

Эпическая сила деревенских праздников

Мира Дасн

Г. Попов
Весна в Чагоде.
Холст, масло



Творческая судьба этого художника как бы непосредственно вытекает из его биографии. Георгий Попов не получил художественного образования, никогда не учился в студиях. Он родился в 1939 году в селе Красное Тотемского района Вологодской области, на реке Сухоне. Впоследствии с одиннадцати лет жил в деревне Фоминская. Места эти примечательны своей живописной красотой. Об этом селе в народе сложилась поговорка: «Не отдавай меня, матушка, ни на Ихалицу, ни на Уваровицу, отдай меня, родимая, на Устье Толшменское, хоть есть нечего, да жить весело». (Устье Толшменское — от названия реки Толшмы, в устье которой расположено село Красное.) Деревни эти, по воспоминаниям художника, славились шумными многолюдными праздниками, которые сопровождались массовыми гуляньями, плясками под гармошку, песнями, частушками, играми, в которых с детства принимал участие и сам Попов. Впоследствии эти праздники займут важное место в его творчестве.

Крестьяне Тотемского края были довольно мастеровитые: здесь строили большие добротные деревянные дома, часто двухэтажные, с мезонинами. Всюду была распространена резьба по дереву. Изготавливались прялки, кросна, ларцы, детские каталки на колесах, игрушки: самолеты, шары, чижы, куклы. Это та крестьянская среда, в которой художник начал формироваться как личность. Однако шумная, многоголосая тотемская деревня в середине 50-х годов начала безлюдеть. Молодежь уходила в город, дома заколачивались, праздники постепенно стали отмирать, крестьянское искусство все больше приобретало антикварный характер. В ранней юности, когда художнику исполнилось едва шестнадцать лет, он покинул родную деревню. Романтическое желание познать жизнь пробудило в нем страсть к перемещению мест. Он работал на стройках, на заводах, переменил много разных специальностей: арматурщик, бетонщик, библиотекарь, сотрудник газеты. Изъездил почти всю страну от Мурманска до Красноярского края. Работая на одном из заводов Ленинграда, он в свободное время посещал музеи, выставки. Из наиболее сильных впечатлений, оказавших влияние на его творчество, художник считает французских импрессионистов, в частности Клода Моне, и Рокузлла Кента, с картинами которых он познакомился в Эрмитаже. Вряд ли такой отбор можно считать простой случайностью. Впоследствии художник часто использует в своих пейзажах импрессионистический пуантилизм, при помощи которого передает перспективу и графическую ясность, скульптурную отточенность в изображениях предметного мира, которую в какой-то мере он воспринял от Кента. Именно это знакомство послужило в его биографии точкой отсчета, толчком для самостоятельного творчества.

Городская среда оказалась художнику чуждой. Он вновь возвращается в родную деревню, где в тишине и уединении работает над живописью. Первые работы Георгия Попова — это в основном натюрморты, сначала очень простые — стеклянная банка с водой, пара яблок, лежащих на тумбочке...

Средства выражения художник черпает в самой натуре. Но это не пассивное срисовывание предмета, как может показаться на первый взгляд, а извлечение из него сущности. Поэтому прежде, чем написать предмет, он к нему присматривается, анализирует, изучает. Затем делает с него рисунок, в котором стремится передать естественную структуру вещей. При этом он усиливает впечатление ярким цветом, который, как правило, гораздо насыщенней естественной окраски предмета, что возбуждает зрительное восприятие. Характерен в этом отношении один из ранних натюрмортов Попова — натюрморт с прялками 1965 года. Разнообразные предметы крестьянского обихода: прялки, тесла, ларцы — как бы расластаны на плоскости, сталкиваясь в ярких цветовых контрастах красного, зеленого, белого, желто-оранжевого. Не довольствуясь наглядностью изображенных предметов, художник прибегает к коллажу — местами по углам наклеивает прямо на холст фрагменты вышитых болгарским крестом льняных полотенец, наивно демонстрируя приверженность к предметной реальности.

