

УДК 7.038«19»:73/76:78:792:82

Адрес для корреспонденции: 410031 Саратов, Трудовой пер. 3/19–105, тел.8 (845-2) 28-46-23

– А. И. Демченко

О взаимодействии искусств на примере коллажа и полистилистики

Демченко А. И.

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова», Саратов

Возникновение коллажа и полистилистики в 2006 г. было вполне закономерным. Это подтверждается появлением их предформ задолго до начала XX столетия. В живописи можно напомнить «полистилистическую» поляризацию контрастов в работах типа алтаря «Страшный суд» Х. Мемлинга (конец XV века), «монтажные» композиции Х. Босха, перенасыщенные трудносовместимыми сочетаниями всевозможных объектов (начало XVI века) или причудливо-изоцренные «аппликации» в портретах и пейзажах Д. Арчимбалдо, построенные на растительных и животных мотивах, а порой и на предметах быта (вторая половина XVI века). Известно также, что в середине XIX столетия великий датский сказочник Х. Андерсен выполнил для одного из театральных спектаклей занавес, сплошь заклеенный репродукциями картин великих художников.

Что касается музыки, то уже Р. Шуман в 30–40-х годах XIX века достаточно широко вводил в свои сочинения разного рода стилизации; в этом отношении наиболее известен его фортепианный цикл «Карнавал», пеструю мозаику которого украшают два музыкальных портрета – «Шопен» и «Паганини». А к концу столетия П. Чайковский не только свободно цитировал в целях уточнения смысловой характеристики (как, скажем, «Марсельеза» и «Боже, царя храни» в увертюре «1812 год»), но и дал в опере «Пиковая дама» яркий образец выдержанного от начала до конца стилизового двоемирия (актуальная драма своего времени и объемный пласт стилизаций на весь XVIII век).

Тем не менее, по-настоящему широкий и целеустремленный разворот коллаж как техника и художественный принцип получает только в первые десятилетия XX столетия.

Ключевые слова: коллаж, инсталляция, рэди-мэйд, аппликация.

On the Interaction of Arts on the Example of Collage and Polystylistics

Demchenko A. I.

Federal state educational establishment of higher professional education
«Saratov State L. V. Sobinov Conservatoire (Academy)», Saratov

Emergence of collage and polystylistics in 2006 was well explained. This is confirmed by the emergence of their proto forms long before the early XX century. In fine arts we should point out «polystylistic» polarization of contrasts in altar type works by H. Memling «Doomsday» (late XV century), «assembling» compositions by H. Bosch, overloaded with hardly composable compositions of various objects (early XVI century) or exquisitely elaborate «application works» in portraits and landscapes by D. Arcimboldo built on plant and animal motives or even on household objects (late XVI century). It is also known that in the mid XIX century famous Danish fairy tale writer C. Andersen made a curtain for one of theater performances, which was all made of picture reproductions by greatest artists.

As for music, it was R. Schumann who in the 30–40s of the XIX century widely introduced into his works various stylizations; his piano cycle «Carnival» is widely known, the bright mosaic of which is decorated by two musical portraits of Chopin and Paganini. By the end of the century P. Tchaikovsky not only quoted to

specify the sense characteristic (like «Marseillaise» or «God Save the King» in the 1812 Overture) but also gave in the opera of «Dame of Spades» a bright example of a consistent stylistic dual world (topical drama of the time and a vast layer of stylizations for the whole XVIII century).

At the same time, a really broad and purposeful development the collage as a technique and an artistic principle acquires only in the early XX century.

Key words: collage, installation, ready made, application work.

Исходной вехой коллажа обычно считаются соответствующие композиции П. Пикассо и Ж. Брака. В 1912 году Пикассо создает «**Натюрморт с плетеным стулом**», в котором на живописную поверхность были наклеены натуральные жгуты. Эта работа считается первым в мире коллажем. Чуть позже Брак пишет натюрморт с использованием наклеек из рисованных под дерево обоев («**Ваза с фруктами и рюмками**»), после чего Пикассо также начал работать над серией с наклейками из обоев. Так был открыт «шлюз» новой технике изобразительного искусства.

Цель статьи – выявление места коллажа и его границ в пространстве искусства XX века.

Коллаж в различных жанрах. Хотелось бы обратить внимание на появившиеся за несколько лет до того отдельные опыты отечественного изобразительного искусства, порожденные остротой политической ситуации времен Первой русской революции. «**К сему листу свиты Его Величества генерал-майор Трепов руку приложил**» – сатирический плакат (автор неизвестен), беспощадно обнажающий обычное для «большой политики» несовпадение слова и дела. Слово – это документально воспроизведенный текст («*Высочайший манифест – Божией милостию, Мы, Николай Второй, император и самодержец всероссийский, царь польский, великий князь финляндский и прочее...*») с провозглашением «*неприкосновенности личности, свободы совести, слова, собраний и союзов*». Дело – наложенный на этот текст отпечаток кровавой пятерни, подразумевающий действия петербургского генерал-губернатора Д. Трепова, направленные на жестокое подавление каких бы то ни было изъявлений демократического толка. Художественная идея реализована здесь с поистине гениальной простотой, резонируя распространившемся тогда ядовитому куплету:

*Царь испугался,
Издав манифест:
Мертвым – свободу,
Живых – под арест.*

Другой опыт тех лет, который необходимо упомянуть, также принадлежит жанру политического плаката – «**Москва. Умиротворение**» М. Добужинского. Перед нами типичный «монтаж» составляющих композицию элементов: Кремль и «сорок сороков» белокаменной, плавающие в море крови, над которым раскинулся безмятежный полукруг белой радуги и плывут бутафорски кудрявые облачка. Коллажный принцип формирования целого «работает» в данном случае на создание остросатирического эффекта.

