

Евгений КАЛИНИН

г. Петрозаводск

О современном книжном искусстве Карелии, и не только о нем...

Последнее двадцатилетие для издательского бизнеса показательно во всех отношениях: и динамикой выпуска (можно было бы учесть различные повороты, а то и капризы налоговой политики), и качеством, и оформлением продукции. Книжный голод, доставшийся по наследству от советского периода – в нем было немало искусственного, – поначалу удовлетворялся массовыми тиражами книжек (популярных авторов), напечатанных буквально на газетном срыве, причем «тетрадки» могли быть разного цвета. Оформление** (переглет-обложка, форзац, фронтиспис; последние два элемента исполнялись не всегда) было часто минимальным, шрифтовым, иногда добавлялся орнаментальный или сюжетный фрагмент.

Меньше этим жанром занимался классик карельского книжного искусства Н. Брюханов (1918-2004). Много и добротнo оформляли В. Наконечный, О. Чумак, В. Лобанов, Н. Трухин, Б. Акбулатов; есть удачные решения у В. и С. Чиненовых, В. Лукконена, Л. Антоновой и А. Кисилева, рисунки И. Карт нередко грешат красотами. В серии приключенческих книг, изданных «Барсом», рисунок для переплета решался пусть и не всегда со вкусом, но без ошибок, но броско по композиции и цвету, в рекламном плане (О. Ермоленко и др.).

Самые многочисленные, ради изданий одного автора, оформления принадлежат Т. Юфа. В своей тонкой манере она рисовала для не менее 160 поэтических сборников и других книг Ю. Линника (к ним нужно прибавить и книги других авторов). Нередко Т. Юфа цитирует себя, иногда она бывает схематична, монотонна во фрагментах, но практически никогда ее разнообразные, порой щедрые, рисованные пером пластические мотивы не переходят в пустую декоративность. Нередко коллажные композиции пространственны, выразительны пейзажные планы, растительные мотивы.

В. Наконечный работает в Карелии почти сорок лет, за это время он оформил более 300 книг. В последние годы его почерк приобрел особую уве-

ренность. Переглеты недавних научных, справочных, ведомственных изданий («Художественный текст», «Органы безопасности Карелии», «Карельская энциклопедия» и др.) решены капитально, в классическом стиле. Виртуозно исполнена обложка сборника «Ника» в эфире*: в ней читается темп журналистской деятельности. Эти работы соседствуют с серией «Книги карельских классиков». В композиции переплетов включается узнаваемый и тонкий пейзаж. Среди изданий прозы и поэзии различных авторов (Жемойтедите, Вересов, Вуотилайнен, Гамальская и др.) можно выбрать те, для которых свободные ассоциативные, живые по фактурам композиции графика хороши. Он проявляет чувство специфической книжной декоративности – обложки скомпонованы свободно, цветофактурные отношения найдены изобретательно. Впрочем, в большин-

* Количество выпущенных названий поднимается от 390 в 1989 г. к 556 в 1992 г. Затем следует спад: 367 (1997). Далее обозначается резкий подъем в 2000 г. и колебания вокруг 800-900 названий вплоть до обрушения в 2008 г.: 455. Большинство изданий носит научный, информационный характер, есть реклама. В сравнении с советским периодом резко расширилось количество фирм, занимающихся этим бизнесом. В 1991 г. в дополнение к монополисту, издательству «Карелия», появляются первые, единичные книжки издательств «Лица», «Барс», «Петроком», «Зеркало», «Глобус», «Амитье» и других, названия некоторых из них сегодня кажутся экзотическими. Теперь библиотеки пополняют не только «ПетроПресс», «Скандинавия», «Версо», но и другие игроки рынка.

Оговоримся, что все без исключения работы всех без исключения авторов упомянуть невозможно, речь пойдет о наиболее заметных из них. В неоговоренных случаях имеется в виду издательство «Карелия».

стве случаев не помешали бы сюжетные решения, хотя портрет героя и пейзаж Петрозаводска в «Судьбе Шарля Лонсевилья» (2003) Паустовского малоубедительны. Художник также известен работой над обложками журналов края. Для «Пуналиппу» и «Карелии» он нередко находил мотивы оформления, превосходные в своем роде. Сложнее с «Севером»: здесь любопытные декоративные композиции соседствовали с неплодотворными цитатами изобразительной классики, их смешениями, сюда же включались сочиненные бытовые, не всегда интересные сцены. График хорошо использовал преимущества цифровой технологии: добивался выразительности детализовки, цвета, линии.

Десятки книг за эти годы оформил Н. Трухин. Однако его инструментарий заметно скромнее, чем у В.Наконечного.

На иллюстрированные издания, дело дорогое, решались немногие фирмы, понять их можно: время действительно не лучшее для высшего в своем роде, трудоемкого жанра книжного искусства, особенно когда спрос и тиражи существенно упали. Для иллюстрирования иногда приглашали сторонних авторов. Среди них – известные в России мастера – петербургские графики А. Харшак, В.Траугот и другие. Но и опыт карельских художников видится поучительным.

В начале обозреваемого периода продолжал работать Н. Брюханов. Два его проекта принадлежат жанру малоформатной книги: это «Русский сонет. Первая четверть XX века» (1991) и «Венок сонетов» (1993). В первом сборнике художник сумел выработать изящную манеру, во втором он отталкивается от классичности стихотворной формы. Рисунки верны в передаче как экспрессивных, так и созерцательных, импрессионистических, бытовых мотивов. Графика позволяет объединить в нечто цельное многочисленные и разнообразные поэтические манеры.

Выделяются две другие книги, в которых принял участие этот мастер. В 1995 году вышли из печати (издательство «Кругозор») «Легенды о Христе» С.Лагерлеф. Для них художник разработал как оформление, так и широкие, включающие полосные и на разворот композиции. Они сделаны в уверенной, узнаваемой манере. Но похоже, что новые веяния, мысль о привлечении покупателя побудили графика усилить эстетический план цикла. Он, правда, удерживается от откровенных красот, иной раз даже становится скуповатым, геометричным. Другое, полностью авторское издание было задумано еще в 1950-х годах. Оно включало поэму «Невский сказ», написанную самим графиком и рассказывающую историю «Медного всад-

ника», и сопровождалась она многочисленными, разумеется, превосходными рисунками. Уникальная по замыслу книга вышла в свет уже посмертно. Нельзя не отметить заслуги издательства «Острова»; качество печати (2007, Калининград) здесь существенно выше, чем в «Легендах о Христе». Большой цикл миниатюр отличают высокий, до деталей костюма историзм, живая повествовательность, стилистическое единство, свободное развертывание книжного пространства. Композиционное разнообразие, тонкая пейзажность, свободное владение специфической глубиной пространства, отношениями, движениями и ракурсами персонажей, отточенная гамма расцветивания – все заставляет вспомнить традицию художественного объединения замечательных мастеров начала XX века «Мир искусства». Рисунок точно вложен в полосу, разворот, «работает» и цвет бумаги. Здесь выдающийся мастер книжного искусства демонстрирует превосходство «старой школы».

Школа есть также у О. Чумака, он живо, со знанием жанровых и технических подробностей древности строит многочисленные жанровые сцены и миниатюры в малоформатной книге В. Пулькина «Чаша мастера» (издано в 1990 г.; удачен макет; прочитывается хорошая совместная, писателя и художника, работа). Глубина пространства у него маловата, но герои взяты тепло. В целом рисунки отличают со вкусом найденная сдержанная цветовая гамма, подлинная книжность, «вещь» просится в руки. Нельзя не сказать, что пояснительные надписи курсивом, введенные в рисунок, ничего не прибавляют последнему, а потому кажутся лишними. Книга того же писателя «Царские персты» («Периодика», 2002) широко была иллюстрирована О.Чумаком и М. Чумаком. Здесь во внешне легкое графическое повествование проникают моменты беглости, приблизительности. Авторский текст, что называется, не пережит.

