

УДК 75.036(47+57)+75.036(476.5):7.071.1

Сравнительный анализ творчества Михаила Ларионова и Марка Шагала

Вакар Л. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова», Витебск



В статье рассматриваются вопросы стилистической трансформации выразительных средств изобразительного искусства начала XX века при переходе от символизма к авангарду. Творческие поиски М. Ларионова заложили основу новой неклассической эстетики, первого авангардного направления в российском искусстве – неопримитивизма. Его культивирование тем провинциальной жизни, стилистики лубка и живописной вывески, а также возвращение сюжета и идеографического знака были усвоены и творчески переосмыслены М. Шагалом. Обоих художников объединяют глубокий интерес к народной культуре и эстетический плюрализм, позволивший синтезировать разнообразные источники художественных впечатлений в собственный неповторимый стиль.

Ключевые слова: неопримитивизм, символизм, авангард, лубок, вывеска.

(Искусство и культура. — 2012. — № 4(8). — С. 25-32)

Comparative analysis of the creative work of Mikhail Larionov and Marc Chagall

Vakhar L. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The article considers issues of stylistic transformation of expressive means of early XX century fine arts during the transition from symbolism to vanguard. Creative search of M. Larionov laid the basis for new non classical esthetics, first vanguard trend in Russian art – neoprimitivism. Its cultivation of the topics of provincial life, stylistics of pictorial signboard as well as return of the subject and ideographic sign were understood and creatively reconsidered by M. Chagall. Both the artists are united by deep interest in folk culture and esthetic pluralism which made it possible to synthesize various sources of artistic impressions into their own unique style.

Key words: neoprimitivism, symbolism, vanguard, signboard.

(Art and Culture. — 2012. — № 4(8). — P. 25-32)

Эпистолярное наследие и биографические исследования творчества М. Ларионова и М. Шагала не дают информации об их каких-либо личных контактах, но на выставках Ларионова работы Шагала экспонировались. В каталоге выставки «Ослиный хвост» (1912) указана картина «Смерть», а выставки «Мишень» (1913) – три картины без названия [1]. Это выступление Марка Шагала перед российской публикой (не считая выставок работ учеников школы Е. Н. Званцевой 1910 г. и «Мира искусства» 1912 г.) можно считать дебютом, и то, что он

произошел в рамках неопримитивистского течения русского авангарда, говорит об интересе Шагала именно к выставочной деятельности Ларионова, а также и о том, что его работы отвечали очень высокому эстетическому и стилистическому цензу лидера нового искусства, стремившегося собрать вокруг себя самых перспективных для будущего творцов.

Возможно, выставки и были тем странством, где происходили заочные творческие контакты художников. Марк Шагал приезжает в Петербург в надежде получить

Адрес для корреспонденции: e-mail: lvakar@mail.ru – Л. В. Вакар

профессиональное образование, а также обрести свой пластический язык. Его развитие происходит под сильным влиянием символизма, сумрачная и многозначная поэтика которого преобладает в его ранних работах. Но вместе с тем его неутолимая любознательность не позволяет не заметить художественных экспериментов в искусстве. За время обучения Шагала в Санкт-Петербурге работы Ларионова показывались на выставках Союза русских художников (1906, 1907, 1909, 1910), «Венок» (1908), «1-й Салон Издеского» (1910), «Союза молодежи» (1910, 1911) [2]. В экспозиции второй выставки «Союза молодежи» 1911 года, прошедшей накануне отъезда М. Шагала из России, были представлены работы и М. Ларионова, и М. Шагала. В последующие четыре года М. Ларионов и М. Шагал принимали участие, кроме уже названных выставок «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913), в I немецком Осеннем салоне 1913 года в Берлине и в выставке «1915 год» в Москве. Художники постоянно находились в косвенных творческих контактах, были участниками одного художественного процесса.

Цель данного исследования – изучение и сопоставление творческих методов М. Ларионова и М. Шагала, что позволит проследить истоки и развитие стилистики неопримитивизма в российском авангарде. В качестве основного метода берется компаративистский анализ творчества художников, формально-стилистический анализ их произведений.

