

УДК 76.071.1(477.54):7.03(477.74)«1920-1921»

Одесский период Бориса Косарева: ЮгРОСТА

Павлова Т. В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств



В статье представлены результаты исследования одесского периода в творчестве харьковского художника Бориса Косарева. Речь идет о творческих контактах во время общей работы в ЮгРОСТА с художником Сандро Фазини и широким кругом писателей и художников, работавших в то время в Одессе (И. Бабель, Б. Ефимов, М. Кольцов, В. Катаев, Ю. Олеша, В. Нарбут, Э. Багрицкий, И. Ильф, М. Файнзильберг). Найденные в архиве Косарева документы раскрывают творческую кухню создания «Первомайской серии» 1921 года мастерской ЮгРОСТА. Большое значение в дальнейшем творчестве художника имело овладение техникой аппликативного приема, ставшего далее базовым элементом косарева коллажа. Пребывание в Одессе отразилось и в его фотографических экспериментах. В фокусе внимания художника находится колоритная специфика архитектурного облика города: «Старый рынок», «Мост», «Воронцовский дворец».

Ключевые слова: украинский авангард, Борис Косарев, ЮгРОСТА, агитплакат, кубофутуризм, фотография.

(Искусство и культура. — 2013. — № 1(9). — С. 11-16)

Odessa period of Boris Kosarev: YugROSTA

Pavlova T. V.

Kharkov State Academy of Design and Arts

Research findings of Odessa period in the art of Kharkiv artist Boris Kosarev are presented in the article. It runs about his creative contacts during work in YugROSTA with artist Sandro Fazini and a wide range of writers and artists working at the time in Odessa (I. Babel, B. Yefimov, M. Koltsov, V. Katajev, Yu. Olesha, V. Narbut, E. Bagritsky, I. Ilf, M. Feinszilberg). Documents found in Kosarev's archives reveal the creative cuisine of «May Day Series» (1921) by YugROSTA workshop. Mastering the application technique was of great importance for the future creative activity of the artist. It became basic element of Kosarev's collage. Odessa influenced his photographic experiments too. In the focus of his photography there are colorful architectural images of the city: «Old Market», «Bridge», «Vorontsov Palace».

Key words: Ukrainian avant-garde, Boris Kosarev, YugROSTA, the poster, cube futurism, photography.

(Art and Culture. — 2013. — № 1(9). — P. 11-16)

В те годы, когда Одесса стала одним из самых активных политических центров огромной территории бывшей Российской империи, жизнь забросила сюда и художника-авангардиста Бориса Косарева. Остается не проясненным до конца, действительно ли он попал туда в конце 1919 года вместе с частями деникинской армии, мобилизации в которую избежать не удалось (писарем, согласно одной из легенд). Нельзя исключать и скорбные думы об эмиграции, которые он мог вынашивать вместе со своими друзьями по объединению «Союз семи» – Владимиром Бобриц-

ким и Болеславом Цибисом (в те времена, «когда за деньги можно было купить любой паспорт, подданство любой страны»). «Под звон корабельного колокольчика мы ехали в Константинополь», – так описывает Гайто Газданов главное событие 1920-го года, резкой чертой разделившее жизнь многих, в том числе и «Союз семи». В 1920-м оказались в Константинополе и Цибис, и Бобрицкий. В год «исхода», памятный расстрельный 1920-й год, Косареву удалось избежать смерти и изгнания, ему явно покровительствовала фортуна, и Одесса, которая закормила и заземлила, дала работу и новый круг друзей.

Цель статьи – анализ деятельности выдающегося художника Б. Косарева в одном из важнейших центров русского авангардного искусства, в Одессе.