Оговоримся сразу, что качество иллюстраций в массовой «взрослой» продукции очень часто снижает плохая бумага. Важнее другое: остальные художники если и узнаваемы по приему, «руке», то не потому, что эта рука считается со стилистической литературного первоисточника. Гораздо ниже уровень композиционного мастерства, заметны плоскость многих решений, слабая, повторяющаяся портретность и однообразный психологизм (скорее отсутствие его), одинаковость и неразработанность штриховых, тонально-колористических отношений. Несколько спасает книжки Н. Трухина явно неравнодушное отношение к ним художника. В том числе и к детской литературе.

В «детском» жанре давно и успешно работают В. и С. Чиненовы, выученики школы, к которой принадлежал Брюханов. Более активен Сергей. Уверенное, но несколько схематичное рисование сопровождается книжку В. Берестова «Приятная весть» (1989). Энергичная, более геометризованная, чем хотелось бы, манера и звучное колористическое решение обычны для автора, все это отличает издание сказок В. Даля «Старик-годовик» (1990). Столь же мажорна гамма в «Коньке-горбунке» П. Ершова (1992). Автором проделана очень большая работа. Хотя рисунок здесь тоньше, больше предназначен для рассматривания, чем в предыдущем цикле, детализирован он все-таки недостаточно, лица героев по существу только обозначаются. По-настоящему книжной декоративности авторы достигают в цветовом решении, в некоторых фрагментах рисунков. Впрочем, сказка трудна для иллюстрирования, и среди многочисленных ее изданий издание «Карелия» занимает заметное место.

Тонкостью рисунка отличаются книжки, иллюстрированные Т. Юфа (некоторые поэтические сборники) и М. Юфа совместно («Волшебный короб», 1993). Т. Юфа строит композиции свободно, фигуру героини она рисует уверенно, иной раз в сложном ракурсе. Композиции, как правило, приятно рассматривать. М. Юфа рисует и самостоятельно (2000: Е. Кирсанова, «Олесины сказки», «ПетроПресс»; В. Данилов, «Песенка на ниточке», «Карелия» и др.).

Уважительностью к маленьким читателям отличаются рисунки В. Лукконена, они в нужной мере детальные, теплы по интонации. График много работает в малообъемных изданиях, героев он рисует непринужденно, почти каждый раз занятно, владеет сложными, многофигурными сценами, глубинным пространством, знает границы декоративности.

Интересен опыт архитектора И. Лялько, в строгой манере иллюстрировавшей книжку «Семь чудес света» (1997). Это редкий ныне случай, когда достигнуто высокое качество издания. Много оформлений у Е. Агафоновой, но ее рисование довольно тяжеловесно, малоизобретательно.

Случается другая крайность, облегченность подхода – как бы юмористические комментарии текста, приемы шаржа – в том числе и во «взрослых» изданиях. Они варьируют хорошо известные штампы, выглядят схематично, порой натужно.

Отдельного разговора заслуживают фотоальбомы, их выпущено множество. Есть издания, посвященные Кижам, Валааму, Соловкам, Петрозаводску, районным городам, национальным паркам. Есть

тематические альбомы, путеводители. Есть издания авторские, чаще это сборники. Снимали для них такие мастера, как С. Майстерман, В. Ларионов, В. Голубев и многие другие. Однако большинство изданий носит представительский характер, в них довольно много официоза, который так или иначе влияет на изобразительный ряд, где преобладают видовые съемки – они и подавляют живые сюжеты, выразительно схваченные детали, пейзажи с тонким или активным настроением. Альбомы перегружаются маловыразительными мотивами, мелкими форматами, оказываются слабо организованными.

Замечательно было задумано Ю. Шлейкиным и В. Лобановым издание «Три века Петрозаводска» («ПетроПресс», 2003): показать историю юбиляра наглядно, в том числе и через семейные архивы. Это очень человеческий подход. Была проделана огромная собирательская работа, получен выразительный, порой уникальный фотоматериал. Много представляется широкому читателю, да и специалистам впервые. Где-то материал подчиняется составителями и дизайнерами (В. Лобанов, В. Наконечный), где-то буквально распирает блок, ложится, как бы брошенный небрежной рукой, сбивчиво, внахлестку. Исторические пейзажи города (С. Чиненов) в оформлении хотя и приятны по манере, но нарисованы без опоры на исторические документы, карты. Задача графической реконструкции прошлого все еще стоит перед художниками и должна решаться в содружестве со специалистами. Впрочем, недостатки не очень умаляют открытие нового книжного поджанра, все рассматривается и прочитывается с большим интересом.

Много и удачно работает О. Семененко, фотохудожник с острым взглядом. В альбоме «Соловки. Симметрия духа» («Карпован сизарексет», 1994) ощутимо движение от видовой съемки к художественной. Роскошно издан монументальный альбом «Карелия. Пятое время года» (2005): это тот несчастный случай, когда фотограф специально улавливал выразительные настроения природы, которые способны усилить впечатление от своеобразного ландшафта. Не надоедает смотреть внешне однородный материал (древние мегалитические комплексы) в «Священных камнях Гипербореи» (О. Семененко, И. Георгиевский, М. Шахнович; издательство В. Ларионова, 2005). Продолжает эту тему выпущенный в Москве альбом «Карелия. Преображение камня» («Альфа-Дизайн», 2009), в который Семененко, наряду с выразительными фактурными съемками, включил немало по-настоящему пейзажных мотивов, в которых порой тонкость или сила настроения соединяется с размахом.

У издательства «Скандинавия» особенно боль-

шая полка изданий, в том числе весьма заметных. Здесь много макетирует В. Лобанов. М. Скрипкин издает многочисленные альбомы («Кижы. Времена года», 2004; «Карелия», 2007 и др.). Интересна недавняя его работа «Кижы. Валаам. Соловки» (2008); здесь впервые и правомерно соединены наблюдения, сделанные в трех главных очагах великой традиции Карелии. Фотохудожник естественно варьирует музейные, церковные, бытовые сюжеты, снимает портреты, меняет дистанции восприятия, ракурсы. Взгляд на природу пристальный, композиция выстроена, цвет насыщенный (иногда «до упора»), но не назойливый, свет порой пронзителен, но точен по настроению, чаще используется сдержанно. Хороши и панорамы, и среднеплановые «сцены», и пейзажные натюрморты. Даже кажущиеся знакомыми мотивы кажутся выразительными, они выигрывают в тех случаях, когда их состояние увидено динамически. Интересные наблюдения встречаются в альбоме Б. Конанова «Карельский меридиан» («Скандинавия», 2008).

Несмотря на трудности 1990-х, не прерывалась работа над образами «Калевалы». Нельзя не испытывать чувства благодарности к немногим художникам, сохранявшим верность этой теме. Претворение фольклорной традиции, выявление национальной специфики – ответственная задача для иллюстратора*. Иногда оформление минимальное – например, пейзажные заставки Т. и М. Юфа («Карелия», 1998).

Б. Акбулатовым была создана довольно большая серия станковых листов на темы «Калевалы». Некоторые из них приобрели существенные эпические качества. Они, несколько упрощенные, вошли в трехязычную, сокращенную по объему версию «Калевалы» («Инка», 1993). Здесь впервые руны подбирались под имеющиеся сюжеты рисунков – и этот случайный принцип нельзя назвать плодотворным. Было очевидно, что листы не покрывают пространство книги целостным и ритмически организованным комментарием. Манера их исполнения неплохо согласовалась с архаикой текста, но гораздо большего внимания автора заслуживал фантастический, «языческий» план. Постоянно ухудшающаяся конъюнктура полиграфического рынка стала причиной того, что книга была издана на газетной бумаге. Так были «съедены» важные графические, колористические отношения; была ослаблена трудноуловимая авторская эмоциональность. На первый план вышли несколько огрубленный рисунок фигур, лиц, условность типажей, заторможенность состояний и настроений, что слабо соответствует действенности сюжетов рун, их наполненной мощной динамике.

К. Гуйтула из Тампере издал («Карелия», 2004) «Калевалу» сплошным текстом (не деленную на руны), иллюстрированную щедро, изобретательно, в едва ли не лихой, журнальной, черно-белой, богатой по фактуре манере. Решение рискованное даже для опытного художника, но вряд ли оправданное: текстовые фрагменты (шрифты по рисунку сомнительны) смотрятся как второстепенная часть книги, дополнение к сценкам, рисованным в стиле комиксов, в разнообразных, порой очень острых ракурсах. Развороты получились дробными, композиции буквально рассыпаются, форматки – в том числе и с текстами – режут фигуры. Есть и приемы, штампы из графики для периодической печати, и красоты.