Сразу же следует заметить, что именно в жанре *плаката* приемы коллажа получили исключительно широкое и совершенно органичное использование. Приведем несколько показательных и разноплановых работ, принадлежащих отечественным авторам более позднего времени.

«**Нам всего дороже сохранение мира**» (М. Гетман) – один из огромного числа плакатов, созданных на волне общественного движения за мир, особенно активного в 1950–1960-е годы. В подтверждение «*последовательного политического курса*» СССР, данный лист отсылает к временам Октябрьской революции и выполнен как коллажный монтаж документа (газета «Известия» с *первым* декретом Советской власти – и это был *декрет о мире*), отретушированных фотографий Ленина и цитаты из его работ, ставшей надписью для плаката. Другой плакат на ту же тему – «**Единая воля народов – мир**» (М. Аввакумов, О. Волкова) смонтирован из различных публицистических фотодокументов и лозунгов движения за мир: «Нет Хиросимам!», «Нет нейтронной бомбе!» и т. п.

И, как уже говорилось, чаще всего приходится иметь дело не с коллажем как таковым (если можно так выразиться, коллажем настоящим, натуральным), а с его всевозможными имитациями. Примечательна с этой точки зрения еще одна работа тех же авторов на ту же тему – «**Ядерный авантюризм США – безумие века!**». Лист испещрен шрифтовыми надписями, среди которых английская «Нет нейтронной бомбе!» На самой бомбе проступают очертания человеческого черепа. Дважды повторено слово *No*: букве *o* на черепе соответствует пустая глазница, а под бомбой в нее вписан знак паци-

фистского движения.

Другой жанр прикладного искусства, где техника коллажа используется чрезвычайно активно – *книжная иллюстрация*. Поскольку она часто выполняется в технике гравюры, начнем обзор с одной из работ ведущего мастера отечественной ксилографии первой половины XX века В. Фаворского: «1919–1920–1921» (1928). Событийная канва Гражданской войны передана здесь в динамике движения сюжета: от мотива партизанской борьбы (поток людей, вынужденных уходить в леса) и от ситуации, помеченной надписью *Голод*, до победоносного натиска красной кавалерии, мчащейся к морю, чему отвечает лозунг *Даешь Крым!* В центре размещена сцена Ленина с военачальниками и картой сражений. Все это сопровождается единичными деталями, разбросанными по фону гравюры, и прокомментировано вздымающимися по вертикали цифрами (1919, 1920, 1921), отмечающими хронологические вехи описываемых событий.

И две показательные работы начала 1960-х годов. Гравюра К. Подольского «**Кровь и пепел**» (1964) состоит из трех створок, а ключевая фраза одноименной поэмы Ю. Марцинкявичюса («*Пусть никогда не заржавеет плуг*») разбрасывается под разным углом и по разным плоскостям пространства. Этому разъясняющему шрифтовому посланию отвечают фигуры тружеников, как бы наложенных на пейзажный фон, в который таким же способом вкраплены силуэты птиц и «рисованное» солнце.

Литовский график С. Красаускас выработал совершенно оригинальную технику гравирования тонкой белой линией по черному фону, что свое лучшее выражение получило в иллюстрациях к сборнику стихов Э. Межелайтиса «**Человек**» (1961). Отталкиваясь от приемов коллажного наложения, он посредством «космических» гипербол выразительно акцентирует свойственный поэту тон гимнического воспевания. Среди воплощаемых мотивов – пытливо ищущая человеческая натура, устремленная к загадкам и величию вселенского бытия, и красота человеческая, всевозможными нитями связанная с красотой мироздания. Однако подчас вносится и нота опасения – допустим, в таком символическом сюжете: мать-земля, изнемогающая под бременем наступающей на нее «второй природы», представленной на одной из гравюр в виде нагромождения городской застройки.

Возвращаясь к исходным опытам авангарда начала XX века, находим, что усилиями его представителей сферу коллажа, как и все остальное в искусстве, сотрясали «невиданные пожарища, неслыханные мятежи» тотального, безудержного эксперимента. Представители кубизма, которые как раз и ввели сам термин *коллаж*, бросая вызов любым «приличиям», взрывали академические постулаты тем, что вводили в свои полотна этикетки, карты, шрифтовые фрагменты, газетные полосы, обрывки обоев, наклеивали на холст куски дерева, линолеума и других материалов. Лидер течения П. Пикассо конструирует живописные композиции как хаотичное напластование линий, плоскостей и объемов или монтаж геометрических «лоскутов», зачастую превращая свои произведения в разного рода шарады, кроссворды и головоломки, требующие пытливого взглядывания, чтобы различить более или менее реальные детали и попытаться сформировать какие-либо ассоциации, отчасти инициируемые авторскими заголовками («Игрок в карты», «Партитура и гитара», «Бутылка аперитива» и т. п.).

Обратимся для примера к двум его подобным вещам. В картине «**Арлекин**» (1915) главный, определяющий знак, данный художником – характерный для этого актерского амплуа костюм-домино (ткань из разноцветных ромбов). По сторонам от костюма темно-коричневым цветом обозначены отдельные части фигуры: слева – как бы колено, справа – плечо, сверху – условная голова с глазом, ртом и длинным языком (намек на то, что Арлекин по «роду деятельности» весьма говорлив). Этот псевдоколлаж составлен из отдельных геометрических фигур, словно наложенных одна на другую.

В «**Студенте с трубкой**» (1914) красивому овалу картины противопоставлена его невообразимо пестрая и беспорядочная «начинка». Среди этого кубистического «что попало» с разной степенью отчетливости мелькают курительная трубка и обрывки слов (в том числе заголовки книги и вечерней парижской газеты). Можно предположить, что автор задался целью смоделировать сумбур, царящий в голове *студента*, переполненной хаосом всевозможной информации (вспоминается пушкинское «*Мы все учились понемногу // Чему-нибудь и как-нибудь...*»).