Одесский период Б. Косарева. В косаревском архиве (собрание Н. Б. Косаревой) Одесса предстает, прежде всего, в фотографическом цикле. Коробка со стеклянными негативами (9х12 см) содержит надписи с одесскими топонимами и датирована именно 1920 годом. На снимках времен разбитых магазинов и лавок, городских улиц, погруженных во тьму, – строения Старого базара (ил. 1), те самые «превосходные городские каменные эшопы» Г. И. Торичелли (1830–1840-е гг.), руины которых, согласно О. Губарю, простояли до 1920-х годов [1]. Чем заинтересовал Косарева одесский базар в те дни, когда, по воспоминаниям современников, «продуктов нельзя было купить ни за какие деньги»? Возможно, героический характер этой архитектуры привлек его. В суровых снимках отсутствует обычный для южного базара колорит. В то время как в описаниях этих лет краски одесского рынка сохраняют свою силу: «В эти железные дни молодости над нами всегда будет влажная, высокая голубизна, и сливы на рынках будут покрыты бирюзовой пылью» (В. Катаев, «Железное кольцо»). Вспоминается и другая катаевская реплика – уже о Харькове 1921 года: «Помню знойное лето в Харькове. Мы уже третьи сутки ничего не ели. У нас не было в городе ни родных, ни знакомых, у которых можно было бы, не краснея, попросить кусок хлеба или ложку холодной, пресной каши без масла... Не имея денег, чтобы купить, и вещей, чтобы продать, ослабевшие и почти легкие от голода, мы слонялись по выжженному городу, старательно обходя базар» (В. Катаев, «Черный хлеб»).

Должно быть, на Косарева строения с доорическими колоннами, да и весь суровый вид рыночной площади Одессы произвел впечатление парадоксальностью картины и классическим величием «античного Форума» (выражение М. Синявер). С пронзительностью подлинного художника Косарев выделяет то, что составляет классическую триаду архитектурного тела города: «акрополь, агора, рынок» (Г. Гачев).

Львиная доля снимков посвящена Воронцовскому дворцу. В их ряду – своеобразный

символ Одессы, – «прекрасная в четверть круга колоннада» (В. Селинов). «Место для одиноко стоящего портика, – писал об этом оригинальном строении архитектор М. Синявер (оставивший замечательные зарисовки Старой Одессы), – так удобно выбрано, что он виден из различных частей города» [2] (ил. 2). Нужно подчеркнуть: этот мотив содержит в себе ту черту одесской оригинальности, которая относится к условному образу города, что, собственно, регулируется «законом маски» (согласно терминологии А. Шило) и делает его образ узнаваемым. Так, если В. Топоров выделял «остроугольность» и «тупоконечность» петербургских улиц как петербургскую черту, – своеобразие одесского пейзажа, на наш взгляд, определяется вогнутыми архитектурными формами Приморского бульвара (не зря его так любят изображать художники и фотографы).

Вандальскими разрушениями отмечены на снимках Косарева экстерьеры и интерьеры знаменитой постройки – участь многих подобных дворцов в эти темные времена. Неизбывная доля горечи примешивается в снимках к восхищению красотой, которая, несмотря ни на что, цветет. Художник, получивший образование в декоративной мастерской (у работавшего в Харькове чешского мастера Ладислава Тракала) и не понаслышке знавший, что такое альфрейные работы, уделяет особое внимание росписям потолка и прекрасно декорированному камину. Это одно из великолепных украшений дворца. И это о нем писал Валентин Селинов в 1928 году: «Камин комнаты, предшествующей большой зале, мраморный, с изящными барельефами по бокам (фигуры женщин с букетами цветов в вазах на голове) и по верхнему краю (играющие в поле нагие дети) хорошо сохранился» [3].

Фрагменты росписи потолка на фотографиях Косарева, очевидно, относятся к большому залу, контрастирующему с гостиной, которая, по наблюдению Селинова, «своею простотою <...> подготавливает посетителя к получению эффектного впечатления при переходе в зал, дающий ощущение веселости и жизнерадостности, золоченым карнизом, гирляндами цветов и живыми античного характера сценами потолковой живописи» [3]. Снимки Косарева, сделан-

ные на 8 лет раньше, могут служить почти адекватными иллюстрациями именно к этому тексту, представляя дворец отнюдь не таким, каким его видят сейчас. В августе 1928 года Селинов сетовал: «Давно уже испорчена балюстрада по верхнему краю крыши дворца: вместо прежней массивной, составленной из тесанных каменных балясин изящного фасона, в настоящее время имеется не гармонирующая со всем зданием металлическая узорчатая решетка» [3].

А вот следующий снимок четырехколонного, бокового портика интересно сопоставить со строками представителя сегодняшней одесситки: «...Между сдвоенными колоннами там стоит чудом сохранившийся литой трехголовый фонарь...» [4].