Образ провинции и поиски экспрессивной выразительности. Провинциальное происхождение во многом сближает М. Ларионова и М. Шагала. Их любовное и одновременно ироничное отношение к родному краю и своим землякам порождает ту особую органику картинных образов, которая убеждает в аутентичности жизненного материала. Тему провинциального города М. Ларионов стал разрабатывать еще в начале 1900-х годов. На его импрессионистических работах тихая жизнь маленького городка проходит вдоль пустынных улиц с мелкими лавками, у дверей которых скачут хозяева. Таким предстает перед нами светлый образ южного Тирасполя на картинах М. Ларионова «Еврейская лавка» (1900), «Фруктовая лавка» (1904). Таких же жду-

щих клиента торговцев наблюдаем мы и у открытых дверей на гуаши «Дом в Лиозно» (1914) М. Шагала. Только здесь в большей степени чувствуется автобиографичное повествование: над одной из дверей дома висит вывеска «Парикмахер З. Шагал», а на створке двери размещена живописная сцена, иллюстрирующая характер предлагаемых услуг. Художник с любовью вырисовывает фактуру булыжника, кирпичной кладки, деревянного сруба. В интерьерах «Рыбная лавка» (1907–1908) М. Ларионова, «Лавка в Витебске» (1914) М. Шагала художники также спешат показать множество характерных деталей быта и товаров, оставив на втором плане человека и его заботы. Эти работы фиксируют образ родной среды, очевидно, что авторы уже осознали свою оторванность от нее, но не могут расстаться с ее материнской аурой.

В поле зрения художников попадает и множество домашней живности: свиней, волов, коров, гусей, коз, индюшек, собак и кошек («Цыганка» М. Ларионова, 1908; «Аптека в Витебске» М. Шагала, 1914; «Мясник» М. Шагала, 1910). Эти обязательные приметы провинции в поздних работах станут своеобразными знаками ностальгии авторов по своей малой родине. Марк Шагал вначале осваивает мотив витебской панорамы как фон для сюжетно-портретных композиций («Автопортрет перед домом», 1914; «Продавец газет», 1914), затем она становится устойчивым элементом его иконографии, игра с которым будет отвечать его желанию видеть мир сквозь образ родного города, как в графическом листе «За деревней» (1916).

Редукции подвергается и классический образ женской наготы. Путь к неопримитивизму у М. Ларионова и М. Шагала лежал через увлечение творчеством Поля Гогена, поразившего европейцев таитянской экзотикой и первозданной цельностью естественного образа жизни островитян. У обоих художников есть работы, которые восходят к гогеновскому шедевру из собрания С. И. Щукина, картине «А, ты ревнуешь?» (1893). Модель написана в свободном ракурсе раскрывающейся на зрителя телесности, гипнотизирующей своей величавой пластичностью. М. Ларионов, мастер брутальной насмешки, упрощает, утрирует форму через сопоставление обнаженной

женской природы с образом животного: в «Деревенских купальщицах» (1909) появляется обрезанная форматом картины розовая свинка, а в «Купальщицах с голубой козой» (1910) – хоть и редкого окраса животное, но далеко не благородных кровей. В откровенных позах девиц критика усмотрела бесстыдство, и это не противоречило эпатажной эстетике авангарда в целом. В картине М. Шагала «Обнаженная в саду» (1911) близкий мотив обнаженной женской природы совмещен с темой цветущего сада, которая была характерна для творчества М. Ларионова импрессионистического периода. Здесь также очевидно стремление молодого М. Шагала достичь того живописного качества ларионовских картин, которое определено Н. Пуниным как «единство живописной поверхности» [3]. Он покрывает холст клубящимися мазками, передающими буйное цветение растений, и этому ритму подчиняет фигуры обнаженных, что особенно ему удается в стилизации более мелкой пластики сидящей девушки, еле заметной в природной среде.

Ранний период творчества М. Ларионова и М. Шагала отмечен интенсивными поисками экспрессивного образа, что наиболее убедительно передает графика. Для обоих художников характерен интерес к выразительности жеста, поиск динамичных пластических средств. Подвижную и весьма необычную пластику разрабатывает М. Ларионов в своих пастелях и гуашах. В работе «Фантастический балет» (1898–1899) кавалер с хлестаковскими манерами, изловчившись, ухватился за ногу партнерши, что привело в неопишное удивление молодую барышню, которая, обернувшись, балансирует в полете, рискуя вот-вот упасть навзничь на пол. При всей неестественности ракурсов причудливо-изогнутых тел художнику удается передать впечатление танцевального вихря. Вместе с тем весьма оригинальные позы персонажей легко вписываются в пространство листа, повторяя даже его прямоугольную форму. Эта же искрометная энергия танца присутствует на афишном фоне его картины «Цирковая танцовщица» (1911). Необычные танцевальные позы характерны и для графики М. Шагала 1910-х годов («Еврейская свадьба»). «Бескостная» пластика в дальнейшем

получит развитие в его образах танцоров, акробатов театральных и цирковых тем. Знаменитая живописная работа Шагала «День рождения» (1923), где счастливый художник умудряется в невероятном эквилибристическом полете поцеловать невесту, также удивляет зрителя своей сверхэкспрессивной динамикой.

