющий особенности сцены и место действия: «На лицах артистов вместо грима рисуются на лице лучистые построения в зависимости от роли, например прачка – желтое и оранжевое, черное прозрачное кружево и метки белья. Франт – красное, голубое, части прозрачного стекла бокалов, лепестки цветов, афиши театра, бюллетени бегов и т. д.» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 101]. Работая с лицом как с холстом, художник изображал на нем свет. Находящиеся в движении актеры с лучистским гримом перекликались с задниками и декорациями, создавали эффект развития декорации в пространстве.

Другой подход к созданию пространства актера применялся в проекте Н. Гончаровой. Декорации спектакля представляли собой комбинацию города и леса, а для актера делались «световые построения»: «на лице его маска из цветной проволоки и слюды разной окраски с небольшими рупорами по сторонам, позволяющими при поворачивании головы в одну и другую сторону разно звучать его голосу. Причем его тело в темноте могло светиться (фосфор, сделанный рисунок на костюме) в желаемой форме и при свете менять свою окраску благодаря различным пластинкам, прозрачным и окра-

шенным, вставленным в фонарь (как это обычно делается в театре)» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100]. Таким образом, весь костюм актера представлял собой определенный объем, созданный в том числе для работы со светом: для его отражения, преломления и усиления.

Данный подход разрабатывался не только в теории, но и воплотился в реальных театральные проектах. Для некоторых спектаклей Н. Гончаровой создавались объемные костюмы. Исследовательница искусства Н. Гончаровой и М. Ларионова Е. А. Илюхина назвала их «костюмами-скульптурами», «костюмами-конструкциями» и отметила связь с образованием Натальи Гончаровой в Училище живописи, ваяния и зодчества, где она обучалась искусству скульптуры [Илюхина, 2015, с. 68–69]. Объемные одеяния к балету «Садко» 1916 года для «Кораллов», «Медуз», «Водорослей» действительно напоминали скульптуры и представляли собой сложные поверхности для организации движения света (хранятся в собрании Музея танца в Стокгольме).

Объемные костюмы создавал и М. Ларионов для балетов «Полуночное солнце» (1915) и «Шут» (1921). Для постановки «Полуночное солнце» (1915) были разработаны головные уборы. Одежда и кокошники включали золотистые и серебристые элементы, отражающие свет. Это видно на эскизах, в которых Ларионов применял фольгу и алюминиевый карандаш [Михаил Ларионов, 2018, с. 225]. Актеры в ярких одеяниях выделялись на фоне темно-синего задника с золотыми элементами. Для балета «Шут» также были созданы объемные костюмы с использованием каркаса, они состояли из разноцветных плоскостей, а на лицах предполагались маски (на эскизе костюма Шута изображена маска [Михаил Ларионов, 2018, с. 236], однако на фотографиях сцены из балета ее нет [Михаил Ларионов, 2018, фото 23]). В «Шуте» также применялся яркий грим, который отдаленно можно сравнить с лучистским макияжем московского периода. Таким образом, сам актер представлял собою «световое построение» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100] для движения света, некую конструкцию, организующую свет. Итак, в выстраивании пространства артиста, художник закладывает разнообразные подходы к свету: от изображенных лучистских элементов на лицах до создания сложных объемов с применением светоотражающих материалов, что превращало актера в передвигающийся элемент светового пространства.

М. Ларионов предлагал использовать *подвижные элементы*: «в декорации лучистые построения могут вращаться и менять свои точки пересечения, если это производить во время действия, то вместе со светом это может усиливать и понижать впечатление того или другого момента драматической игры, балетного движения или звука. Главное отличие от того, что делалось в этом направлении, это то, что все делалось в области окраски света. Тут же дело в форме...» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100].

В 1915 году М. Ларионов реализовал эту идею: в верхней части декорации балета «Полуночное солнце» должны были вращаться восемь красных солнц [Поспелов, Илюхина, 2005, с. 195]. Также изображения солнца украшали рукава актеров. Сценический задник, изображавший лес, был обогащен динамическими элементами – колыхавшимися лиловыми цветами. В балете «Шут» приводилась в движение сама декорация: «открывались и закрывались двери, уезжала печь, раскатывался половик, покрывавший сцену, – декорация не просто двигалась, она строилась на глазах у зрителей...» [Ларионов, Гончарова, 1999, с. 17]. В «Русских сказках» избушка Бабы Яги, исполнявшая функцию сценического задника, оживала и принималась танцевать. Таким образом, различные элементы декорации соединялись в сложное пространство, подвижное и вибрирующее, все элементы которого преломляют и отражают свет.