А. Максимов иллюстрировал переложение текста в сокращенном и прозаическом варианте для детей (2004; особая благодарность фонду Юминкеко, с помощью которого осуществлены названные и другие издания «Калевалы»). Это довольно большой цикл из черно-белых полосных рисунков и оформления. Максимов обратился к опыту Серебряного века, который, если ориентироваться на блестящих мастеров, предполагает фундаментальную выучку, глубокое понимание природы литературного первоисточника, тонкость в деталях. Поскольку сам модерн основан на стилизации, то тут Максимова подстерегает опасность стилизаторства.

Здесь следует снова вспомнить, что комплекс рун, почитаемых как высшее явление народной культуры, есть сам себе жанр, что именно он – а не иллюстратор – ставит задачи. Как с этим соотносятся композиции В. Фомина, использованные для оформления сокращенного по объему издания 2006 г. («Скандинавия» – Юминкеко)? Десятки мажорных, часто однообразных, иногда своеобразных по цветовым отношениям рисунков исполнены трудолюбиво, в авторской измельченной и декоративной манере, напоминающей лоскутное одеяло. Как правило, они решены абсолютно плоско, но вдруг появляются элементы ракурса, перспективы, что (а равно разноразной в форматах) никак не способствует целостности рисованного ряда. Впрочем, назвать его изобразительным трудно, поскольку геометрические «элементы» с трудом складываются в фигуры; сцены, детали пейзажа и быта, фантазийные «образования» не прочтываются; момент гадательности возрастает сверх меры. Об отношениях героев, портретности, психологичности и прочем здесь говорить неуместно, тем более что обрам-

* Проблемы иллюстрирования «Калевалы» рассматривались в многочисленных, в том числе и наших, публикациях, каковой стоит избегать.

ляют композиции обширные черные «рамы», должные, видимо, как-то выровнять их звучание, объединить все в книгу. Последнего не происходит, и, тем более что в качестве заставок используются мелкие фрагменты больших рисунков, они превращаются в ребусы. Возникает впечатление, что манера избрана автором постольку, поскольку снимает с него проблемы «построения» образов героев, их отношений, подвигов и т. д.

Отдавший многие годы «Калевале» М. Мечев поставил себя перед ничуть не менее сложной задачей. Работа над «Повестью временных лет» («Карелия», 1991) растянулась на 13 лет. Художник изучал древнейшие фрески, иконопись, византийские мозаики, археологические коллекции. В поисках пластического ключа он также обращался к древней киевской, новгородской, псковской книге, которые по манере оформления существенно различаются между собой; при этом авторы миниатюр уходили от византийских образцов довольно далеко. Мечев, конечно, сохраняет ритмичность построений, рисует иногда абсолютно «плоские» группы. Он воспроизводит детали миниатюр, «модели» одежды. Прямая стилизация источников не вызвала бы никаких упреков. С непринужденностью древнего изографа художник сочетает элементы прямой и обратной перспективы, сюда же вводятся глубокие пейзажные панорамы. Но при этом он сводит к минимуму неточность пропорций, произвольность штриха. Линейный рисунок становится гибким, моделирует объемы. В массовых сценах примиряются средневековые приемы «пересчитывания» толпы по головам и ракурсное изображение кораблей, конной дружины. Линия Мечева живая и точная, она буквально льется, воспринимается в больших композициях едва ли не как «прямая речь». В то же время некие динамические качества линии, стилистики, претворенной графиком, позволяют безошибочно почувствовать руку современного мастера. Он исполнил более 400 (включая элементы оформления) гравюр, из них в книгу вошло около трети. Они живо располагаются по тексту, их пульсирующий ритм уподоблен катастрофическому чередованию событий «Повести». Еще больше времени заняла другая грандиозная работа художника – Евангелие («Острова», 2009).

Регион древнейших городских поселений, где были сложены библейские тексты, был крупным производителем товаров и перекрестком торговых путей. Здесь рано возникла устная традиция, а затем и потребность в грамоте, в наиболее эффективных системах письма, в фиксации исторического опыта. Ветхий Завет начал складываться в то время, когда первобытное восприятие жизни, исключаящее ин-

дивидуальность как таковую, уступало место новой парадигме, утверждающей роль отдельной личности в человеческой общности. Формирование ее (личности) более высокого статуса было крупнейшей эволюцией человеческого мироощущения, вызвавшей появление Книги книг.

Новый Завет остро сталкивает Добро и Зло, Равнодушие и Сопереживание, Мудрость и Безмыслие. Высочайшая смелость отличает Учение, утверждающее ответственность каждой личности за состояние этноса. Завет есть свидетельство становления христианской этики человечества, осознающего, что наиболее легко высвобождается темным инстинктам, обесценивающим человеческую жизнь, судьбу родов-колен, племен, народов, необходимо противопоставить парадоксальное по кажущейся беспомощности чувство. Забегая вперед, заметим, что хотя эту идею разделяют два миллиарда человек, воплощение ее в жизнь до сих пор идет с трудом (можно предположить, что развитие цивилизации было бы принципиально затруднено, она понесла бы несоизмеримо больше потерь, если бы иудеохристианская традиция не сложилась вообще).

В четвероевангелии идея всеобъемлющей Любви утверждается крайним и неоспариваемым средством – смертью Богочеловека. Тысячелетия, отделяющие описываемые события от нас, ощущаются в текстах буквально физически, опыт человечества, возведенный в притчи, впечатан в первоисточники с большой силой. Нельзя не видеть разности авторских манер евангелистов, но в них есть безусловно общие черты. Написанные предельно просто, стилистически иногда производящие впечатление рубища, тексты обладают эпичностью, высоким и мужественным пафосом.

Этот высочайший опыт не мог не привлекать художников. Графическое сопровождение самых ранних на земле текстов представляет собой огромную трудность. Предполагается, что первыми их изображали иудеи Александрии в середине III в. до н. э. Традиция украшения Евангелия моложе, отдельные сцены, исполненные в античной манере, пишутся христианами в катакомбах Рима, рельефы речутся на саркофагах. Позднее (III в. н. э.) наивные и экспрессивные фрески с изображениями пророков и целых циклов появляются в жилом доме и синагоге в Дура-Европос (пограничное поселение Римской империи на реке Евфрат).

В V в. в Византии был иллюстрирован список Иисуса Навина. Библия широко распространилась в X в., в восточно-христианском мире, в украинских, молдавских, грузинских, армянских рукописях, интерпретирующих сохранившиеся византийские образцы. Евангелие для русского князя Остроми-

ра с портретами евангелистов было исполнено в 1057 г., а Киевская Псалтирь с рисунками на полях – в 1397 г. В иллюстрациях русского «Лицевого хронографа» (1512) прочитываются первоисточники – фламандские, немецкие, итальянские гравюры. Это, кстати говоря, подтверждает достаточно тесные связи Москвы с Западной Европой.

Интерпретации Нового Завета в станковом искусстве (Возрождение, затем XVII век) бесконечны, нередко это шедевры. Известны большие по формату, нагруженные символической сумрачные листы Альбрехта Дюрера. Масштабно и академично иллюстрировали Библию французские художники XVIII в. (Марилье, Моро). Огромный цикл был создан Гюставом Доре, однако серия не отличается цельностью, последовательной монументальностью, нередко композиции измельчены, академичность манеры затрудняет выражение индивидуальности художника, раскрытие эмоционального его переживания. Но, заметим, более поздние, совершенно самостоятельные, открывавшие новые грани в понимании Учения, в природе человека, полотна Александра Иванова, Николая Ге, Василия Polenova, Михаила Врубеля стали крупным явлением в изобразительной евангелистике. И это произошло потому, что вечные сюжеты «держала» (как и в классических случаях) проблематика современности.