Переосмысление традиций лубка и вывески. С началом неопримитивистского периода М. Ларионов переходит к более геометризированной, угловатой пластике, которая расширяет возможности для поиска нового пластического языка. Д. Сарабьянов отмечает в ней влияние лубка и вывески, позволивших художнику выработать особую демонстративную наглядность образительного мотива, «распластанность» фигур, одновременность действий, разворачивание события вдоль плоскости, игровой характер деталей и выйти к лаконичности фольклорной криптограммы [4].

Первую серию картин, где стилизуется вывеска, М. Ларионов показал на выставке «1-й Салон Издебского». С 19 апреля по 25 мая 1910 г. она проходила в Санкт-Петербурге, там их, скорее всего, видел М. Шагал. Это картина «Прогулка в провинциальном городе» (1907) и увеличенные ее до самостоятельных сюжетов фрагменты «Провинциальный фронт» (1907) и «Провинциальная фронтис» (1907). Утрируя выразительные жесты, Ларионов подтрунивает над своими героями, стремясь выявить характерное, приближая их образы к персонажам вывесок, которые присутствуют здесь же, на втором плане. В пластике персонажей очевидна гротескная экспрессия, создающая удивительный эффект равновесия при разнонаправленности ритма движений. В картине «Провинциальная фронтис» Ларионов даже не дописывает кокетливой героине правую руку с зонтиком, как это намечено в эскизе, оставляя для большей экспрессии движение незавершенным. У Шагала близкий эффект возникает в работе «Двойной портрет с бокалом вина» (1917), где сложный ритм наклоненной пирамиды из фигур Беллы, Марка и ангела держится благодаря движению последнего в противоположном направлении падающей вертикали нижних тел.

Показательно сравнение картины «Офи-

церский парикмахер» (1910) М. Ларионова и гуаши «У парикмахера» (1912) М. Шагала. Ларионов трактует композицию в духе театрализованной вывески, обрамляя плоское пространство приподнятыми драпировками и вооружая персонажей знаковыми атрибутами: парикмахера – огромными ножницами, офицера – длинной шпагой. Утрированные жесты героев таковы, что зрителю очевидны их обоюдные антипатии: они словно угрожают друг другу. Шагал в своей работе в большей степени отдает предпочтение сюжетному началу. Он хотя и театрально разворачивает парикмахера с клиентом на зрителя, но за их спинами сохраняет интерьер комнаты с нетерпеливо ожидающим своей очереди посетителем. Здесь интрига выстраивается на противопоставлении забывшегося в самозабвенном порыве угодить первому клиенту парикмахера и негодующего по этому поводу наблюдателя. Вместо иронично-торжественной репрезентативной композиции мы созерцаем иронично-добродушную сцену.

При сравнении событийных многофигурных картин «Ссора в кабачке» (1911) М. Ларионова и «Желтая комната» (1911) М. Шагала также очевидно сходство композиционных решений: вздыбленный пол, разбросанные стулья и разнонаправленные ритмы движений персонажей. Вся эта ритмическая какофония призвана раскрыть их необычное состояние: опьянение героев Ларионова и сомнамбулическое визионерство героев Шагала. Но что отличает работы М. Шагала, так это та символическая нагрузка, которая всегда привносит в них ощущение тайны. Шагал раскрывает замкнутое пространство комнаты в ночной пейзаж с луной, которая наполняет комнату таинственным свечением.