Перейдем к созданию на сцене специальной конструкции для организации движения света. В тексте «О лучизме в театре» М. Ларионов описал проект, который в 1912 году разрабатывала Н. Гончарова для музыкальной поэмы «Прометей» А. Н. Скрябина: «Нити – на сцене (каждая в диаметре не менее сантиметра), окрашенные в необходимые цвета, пересекающие одна другую плоскостями, находящимися на разных планах. Так же сюда входили проволоки медные (разных цветов меди) и алюминиевые, железные и несколько плоскостей лакированных и матовых, отражающих и поглощающих свет» [Ларионов. О лучизме в театре, 2001, с. 100]. Пространство было организовано нитями и проволокой, создающими конструкцию, по которой двигался свет. Выявляя движение света и направляя лучи, художники выстраивали «лучистую» сценографию. В этих строках можно проследить описа-

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater:
Concept of Stage Light of M. Larionov*

ние лучистских полотен. М. Ларионов фактически объясняет свои картины, в которых пересекаются линии разных цветов (включая черный, синий, коричневый) на разных планах, за счет чего создается эффект глубины. Можно предположить, что, работая над лучистскими картинами, художник представлял конструкцию, напоминающую сценографию «Прометея», созданную из цветных проволок разных видов металлов, лакированных и матовых плоскостей.

Возможно, подобная сложносочиненная организация световой партитуры спектакля предлагалась М. Ларионовым С. Дягилеву в самом начале их сотрудничества. Художник высказал идею использовать «декорации строенные», когда только присоединился к труппе в 1915 г., но эти идеи были отвергнуты С. Дягилевым из-за сложности транспортировки [М. Ларионов, Н. Гончарова, 1999, с. 115]. Пройдет много лет, и М. Ларионов отчасти реализует эту идею в декорациях балетов «Лис» и «На Борисфене», где были использованы различные материалы. В декорациях балета «Лис» (1929) М. Ларионов создал сценографию, состоящую из жалюзи, канатов, помоста. Эти предметы по-разному отражали и поглощали свет, являясь не только сценическим помостом для актеров, но и платформой для организации светового пространства.

В своих воспоминаниях Н. Гончарова рассказывала про подготовку к балету «На Борисфене» 1932 года. Ларионов предлагал максимально использовать театральные эффекты: «освещение, перемена декораций, с полетами, с луной, восходящей в зале, с прожекторами на сцене и в зале, с разными глубинами и высотами сцены, с мостом, переброшенным со сцены через оркестр в зрительный зал, с соединением гротескных моментов с лирическими, с песчаной насыпью и железной дорогой» [М. Ларионов, Н. Гончарова, 1999, с. 105]. Все эти идеи остались на бумаге. На их реализацию не было выделено средств, поэтому М. Ларионов ограничился более скромными решениями. Декорации художник не писал на холсте, а создавал из разных материалов: из металлической сетки, некрашеного дерева, просмоленной бумаги, слюды, крашеного и некрашеного холста. Н. Гончарова описала сложный и длительный процесс работы над сценографией: «Работа шла медленно, материалы находились, внимательно рассматривались и часто отвергались ввиду их тяжести, очень большой дороговизны, неприменимости в больших кусках, несовместимости с другими материалами или их нередкости для сцены. Так, он вовсе не брал клеенки, золотой бумаги, блессток. Некрашеное дерево, серый холст, металлическую проволоку, оберточную бумагу, напротив, он применял в большом количестве. <...> Ларионов радовался каждому вновь найденному материалу, с увлечением прилаживал и клеил» [М. Ларионов, Н. Гончарова, 1999, с. 106]. Такой кропотливый процесс работы над макетом напоминает создание объекта пластического искусства, один из которых был представлен на выставке 1915 г. и описан Романовичем. В результате далеко не все идеи художника реализовались. Фотографии балета «На Борисфене» демонстрируют предельно простую сценографию, в которой очень деликатно при помощи дерева, различных тросов и других материалов выстроены элементы сцены, а значит, и сделана попытка создания светового пространства.