Еще более анархический произвол отличал работы итальянских *футуристов*, которые сильнейшим образом тяготели к включению в свои коллажи вырезок из книг и газет (К. Карра, Э. Прампольни, А. Соффичи и др.), а если иметь в виду их самые ранние опыты («Смех» У. Боччони – 1911, «Метро Норд-Сюд» Д. Северини – 1912), то придется признать, что хронологически они опередили Пикассо и Брака.

Но, пожалуй, верх раскрепощенности демонстрировали *дадаисты*. И хотя, как выразился Х. Балль, «*то, что мы называем “Дада”, есть дурашливая игра в ничто*», по части коллажа они стали

первооткрывателями целого ряда новшеств. Для примера обратимся к абстрактной композиции французского скульптора и живописца Х. Арпа, в которой чрезвычайно рельефно и по-своему колоритно претворен принцип коллажа. На светлую плоскость в форме неправильного овала наложены два предмета, окрашенные в разный цвет (синий и черный), что может ассоциироваться с обувью, ступающей по земле и оставляющей на ней вмятину. Вероятно, именно это и имел в виду автор, давший своей работе название «**Синий ботинок**» (1925).

С точки зрения перспективы симптоматично, что начинания дадаистов были продолжены затем *сюрреалистами* (весьма характерно, что многие из них перешли в лоно этой «веры» из дадаизма, как это, к примеру, произошло и с Х. Арпом). Идея ассамбляжа, истоки которого восходят к отдельным прозам итальянского футуризма («Мисс Флик-Флик. Динамический ассамбляж» Ф. Маринетти и Ф. Канджулло, 1914) и к абстрактной скульптуре П. Пикассо, произрастала именно в данной художественной среде (ради вящей справедливости, стоит напомнить, что термин *ассамбляж* ввел французский художник Ж. Дюбюффе, обозначавший этим словом свои коллажи и фигуры, выполненные из кусочков дерева, губки и бумаги, скрепленных клеем). Решающий вклад в расширение базы коллажа на путях «материального подбора» внес М. Дюшан, подготовивший появление таких разновидностей, как инсталляция и рэди-мэйд (кстати, ему принадлежит и первый эпатажный эксперимент по цитированию классики с привнесением в нее разного рода искажений – «Джоконда с усами»).

К технике коллажа обращались представители любых ответвлений авангарда. И естественно, что на ее почве могли возникать *сопряжения* различных экспериментальных течений. Один из примеров находим в работе К. Швиттера «**Мараак. Вариант I**» (1930). Швиттер считается крупным представителем дадаизма, и характерная для *dada* непредсказуемость поворотов творческой фантазии выразилась в частности в том, что, разрабатывая приемы коллажа, он уже с конца 1910-х годов широко вводил в свои композиции натуральные объекты – в том числе испорченные, вышедшие из употребления (к примеру, автобусные билеты и старые пуговицы). С другой стороны, как это было свойственно многим *футуристам*, его метод отдельными своими сторонами смыкался с кубизмом (подразумевается оперирование плоскостями и объемами). Наконец, свой отпечаток накладывала и его принадлежность немецкой художественной школе начала XX века, где безусловно доминировали *экспрессионистские* склонности.

Сказанное относится и к названной картине. Здесь на геометрические формы фона (что идет от кубизма), выдержанного в мрачной, откровенно «грязной» цветовой гамме (воздействие экспрессионизма), накладываются сопоставленные в демонстративном контрасте красивая бабочка и поврежденная черная мембрана громкоговорителя тех времен. Эту практику монтажа коллажа из бытовых предметов, нередко отысканных на мусорных свалках, подхватит и будет активно развивать авангард второй половины столетия.

Упомянутый «национальный отпечаток» нашел любопытную проекцию в рисунках Ю. Пименова к *немецкому* изданию романа Ф. Достоевского «**Братья Карамазовы**» (1932), где автор сумел талантливо «прорезонировать» приемам экспрессионистской заостренности, столь свойственной художественной школе Германии начала века. В качестве примера можно сослаться на два образца, в которых «монтаж» изображения выполнен как бы путем наклеивания и наложения объектов. На обложке книги сверху вниз даны три портрета (три брата – три характера): Алеша, жаждущий праведной жизни, тянущийся к Богу, к монахам (его голова повернута к церковным куполам); Дмитрий, охваченный страстью к Грушеньке (и рядом ее фигура с отмеченным писателем обворожительным «изгибом»); Иван, склонный к безумию (не случайно ворот его одежды своим контуром напоминает фигуру чертика).

Столь же экспрессивна и приведенная в тексте иллюстрация кошмаров Ивана – его диалог с дьяволом: лицо Карамазова подано в виде фотонегатива, а игра его воспаленного воображения обрисована через обступившую тьму, населенную предметами как реальными, но резко деформированными, так и призрачными, порожденными фантомом галлюцинаций.

Упомянув «немецкую» работу Ю. Пименова, естественно перейти к русскому авангарду начала XX века, пока что фиксируя внимание только на наиболее «*левых*» его проявлениях. В таком своем качестве он вполне определился к середине 1910-х годов и среди показательных работ можно назвать абстрактный «**Коллаж**» Д. Бурлюка, прозванного «*отцом русского футуризма*», «**Уличный шум**» М. Ларионова (нагромождение обрывочных объектов-впечатлений, включая фрагменты уличных вывесок и «вывернутый наизнанку» нотный стан), «**Портрет художника М. Матюшина**» К. Малевича (конструктивистский рамплиссаж геометрических форм и предметов с теряющимся среди них сег-

ментом лба и косо́го пробора).