Библий, Евангелий на русском языке с иллюстрациями за последнее время выпущено сравнительно немного. Совсем уж нехорошо выглядит сладкое, с красотами рисование, эксплуатация лубочной манеры некоторыми художниками. Очень добросовестно, напротив, оформлено переложение «Сказания устного завета», исполненное М. Дзем для детей (напечатано в Словакии в 1994 г., имя художника почему-то не указано). Довольно цельно смотрится «Библия в иллюстрациях», нарисованная в академическом стиле Ю. Шнофф фон Карольсфельдом, изданная в Чехословакии (1991). Таким же примерно образом можно охарактеризовать подробные «Иллюстрированные фрагменты Священного писания» (М., 1994); и все-таки здесь, в многочисленных композициях Северо Баральди, есть, что удивительно, хорошая динамичность при высокой культуре рисования и последовательности колористических решений. Подобного уровня изданий русские художники показать до сих пор не могли.

К счастью, петрозаводское издание позволяет увидеть, что творческий коллектив к делу подошел серьезно. Для книги (345 стр.) выбран монументальный формат, хорошие пропорции блока. Сразу скажем, что превосходная «одежда» (варианты: основной тираж одет в серебристую фактурную бумагу, эксклюзив – кожа с тиснением) по проекту В. На-

конечного, равно как и его шрифт на переплете, вызывает уважение к памятнику издательской культуры. На переплете же – «портрет» Иисуса Христа, выполненный М. Мечевым. Исполнен многолистный, торжественный вход в книгу, с проникновенными портретами евангелистов – в каждую ее часть. Из 800 предварительных композиций в книгу вошло (по большей части полосных) 264. В оригинале графика Мечева – это, как правило, небольшие по размеру рисунки на бумаге. Они отличаются экспрессивностью и ясностью, исполнены карандашом. Эта техника – самая простая в сравнении с другими – родственна архаичности текстов, она является зрителю наиболее непосредственным излиянием чувств и мыслей автора.

Художник как бы заново знакомился с религиозной культурой Европы, ездил к местам событий, к берегам Иордана. Старые кварталы городов и даже современные сооружения, благодаря тому что они облицованы золотистым «иерусалимским» камнем, создавали общую атмосферу. Вышедшие на поверхность изломы, столкновения пластов азиатского и африканского рифтов в пустыне Негев, состояния природы производят такое впечатление, что там как будто ничто не изменилось от сотворения мира. Эти мотивы позволяли довообразить сцены, описываемые в первоисточнике. Во внешне скромной авторской манере проявилось дыхание тысячелетий, легендарной истории, рисунки оставляли впечатление грандиозности деяний.

Автор идеи Ю. Шлейкин знал, как трудно будет увидеть эти рисунки в книге. Спонсоры, скорее всего, могли бы сказать, что Священное писание печаталось множество раз, что нужна в нем если и возникает, то постоянно покрывается, и острой необходимости в иллюстрированном издании нет. На этот счет можно было бы возразить, что рисовать, пластически интерпретировать Библию можно и нужно по-разному, чтобы привлекать все новых и новых читателей.

Казалось бы, изобразительные комментарии к Евангелию могут быть осуществлены легче, чем иллюстрации к Библии: объем его существенно меньше. Но на самом деле трудности резко возрастают, поскольку нужно переложить на язык графики четыре в основном повторяющихся сюжетных ряда, главным содержанием которых является общение Христа с людьми. Повторы типов, «конструкций» фигур являются просто бедой работ художников, нередко и крупных; как правило, это свидетельствует о неконтролируемом автоматизме исполнения, а то и об облегченном подходе к задаче; психологические характеристики подменяются настроением – и хорошо, если оно есть.

Работа над сценами высокого нравственного содержания особенно трудна. Переживание сюжетов (в первую очередь драматических, трагических) каждый раз как будто заново требует больших эмоциональных затрат. Их трудно сравнивать с теми чувствами, которые художник испытал, работая над «Калевалой» и «Повестью временных лет» – при всем к ним уважении. Отдавая дань мужеству, которое проявляет Мечев, десятилетиями работающий над сложнейшими темами, заметим, что опыт претворения этих монументов словесного творчества помогал ему; но стилистика теперь должна была стать совершенно иной.

Цикл производит капитальное впечатление, и он свидетельствует о высокой «языковой» мобильности автора – какую могут продемонстрировать очень немногие коллеги. Художественные средства используются чрезвычайно экономно. Рисунок скупой, он стилистически следует тексту, его лаконизму. Манера Мечева самостоятельна, она убедительно описывает черты, объемы, движения персонажей, она экспрессивна настолько, что характер линии нередко воспринимается как функция сильной эмоции. Иногда даже возникает впечатление, что линия не подчиняется воле автора. В то же время сцена может быть пронизана трепетностью, какая, например, достигнута в сцене Рождества. Редко линейные элементы образуют серебристую фактуру, как это сделано в на редкость выразительной сцене Крестного пути. В жанровом плане художник, насколько это возможно, разнообразен.

Иконографически образ Христа вполне самостоятелен, в Его облике очевидны как национальные, так и общечеловеческие черты. Лик выдержан последовательно, в различных состояниях, настроениях, ракурсах. Величие Иисуса, равно как и Его переживания, показаны сдержанно, на лице – печать неотвратимого, художник избегает умильных интонаций даже в заметно теплых сценах с детьми. Мечеву вполне удается показать силу и сдержанность чувств, мощь ума, притягательность личности в целом; возникает представление о Его человеческой сути, о божественной природе Иисуса. По силе взволнованности некоторые сцены («Отречение Петра») восходят к поздним образам Эль Греко.

Равно художник последователен и психологичен в портретах евангелистов, для них он нашел выразительные – как общие, так и индивидуальные – характеристики, передал чувство ответственности, захватывающее авторов текстов. Интересны «групповые портреты». Мимические движения передаются столь же скупой, сколь и тонко. Выразителен образ Понтия Пилата, презиравшего, по нашему мнению, иудейских пер-

восвященников. Военную машину Рима олицетворяют грубые стражники.

Толпу, которая вдруг ни с того ни с сего изменила отношение к Учителю, и один раз интерпретировать непросто, нужен обширный подготовительный материал, о необходимости композиционного разнообразия уже не говорится. Тем не менее массовые сцены удаются мастеру, несмотря на то, что его же лаконизм ограничивает в подробности характеристик. Он строит сцены в пространстве изобразительно, живо, с эпическим размахом. Иногда это собственно народ Иудеи (глобальные по ощущению сцены крещения Христа). Для него он находит порой разнообразный и узнаваемый типаж, художник варьирует реакции людей: образы – не статические, служебные фигуры, но пережиты автором, их психологизм выразителен при скупости деталей. Поэтому бесконечные, покрытые тканью головы не утомляют глаз. Фарисеи, саддукеи описываются не без тонкого гротеска.

Автор, следуя иконописцам, везде скуп на телесные движения, фигуры скрыты бесформенными балахонами, очертания которых иной раз запутаны мелкими складками. Здесь продолжается экспрессионистская манера художника, от которой трудно требовать анатомической точности. Но, большей частью, продолжается высокая эмоциональность графики. Слабость некоторых объемных характеристик компенсируется рисованием рук их, кистей рук, беспрецедентное количество. Их, в хорошем исполнении, в работах художников ныне редко встретишь. Мечев удивляет смелостью, с какой он использует выразительный жест, даже движение пальцев. С их помощью в лучших рисунках достигается редкое разнообразие в выражении чувств, мыслей.

Пейзажей в книге, в общем, немного, но там, где они есть, они производят впечатление натуральных. Пластика местности, настроение природы, эпических панорам выразительно окрашивают сцены шествия апостолов, движения каравана верблюдов, иной жанровый мотив. Очень тепло и убедительно выстраиваются виды древнего и великолепного Иерусалима, фактуры каменной кладки его тесных улочек, крепостных стен. Скупой, но выразительно охарактеризованы воды Иордана. Порой очень удачно воспроизводится «характер» оливкового дерева, рощи, протяженность и глубина планов. Хороши очаровательные, стоящие особняком пейзажные фрагменты, совсем лирические растительные мотивы на полях полосы, которые иногда дают отдохнуть глазу. Особо следует сказать о колорите. В данном случае господствует белый тон бумаги, что большей частью воспринимается как сле-

пуще солнечное освещение, как цвет некрашенных или выгоревших тканей древних «длинных одежд», которые на самом деле были различными по цвету.