К некоторым одесским снимкам можно отнести собственноручные подписи Косарева, сделанные на крышке коробки, например: «Воронцовский дворец», «Старый базар», «Мост». Последний снимок по просьбе автора этих строк знаток одесситки Анатолий Дроздовский прокомментировал так: «Одессу со времен основания пересекали многочисленные глубокие балки. Через них были перекинuty мосты, частично засыпанные. Большинство сохранилось до наших дней. Дом первого яруса очень напоминает многочисленные одесские дворы с открытыми верандами, где проходила жизнь их жителей. Но крыши более поздних по времени зданий верхних ярусов не идентифицируются как одесские. Напоминает Карантинную или Военную балку, но там уже нет таких домов внизу, а наверху – другие сооружения» (авт. арх.). Впрочем, этот колоритный пейзаж – видимо, все-таки одесский. В этом снимке вновь чувствуется зоркость Косарева к архитектурным особенностям Одессы. Мосты и причудливые деревянные лестницы М. Синявер также выделяет как одно из достижений Старой Одессы.

Роль Одессы в фотографическом развитии Косарева еще предстоит изучить. Прежде всего, следует отметить его творческие контакты с художником Сандро Фазини (уже известным тогда своими фотографиями) – во время общей работы в театре и ЮгРОСТА. Об этих временах сам художник оставил очень интересные свидетельства. С 17 сентября по 30 октября 1982 года Косарев находился на стажировке в Доме твор-

чества в Седневе. Вернувшись в Харьков, он представил отчет о стажировке следующего содержания (архив Н. Б. Косаревой):

«На тему «Цвет в изобразительном языке живописи» проработаны были такие темы:

1. Теория цвета.

2. Темники РОСТА – Олеша, Катаев, Багрицкий.

3. Тираж плакатов Одукроста.

4. Число матриц в плакате.

5. Эскиз и плакат трафаретом».

Работа в ЮгРОСТА. Распоряжение Укрсовнархоза 1920 года о переброске сил в полиграфию стало не только спасательным кругом для многих тружеников пера и кисти, но и мотивировкой для их особого творческого общения. С ЮгРОСТА связано возникновение летом этого же года «Коллектива поэтов» – (Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша). В интервью Красильниковой Косарев так рассказывает о своем приходе в ЮгРОСТА: «Опухшими руками я нарисовал два плаката. Мерз от голода даже в пальто. Плохие плакаты. Дрожали руки. Принес их в ЮгРОСТА. Не приняли. От редакторского стола до двери шел очень долго. За это время меня успел заметить человек в кожанке и круглых очках. Он все понял. Остановил меня. Еще раз посмотрел. Плакаты тоже не одобрил. Но работу дал. Это был Исаак Бабель» [5]. Косарев работал под руководством Бориса Ефимова, главы «ИЗО» в разветвленной сети ЮгРОСТА. Позднее тот доверил Косареву художественную мастерскую (после разделения отдела на плакатную и художественную). «Мне везло на хороших, интересных людей, – вспоминал об этом Косарев в 1982 году. – Особенно тогда, когда работал под непосредственным началом Бориса Ефимова. Моими коллегами были М. Кольцов и В. Катаев. <...> как легко дышалось в кругу этих людей!» [5, с. 190]. И не удивительно – это была элита творческой интеллигенции Одессы. Сандро Фазини или Александр Файнзильберг (старший брат Ильи Ильфа), Эдуард Багрицкий, Валентин Катаев, Илья Ильф, Евгений Петров, Вера Инбер, Адалис, Лев Славин, Зинаида Шишова, Юрий Олеша.

Среди них и представитель талантливой семьи Нарбутов – поэт Владимир Нарбут. Нарбуту, заведовавшему ЮгРОСТА в Одессе, Фазини обязан был командировкой в Париж (из которой не вернулся, как известно).

А Косарева Колченогий (как его именовал Багрицкий) чуть было не расстрелял, когда они в 1921 г. вместе ехали в Харьков, где тот был назначен директором РАТАУ. Косарев, ответственный комендант трех вагонов и трех платформ с автомобилями, был заподозрен в хищении французской краски. «Везли ее, – рассказывает художник, – насыпав в фунтики и составив их в бочку. Пока доехали – фунтиков в бочке стало вдвое меньше: утряслись по дороге». Спасло его от гнева Нарбута только то, что краски везли без накладной [6].