Опережая работавшего за рубежом А. Архипенко с его эволюцией к так называемой подвижной живописи («*архипентура*» или скульптоживопись), В. Татлин уже в 1914 году создает свои первые контррельефы из различных предметов и материалов, разнородных по цвету, фактуре и текстуре. Несколько позднее, с 1918 года, А. Родченко работает над серией «белых скульптур» (абстрактно-конструктивные коллажи разного рода геометрических форм и фигур, нередко с выходом за пределы поверхности картины), определяя их как «*композиции движений окрашенных и проектируемых плоскостей*». В том же году он вместе с В. Степановой оформляет издание пьесы А. Крученых «**Глыблы**» фрагментами фотографий и газет в соединении с цветной бумагой.

Сам Крученых еще раньше, вначале испытал свои силы в создании беспредметных коллажей, а затем приступив к созданию книги «**Вселенская война**» (1916), над которой он вместе с О. Розановой работал как поэт и художник, использовал коллажи, основанные на соединении клеек и типографского шрифта. Здесь же впервые в книжной графике введены геометрические абстракции, говорящие об овладении техникой только что народившегося супрематизма.

Продолжая подобные опыты, этот радикальнейший авангардист, ведущий теоретик и практик заумного языка, работал в последующие годы над созданием альбомов из разного рода надписей, автографов, фотографий, документов, рисунков, наклеек, вырезок из газет, фрагментов писем и стихов, формируя таким образом своего рода коллажные циклы.

Только что упомянутая О. Розанова, бывшая в числе самых активных деятелей русского авангарда, за год до работы над книгой «Вселенская война» широко экспериментировала с коллажем из прозрачной цветной бумаги, наполняя пространство цветовыми плоскостями (натюрморты 1915 года).

После затянувшегося на несколько десятилетий спада экспериментальные тенденции в области коллажа возобновились в практике второго авангарда (преимущественно и широким потоком в 1960–1970-е годы). С новой силой заявила о себе вообще свойственная авангарду идеология экстремально-го. Отсюда в частности чисто авангардный акцент в трактовке коллажа, расцениваемого как нечто самодовлеющее, причем эта самодостаточность часто апеллирует к эффекту демонстративной экстрарагантности и эпатажа, а целью своей ставит провокативные формы воздействия на аудиторию.

В качестве яркой репрезентации принципа экстремальности авангард выдвигает эстетику крайностей. С точки зрения развития возможностей коллажа находим, с одной стороны, устремление к полной изоляции от реальности (пафос чистой абстракции), а с другой – своего рода гиперреализм (не как обозначение художественного течения, а в прямом значении этого слова), то есть творческий метод, непосредственно опирающийся на реалии натуральной предметной среды, часто имеющий дело с вещественными объектами повседневного быта (в том числе и заведомого утиля).

Вторая из этих сторон оказалась наиболее продуктивной. Отдельные нововведения, которые подчас были только намечены в начале века, получают теперь исключительно широкую разработку (асамбляж как таковой, а также инсталляция и рэди-мэйд). Появляются и такие приобретения, как аккумуляция, джанк-арт, энвайронмент и деколлаж.

В качестве основных лидеров «лоббирования» коллажной техники выдвигаются на данном этапе художники поп-арта (прежде всего Р. Раушенберг с его живописными «комбинациями»). С этим движением в той или иной мере соприкасались и некоторые представители советского авангарда второй волны – из достаточно характерных работ можно назвать «Прибойе» (именно так, а не «Прибой») А. Косолопова (1973), «Коммунальная кухня» И. Кабакова (1974), «Владимир Набоков» О. Кандаурова (1975), «Натюрморт» А. Зверева (с коробкой «Беломорканала», 1981), «Менестрель» В. Калинина и «Берегите вождей» Л. Сокова (обе 1989), «Пейзаж с хлебом и кислой капустой» О. Рабина (1991).

Потенциал коллажа с позиций его содержательного наполнения. Если в зарубежном художественном творчестве начала XX века в подобном ракурсе делалось относительно небольшое (допустим, коллажные работы, принадлежащие А. Матиссу и Ф. Леже), то в русском искусстве отмеченная направленность оказалась представленной весьма широко. Вполне показательными можно считать две картины М. Шагала, разделенные десятилетней дистанцией. «**Ночная сцена**» (1910) с ее натуралистическим акцентом (перебравшие спиртного люди освобождают свои утробы от излишков принятого) «коллажирована» целым набором примет местечкового быта: вывеска *Пивная*, две фигуры в дверях заведения, коза, чахлое деревце, смеющийся месяц со звездами – все это как бы вырезано и наклеено силуэтами.

«**Танец**» (1920) представляет собой совершенно вольную импровизацию на заданную заголовком

тему, где раскованность фантазии витебского мастера ярко выражает себя через столь свойственную коллажным композициям нарочитую разномасштабность изображения. К огромной, во весь холст, фигуре до безобразия толстой выплывающей женщины присоединены по краям полотна крошечные дополняющие элементы: по левому краю – корреспондирующая ей фигурка танцующей, помещенная в треугольник; по правому – музыкальные инструменты (дудка с физиономией человека, дующего в нее, скрипка, бубен) и стоящий на руках циркач.

И в западноевропейской, и в отечественной живописи излюбленным жанром для приложения рассматриваемой техники был натюрморт. Ранний П. Кончаловский, не раз обращавшийся к ней, строит псевдоколлаж знаменитой «**Агавы**» (1916) на совмещении того, что соответствует привычным представлениям о данном жанре (растение в горшке, подстаканник), и вещей «брутального» плана (набор коробок с надписями, сделанными ходовым шрифтом, и курительная трубка, которая кажется совершенно натуральной и прикрепленной к картине).

Самое многоплановое и по преимуществу «реальное» истолкование принципы коллажа получили в книжной графике, плакате и декорационном оформлении.