В данном случае вновь обнаруживаются точки соприкосновения лучизма и конструктивизма. Последний, так серьезно представленный в театральном декорационном искусстве, не мог не повлиять на М. Ларионова. При этом важно отметить не только внешнее влияние конструктивизма, но и внутреннюю логику развития лучизма, пришедшего к работе с различными материалами и к внешней простоте. Осознавая, что конструктивизм повлиял на новый язык М. Ларионова, мы все же рассматриваем эти проекты как продолжение и развитие идей лучизма. Насыщение сценографии разными материалами мы назвали не конструктивистским элементом, а приемом, призванным организовать «форму» света для выявления движения света и выражения на новом уровне идей лучизма.

К последнему аспекту создания светового пространства можно отнести *разделение сцены на несколько пространств*. В тексте «О лучизме в театре» М. Ларионов ссылается на проект спектакля, который он разрабатывал, но не реализовал в 1913 году в рамках проекта футуристического театра [Мнемозина, 1996]. В разрозненных публикациях 1913 года Ларионов активно делился смелыми идеями по организации театрального пространства. Возвращаясь к идеям футуристического театра в тексте «О лучизме в театре», художник не упоминал радикальные идеи, а ограничился более простыми

А.М. Спиридонова *Лучизм в театре:*
концепция сценического света М. Ларионова

положениями. Он описал желание демонстрировать одновременно три условных пространства. Сцены планировалось отделить друг от друга: прачечную от улицы – голубой шелковой сеткой, улицу от комнаты – алюминиевой решеткой, сделанной из тонких прутьев. Свет предлагалось организовать так: «Освещать можно все сразу, гасить первые две декорации и оставлять в свету последнюю и обратно». Попеременное и одновременное освещение пространств могло создать эффект коллажа и кинематографического монтажа. Это коллажное понимание пространства, почерпнутое из живописи 1910-х годов, могло создать необычное зрелище на сцене, где свет выделял значимое и погружал во тьму второстепенное, то включая, то выключая части. В данном проекте мы видим предвосхищение сложных сценических приемов, которые применяли режиссёры в 1920-х годах, например, Э. Пискатор в спектакле «Гоп-ля, мы живем!» в 1927 г. в Берлине или в постановке А.Я. Таирова «Патетическая соната» 1931 года (реконструкция данного спектакля с демонстрацией освещения была показана в 4-м фильме сериала «Раневская»).

В этом примере мы видим создание сложного светового пространства при помощи выстраивания сценического света. Итак, только в последнем пункте подразумевался достаточно сложный сценический свет, который при этом М. Ларионов не реализовывал на практике. Таким образом, Ларионов не видел развития лучизма в технологическом ключе. Художник не перешел в технологическую стадию, продолжая в театре более камерные эксперименты, перенося на сцену опыт работы в изобразительных видах искусства.

Важно обратиться к другому позднему тексту художника, который он написал приблизительно в 1936 году как черновик письма американскому искусствоведу, директору музея современного искусства в Нью-Йорке А. Барру [Ларионов. Лучизм, 2001]. В письме Барру Ларионов стремился встроить лучизм в историю современного искусства и одновременно вписать его в развитие технологий. В этом письме он говорит, что в лучизме свет понимается как материальное начало, а также «всякого рода излучаемость вообще: радио, инфракрасные, ультрафиолетовые и т.д. и формы, которые в бесконечном изменении и совместном проникании одной в другую могут оправдать и позволить художнику всякую форму, не имеющую никакого значения» [Ларионов. Лучизм, 2001, с. 97]. Эта фраза объясняет поиски Ларионова позднего этапа лучизма и то, почему он не занимался сценическим светом в театре. Поиски привели его к осознанию универсальности метода, который он предложил в лучизме. Он видел лучизм везде, в том числе в новых технологических видах освещения, и пришел к универсальности своей системы уже с учетом современных технологий. Он ставил лучизм выше технологий, понимая, что весь свет новых источников он уже изобразил на своих полотнах, а на сцене создал возможности для его пространственного воплощения. Лучизм в версии 1930-х годов распространился на излучения всех видов.

Итак, мы рассмотрели лучизм за пределами живописи. В проектах театральных постановок М. Ларионова и Н. Гончаровой мы обнаружили следы лучизма. Художника не интересовал собственно свет фонарей и прожекторов. Он рассматривал свет как созидательную силу, в пересечении лучей он видел образование новых форм и пространств. Анализ представлений о свете в тексте «О лучизме в театре» показал, что лучизм продолжался за пределами живописи, а отголоски течения можно видеть в театральных проектах художника.