Ко времени прибытия Косарева в Одессу «коварный Фазини» был не только уже знаменитым художником, которого величали кубистом, говоря о его «пейзажах в китайской манере», о «странных лубках» [7]. Он имел уже немалый опыт работы в агитпропе. Участвовал в украшении города к 1 мая, отработывая первомайские коннотации. В числе его творений фигурируют, например, 10 больших и 100 малых звезд для реввоенсовета и окрвоенкомата. О его плакатах Катаев писал: «Матросы в духе Матисса... Черные брюки клеш... Ультрамариновое море с серыми утюгами броненосцев: на мачтах красные флаги» [7, с. 24]. Стиль Фазини прекрасно представляет двойной плакат на снимке из коллекции Косарева «Прежде пастухи слушали Гомера, который пел о подвигах царей / Пусть теперь цари слушают о подвигах пастухов и рабочих». Вернемся вновь к скупым строкам косаревского отчета 1982 года:

«Обсуждая темпы работы ЮгРОСТА, оказалось, что срочность работы не давала возможности администрации Роста утвердить редколлегию; и редакторами были сами художники и «темники» Олеша, Катаев, Багрицкий».

Именно присутствие среди темников выпускников рижельевской гимназии с их классическим образованием (Олеша читал наизусть Горация, Вергилия) объясняет это вольное апеллирование к Гомеру. Триада героев только нащупывается в этом диптихе (рабочий, крестьянин и красноармеец позже, как мы знаем, сменились композицией Ленин–Маркс–Энгельс). Однако персонаж в кепке уже удивительным образом напоминает канонизированные в дальнейшем изображения Ильича.

О совместных холодных буднях ЮгРОСТА Косарев рассказывал так: «Буржуйки растапливали ненадолго только для того, чтобы разогреть клеевую краску <...> Фазини от холода не мог держать кисть в щепотке и вставлял ее между указательным и средним пальцами. Пальцы у всех были распухшими от холода и голода». В этих воспоминаниях фигурирует и Илья Ильф, «не отрываясь, читавший какую-то толстенную книгу». Сандро сварливо кричал на него: «Ты чего пришел?» – «Дома холодно». – «А здесь, что, тепло?» К вящему удивлению Косарева книга эта представляла собой Московское железнодорожное расписание [6].

Большинство негативов из архива Н. Б. Косаревой сопровождает такая информация: «Негатив плаката (графарет) ЮгУкроста Одесса 1921 г., апрель. Композиция Фазини. Матрицы и колеровка Косарева Б. («Первомайская серия»)». Встречается в этой коллекции снимок уникального плаката «рыжего Михаила», Михаила Файнзильберга (брата И. Ильфа и С. Фазини), – его «Колыбельная».

«Первомайская серия» была важным идеологическим заказом. Над ним трудились ростовцы Москвы и Казани, Харькова и Одессы. Главным заданием было сотворение новой иконографии. В ней разворачивается палитра социальных контрастов сатирических образов, среди которых – монументальные полицейские и позитивные, наспех сотворенные из одесских биндюжников пролетарии. Упитанные «буржуины» с непременными атрибутами социального престижа, такими, как фрак и галстук-бабочка, подаются в сочетании с неизменными же зооморфными признаками. Напрашивается сравнение с лексикой Фазини из его статьи о Руссо: «тупожвачные физиономии» и «спесивые шеи в каменных воротничках...» [8].

В таких контрастах решен двухчастный плакат «Коль в производстве избыток – ну предположим хоть ниток... Это послужит немало к гибели капитала». Буржуй из этого плаката, благодаря искусным художественным приемам, на глазах превращается в крысу.