В иллюстрации почти обязательным признаком «хорошего тона» становится интенсивное использование *шрифто-текстовых форм*. Ю. Анненков, работая над первым изданием «**Двенадцати**» А. Блока (1918), раскрывает вздыбленность времени через квази-коллажные напластования с их гротескными изломами и смещениями – этому «треснувшему зеркалу» эпохи резонируют обрывки фраз на транспарантах. Десятилетием позже В. Фаворский в двух ксилографиях политической тематики («**Октябрь 1917**» и «**1919–1920–1921**») мастерски монтирует динамичные многолюдные сцены, разбрасывая по фону гравюр всевозможные сюжетные детали и разъясняющие надписи лозунгового содержания.

Текстовые вставки как само собой разумеющееся воспринимаются в искусстве плаката. Из коллажных композиций остановимся для примера на работах В. Маяковского и К. Малевича 1920-х годов. Относительно первого из них не будем забывать, что свое единственное профессиональное образование он получил в стенах Московского художественного училища. На данном этапе, приняв решение всецело отдать свои способности «*на службу социалистической промышленности*», поэт с головой уходит в изготовление соответствующих рекламных плакатов. Один из них представляет собой сконструированного из геометрических «лоскутов» малыша с девятью сосками во рту, что поясняется набором надписей, начинающихся провозглашением «**Лучших сосок не было и нет**».

Последовательно кубистический монтаж положен в основу киноплаката Малевича «**Доктор Мабузе**» (к фильму «Доктор Мабузе – игрок», 1922). Иллюзию коллажного наложения создает построение из двух крестообразных полос, на которые «наклеены» круг и название фильма (буквы переданы чисто геометрически). Очень жесткая по выполнению (что идет от эстетики супрематизма), эта конструкция абсолютно едина по стилю, монолитна по форме, вследствие чего, будучи прикладной по назначению, дает впечатление самого высокого художественного порядка.

Переходя к театру, остановимся в начале на афише, выпущенной к спектаклю В. Мейерхольда по пьесе А. Файко «**Озеро Люль**» (1925). Подчеркнуто монтажная композиция спектакля выполнена в отвечающей вкусам выдающегося режиссера остроэксцентричной манере. Как бы вдоль спирали сверху вниз нанизаны пары условно театральных фигур (от верхней пары на стену падает гигантский силуэт тени), по среднему плану – вальяжно беседующие мужчина и женщина, на переднем плане – танцующая женщина с тросточкой. Шрифтовой ряд «закручен» в противоположном направлении: начиная от шаржированного изображения головы драматурга, он через название пьесы ведет к одной из вывесок (Отель «Атлант»), которая появится в ходе спектакля.

Б. Кустодиев, к середине 1920-х годов числившийся уже среди «традиционалистов», подготовил для постановки лесковской «**Блохи**» эскизы декораций, которые производят впечатление чистейших коллажей (изображаемые предметы как бы вырезаны и наклеены на полотно). Этому впечатлению способствуют бутафорски-лубочный характер изображения (примитивистская гиперболизация подчеркивает атмосферу провинциального быта), всякого рода надписи, вывески и указатели, а также отмеченное выше у М. Шагала «невыверенное» масштабирование объектов (скажем, маленькая церквушка на переднем плане и огромные птицы или гигантский букет на заднем).

Остается упомянуть проходившее в 1920-е годы бурное развитие фотомонтажа. Его «верховным жрецом» становится А. Родченко (на Западе аналогичные усилия в этом направлении предпринимали Д. Хартфилд, Р. Хаусманн, М. Эрнст). Суть фотомонтажа Родченко определял как «*комбинацию фотোগрафий вместо комбинации и композиции художественных элементов*»; при этом смысл замены

заклучался в том, что «снимок – не отражение факта художником в рисунке», а собственно «схваченный и зафиксированный факт». Однако это оказывалось только отправной точкой, и далее начиналось безусловно персональное, сугубо авторское творчество, состоящее в отборе документального материала, его препарации и монтажке с использованием самой широкой шкалы динамических ракурсов, светотеневых контрастов и нередко с подключением ресурсов изобразительного искусства.

В период 1930–1950-х годов общее смягчение эстетических установок ощутимо затронуло даже ведущее авангардное течение тех лет, каким являлся *сюрреализм*. В коллажированные композиции его лидера С. Дали постоянно включаются тщательно выписанные реалии того или иного рода. К примеру, можно напомнить вольный, чрезвычайно изобретательный монтаж «фотоизображений» сервированного столового столика на паркете и темного силуэта мальчика в картине «**Солнечный стол**» (1936) или Галá, птиц, сидения и книг в «**Атомной Леде**» (1950). Более того, в сугубо сюрреалистическую фантазию мог вклиниваться «документальный факт» (фотография фюрера в «Загадке Гитлера» или портретики вождя в картине «Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепиано»).

Переходя к отечественному искусству того времени, хотелось бы обратить внимание на один из оригинальных этюдов, выполненных в нашей стране чешским художником А. Гофмейстером – в композиции «**На Кавказе. Гагры**» (1959) облик города-курорта передан через вырезки грузинского текста в разных шрифтах, которыми расцвечиваются постройки и горные склоны.

Советские художники тех десятилетий даже в условиях жесткого идеологического диктата, который устанавливал незыблемость догматически трактуемых «реалистических основ», находили возможности привлечения приемов, восходящих к коллажной технике. Ограничимся тремя примерами из книжной иллюстрации. Переплет «**Слова о полку Игореве**», этого своего самого классического труда, В. Фаворский формирует следующим образом: на стилизованный старинный орнамент как бы наклеены одна на другую фигуры трех витязей, над ними помещена надпись старославянской вязью, а сверху – «врезки» летящих птиц.