В дальнейшем эта иллюзия предметности сохраняется почти во всех натюрмортах. Порой они складываются совершенно стихийно, как бы из случайных вещей: консервные банки из-под зеленого горошка, крышки, берестяные тески, медные тазы, плетеные корзины и эмалированные кастрюли, наполненные всевозможными цветами и плодами, характерными для Севера, — ромашки и васильки, незабудки и одуванчики, ягоды морозики, брусники и голубики, всевозможные грибы и все, что произрастает на земле, — все до отказа наполняет пространство

холста, создавая ощущение щедрого изобилия и многоцветья. Поверхность его словно выткана мелкими неоднородными мазками, каждый из которых призван показать предмет в его чувственной иллюзорности. Вместе с тем это не сумма лежащих на поверхности вещей и плодов, а единая, декоративно организованная цветом и тоном живописная плоскость, выдержанная в светлой колористической гамме, в тональном единстве. В лучших натюрмортах подобного плана художник сохраняет тонкое ощущение природной гармонии, пленэрной свежести и воздушности.

При этом композиция натюрмортов всегда ритмично построена. Изображая на переднем плане сочные плоды оранжевой моркови, зеленого лука, фиолетовой свеклы, зеленовато-белой капусты, художник находит соответствующие этим цветовым пятнам рефрены в окружающем пейзаже, который он часто помещает где-то сверху как своеобразный аккомпанемент («Натюрморт со свеклой», 1976). Таким образом, натюрморт как бы перерастает рамки узкого жанра, становится частью природы как таковой. В ряде натюрмортов художник избирает мотив искусственного источника света. Попадая под луч света, предметы начинают оживать, их цвет наэлектризовывается. Сложные пересекающиеся рефлексы от различных источников, контрасты света и тени — все это создает напряженную, повышенно экспрессивную среду, которая звучит как своего рода исповедь художника.

Такие натюрморты (художник их называет «зимние») автобиографичны, изображенные в них предметы наделены смысловым подтекстом, который настойчиво афишируется точными названиями книг, прочитанных журналов, любимых стихов. Но автор как будто боится потерять определенность мысли, излишне загромождая ее в подтексте, и как гарантия понятности в некоторых натюрмортах появляется фотография, наклеенная на угол картины («Вечерний натюрморт», 1969), либо раскрытая тетрадь с ясно читающимся автобиографическим текстом («Натюрморт с шахматами», 1976). Автобиографичны не только многие натюрморты, но и жанровые картины, а также пейзажи. Кстати, интерес к пейзажу возник у художника почти одновременно с натюрмортом. Однако лирический пейзаж в чистом виде, пейзаж состояния или настроения, не характерен для его творчества.

Художника привлекает в природе эпическая, вневременная целостность реального деревенского мотива, трактованного не как этюд с натуры, а как ландшафтная картина, вбирающая в себя максимальную пространственную протяженность: отсюда высоко поднятый горизонт, открытые, стелющиеся на сотни километров дали, просматривающиеся с высоты птичьего полета, постепенно сокращающиеся к горизонту, дома, леса, реки. Беря за основу реальную природу, художник как бы освобождает ее от суетной случайности. Потому в его пейзажах нет движения. В величавом спокойствии застыли бесконечные ряды зеленых сосен, заслоняющие горизонт («Весна», 1977). Так же ровно выстроились на заснеженном берегу реки деревянные аккуратные домики, из которых вьется голубой дымок. Чистейшей шелковой голубизной переливаются на реке огромные весенние льдины, невозмутимо ясно голубое небо. Это ощущение безмятежной созерцательности, покоя и бесконечности подчеркивает крохотная фигура художника, стоящего с этюдником на правом берегу реки. При всей декоративной условности этого «ландшафта», в нем много тонких и точных колористических наблюдений, тончайших тональных градаций: при кажущейся локальной белизне снег на берегу переливается на солнце сложнейшими оттенками спектра, голубое небо как бы излучает солнечный свет, лед на реке, при всей своей орнаментальности, удивительно точно передает состояние таяния.

Соотношение декоративно трактованных элементов пейзажа, например, леса, домов с дымящимися трубами, воды, и тонкое наблюдение, положенное в основу колористического строя, умелое применение закона цветового контраста придают пейзажу обобщенную целостность, гармонию.