Таковы лучшие стороны этой Книги. Можно ли было улучшить издание больше? Наверное, можно. Вызывают сильные сомнения рациональные модернизированные наборные шрифты, далекие от характера текста, а главное – способ воспроизведения иллюстраций с ксероксных копий. При этом цвет линии стал существенно более темным, а сама она, особенно сгущения из-за электрографического эффекта оказываются прокомментированными легким тоном. При этом же оказываются невоспроизведенными атмосфера далекого прошлого, воздух пустыни со взвешенной пылью. Особенно сложно принять это тем, кто видел карандашные оригиналы, в которых лучше чувствовалась патина времени, некая скромность – перед величием событий – тех, кто их описывает. Иногда тоновой эффект едва ли не полностью забывает выразительный рисунок. Возможно, именно поэтому дизайнеры (О. Ромашкина, А. Коломыцев) щедро и несколько механически использовали черный цвет в рамах, «порталах» рисунков, целых полосах, страничных плашках и гигантских «рубленных» инициалах (заглавных букв; последние вообще представляются излишними). Таким образом, вероятно, усиливался еще и трагический план в книге. На это следует заметить, что мучения Христа евангелисты описывают очень скупно, справедливо полагая, что Его смерть лишь ступень осуществления Божественного промысла, замысла самого Христа, в который входило и наущение Иуды. К счастью, главные идеи Евангелия – мудрости и любви – ни черный цвет, ни встречающаяся беспорядочность в компоновке разворота подавить не в состоянии; но иногда что-то существенное от образа отнимается.

Вряд ли выиграли камерные сцены, подвергшиеся увеличению ради общего масштаба книги, здесь ощущается несколько избыточная монументальность. Иногда график не выдерживает огромного эмоционального напряжения, на которое сам себя обрек. В первую очередь это касается сцен на Голгофе: здесь сравнение работ Мечева с великой традицией носит особый характер. Где-то простая динамичность или перечислительность, декоративность линейной фактуры подменяют экспрессивность. Остается сожалеть об отказе от прежних в издательствах порядков, когда столь капитальные издания подвергались многоступенчатому обсуждению на художественных советах и где принимали продуманные, перепроверенные решения. Стоит заметить, что для такой книги можно было бы собрать совет и на общественных началах.

Но нельзя забывать, что Мечев конкурирует с крупнейшими явлениями изобразительного искусства, в частности, с гениальным циклом офортов Рембрандта, его потрясающей насыщенностью высказывания. И за смелую попытку можно простить отдельные неточности, тем более что работа над темой продолжается. Здесь можно говорить о завете самого Мюда Мариевича (дай Бог ему здоровья, он будет работать при любых условиях): надо равняться на великих классиков, работать так, как будто у тебя в запасе вечность, поднимать вечные темы. Нельзя не отдать дань масштабности замыслов, мужеству, которое проявляет художник, десятилетиями работая над ответственной темой. Похоже, что в этом отношении сегодня рядом с ним некого поставить не только в стране, но и в мире.

В целом нельзя не разделить пафос авторов проекта, и издателей, и спонсоров, в числе которых РАО «ЕЭС России», Анатолий Чубайс, Хейкки Хаависто, фонд Ээро Рантанен и многие другие – к ним нельзя не испытывать чувство глубокой благодарности. Издание было в производстве, когда разразился кризис, «благодаря» которому проект оказался неприбыльным для всех участников. При этом половина тысячного тиража будет безвозмездно передана библиотекам России. Трудно рассчитывать на то, что продажа оставшейся части принесет иные дивиденды, кроме духовных. Но состоялся редкий в наше время памятник книжного искусства. И это праздник.

Последнее двадцатилетие порадовало широким выходом из печати книг, посвященных пластическим жанрам культуры. И это симптоматично. Здесь, строго говоря, надо назвать и исследования карельских архитекторов, посвященные Валааму (В. Рывкин), Сортавале (Рывкин, Н. Попов, В. Кириянова), садам и паркам Петрозаводска (Н. В. Куспак, Е. Ициксон и др.). Выделяется серия книг, подготовленных школой В. Орфинского и посвященных карельским деревням (ПетрГУ). Столь разносторонние, крайне необходимые комплексные исследования (Великая Деревенская Цивилизация уходит), выполненные на высоком уровне, закреплены впервые, в них приняли участие не только архитекторы, но и искусствоведы В. Платонов, Л. Капуста и другие. Среди искусствоведческих изданий – сборник «Северные узоры» (1989), а также добротные книги А. Косменко, Л. Трифионовой, посвященные народному декоративному искусству Карелии, книги Е. Яскеляйнен, рассказывающей о панозерских костюмах, и Л. Капусты – о традиционных женских головных уборах. Музей изобразительных искусств

издал каталоги своих фондов, а для детей («Verso», 2003) книжку А. Дункерс «Сказки про музей». Вышли из печати альбомы, посвященные резчикам Крони-ду Гоголеву («Пакони», 2003) и Владимиру Баландину («Скандинавия», 2006) – одному из лучших мастеров Европы. Хорошо подготовлены сборники, посвященные многожанровому старообрядческому искусству Выговской пустыни.

Понятно, что такие тексты должны отвечать и нормам литературы, и нормам научного (иногда в популярном изложении) исследования. Раньше такие издания были большой редкостью в практике «Карелии», решения об этом принимались в Москве, к тому же не было редакторов, специализирующихся на сложном материале. Их нет и до сих пор, но теперь на фоне изданий справочных – их в магазинах просто засилье – появление названных и других книг есть хороший знак. И они требуют внимания.

В этом жанре прежде всего надо назвать Ю. Линника, известного поэта, эстетика, автора обширных текстов о художниках-космистах (издательство «Святой остров»; «Соната», 1993; 1994: «Зодиак», «Всеединство»; 1995: «Путь к Плеядам», «Хрусталь Водолея» и др.), читающихся не без труда. В книге философа «Русский космизм и русский авангард» (1992) проводится неправомерное сопоставление очень частного течения и широкого исторического явления. Оно (сопоставление) основывается на широко эксплуатируемой, но никем не доказанной формуле: плоскость + цвет = картина; только правильное понимание термина дает общую основу анализу, оценкам, позволяет соотносить явления.

Во-первых, нельзя приравнять супрематическую комбинаторику Казимира Малевича к, например, картине Ильи Репина содержательно. Во-вторых, плоскостность картины условна, авангардной композиции – безусловна. В-третьих, цвет в живописи легитимен не всякий, ее язык есть передающая конкретную форму, дифференцированная глубиной пространства цветопластика, включающая рельефы, модуляции красочного слоя; авангарду, да и космистам все это не нужно. В-четвертых, не всякий профессионально исполненный формат является самодостаточной (что принципиально важно), как образ, картиной – для этого последний должен опираться на исторически точную позицию художника, актуальную конкретику, восходить к эпическому жанру. То есть картина, в-пятых, строит «вторую действительность», а никак не «эмблемы» или «модели», как это утверждает Линник. Поэтому плоскостные работы того же Малевича являются, строго говоря, панно, то есть принадлежат совсем другой епархии, живущей по своим законам, а именно декоративному искусству (части ансамбля).

Авангард есть окрашенное мироощущением революционного порубежья, катастрофического слома, ассоциативное (дообразное) преломление эпохи.

Авангардисты манипулируют (именно!) знаками-архетипами, продолжает Линник. Никакого глубочайшего смысла в изображаемом способом «холст, масло» знаках нет, космос (нестационарный!) не может являться мотивом для станковиста, «картинчика» – разве что для наскальных символов очень архаического племени. Никакие масштабные размышления эстетика, никакие фактуры «Черного квадрата» не изменяют его принципиально неживописную природу; если признать эту вещь картиной, то придется разрушать сложившуюся тысячелетиями систему пластических искусств: непомерная цена за один знак! Квадрат, равно круги, треугольники и пр. на холсте есть конец живописи (чем и когда навеяна идея вещи – другой вопрос), более или менее оправданное предчувствие своей трагической творческой судьбы, конца раннесоветских иллюзий.