Заключение

В театральных постановках М. Ларионова получил развитие лучизм, опыты в котором его привели к экспериментам со светом. Проанализировав текст «О лучизме в театре» и сравнив его положения с театральными проектами М. Ларионова, мы рассмотрели, как художник понимал создание оригинального «светового пространства» на сцене. В тексте выявлены пять элементов сценографии, в которых реализовалась особая световая концепция театра лучизма: живописные задники, специальная конструкция, созданная для организации движения света, особое «пространство» актера, подвижные элементы декорации, разделение сцены на несколько зон. Выстроенные на сцене элементы становились платформой для разворачивания «светового пространства» М. Ларионова. Таким образом, театраль-

A.M. Spiridonova *Luchism in the Theater: Concept of Stage Light of M. Larionov*

ная сценография стала для художника областью его экспериментов по развитию лучизма, а именно его последнего этапа – пластического лучизма. Работая в театре, художник не перешел к экспериментам с электрическим светом, а остался творить в традиционных художественных техниках, изображая свет и создавая условия для его распространения в пространстве. В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление и последующий анализ корпуса текстов в рукописном наследии М. Ларионова, посвященных сценическому свету и более обстоятельно проанализировать понятие «световое пространство». Другим направлением исследования может быть сопоставление идей М. Ларионова с теорией и практикой инсталляционного искусства.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Раневская (2021, реж. Д. Петрунь), игр., сер.

ИСТОЧНИКИ

1. Заметки Ларионова М.Ф. о лучизме [1918-1920]. Ф. 180 ед. хр. 2891 ОР РТГ.
2. Ларионов М.Ф. [О лучизме в театре] // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. – Москва: Наука, 2001. – С. 99-101.
3. Ларионов М.Ф. Лучизм [1936] // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: Исследования и публикации. – Москва: Наука, 2001. – С. 97-99.
4. Ларионов М.Ф. Новое искусство и русский балет. (Театр сегодня) // Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов: живопись, графика, театр: книга-альбом. – Москва, 2005.
5. Ослиный хвост и мишень. – Москва: Издание Ц.А. Мюнстер, 1913.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобринская Е.А. Футуризм и кубофутуризм. – Москва: Галарт, 2000.
2. Илюхина Е. Театр Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова // Проекция авангарда. Каталог-исследование. – Москва: «ИПК «Парето-Принт»», 2015. – С. 68-69
3. Иншаков А. Ларионов в Париже: лучист после конструктивизма. Заметки к истории французского периода творчества художника // Искусствознание. 2017. №2. – С. 108-139.
4. История «Русского балета», реальная и фантастическая в рисунках, мемуарах и фотографиях из архива Михаила Ларионова. – Москва: Интерроса, 2009.
5. Ковалев А.Е. М. Ларионов в России 1881-1915. – Москва: Художественная галерея «Элизуим», 2005.
6. М. Ларионов, Н. Гончарова. Парижское наследие в Третьяковской галерее: графика. Театр. Книга. Воспоминания. – Москва: ГТГ, 1999.
7. Михаил Ларионов: [каталог выставки «Михаил Ларионов»]. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2018.
8. Мнемозина: Документы и факты из истории русского театра XX века. [Вып. 1] / Сост. и общ. ред. В. В. Иванов. – Москва: Гитис, 1996.
9. Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А. Михаил Ларионов: живопись, графика, театр: книга-альбом. – Москва: Галарт: «РА» [Русский авангард], 2005.
10. Поспелов Г. Лучизм Ларионова: от плоскости к пространству // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов: исследования и публикации. – Москва: Наука, 2001. – С. 22-42.
11. Романович С. Каким его сохранила память // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов: Воспоминания современников. – Москва: Галарт, 1995.
12. George W. Larionov. – Paris: La Bibliothèque des arts, 1966.
13. Parton A. Mikhail Larionov and the Russian avant-garde. – London: Thames a. Hudson, 1993.
14. Spiridonova A. Light experiments in the theater projects of M.Larionov and N.Goncharova // 3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, SGEM 2016. 2016. P. 315-322.