Мировоззрение художника своеобразно пантеистично. Часто природа в его картинах выступает как фон, на котором разворачивается действие: уборка урожая, лов рыбы, пахота, сбор клюквы. Эти сами по себе обыкновенные моменты человеческой деятельности, хорошо знакомые, взятые непосредственно из жизни, приобретают в картинах величавую торжественность. Они воспринимаются как часть вечного круговорота природной стихии. Отсюда повышенная мажорность цветового звучания, характерная почти для всех пейзажей. Звонящая медь сентябрьских лесов, синева небес, фиолетовые поля, как бы озарен-

Г. Попов
Праздник «9-я».
Холст, масло

ные отблесками заходящего солнца, яркая зелень травы передко переходят из одного полотна в другое, подобно фольклорным эпитетам. Также переходят из картины в картину стаффажные фигурки лошадей, заполняющих пространство. Да и сам пейзаж с его графически орнаментальным пересчетом в изображении деревьев, рек, лугов, которые не столько удаляются вглубь, сколько стелются на полотне наподобие коврового узора, певольно ассоциируется с народной песней: «Разливалась реченька, разливалась быстрая по крутым бережкам, по лугам по зеленым, по травам по шелковым».

Подобный стиль восходит к глубоким народным традициям, достаточно вспомнить древнерусскую степопись XVII века, гравюры Петровского времени, крестьянское изобразительное искусство в целом. Особое место в творчестве художника занимают деревенские праздники. Праздничность, яркая декоративность присутствует во всех картинах — она лежит в основе колористического видения художника. Однако непосредственное обращение к теме деревенского праздника дает возможность автору выйти за пределы повседневной будничности, проявить свою фантазию, дать ей образное воплощение. Художник воскрешает события детства, массовые гулянья.

В пестрой массе всегда неординарно одетых крестьян нет главных действующих лиц. Каждая фигурка — поющая, пляшущая, играющая в игры — и комична, и условна. Анатомическое несоответствие пропорций, угловатость поз вызывает ощущение



игрушечности, напоминая резные деревянные куклы. Но каждая из них при этом персонаж яркой движущейся толпы. Здесь особую роль играет эффект движения, которого последовательно добивается художник тонко инсценированным ритмом. Фигуры застыли в позах, указывающих на движение, но они движутся лишь в общем хоровом ритме картины с ее декоративно-ковровым ландшафтом и условно плоскостной манерой пространственного мышления. Как видно, диапазон стилистических приемов художника ограничен. Но это ограничение нельзя понимать как узость мысли. Вернее, это целенаправленное стремление сконцентрировать себя на чем-то значительном, главном. Для Попова этим главным является обостренное чувство привязанности к земле, органически вытекающее из его биографии, к крестьянской культуре, понимаемой как мировоззрение. Отсюда часто в его произведениях звучит ностальгия по ушедшим обрядам, заброшенным деревенькам с заколоченными



П. Герлигене
«Подмети дворик
в субботу,
придет паренек
в воскресенье».
Шерсть,
вышивка



пустыми домами, как бы забытыми людьми и богом («Вечерние стога», 1969). Это переживание за будущее Земли и осознание тесного единства с ней («Июльские сны», 1969); это умение любой сюжет наполнить острозамеченными в жизни характеристиками. Вот почему кажущиеся анахронизмом «праздники» откликаются остро современному звучанием, подкупая зрителя чистосердечной откровенностью и непосредственностью выражения.

Правда, как и у всякого самодеятельного художника, у Г. Попова есть и свои уязвимые стороны. Тонкое чувство декоративизма, проявляющееся в ряде работ, написанных под живым впечатлением природы, иногда переходит в слащавую красоту, в любованье флюоресцентно-открытым пигментным цветом.



Г. Попов
Вечерние стога.
Холст, масло

Г. Попов
Боливийский дневник.
Холст, масло

Г. Попов
Щедрая земля.
Холст, масло



Излюбленные сочетания локальных пятен зеленого, желтого, сиревого подчас воспринимаются как своеобразный штамп колористического видения, иллюзорно доступной манеры трактовки предметов. Противоречивой, как мне кажется, представляется и попытка ввести в картину сложносочиненный сюжет, развивающийся не только в пространстве, но и во времени («Стропила ставим», «22 июля 1941 года», «Смерть на рассвете»). Здесь сразу дают о себе знать слабые стороны пластического понимания формы: композиции становятся рваными, как бы механически составленными из разных живописно несовместимых кусков. Потеря стилистического единства выступает здесь уже не как особенность художественного мышления, органично вытекающего из авторского мировоззрения, а именно как ошибка, как недостаток художественной грамотности. Вместе с тем творчество художника выступает в современном искусстве как яркое проявление народных традиций и как продолжение культуры самобытных мастеров XIX века, таких как Е. Честяков, Г. Сорока и другие, чьи имена сегодня забыты.