Здесь слова Пушкина о том, что поэзия должна быть глуповата, хочется отнести к изобразительному искусству. И понять в том смысле, что увлечение научными спекуляциями столь же непродуктивно, как и недостаточная ученость. Поэтому манифесты художников ничего не прибавляют к их артефактам, которые остаются иллюстрациями к словесным выкладкам (иллюстративность, в-шестых, убивает картину). Ни о какой содержательности умозаключений в этом случае быть не может. Их, а равно любые комментарии, всякий волен отринуть как подмену выразительного изображения, единственного, главного «продукта» художника.

Обращаясь к космистам, скажем, что, начиная с 1910-х годов, они стремились в своих работах воплотить некие гармонические представления о светлом будущем, что гораздо более убедительно, но тоже неживописно делал Филонов. Возможно также, что они еще стремились уйти от страшных сторон советской действительности в «сферу прекрасного» – хотя уход является не самой сильной позицией. Отказываясь от всяческого «отражения», считавшегося в советском искусстве неременным, эти авторы проявили определенную принципиальность и в более тяжелые времена. Но это нисколько не отменяет высоких к их вещам требований со стороны вида искусства – это в прямое подобие тому, что писатели придерживаются жанровых рамок, а русский язык осуществляет едва ли не террор по отношению к нему пользующемуся. С этой точки зрения работы космистов, названных авангардистов, а равно других аналогичных авторов являются, пусть и нарядными (иногда наивно исполненными), пан-

но. Типичная теоретическая ошибка переноса языковых и частных законов одного вида искусства на другой ведет к тому, что уровень погрешностей делает роскошные размышления Ю. Линника феноменом сугубо частного восприятия.

Его подрывают не только шесть вышеприведенных, умножающихся друг на друга, усугубляющихся неточностей по поводу картины. Философ прав, когда пишет, что «стремление к ... всеохватывающей регулярности глубоко заложено в культуре». Одним из ее проявлений, скажем точнее, системности, является достаточно высокая пластико-образная стабильность (жанров и видов культуры; сам поэт пользуется хорошо сохранившимися языком и стихотворными формами), иначе один из важнейших ее ресурсов, традиция (не канон), оказывается невостребованной.

Поэтому при всем уважении к оригинальности основоположника «кинетического искусства» Ф. Инфанте (следующая тема издания), его мастерства в комбинаторике, светоцветовых и прочих частных эффектах (которые и в сумме никак не равняются образу) признать, что его артефакты «ставят нас... перед неглаголемой тайной бытия» – нельзя, не доказательно. Поэт волен равнять их «принципиально новой форме творчества» (Новая тектология! Новая архитектурная эстетика! Новые возможности формообразования! – уф!!!). Но это значит обнулять заслуги великих, например, Веласкеса, который «Сдачей Бреды» открыл жанр тематической композиции. Может ли ученый – только мысленно, ночью, запершись в комнате с занавешенными окнами и выключенным светом – сравнивать открытие картины, посвященной проблеме современности, с сугубо временными эффектами Инфанте? Для этого надо полностью отказать от принципов преемственности и ранжируемости вкладов в культуре, чего сам виновник бесконечно джашегося на страницах книги торжества, конечно, не позволил бы. Очевиден примат, диктат технологизма в симулякрах Инфанте, а следовательно, эрозия, минимализация в них главного, человеческого начала, неперемного условия творчества.

Догадываясь, видимо, о подобных нестыковках, Линник вводит в оборот новую для Инфанте «базу» – «философию игры», заявляет, что «игросфера есть необходимый компонент ноосферы», распространяет ее на весь Космос. Подобному экспансионизму могли бы позавидовать администрация Буша и штаб НАТО вместе взятые. Конечно, художник-зануда – явление неприятное, но и легкомысленная однобокость в занятиях, чем пробаваются многие очень взрослые мужи, облегчающие себе жизнь метафористы, концептуалисты и пр., ничуть

не лучше. В искусстве надобно быть мужчиной, знать дело и меру, не беспокоить публику по пустякам. А неопределенные смыслы, перебор их вовсе отсылают авторов к началу начал, формированию у человека знакового поведения. Так, может быть, переселимся в пещеры? Это было бы последовательно. Космос и не такое терпит...

Невозможно возражать против желания увековечить память Б. Смирнова-Русецкого, П. Фатеева, А.Сардана, С. Щеголева, В. Черноволенко (см. Ю.Линник: «Соната Ориона», 1993; «Амаравелла», 1995). И подробности их биографии интересны, их как раз очень мало. Но обращение к их опыту (более или менее удачным панно) упомянутых в книжках авторов – не более чем повод для обширных научно-фантастических – прозаических, поэтических, теоретических выкладок Ю. Линника. Как-то это не очень уважительно по отношению к авторам работ... Кто кого иллюстрирует? Или они не такие уж авторы? Не таких уж работ?

Названные книги эстетика выпущены, как можно догадываться, за его счет. И слава Богу, что такая возможность есть, и в таких самовыражениях, в конце концов, никто ему не указ. Другое дело, когда издание претендует на научность, объективность, выпущено двумя музеями (МИИ РК, Музей неконформистского искусства, СПб), да еще сопричастными объявили себя петербургские издательства («Святослав», «Деан»; 2007). Это сборник «Евгений Орлов. Юрий Линник. Джозеф Тронкали» (третий автор – профессор университета г. Ричмонда, США). Внешне книга носит искусствоведческий характер, именно тексты последних авторов, а не репродукции работ Е. Орлова и его довольно путаный манифест («Саморазвивающийся квадрат» – так и не понятно, что это значит и зачем все это), оказываются гвоздем издания.

Можно только позавидовать способности Ю.Линника к переживанию всего сущего на внешне запредельном, но холодноватом градусе, терминологической избыточности, генерации связей между самыми далековатыми понятиями – все это достойно специального исследования (критики уже отмечали многословие, панинтеллектуализм и однообразие его пейзажной лирики). Как и Господь, «художник-вестник», по словам эстетика, «творит миры играючи», геометрия их оказывается неевклидовой; но Орлов тут же «демонтирует мир», «ищет первоэлементы», создает «самородные кристаллы духа» и т. д. и т. п. Высочайшие оценки, которые выставляет Линник (их мог бы восхотеть и Леонардо), весь высочайший пафос – все остается втуне. Потому как предметом поэзоконцерта является все то же самое плоское

панно, разве что построенное с помощью лекал и циркуля, широчайшими фрагментами. Религиозные «знаки» вводятся в композиции не переживающей, но просчитывающей рукой.

Не будем напоминать о том, что картина требует единства формата, пространства, времени, а комбинаторика Орлова ничего не прибавляет к его же идеям (а значит, убавляет от них). Не откажемся и от того, что все сделано чисто, эффектно. И от того, что есть, есть Божественная геометрия, но она и в панно должна быть лишь тектонической основой композиции. Оголяя ее, низводя любую известную для панно технологию до примитива, до крашения, до фольги, Орлов обедняет все окрест и не создает прецедента (тем более в живописи). Да и последний никак не является фундаментальным камнем культуры. Потому вовсе беспомощен панегерический во всех отношениях текст Д. Тронкали: почему-то считается, что захваливание не несет за собой никаких последствий. Но самые густые потоки словесной патоки не меняют оформительскую природу вещей Орлова, могущих украсить масштабный хай-тековский интерьер, и сказать об этом для пользы авторов совершенно необходимо.

«Объективирована» (издание Петрозаводской консерватории; 2004) книга В. Федорова – «Лирика в русской живописи от Рублева до Левитана». Автор поднимает очень серьезную, чтобы не сказать неохватную, тему. Правда, о Рублеве он забывает надолго, обращаясь сначала к (более поздним художникам) Ушакову, Владимирову. А затем к «музыкальной живописи» (новое слово, однако). Далее хотелось бы заметить, что лирика не является свойством исключительного романтизма, что «наполнение живописи (о каких работах речь?) музыкальным началом», «лиризация» (термин Б. Асафьева; взятый концептуально, также нуждается в обосновании) не единственная и не главная задача художника. Еще дальше: текст дает повод напомнить, что предметом музыки является не инструмент, а логически-эмоциональная целостность, закрепленная в последовательном звукоряде (как его претворить? – ведь холсты Чюрлениса есть уже известные панно), что изображения исполнителей, а равно скоморохов, танцовщиц, плакальщиц художником и вовсе не гарантируют лиричности образов, как считает Федоров. Хочется также заметить, что образы Феофана Грека высоко драматичны и трагедийны, что лиризм Дионисия лишен той внутренней силы, которую Рублеву диктовала идея объединения русских людей, земель (вот мощная волна, несущая высокую эмоцию). Касаясь творчества Дионисия, можно было бы начать речь об опасностях «изящества», красивостях «салона», о

подменах, которые всегда подстерегают эстетический жанр. И это действительно проблема...