Оригинальное решение суперобложки издания шекспировской трагедии «**Ромео и Джульетта**» предложил Д. Шмаринов. Два ее листа – это два щита (подразумевается их принадлежность враждующим семьям Монтеки и Капулети). Каждый из щитов разделен на четыре части, и на эти части перекрестным образом «наклеено» по паре стилизованных геральдических знаков: замок и лев, рука с мечом и лилия.

Для выражения основной идеи гайдаровской сказки «**Мальчиш-Кибальчиш**» И. Обросов применил технику «склеивания» изображения из отдельных лоскутов и кусочков геометрической формы. Эта кубистическая конструкция дополнена утрировкой очертаний, а также их четким смысловым «прицелом» и цветовой бинарностью: черные тучи, закрывающие красное солнце; черные жерла орудий, направленные на голову маленького героя в огромной буденовке с красной звездой; черные цепи, сковывающие его фигурку в красной шинели. Все названные компоненты сведены в целое словно бы путем наложения.

В условиях авангардного бума 1960–1970-х годов позиция содержательно-смыслового наполнения коллажной техники не только сохранила свою значимость, но и ощутимо окрепла. Причина состояла не столько в противостоянии крайностям экспериментальных начинаний, сколько в поступательном развертывании данной техники, получившей к тому же дополнительный импульс, определявшийся контекстом общего процесса кардинального обновления, происходившего в эти десятилетия. Кстати, тяготение к отказу от авангардного антуража отчетливее всего было заметно в творчестве тех, кто пришел сюда из начала XX века (скажем, у М. Шагала с таким показательным его полотном, как «Голубой ангел», 1969).

Примером естественного и активного обновления с привлечением приемов коллажа может служить творчество Р. Гуттузо, которого всегда причисляли к стану реалистически мыслящих художников. Подходы к рассматриваемой технике обнаружили у него в картинах «**Толпа**» (1957) и «**Старый рабочий, читающий газету**» (1960). Во втором случае это выявлено через фон, сотканный из документальных элементов (газетные фотографии, обрывки текстов, заголовков, объявлений).

А в первом случае метод коллажирования применен для того, чтобы констатировать следующий факт: каждый из оказавшихся на улице рядом с другими случайно, просто по стечению обстоятельств, остается сам по себе. Понятно, что за этим встает жгучая для современности проблема разобщенности людей, живущих, казалось бы, под одной крышей большого земного дома. И автор подчеркивает остроту этой проблемы нарочито механическим сопряжением ничем не связанных лиц и

фигур. В их калейдоскопе выделена девушка с глазами, полными слез отчаяния. Но ее никто не замечает, и она становится олицетворением библейской метафоры «глас вопиющего в пустыне».

Картину «**Новости**» (1974) можно считать для живописной манеры Гуттузо законченным образцом коллажной композиции. Она выполнена в виде монтажа газетных текстов и фотографий. Их черед, идущая сверху вниз, построена как «модуляция» от хороших новостей к плохим. В самом верху – многократно тиражированный портрет космонавта в скафандре как свидетельство очередной победы науки и техники. Внизу – девушка перед расстрелом, с завязанными глазами стоящая у столба, и мужчина, брошенный в застенки. При этом его мученическая фигура размещена так, что он оказывается как бы жертвой низвергающегося сверху и подавляющего его потока информации.

Весьма объемный спектр функционирования коллажа представлен в отечественном искусстве второй половины XX века. Вот некоторые примеры.

Д. Жилинский постоянно тяготел к коллажному принципу построения своих живописных композиций: как бы позирующие фигуры, свободно расставленные в пространстве, в том числе и с наложением одна на другую («У моря», 1964; «Гимнасты СССР», 1965; «Под старой яблоней», 1969; «Воскресный день», 1974). В рисунке С. Резникова «**Человек с собакой**» (тушь, перо, кисть, 1982) интерьер домашнего кабинета передан настолько четким штрихом, что возникает впечатление фотосъемки; но даже в этом сверхточно поданном предметном пространстве выделяются квази-вклейками «фотография» городского пейзажа, «репродукция» старинной картины и «портрет» в круглой рамке.

Уникальный вариант (выполнение не в графике или в живописи, а в камне) находим в одной из композиций мемориального комплекса «Мамаев курган» в Волгограде (сооружался под руководством Е. Вучетича, 1963–1967). «**Руины**» – это гигантская стена с разбросанными по ней горельефами и барельефами фигур воинов (стоит напомнить, что выпуклое изображение выступает над поверхностью в горельефе более, чем наполовину, в барельефе менее, чем наполовину); есть также изображения фигур, только прочерченные в камне, и отдельные сегменты человеческого тела, как бы вдавленные в поверхность. К тому же стена испещрена множеством надписей (призывы времен Великой Отечественной войны: *За нашу Советскую Родину!*, *Не посрамим славы русского оружия!* и т. д.), что бесспорно позволяет относить ее по характеру выполнения к рассматриваемой технике.

Весьма уместными могут быть приемы коллажа в разработке исторической тематики. Впечатляющие подходы к ней наметил в своих работах И. Глазунов. В их ряду – «**Князь Игорь**» (1968). Персонаж, давший имя картине, составляет в ней самое главное – истовый, иконообразный лик русского витязя. По правую сторону от него – несколько изображений-символов: воздетые вверх копыя и на одном из них стяг с Богородицей (знак *русского* воинства), условно прописанный диск солнца, закрытый черным (затмение-предвещание), река крови (трагический финал похода). Так посредством квази-коллажного подбора компонентов введены все основные составляющие «Слова о полку Игореве». И стоит напомнить, что кисти Глазунова принадлежат грандиозные панно-коллажи исторического содержания: «Возвращение блудного сына», «Мистерия XX века» (оба – 1977), «Вечная Россия» (1988).