В работах Шагала 1910-х годов мы также встречаем на фоне городского пейзажа обобщенный образ-символ, идущий от знаковой природы афиши-лубка. Таковы многочисленные варианты «Скрипачей» (1911–1914 гг.), композиции которых постепенно усложнялись. В картине «Музыкант» (1912–1913 гг.) главный герой написан в полный вертикально вытянутый формат картины и находится в подчеркнутом контрасте с пейзажем фона из-за их несомасштабности, вследствие чего он воспринимается как ал-

легория, как воплощение национального духа, хранимого еврейской местечковой культурой. При необыкновенном разнообразии диссонансных разработок предметно-образного и цветового решения композиция в целом воспринимается целостно, как и подбавляет городской вывеске. Художник словно приглашает зрителя войти в этот волшебный мир творческой фантазии и на некоторое время стать его соучастником.

В революционные годы в Витебске М. Шагал активно использует язык народной культуры в своих оформительских работах города и декорациях постановок Театра революционной сатиры. К этому времени относится эскиз плаката «Трубящий всадник» (1918), который во многом напоминает работу М. Ларионова «Солдат на коне» (1910–1911). В обоих случаях образ всадника стилизован в соответствии с пластикой народной игрушки. У Ларионова ироничное воспроизведение наивной эстетики является основой для насмешки над стереотипным образом: вздыбленный белый конь в яблоках с бравым гусаром замер на скаку, испугавшись пня в лесу. Художник обрезает голову солдата и сдвигает изображение вправо, как бы освобождая место для создания ощущения продвижения вперед, и одновременно рисует в этом месте пень. Его солдат, словно заколдованный чарами си-не-бирюзовой ночи, обречен на бесконечно повторяющийся гарцующий прыжок: натываясь и отталкиваясь от белого пня, затем, ударяясь о верхний край полотна, – возвращаться к нему же.

На эскизе плаката Шагала все подчинено возвышенной романтической символике и преобразующему пафосу времени: приподнимающийся розовый занавес с кутасами открывает взору витебских обывателей трубящего всадника в революционных одеждах на зеленом коне. Небесный посланник опустился на холмы Витебска и, пробуждая от сна его древние церкви и вросшие в землю деревянные дома с покосившимися заборами, возвещает о грядущих переменах. Наверное, так ощущал себя Шагал, осуществляя в 1918 году в Витебске революционные реформы, одной из которых было объединение в единый творческий коллектив городской мастерской при Народном художественном училище молодых художников

и старых мастеров вывески.

В статьях М. Шагала этого времени больше акцентируется социальный контекст проводимых реформ, но вместе с тем есть и осознанное понимание эстетической ценности народного искусства. В «Письме из Витебска» художник сообщает: «Радовали сердце отдельные начинающие художники из народа и особенно рабочие – маляры-живописцы. С какой любовью, с какой детской преданностью исполняли они наши столичные «мудреные» эскизы» [5]. В сравнении с Ларионовым, выставлявшим на своих выставках наивных художников вместе с профессиональными, такая методика Шагала «натаскивания» мастеров по эскизам профессионалов кажется консервативной, она выдает его ориентацию на музейное и выставочное искусство. Это еще раз подчеркивает типологическую близость творческой эволюции М. Шагала к творчеству самоучек, для которых, согласно тонкому наблюдению Д. Сарабьянова, «важнее всего возвышение – приобщение к прекрасному» [6].

Армейские мотивы и образы самоидентификации художников. Весьма многочисленным по вариантам трактовки является в творчестве художников образ солдата. У М. Ларионова, после окончания Московского училища ваяния, живописи и зодчества много раз призывавшегося на военные сборы, этот образ приобрел автобиографические черты и стал использоваться в качестве самоидентификации. Впервые работы на солдатскую тему он показал на первой выставке «Бубновый валет» (1910) и на второй выставке общества «Союз молодежи» (апрель–май 1911) в Петербурге. Вообще солдатская тема разрабатывалась Ларионовым и Шагалом в разных исторических ситуациях. Солдаты Ларионова отбывают скучную службу в казармах мирного времени, отсюда их бесшабашность («Курящий солдат», 1910–1911).

Солдаты М. Шагала – это чаще всего призванные и раненые военных лет, в широко раскрытых глазах которых таится животный страх («Солдаты», 1914). Для Шагала автобиографический характер имеет образ поэта, причем в его разработке очевидно влияние ларионовских солдатских тем. В этом отношении весьма любопытно сопоставление пейзажа М. Ларионова «Близ ла-

геря» (1911) с работой М. Шагала «Поэт с птицами» (1911). На обеих картинах основу композиции составляет летний пейзаж, где среди цветущей природы размещена небольшая фигурка солдата – у Ларионова и поэта – у Шагала, причем их позы с перекрещенными ногами – чисто ларионовские. Безусловно, эти образы являются воплощением лирических чувств авторов. И, пожалуй, здесь их герои как нигде близки в своей растворенности в природном окружении.