Пропустим многие имена, произведения и сведения, в том числе и те, которые привлечены в текст по необъясненным Федоровым основаниям; также трудно понять резкие колебания в объеме и составе описаний творчества мастеров, их отношений к той же лирике. Обратимся к части, касающейся Левитана. Эпичность, о которой забывает Федоров, – вот главное качество лучших произведений, в том числе трагедийного полотна «Над вечным покоем», и резко «охлажденного», но лирического «Марта», и не лишенной драматичности «Золотой осени». Но к чему все-таки ведет автор? И вот здесь, в конце концов, читателя ожидает... отсутствие выводов. Да и как их ждать, если в тексте так и не была поставлена задача, не выявлена канва? Какой, между тем, могла бы стать сама судьба лирического жанра, почему-то полагаемого самым легким, становящегося ввиду этого прибежищем многих авторов. Разобраться бы, например, в том, почему «ни живопись – ни графика» модного в высших столичных кругах Никаса Сафронова уводит лирический жанр прямым в китч...

В названных книгах обнаруживается, по крайней мере, одно положительное начало: потребность в теории искусства. Оказывается, ей посвятил свой труд и Ю. Мурашковский, написавший книгу под совсем неточным названием «Биография искусства» (часть II, «Скандинавия», 2007). Этот автор является последователем Г. Альтшуллера, создавшего теорию решения изобретательских задач (см. его «Введение в ТРИЗ», «Скандинавия», 2003). Известен подвиг Генриха Сауловича, создавшего разветвленную сеть инженерных методик. Он, прямо скажем, не оценен по достоинству. Еще и потому, что адепты школы избегали оценок ТРИЗа, дискуссий. А ведь методики, какими результативными они бы ни были, есть еще не методология, и тем более не теория. Отрицалось, что порог творчества подвижен, что нельзя сбрасывать со счетов интуиции, озарения, даже «метод тыка» (проб и ошибок – даже в науке).

Святая вера «технаря» в то, что ТРИЗ может все, очевидна в книге. Все построения основываются на примерно полутысяче примеров, их объем существенно больше, чем собственно авторского текста. Забывается, что пример не доказательство. При этом шедевры (на которых только и может строиться теория) приравниваются к ремесленным вещам. Описание газетчика не самой интересной фотографии становится таким же аргументом, как и суждения специалиста о фреске Рублева. Так теория не строится.

Естественно, что все разговоры биографа искус-

ства о структуре так ни во что и не выливаются. Его «согласования» и «рассогласования» ничем не лучше известных нюансов и контрастов, «айсберговый тип» произведения, «полисистема» ничем не лучше многоплановости образа. Смешны для любого эстетика «разные уровни идеальности»: здесь можно разве что подозревать различные шкалы творчества (личное достижение, шедевр местной или национальной школы и т. д.).

На «примерной» базе Мурашковским сформулированы двенадцать «Стандартов» творчества. При всей их «техничности» (стиль – вне критики) они оказываются описанием приемов, которые использовали те или иные режиссеры, скульпторы и другие авторы очень неравноценных произведений – при решении, как правило, частных задач творческого процесса. Все попытки утвердить прием как главное средство творчества губительны для него; теория, назвавшись таковой, должна ориентировать не на ремесленные рецепты, а именно на образное мышление (и в науке, технике тоже).

Поэтому и нет ясности в построениях биографа искусства. «Прогноз развития художественных систем» ведет к «высшему рангу», «искусству в целом», объединению последнего с «другими элементами культуры». Что это – виды? жанры? ансамбли? произведения? Является ли искусство «в целом» системой? Этот вопрос надо было решать в самом начале пути. Заметим далее, что предлагаемое смешение профессионального и самодеятельного («фольклорного» – по автору) творчества принадлежит прекраснотворческим советским мечтаниям. Никак Мурашковский не относится к нынешнему торжеству «актуального искусства», китча. «Всенародным театром» авторские воспарения в эмпиреях не заканчиваются. «Дизайн планеты!», «Дизайн Вселенной!» – не правда ли, уже знакомые мотивы «улёта»? – и тоже знакомый прием моллы Насреддина (либо ишак умрет, так и не заговорив, либо шах, либо кредит спишут). К счастью, писатель признает, что внутри его концепции «много белых пятен». Слишком много для одной теории.

К числу «объективированных» нельзя не отнести серию изданий, осуществленных Карельским филиалом Фонда культуры. Был риск в том, что дело поручалось не специализирующимся на этой сложной тематике издательствам в столицах. Но они теперь избегают провинциальных сюжетов.

Монография автора этих строк «Художники Карелии» («ПетроПресс», «Лучшая книга» 2001 г.), открывшая серию, несколько крупна по формату, вполне приемлемо макетирована, скорее удовлетворительна по качеству цветной печати. Складывалось впечатление, что подобного рода вещи возможны.

Затем последовал сборник «Скульптор Лео Ланкинен» («ПетроПресс», 2003; составитель, главный редактор, автор вводной справки З. Юсупова). Он включает, с одной стороны, короткие, на страничку-другую, тексты, написанные именитыми коллегами ваятеля. При этом полагается, что данное ими одним-двумя словами высокое определение творчества мастера в целом может заменить добротный анализ, ранжирование его произведений во всеобщем (всероссийском) ряду. Не заменяет, чего не заметила редколлегия. Отказ от требований «поджанра» опасен, поскольку в этом случае текст может прозвучать как пресловутое «Старик – ты гений!».

В этом сборнике не решает задачу Э. Карху, записавший некоторые воспоминания художника, не приближается к ней в коротком очерке С. Полякова. Отсутствие этих моментов для памяти портретиста мирового уровня Лео Ланкинена просто обидно. Но тут же встречаются зыбкие и стилистически сомнительные утверждения, одни и те же биографические сведения повторяются постоянно, при этом не удалось избежать ошибок. На английский язык переведены только заметки составителя и З. Церетели. Большею частью совершенно неудовлетворительны репродукции произведений, бытовая съемка избыточна, но скомпонована манерно, частично перекрывая друг друга, зачем-то репродуцированы почётные грамоты, удостоверения (!), суперобложка делит портрет Ланкинена пополам – во всем ощущается провинциальность, неготовность участников проекта к избранному делу.

В стороне от достойного увековечения памяти замечательных людей оказалась редколлегия и в процессе подготовки двух других подобных книг (АНО ИИЦ «Инсан», Москва, 2009). Одна из них называется «Отец и сын, художники Суло и Олег Юнтунены. Пейзажи одинокой души». Как можно понять по одному из текстов в книге, подзаголовков, при желании, можно отнести только к отцу. Почему тогда он распространяется и на сына? Составитель и его ближайшие соавторы демонстрируют непонимание законов жанра. И здесь есть четырехкратное дублирование биографических сведений. При этом вводной двухстраничный текст З. Юсуповой и Ю. Балагуровой (главный редактор, роль которого таинственна), носящий характер крайне сухой справки, дает основания составителю поместить в выходных данных эти фамилии в качестве авторов, что для сборника, по меньшей мере, непорядочно.

Концепция заметки Л. Юсуповой «Пейзажи одинокой души», рисующая С. Х. Юнтунена нелюдимым «внутренним эмигрантом», совершенно не соответствует действительности; более того, она полностью опровергается и работами живо-

писца, и помещенными тут же короткими текстами известных художников Б. Поморцева и Д. Журавлева. Автор текста нагнетает мрачные краски («безлюдные пейзажи» и тут же о прохожих: «но люди ли это?» – и т. п.), это понадобилось «писателю, журналисту» Л. Юсуповой постольку, поскольку она не может ничего сказать по существу о творческой индивидуальности мастера. Становится совершенно непонятно, во имя чего работал художник и почему он пользовался и пользуется популярностью, уважением коллег.