Особый интерес представляет снимок плаката, среди авторов которого Косарев указал «темника» Олешу. Приведем его текст полностью:

ГАЙКУ НА МЕСТО ИЗ КАПИТАЛИСТА ТЕСТО

*«Гайка валяется при разлуке
Радует буржуй толстобрюхий
Гайку на завод – буржуя за жабры
Буржуй не любит советских фабрик
Привинтили гайку и – чудо!
Буржуй теряет весу три пуда
Пошел дым фабричный
Захотел мириться буржуй заграничный».*

Косаревым записан и другой, более лаконичный вариант этой забористой подписи, которая, судя по всему, ему очень нравилась:

«СТОЙ, РАБОЧИЙ, ЧИТАЙ-КА:

*«Лежит в траве гайка
Гайка железная, для работы полезная».*

Фотографии этих плакатов демонстрируют синтез художественных манер Фазини и Косарева. Первый был автором композиций на сюжеты, поставляемые «темниками», нередко с уже предварительными эскизами (как мы видим в мастерских набросках Ю. Олеши из Одесского Литературного музея). Косарев же давал им колористическую аранжировку. Изобразительный язык, свойственный художникам Одессы, с их античными коннотациями, выразителен в плакате № 1060: «Первого мая рабочие мира / Верят в победу труда! / Слава защитникам веры рабочей, / Вечная память жертвам ея!». Радость «первомая» передается в плакате в дионисийском характере этого действия, его героини с венками на головах напоминают скорее античных вакханок, чем работниц.

«Одесские Окна, – вспоминает Косарев, – были очень красочными, хотя делались они с помощью 3-х красок». Колористическую гамму этих плакатов можно сравнить с косаревскими эскизами одесской поры. Работы эти выполнены также в технике трафарета, они дают представление о том, что представляла собой косаревская колеровка. Только в данном случае их композиция принадлежала самому Косареву. В эскизах же к рассматриваемым плакатам Фазини, видимо, использовал свои излюбленные мотивы, где кроме «неестественных, вульгарных и страшно привлекательных женщин», о которых пишут критики, также фигурируют и «закопченные дома, крупные цистерны, чахлая зелень современного большого го-

рода» [9], встречающиеся и в его живописи. Двигаясь в авангарде художественного процесса, Фазини и Косарев не совершают радикальных изменений в форме. Мы не видим здесь ни излюбленных футуристами вращающихся мотивов, ни «радужного затмения фасадов» в духе Экстер. Планетарность они придают своим рисункам иным способом. В плакатах доминируют футуристические мотивы: фабрики, «дымом своих труб вцепившиеся в облака» (Маринетти), мосты, механизмы, станки (особенно популярны наковальни). В этом новом пейзаже предстает город-фабрика, но и город-порт, что органично для одесской ментальности.

Неожиданным оксюмороном предстает в технократическом лексиконе плакатов Фазини–Косарева роза. Разнообразные превращения, которым подвергается этот объект, объяснимы, прежде всего, с точки зрения непримиримой борьбы со «старой культурой», но также и в связи с особым отношением к так называемому «биологическому материалу». Такую метаморфозу представляет снимок плаката на тему, предложенную Ю. Олешей: «Труд прекрасен как природа / роза как станок / и цветет в руке рабочей красной розой труд» (ил. 3). Эскиз Олеши к плакату, хранящийся в экспозиции Литературного музея, представляет помимо стихов еще и содержательный набросок композиции, которая была сохранена в разработке Фазини–Косарева. Дерзкой инверсии в данном креативном тексте подвергается не станок, а роза. Присвоением ей технического статуса осуществляется реабилитация (парадоксальная и эпатажная) обветшалого символа старого мира с его лирическими клише. Развенчание и одновременное обновление его потенциала довершается в художественном воплощении остроумного замысла Олеши. Напрямую он отражен в технологии трафарета, которой пользовались художники-ростовцы. Особенно мастерски это делал Косарев, приобретший опыт работы с трафаретом еще в годы учебы в декоративной школе Тракала. О привязанности к этой технике свидетельствует ряд работ художника, сделанных этим оригинальным способом (ил. 4). Техника трафарета представляет собой разложение на цветные матрицы. Ее аппликативные приемы в творческом арсенале Косарева фиксируют

преобразование объемной формы в плоскостную, как в построении лекал. Полученная таким образом «выкройка» предметной композиции состоит из цветных геометрических плоскостей, имеющих четкую форму. Такова структура более поздних коллажей художника, косаревских *papier-collés* (ил. 5).