Эффективным может оказаться коллаж и в современном парадном портрете, особенно в случае его открыто декоративной трактовки. Один из образцов – «**Маршал Жуков**» К. Васильева (1975). Здесь откровенно *смонтирован* широкий фон: поверженная атрибутика фашистской Германии, железная колонна солдат, бушующее пламя пожарищ и вдалеке город, который нужно защитить (олицетворение страны). Но «смонтировано» и изображение самого полководца с картинным отворотом шинели и рядами бесчисленных воинских наград, размещенных по всему его торсу.

Качественно иной облик приобрел во второй половине XX столетия плакат, связанный с эстетикой коллажа и чаще всего приобретающий метафорические очертания.

Примером может послужить работа атеистической направленности – «**В плену ислама**» П. Овчинникова (1984). Независимо от нашего отношения к обозначенной религии, есть здесь и справедливое свидетельство возникающих время от времени в ее лоне негативных проявлений (склонность к фанатичному утверждению догматов веры, даже если это посягает на устои гуманизма). Печальное лицо красивой молодой женщины словно сдавлено створками тяжелой железной двери, на которую наброшена огромная цепь с пудовым замком. По дужке замка прочерчен полумесяц – знак мусульманской веры, трактуемый здесь в качестве символа скованности жесткими установлениями. Целое воспринимается как трагическая безысходность человеческого духа, запертого в темницу.

И в дополнение к сказанному – два разноплановых образца того же жанра, посвященные теме борьбы за мир. Наша планета в форме яйца (знак хрупкости земного бытия), над которым в манере

детского рисунка условно обозначена крыша с трубой, из которой вьется дымок – **«Другого дома нет!»** Б. Рогачевского. Пламенеющий колокол, окружность которого составляет распластанный земной шар с идущим из него звоном слова «мир», а по поверхности колокола выполнен монтаж лиц людей разных рас и национальностей – **«Мир»** Ю. Юдина.

Полистилистика. Дав мощный импульс всем другим видам художественного творчества в области коллажа, *изобразительное искусство* не смогло предложить им столь же эффективных «рецептов» в сфере полистилистики. Неслучайно и искусствоведение обходит молчанием соответствующие явления, и если В. Власов в словаре «Стили в искусстве» (1998) с большой осторожностью вводит понятие *полистилизм*, то подразумевает под этим нечто весьма туманное, из чего в качестве рационального зерна можно извлечь только упоминание о *«стилевом контрапункте»*. Тем не менее, «следы» данного феномена в изобразительном искусстве несомненно обнаруживались, и по мере эволюции XX века нарастали их количественный размах и степень отчетливости.

Едва ли не впервые эти «следы» можно усмотреть в панно П. Пикассо **«Гёрника»** (1937). Откликнувшись на факт варварской бомбардировки испанского города, давшему название этому панно, и опираясь на метод коллажного монтажа, художник создает преднамеренно хаотичное нагромождение форм (в том числе вычлняя отдельные сегменты тел человека и животных). В характере изображений здесь явственно прослеживаются две противоположные ориентации.

Одна из них оказывается гибридом черт примитивизма, экспрессионизма и сюрреализма и служит выражению физиологически поданных мотивов распада, кошмара, апокалиптического отчаяния. Другая вырастает из неоклассической тенденции, предстающей у Пикассо в варианте своеобразной неоантики, и олицетворяет собой мужественно-стоическое восприятие происходящего, веру в неистребимость жизни. С наибольшей отчетливостью этот контраст выявлен в правой части полотна, в сопоставлении кричащего человека с запрокинутой головой и воздетыми к небу руками и женщины, несущей светильник. Позднее художник еще не раз прибегал к выразительным ресурсам подобного рода; один из сходных по решению опытов – панно **«Мир»** (1952).

Любопытные примеры образно-стилевой двуплановости дает творчество С. Далí. В картине **«Распяtie»** (1954) основную часть полотна занимают написанные в духе высокого неоклассицизма возносящийся над землей гигантский кубовидный крест и уже отрывающееся от него тело Иисуса Христа. Это мистическое видение из времен евангельской мифологии созерцает современная женщина, помещенная в скромном угловом пространстве полотна. И хотя художник набрасывает на нее тяжелые старинные одежды (это призвано подчеркнуть возвышенно-экстатическое состояние ее духа), всем обликом она принадлежит иной эпохе, тем более, что для знающих творчество Дали ясно, что здесь он в очередной раз изобразил свою возлюбленную и жену Галá.

Аналогичный ракурс встречаем несколько позже в картине **«Открытие Колумбом Америки»** (1959): над символически преображенным легендарным действием выхода первооткрывателей на сушу нового континента возносится длинное полотно с освящающей происходящее Галá (ее сакральную функцию подчеркивает трепещущий вокруг головы нимб).

Из примечательных образцов более позднего времени можно указать на картину Р. Гуттузо **«Посещения»** (1971), сюжет которой состоит в следующем: в интерьер современной кухни с ее материальной «вещностью» и конструктивными очертаниями вписан диалог двух фигур – великий немецкий живописец начала XVI века Альбрехт Дюрер (воспроизведена точная копия одного из его автопортретов) и нынешний итальянец, предлагающий торт гостю из далеких времен.

Нечто созвучное по сюжету находим, переходя на почву отечественного искусства. В картине **«Гомер (Рабочая студия)»** (1960) Г. Коржев в присущей ему подчеркнуто суровой манере стремится раскрыть одну из социально-исторических реалий начала 1920-х годов. Боец, только что вернувшийся с полей Гражданской войны, с грубым лицом и бритой головой, в заношенном галифе и потертой кожанке, полон желаний овладеть высотами искусства и пытается повторить в гипсе античную скульптуру.