Произвол в обращении с фактами в этом книжном жанре недопустим и, главное, непоправим, поскольку текст уходит к читателям навсегда. Пытаясь хотя бы частично поправить ситуацию, скажем, что Суло Хейкиевич выработал, что не часто случается, национально окрашенную, подлинно живописную авторскую манеру. Он был умным, высоко нравственным человеком, хорошо различал людей конъюнктурных, завистливых, сплетников. Вот с ними он был «застегнут на все пуговицы» и при общении был «замкнут, нелюдим и молчалив» (дублирующие друг друга слова Ю. Балагуровой). Суло Хейкиевич занимался любимым делом, всегда делал то, что было ему интересно. И чувство юмора ему никогда не отказывало. Своим радостным переживанием жизни он щедро делился со зрителями. И их, а не только живописца, естественно оскорбляет автор, когда описывает «какие-то призраки, непонятные, неинтересные художнику».

Необязательность, поверхностность сказываются в тексте на каждом шагу (мальчик Суло большую часть дня «просиживал под большой городской лестницей», «что-то произошло», «страна, где только энтузиазм и оптимизм...»). Называть 1930-е гг. в СССР «странными», по меньшей мере, странно. Бессмысленно противопоставление: «общественная работа отнимала много времени, но вся жизнь... была посвящена...» Непонятно, как можно стать «одним из лучших живописцев страны», не отличаясь яркой самобытностью. «Участие в выставках позволило раскрыть возможности авторов, их талант», – авторам, видимо, неизвестно, что от выставок зависит только общественное признание, и то не всегда. «Творческая позиция Отца и Сына (хорошо хоть не Святого Духа. – **Е. К.**) отразилась в их произведениях от Карелии до Сибири» – здесь смысл целого абзаца поставлен (составителем? главным редактором?) с ног на голову. К сожалению, вопреки авторам, традицию С. Юнтунена в современном изобразительном искусстве Карелии никто не поддержал. Трудно представить себе «безвременный уход» художника не «совсем трагическим событием». Авторы берутся судить пейзажи беломорского побе-

режья как «беднейшие», вопреки работам Олега и действительности. «Сын достойный продолжатель его дела как по части одинокой души, так и того, что и как она воспринимает»: перечень рекордов безделья, беспримерно корявых, а также ничем не подкрепленных высказываний можно множить.

Приблизительно, а иногда и без такта описывается характер семейных отношений, неточно указаны некоторые имена, обстоятельства жизни и смерти. Справочная часть сборника также неряшлива. Отсюда вытекает, что О. Юнтунен закончил творческую деятельность в 1994 г. Хотя составителю известно, что он работал до последних дней жизни, что его листы экспонировались и на всероссийской выставке 2009 г. В альбомной части вещи последних лет помещены в ее начале, ранние композиции – позднее. Их принадлежность к сериям не указана, что-то напечатано дважды, что-то под другим названием. Принадлежность работ семье не указана. Подбор иллюстраций слабо характеризует различные этапы творчества художников, эволюции их манеры. В репродукциях довольно часты очевидные, грубые искажения в передаче цвета. И каково, в конце концов, отношение «авторов» к своим героям, если в сборнике, посвященном Е. Пеховой, работы С. Юнтунена, он сам характеризуется художницей оскорбительными выражениями?

Второй сборник трудно было сделать хуже, но это удалось. Разумеется, об умерших – или хорошо, или ничего. Но, опровергая это положение, составитель и главный редактор, включив в сборник воспоминания Пеховой, тем самым сослужили ей плохую службу. Даже если Екатерина Константиновна доверила бумаге довольно сумбурные впечатления, уничтожительные высказывания об училище, вузе, преподавателях, соучениках, эстрадных исполнителях, Карелии, времени и др., и др., это вовсе не значит, что хранителю воспоминаний следует предавать их гласности, а составителю – публиковать все без изъятия. И теперь видение художника надо объяснять – как и о том, что умалчивалось, сказать надо.

Безусловно, талантливый человек, Пехова является автором нескольких известных пластически цельных работ. Но гораздо чаще она прибегала к различным упрощениям на неоправданно больших форматах. Понятно, что сравнение исполненных ею образов артистов с замечательной традицией театрального портрета «Серебряного века» (а ведь это ближайший критерий) оказывается лишенным смысла. Не выдерживают ее холсты с растянутым или декоративным цветом сравнения с живописью Ф. Ниeminена и Ю. Черныха. В большинстве портретов она ограничивалась «настроением» (если и оно было),

то есть образы были мало психологичны, это касается большей части пейзажей. Те, кто захваливал эти вещи, должны понимать, что не способствовали творческому росту художника.

Свойства полотен есть следствие характера, сложившегося в тяжелые военные, блокадные годы, усугублявшего конфликты с коллегами, – которых автор записок обзывает едва ли не непечатно. Они, разумеется, не всегда бывали корректны, но в данном случае оказались способны на объективность и сохранили свой «негатив» под спудом.

Равно не украшают автора воспоминаний превосходящие оценки самой себя («каждый этюд не хуже Левитана и Поленова», «я komponую безошибочно» и т. д.). Не покалась художник, рассказывая о том, как вместе с друзьями «грабили церквушки и часоуенки». У Пеховой нет никаких оснований именовать себя «инородным телом», «главным изгоем Петрозаводска», хотя бы потому, что, как сообщается рядом, в Карельском музее находятся 80 ее работ. (Цифра просто грандиозная; как это получилось – отдельный вопрос; тут ей не без оснований могут позавидовать очень многие.) И тут же она, Народный художник Карелии, пишет: «я ничего не добилась, не признана, не оценена», кругом «возмутительная зависть, несправедливость». Никого и ничего не прощает Екатерина Константиновна, даже Родину. Сделать бы умолчания, которые в таких случаях обычное дело. Почему составитель на это не пошел? Чем занимался «главный редактор»? Здесь очевидна их этическая несостоятельность, профессиональная неготовность к делу. Не украшает сборник беспомощная, но с круто завышенными оценками, заметка Ю. Балагуровой, малодоказательна статья С. Поляковой, сведения повторяются у разных авторов. Налогоплательщикам стоит сожалеть об отрицательной эффективности проекта.

Сказанное означает, что выпуск искусствоведческих изданий необходимо продолжить – хотя бы для исправления оценок ...понятно, что это горькая шутка. Продолжить надо, но делать это

на иной основе. Постмодернистская эпоха исподволь насаждает этический релятивизм, подрывающий основы любого дела. Но художественные свободы ничего не стоят без ответственности и профессионализма. Одно дело картина или инсталляция – их увидят (купят) немногие. Другое дело массовый тираж. Он идет в народ. Он должен рождать представление о традиционном, высоком отношении к книге в России.

Нарисованная здесь картина карельского книжного искусства последних двадцати лет не должна казаться в целом негативной, ведь немало сказано и об его успехах. Из печати выходили высокохудожественные, уникальные издания. Этот уровень необходимо сохранять и развивать – последнее особенно касается широкого иллюстрирования.

Издатели, писатели, художники, читатели живут и действуют в заданных и, в принципе, уже неизменных обстоятельствах. Книжное дело, полиграфическая продукция остаются своеобразным индикатором состояния общества. Максимальный выпуск изданий КАССР в 1989 г. уже назывался (из них 193 литературно-художественных издания). А в 2000 г. всего было выпущено 1004 названия. В 2008 г. издано 281 название упомянутых здесь видов литературы; это безусловный рост. Рекордная в постсоветской Карелии сумма тиражей была достигнута в 2006 г. – почти 468 тыс. экземпляров. Республика продолжает успешно книги писать, издавать и читать.

Книга – это святое, это ансамбль, синтез искусств, она воспитывает, даже стоя на полке, ее не заменят компакт-диски, распечатки, скачанные через Интернет. Издатели, художники, читатели – все могут и должны проявить большую требовательность к жанру.

Автор благодарит сотрудников Национальной библиотеки за помощь в подготовке статьи.



Евгений Семёнович КАЛИНИН

родился в 1938 г. в Харькове.

Окончил Академию художеств.

Автор статей в искусствоведческих, литературно-художественных журналах, альбомах, научных сборниках.

Автор монографий о художниках Карелии, московских художниках, а также книг по теории искусства.