В другой паре близких по содержанию работ: «Отдыхающий солдат» (1911) Ларионова и «Поэт в деревне» (1915) Шагала – очевидна разница в мирозерцании героев, в которых присутствуют портретные черты художников. Солдат Ларионова пребывает в ничегонеделании, забросив ногу за ногу, он разлегся у забора, раскурил трубку и наблюдает окружающую жизнь. Поэт Шагала приник к земле и в медитативном состоянии взывает к тайным силам природы. Два противоположных характера: для первого характерна экстравертированность, для второго – интровертированность. Таковыми художники были и в творчестве. Ларионов в своих новаторских поисках отталкивался от жизненных впечатлений, Шагал стремился воссоздать на полотне свое идеальное представление о жизни, ее метафору.

В картине «Отдыхающий солдат» (1911) Ларионова возникает любопытное соотношение героя первого плана с фоном картины: на заборе им начертаны строки, свидетельствующие о скором окончании службы, и рисунки-пиктограммы примитивного характера. Так автор делает явными мечты героя. Подобный прием полифонического звучания разномасштабных образов присутствует и в творчестве М. Шагала. Он также для раскрытия внутреннего состояния главного персонажа начинает использовать своеобразные мелкие пиктограммы, только они у него символично связаны с реальным мотивом и введены в его пространство без всяких видимых причин и границ. В картине «Солдат пьет» (1911–1912) бравый солдат, усевшись за чаепитие, предается мечтам о встрече с подругой, и эта радостная сценка в уменьшенном масштабе введена в композицию.

Нарративность и знак в живописи неопрimitивизма. Возвращение рассказа, сю-

жета в живопись авангарда было результатом продуманных методик и выставочных акций, осуществляемых Ларионовым под влиянием изучения народного искусства. Для художника-поэта Марка Шагала нарративность была тем качеством, которое изначально выделяло его творчество в новейшем искусстве.

Для творчества М. Ларионова, как и М. Шагала, характерна вариативность устойчивых тем и образов, которые в зарубежном периоде превращаются в иконографические схемы. У Ларионова они – курильщик, ветка, гроздь винограда, птичка, кошка, фигура обнаженной и др. – чаще всего носят игровой характер, отражая авторскую иронию, а в поздний период – лирическую ностальгию. Практически все образы российского периода творчества Шагала: животное, городская панорама Витебска, невеста-муза, влюбленные, часы и т. д. – в его поздний период приобретают знаковую природу и становятся информативной основой для наполнения смыслом живописных феерий. Кроме основной символической функции его пиктограммы выполняют одновременно декоративно-орнаментальную роль. Для обоих художников пиктограммы являются способом мифологизации собственной биографии и творчества.

У М. Ларионова эти образы-знаки в большинстве своем сформировались в период работы над футуристической книгой и циклом «Времена года» и были результатом глубокого изучения лубка, под которым он понимал все виды народного искусства. В предисловии к выставке лубка 1913 года, анализируя характер народного рисунка, Ларионов делает поразительно тонкое сравнение принципа симультанизма в народном искусстве и в авангарде. «Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях с разных точек зрения, занесенных на одну картину. Это, так сказать, примитивное рассмотрение предмета с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения – рассмотрение самого предмета с разных сторон и разных точек зрения (как у наших современных художни-

ков Пикассо и Брака), причем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так как в один момент дается то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени» [7].

Специфику этих приемов можно рассмотреть при сопоставлении литографии Ларионова «Женская фигура с летящей птичкой» (1913) и гуаши Шагала «Обнаженная в движении» (1913), имеющих весьма остроумное построение. Ларионов деформирует пропорции тела, сокращая или утолщая те или иные его части, но оставляет изображение плоскостным. Шагал, наоборот, совмещает в одном изображении несколько ракурсов: ноги и торс показаны со спины, при этом на ней обозначена грудь и нарисована запрокинутая голова с лицом, формы имеют кубизированную объемную моделировку. В данном случае лучшим комментарием будут слова самого Шагала, утверждавшего: «Народное искусство, хотя я его всегда любил, удовлетворить меня не могло. Народное искусство бессознательно, оно исключает совершенствование, цивилизацию. А меня всегда влекло к рафинированному искусству» [8]. Ларионов в своем реформировании пластического языка современного искусства стремился к простоте, ясности архетипа, хранимого народной культурой, к искусству, которое будет самоценно вне преходящих критериев времени. Марк Шагал в своем стремлении постичь секреты современного искусства был сориентирован на освоение возможностей новейших европейских открытий. В зрелом и позднем периодах творчества он возвращается к пластике свободного рисования, независимого от каких-либо «измов».