SOURCES

1. Zаметki Larionova M.F. o luchisme [Notes of Larionov M.F. on luchism] [1918-1920]. F. 180. Ed. chr. 2891. OR RTG. (in Russian)
2. Larionov M.F. "O luchisme v teatre" [On Luchism in theatre]. N.S. Goncharova i M.F. Larionov: Issledovaniya i publikatsii [N.S. Goncharova and M.F. Larionov: researches and publications]. Moscow, Nauka, 2001. P. 99-101. (in Russian)
3. Larionov M.F. "Luchizm (1936)" [Luchism (1936)]. N.S. Goncharova i M.F. Larionov: Issledovaniya i publikatsii [N.S. Goncharova and M.F. Larionov: researches and publications]. Moscow, Nauka, 2001. P. 97-99. (in Russian)
4. Larionov M.F. "Novoe iskusstvo i russkij balet. (Teatr segodnya)" [New art and Russian ballet (Theatre today)]. Pospelov G.G., Ilyukhina E.A. Mikhail Larionov: zhivopis', grafika, teatr: kniga-al'bom [Mikhail Larionov: painting, drawings, theatre: book-album]. Moscow, Galart, "RA" [Russkij avangard], 2005. (in Russian)
5. Oslinuj hvost i mishen' [Donkey tail and target]. Moscow, Izdanie C.A. Myunster, 1913. (in Russian)

REFERENCES

1. Bobrinskaya E.A. *Futurizm i kubofuturizm* [Futurizm and kubofuturizm], Moscow, Galart, 2000. (in Russian)
2. George W. *Larionov*. Paris, La Bibliothèque des arts, 1966. (in French)
3. Ilyukhina E. "Teatr Natal'i Goncharovoj i Mikhaila Larionova" [Theatre of Natalia Goncharova and Mikhail Larionov]. *Proektsii avangarda. Katalog-issledovanie* [Projections of the avant-garde. Catalog-research]. Moscow, "IPK "Pareto-Print"", 2015. P. 68-69. (in Russian)
4. In'shakov A. "Larionov v Parizhe: luchist posle konstruktivizma. Zаметki k istorii frantsuzskogo perioda tvorchestva khudozhnika" [Larionov in Paris. Luchist after konstruktivizm. Notes on the history of the French period of the artist's work]. *Iskusstvoznanie* [Art history]. 2017, no 2. P. 108-139. (in Russian)
5. *Istoriya "Russkogo baleta", real'naya i fantasticheskaya v risunkakh, memuarakh i fotografijakh iz arkhiva Mikhaila Larionova* [The history of the "Russian Ballet", real and fantastic in drawings, memoirs and photographs from the archive of Mikhail Larionov]. Moscow, Interrosa, 2009. (in Russian)
6. Kovalev A.E. *M. Larionov v Rossii 1881-1915* [M. Larionov in Russia 1881-1915]. Moscow, Khudozhestvennaya galereya "Ehlizium", 2005. (in Russian)

А.М. Спиридонова *Лучизм в театре:*
концепция сценического света М. Ларионова

7. M. Larionov, N. Goncharova. *Parizhskoe nasledie v Tret'yakovskoj galeree: Grafika. Teatr. Kniga. Vospominaniya*. [M. Larionov, N. Goncharova. Parisian heritage in the Tretyakov Gallery: graphics. Theatre. Book. Memories]. Moscow, GTG, 1999. (in Russian)
8. *Mikhail Larionov: katalog vystavki "Mikhail Larionov"* [Mikhail Larionov: catalogue of the exhibition "Mikhail Larionov"]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya, 2018. (in Russian)
9. *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka. Vyp. 1* [Mnemozina: documents and facts from the history of the Russian theatre of XX century. Issue 1]. Moscow, Gitis, 1996. (in Russian)
10. Parton A. *Mikhail Larionov and the Russian avant-garde*. London, Thames a. Hudson, 1993.
11. Pospelov G.G., Ilyukhina E.A. *Mikhail Larionov: [zhivopis', grafika, teatr: kniga-al'bom]*. [Mikhail Larionov: painting, drawings, theatre: book-album]. Moscow, Galart, "RA" [Russkij avangard], 2005. (in Russian)
12. Pospelov G. "Luchizm Larionova: ot ploskosti k prostranstvu" [Luchizm of Larionov: from plain to space]. *N.S. Goncharova i M.F. Larionov: issledovaniya i publikatsii* [N.S. Goncharova and M.F. Larionov: researches and publications]. Moscow, Nauka, 2001. P. 22-42. (in Russian)
13. Romanovich S. "Kakim ego sokhranila pamyat'" [The way he is preserved in memory]. *Natal'ya Goncharova. Mikhail Larionov: Vospominaniya sovremennikov* [Natal'ya Goncharova. Mikhail Larionov: memoirs of contemporaries], Moscow, Galart, 1995. (in Russian)
14. Spiridonova A. "Light experiments in the theater projects of M. Larionov and N. Goncharova." *3rd International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts, SGEM 2016*. 2016. P. 315-322.