Пластическая трансформация в творчестве Косарева, которая совершается в мастерской РОСТА, с ее фокусировкой на приеме трафарета, свидетельствует о глобальной смене художественной парадигмы. Этот поворот в мировом искусстве наиболее уместно выразить понятием, сформулированным Розалиндой Краус. Она констатировала появление «решетки» как ведущего изобразительного мотива в живописи. Главным полем реализации его, как показывает дальнейший ход событий мировой художественной сцены, стало абстрактное искусство. Так, в творчестве Косарева следующим шагом были аппликативные композиции 1921 года, а далее – «супрематические натюрморты», свидетельствующие об усвоении уроков супрематизма. Это будет несколько позднее. Тогда как одесская весна 1921 года в его творческой жизни предельно лаконично описана в архивном документе, который уже цитировался выше. Отчет Бориса Косарева о мастер-классе для молодых художников «Цвет в изобразительном языке живописи», проведенном в Седневе в 1982 году, завершается следующей формулой, блестящим итогом феноменального опыта, обретенного в мастерской ЮгРОСТА:

«И возникал второй вопрос. Почему в колористике плакатов всего три цвета. Тут действовала не только экономика, но и многоцветье плаката, не давая зрителю сразу охватывать композицию сюжета; и, в то же время, в плакате и по восемь картинок. Но конечно влияла и технология – трафаретить три матрицы трудно еще потому, что силами Росты нельзя было управиться. Приходилось организовывать группы с улицы, чтобы, в конце концов, реализовать тираж в 100 экземпляров. Представьте ряд чисел $100 \times 19 \times 8 \times 3 = 261600$ ударов кисти» (архив Н. Б. Косаревой).

На основании изложенного выше можно расшифровать числовую формулу, с помо-

щью которой Борис Косарев описывает схему создания одной плакатной композиции, требующей «261600 ударов кисти», следующим образом: 3 – матрицы (трафарета); 8 – плакатов в композиции; 100 – экземпляров (8-частного плаката); 19 – число волонтеров-исполнителей.

Заключение. В Одессе Борис Косарев также оформлял спектакли, создавал зарисовки. Сохранилось несколько рисунков, в которых не только присутствует слово «Одесса» (ил. 6), но и точная дата, говорящая о другом визите в город, – июнь 1923 года. Но это вопрос для дальнейших исследований. Тогда как названный пейзаж представляет синтетический образ города с его классическими зданиями, въездами, мостами и аркадами. Увенчивает кубистическую интерпретацию одесской агоры условный, едва прочитываемый знак, почти иероглиф, в котором все же угадывается триумфальный, незабываемый аккорд Воронцовской колоннады.

ЛИТЕРАТУРА

1. Губарь, О. Привоз. К истории самого знаменитого рынка Одессы: [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://viknaodessa.od.ua/?Gubar_06.
2. Синявер, М. М. Архитектура Старой Одессы / М. М. Синявер. – Л.: Изд-во областного союза художников, 1935. – С. 21.
3. Селинов, В. И. Воронцовский дворец как культурно-исторический памятник г. Одессы. – Одесса, 1929: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://community.livejournal.com/odessa_history/26477.html.
4. «Надо ли добавлять, – продолжает А. Дорошенко, – что все фонари, новые и старые, и которые еще будут поставлены здесь и везде, – разбиты. Такая странная нелюбовь к свету / А. Дорошенко. Мой город. – Одесса: Изд-во Optimum. – С. 73.
5. Красильникова, О. Борис Васильевич Косарев вспоминает / О. Красильникова // Советские художники театра и кино' 6: сб. статей. – М.: Советский художник, 1984. – Вып. 6. – С. 188–198.
6. Яськов, В. Хлебников. Косарев. Харьков / В. Яськов // Двуречье: літературно-художній альманах. – Х.: Крок. – С. 183–216.
7. «Коварный Фазини / Нахмуренный лик... / Изящество линий, / Рисунок антик <...>», – так писали о художнике в нач. 1910-х. Цит. по: Яворская, А. Независимый Фазини / Фазини. Авторы текстов А. Ильф, Алена Яворская, И. Кричевский. – М.: Репроцентр, 2008. – С. 7–41.
8. Fasini, S. Руссо / S. Fasini // Фигаро. – 1918. – № 12. – С. 5–6.
9. Яворская, А. Сандро Фазини / А. Яворская // Русские парижане / Музей русского искусства им. М. и Н. Цетлиных. – М., 2006. – С. 142.

Поступила в редакцию 12.01.2013 г.