В предисловии М. Ларионова к выставке лубков также говорится об их эстетике: «Они вызвали подъем ощущений порядка искусств, что время было убито вневременным и внепространственным. Возникающее ощущение царило как самодовлеющая бесконечность» [9]. Эти слова являются ключом к пониманию его цикла картин «Времена года» (1912), в которых фольклорно-мифологизированная картина мира сопоставима с работой М. Шагала «Я и деревня» (1911). Оба автора берут за основу народную тему

восхваления витальных сил природы, но при близости мотивов демонстрируют разность пластических трактовок. При плоскостности и кажущейся простоте в композиционных решениях Ларионова присутствует динамика, рождаемая асимметрией расположения больших клейм и масштабными диссонансами рисунка, а также пульсацией белого цвета, оживляющей фактуру полотна и усиливающей ощущение радости и волшебства, характерное для наивного восприятия природы. Особенно она заметна при чтении поэтизированного текста, написанного без разделения слов, с использованием прописных и печатных букв, разными красками. Во всех работах светлые силуэты женских фигур-аллегорий пор года и других образов выступают на темном фоне, создавая пространственные эффекты глубины за счет цветового контраста. Ритуализованность жестов персонажей отсылает к искусству древних цивилизаций, а тонко нюансированный живописный фон передает очарование летней ночи или весеннего дня.

В картине «Весна» один из клейм имеет строго геральдическую композицию, где центром является цветущее дерево, по сторонам которого размещены профильные изображения мужчины и женщины. Это решение напоминает композицию Марка Шагала «Я и деревня», где пространство построено на более сложной игре форм и цвета, форсированной динамике. Здесь также основу составляют два противопоставленных профиля: животного, воплощающего природное начало, и художника, держащего в руках небольшую цветущую ветку-деревце. Центростремительный ритм картины, образованный циркульными и диагональными линиями, напоминающими стилистику орфизма и футуризма, создает калейдоскопичную картину смены времени, но не пор года, а времени суток, где свет и тьма чередуются, выявляя неизменный порядок бытия. Повышенная красочность и орнаментально-декоративное заполнение картинной плоскости панорамой улицы с игрушечными домиками, символической сценой доения коровы, прорастающим в руке художника деревцем подчинены поэтической воле художника, создавшего яркую метафору отношений человека и природы.

Плюралистическая концепция творчества «всёчества». В неустанном поиске новых пластических приемов и их переработке в соответствии с актуальными потребностями нового искусства М. Ларионов и Н. Гончарова вместе с И. Зданевичем приходят к идее всёчества, которая станет, по утверждению А. Стригалева [10], первой плюралистической концепцией русского авангарда. Эта эволюция логично вытекает из контекста становления и развития авангардного движения, новаторский энтузиазм которого подпитывался из арсенала пластических идей неевропейского и непрофессионального (народного) искусства. Она приводила к практике переосмысления через творческую трансформацию и классических образцов искусства, что хорошо демонстрируют многочисленные «Венеры» М. Ларионова и М. Шагала.

Умение синтезировать множество разнообразных художественных идей, подчинить их своей авторской воле, создать на их основе новый образ становится признаком нового искусства. Для Ларионова всёчество – это стратегия борьбы с устаревшим и утверждения новой неклассической эстетики. В предисловии к каталогу выставки «Мишень» Ларионов утверждает: «Признание копии самостоятельным произведением. ...Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфизма, провозглашаем всевозможные комбинации и смешение стилей. ...Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего» [11]. Своеобразным манифестом всёчества является картина М. Шагала «Еврей в красном» (1914), где на белом фоне Шагал написал имена живописцев: Чимабуэ, Эль Греко, Шарден, Фуке, Тинторетто, Рембрандт, Брейгель, Пикассо, Сезанн, Руссо [12]. В парижский период живопись из Лувра была для него источником вдохновения, и в его творчестве слышны отзвуки искусства многих знаменитых художников, традиций и стилей, что для XX века стало нормой. Для Шагала соприкосновение с разными авангардными течениями и освоение их стилистики – это прежде всего этапы формирования собственного пластического языка, в котором игровое начало и ребяческий юмор парадоксальным образом сочетаются с религиозно-мистическим ми-