Публицистический мотив иного рода раскрыт в картине Л. Лабенка **«Папа»** (1965) через сопоставление двух планов. На переднем – фигура девочки, прописанная с такой степенью жизнеподобия, что возникает впечатление вклеенной фотографии. Задний план – набросанный в сугубо условной, детской манере воображаемый портрет отца, когда-то ушедшего на войну, доброго, веселого, молодого, с боевой медалью на гимнастерке (зрителю понятно, что таким его нарисовала мелом по кирпичной стене сама девочка).

Две работы Д. Жилинского могут дать представление о возможных ракурсах полистилистики в

«академической» живописи. «Адам и Ева» (1979) – «удвоенный» портрет художника с женой, держащих в руках созданную им по достопамятному сюжету картину, на которой в обнаженном виде изображены они сами (библейский Адам в раздумье держит запретный плод, Ева уже вкусила его и, стыдливо закрывая наготу, уходит прочь). В картине «Играет Святослав Рихтер» (1983) великий пианист портретирован в современном концертном костюме за блестящим «Стейнвеем» в интерьере готического собора с удлинёнными скульптурами святых и летящими ангелами, трубящими в доисторические трубы – этим воссоздается диалог эпох, объединяемых идеей боговдохновенного искусства.

В завершение обзора полистилистических процессов приведем примеры из плакатного искусства второй половины 1980-х годов, дающие представление об амплитуде контрастов в применении рассматриваемых приемов.

В плакате В. Манина «Олимпии древней мудрость гласила: “Спорт – это здоровье, мужество, сила”» утверждение позитивной жизненной установки осуществляется через гармоничное взаимодействие легендарной старины и нашего времени: на фоне бегущих атлетов, словно сошедших с древнегреческой чернофигурной вазы, очерчена высветленная стать современного стайера. Внешнее различие столь удаленных друг от друга хронологических пластов призвано свидетельствовать о неизбежном движении времени, хотя восприятие целого подтверждает, что внутренняя суть человеческих устремлений во многом остается неизменной.

Контрастная этому работа в жанре плаката – «*Homo sapiens...!?*» А. Цыганка. Идея с ее философски-ироничным посылом заложена в самом названии: после обозначения «Человек разумный» следует многоточие (указание на бесконечность эволюции), восклицательный знак (подтверждение неуклонного прогресса, определяемого развитием человеческой мысли), а затем знак вопроса (сомнение в разумности того, что делает человек).

Этот «рефлексирующий» замысел вызвал оригинальное художественное решение в виде изображения разомкнутого колеса. Начинаясь обычной деревянной частью (как одно из первых изобретений человечества), оно постепенно оснащается все большей массой всяческих технических усовершенствований и на завершающем витке растворяется в космическом пространстве. Так моделируется эволюционная кривая (от простейшего к запредельному), которой корреспондирует соответствующая стилевая «модуляция», передающая поступательное накопление непрерывных изменений.

Итак, казалось бы, все в человеческом существовании обстоит самым замечательным образом, чему отвечает ярко красочная палитра плаката. Но в том-то и дело, что символическое колесо прогресса катится по земле, подминая под себя живую природу. И здесь заложен основной полистилистический эффект – через буколический пейзаж с крохотными домиками, лугами и перелесками, который выполнен в характере нарядно-игрушечной живописи (в духе детского творчества) и вызывает щемящее чувство незащитности человеческого естества. Так узко экологическая тема оказывается развернутой в плоскость общезначимых раздумий о тревожных перспективах земной цивилизации.

Заключение. Подытоживая наблюдения над эволюцией коллажа и полистилистики, следует констатировать, что к концу XX века их технические и выразительные ресурсы стали общеупотребительными, составляя органичную и необходимую часть арсенала современного художественного творчества. Следует отметить поистине *всеохватывающее воздействие* коллажной эстетики. Помимо того, что было выше рассмотрено в изобразительном искусстве, музыке и литературе, ее проекции находим в театральной режиссуре (Е. Вахтангов, В. Мейерхольд, Э. Пискатор и др.) и в игровом кино (к примеру, в фильмах К. Маркера и С. Юткевича) и особенно в документальном кинематографе, не говоря уже о ее прикладном функционировании (книжная графика, плакат, фотомонтаж, сценография, оформление интерьера, дизайн и т. д.).

Расширяется и внутреннее пространство коллажа, понимаемого ныне как способ мышления, ориентированный на контрастное взаимодействие разнородных элементов или материалов, а в частном случае основанный на сочетании традиционных форм искусства с фрагментами какой угодно реальности. Один из горизонтов этого расширения – полистилистика, являющаяся концептуальным порождением коллажа, развитием глубинных свойств его содержательного потенциала (к слову, только в условиях ее широкого распространения могло появиться противоположное ей понятие *моностилистика*).

Кроме всего прочего, обнаруживаются явные связи коллажа и полистилистики с таким неотъемлемым принципом современного художественного творчества, как монтаж. В визуальном искусстве это особенно очевидно в тех разновидностях коллажа, которые базируются на комбинирова-

нии разного рода объемных объектов (ассамбляж, инсталляция, аккумуляция, рэди-мэйд, джанк-арт). В известной мере коллаж выступает в качестве одного из средств усиления, обострения и обогащения эстетической выразительности в общей системе монтажа как важнейшего способа созидания художественной реальности.

Исключительно мощный импульс всему отмеченному был задан на заре XX столетия ранним авангардом. Взламывая сложившиеся стереотипы художественного мышления, его завоевания послужили стартовой площадкой для дальнейшего развертывания экспериментальной базы искусства и для выхода в неизмеримо более широкое пространство, в котором коллаж и полистилистика становятся инструментом решения безусловно значимых целей и задач.

Поступила в редакцию 09.01.2105 г.

Репозиторий ВГУ