ровосприятием. Постоянное переосмысление и сопоставление своего художнического опыта, зашифрованного в пиктографической иконографии, с разными культурными артефактами позволило ему быть над эстетическими битвами XX века и в своей зрелой фазе развития приблизиться к эстетике постмодернизма. Он реализовал тот эстетический идеал, которым был одержим Ларионов, утверждая в предисловии к каталогу выставки лубка: «Футуристическое учение только и может быть рассматриваемо как вневременное движение» [13].

Заключение. Творчество М. Ларионова и М. Шагала развивалось в едином русле раннего русского авангарда, имевшего постоянные контакты с современным европейским искусством. Для М. Ларионова это был самый яркий этап его творческой биографии, когда он оказался в центре разнообразных художественных акций и внимания к себе их участников, когда они от неопрIMITИВИЗМА переходят к эстетическому плюрализму концепции всѣчества. М. Шагал принимает участие в двух ларионовских выставках, но активным участником левого движения становится по возвращении в Россию в 1915 году, когда М. Ларионов уезжает в Париж. В последующие семь лет российского периода М. Шагал демонстрирует в своем творчестве «напряженность чувства и его высокий подъем», соединяя неопрIMITИВИЗМ с элементами фовизма, кубизма и футуризма. В его работах этого времени можно обнаружить пародийные интонации Ларионова, что среди доминирующей беспредметности делает Шагала преемником его начинаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поспелов, Г. Г. Бубновъй валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Поспелов. – М., 1990. – С. 247, 250.
2. Ковтун, Евгений. Михаил Ларионов. 1881–1964 / Евгений Ковтун. – СПб.: Аврора, 1998. – С. 165–166.
3. Пунин, Н. Н. Импрессионистический период в творчестве М. Ф. Ларионова / Н. Н. Пунин // Материалы по русскому искусству. – Л., 1928. – Т. 1. – С. 289.
4. Сарабьянов, Д. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов / Д. Сарабьянов. – М., 1971. – С. 99–117; Сарабьянов, Д. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним / Д. В. Сарабьянов // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М., 2003. – С. 3–12.
5. Шагал, Марк. Письмо из Витебска / Марк Шагал // Искусство Коммуны. – Петроград, 1918. – № 3. – 22 дек. – С. 2–3.
6. Сарабьянов, Д. Нико Пироманашвили среди русских художников на выставке «Мишень» / Д. Сарабьянов // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. – Тбилиси, 1983. – С. 7.
7. Ларионов, М. Предисловие к каталогу выставки лубка / М. Ларионов // 1-я выставка лубка. Организована Н. Д. Виноградовым. 19–24 февраля 1913 года. Каталог. – Москва // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 82.
8. Шагал, Марк. Ангел над крышами: стихи, проза, статьи, выступления, письма / Марк Шагал. – М., 1989. – С. 143.
9. Ларионов, М. Предисловие к каталогу выставки лубка / М. Ларионов // 1-я выставка лубка. Организована Н. Д. Виноградовым. 19–24 февраля 1913 года. Каталог. Москва // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 81.
10. Стригалева, Анастасия. Михаил Ларионов – автор и практик плюралистической концепции русского авангарда / Анастасия Стригалева // Вопросы искусствознания, VIII(1/96). – М., 1996. – С. 466–489.
11. Ларионов, Михаил. Предисловие. Каталог выставки картин группы художников «Мишень». М., 1913 / Михаил Ларионов // Поспелов, Г. Г. Бубновъй валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М., 1990. – С. 249.
12. Бессонова, М. А. Открытие примитива в искусстве начала XX века (от Уде к Вальдену) / М. А. Бессонова // Россия – Германия. Культурные связи, искусство, литература в первой половине двадцатого века. – М., 2000. – С. 29.
13. Ларионов, М. Предисловие к каталогу выставки лубка / М. Ларионов // 1-я выставка лубка. Организована Н. Д. Виноградовым. 19–24 февраля 1913 года. Каталог. – Москва. // Н. Гончарова, М. Ларионов. Исследования и публикации. – М.: Наука, 2003. – С. 82.

Поступила в редакцию 29.10.2012 г.