

ОБРАЗЫ РОДИНЫ

Художник Евгений Куманьков многогранен. К нему вполне применимы слова современников о Рахманинове: жжет свою свечу с трех концов. Трудно сказать, где он больше преуспел — в кино, театре или в станковой живописи и графике. Да и стоит ли гадать. Во всех трех ипостасях Куманьков равно талантлив, своеобразен, завидно трудолюбив и продуктивен. Начинать он как художник кино, что не удивительно, поскольку художественное образование получил в киноинституте (ВГИКе), в мастерской известного живописца Федора Богородского.

Первые работы он делал в содружестве со своими однокашниками, безвременно ушедшим талантливым художником Е. Свидетелевым. Они дебютировали в фильме Б. Бабочкина «Родные поля», одной из лучших кинолент советской деревне. Затем их привлёк красочный мир русской сказки. Многим памятен фильм «Садко» с таинственным, чарующим подводным царством, созданным смелой фантазией молодых художников. Позже Куманьков помог режиссеру А. Птушко создать на экране полуреальную-полуфантастическую Древнюю Русь, которую оборвал мечом и щитом славнейший из богатырей, легендарный Илья Муромец, крестьянский сын.

На этом Е. Куманьков прощается со сказкой, обратившись к подлинной истории России XVIII века, к поре пугачевщины — он участвует в постановке «Капитанской дочки». Потом началась многолетняя работа над образами «Войны и мира». Его многочисленные эскизы обрели самостоятельную жизнь как произведения станковой графики.

Самым важным в духовном бытии художника было его обращение к ленинской теме. В большой серии работ он с огромной любовью, талантом и проникновенностью запечатлел мир, представший детским глазам Володи Ульянова. Куманьков «вычитал» этот мир в бывшем Симбирске и сегодняшнем Ульяновске, в доме, где начиналась жизнь Ильича, в прелести волжских пейзажей. Рисунки изданы альбомом «Ульяновск — родина Ильича», показавшим, что в советскую графику уверенно шагнул оригинальный мастер во всеоружии зрелости.

Но Куманьков любил кино, которому отдал слишком много сил, чтобы порвать с ним навсегда. Он возвращается на «Мосфильм» и открывается новыми гранями своего таланта. Он, в частности, показал, что ему не чужд жанр сатиры. Решение им «Двенадцати стульев» (режиссер Л. Гайдай) было принципиально новым для нашего кино. Он не прельстился соблазнами легкой задачей воспроизвести грубо сочный мир непозволенной Москвы и провинции тех лет, а нашёл своеобразные и лаконичные формы, благодаря которым социальный смысл сатиры Ильфа и Петрова расширился и стал ближе сегодняшнему зрителю. Не менее удачны бы-

ли его работы в других фильмах Л. Гайдаи: «Иван Васильевич меняет профессию», «Не может быть».

И все-таки рамки кино художнику тесноваты. Он расширяет их графикой и живописью, сценографией и... искусствоведением. Им написана книга о крупном художнике кино Владимире Егорове, в которой он, как, впрочем, и в многочисленных статьях, отстаивает свой взгляд на роль художника в этом популярном жанре искусства.

Е. Куманьков давно уже был связан с Малым театром, но работы его носили эпизодический характер, а с 1975 года стали едва ли не основным делом — его назначили главным художником старейшего московского театра. Верность традициям, уважение к художественному опыту предшествующих поколений и умение сказать свое собственное смелое слово — эти качества Куманькова-художника очень соответствуют нынешнему пути театра. Куманькову всегда был по сердцу «дом Островского», где любят и ценят декорацию и не жертвуют ею в угоду иногда сомнительной новизне.

Еще до своего назначения Е. Куманьков оформил на сцене Малого театра спектакль А. Толстого «Царь Федор Иоаннович», вынеся действие из тесных теремов на волю (он же создал эскизы превосходных костюмов). Тот, кто видел этот спектакль, никогда не забудет косо прорезающий сценическое пространство белотелый храм с золотым куполом, напоминающий колокольню Ивана Великого. Но это не знаменитая кремлевская колокольня, художник создал обобщенный образ чистоты, благодати и скрытой тревоги, в которой отразилась тогдашняя Россия, словно оцепеневшая перед грядущей великой бедой. Не за горами было «смутное время», когда иноземные полчища хлынули на русскую землю и захватили Москву. И тут впервые русский народ узнал, что может сам, без царя и бояр вершить свою судьбу: призванный нижегородцем Митиным, он поднялся и выбросил захватчиков из пределов родины. Накренившийся собор задавал тон спектаклю, без него происходящее на сцене могло бы стать личной драмой слабого волей царя.

А вот в интересной постановке «Горе от ума» М. Царева и В. Иванова Куманьков предстал иным, более «классическим», чтобы дать простор крупным актерским индивидуальностям, привлеченным для этого спектакля. Вместе с тем у художника был и другой замысел: нарядный, светлый истинно московский барский дом Фамусова как бы оттенял духовное уродство его обитателей и всеобщее светское московское круга: Репетиловых, Загорецких, Тугоуховских...

А после этого опять открытия. Новаторское решение «Русских людей» вдохнуло новую жизнь в старую пьесу К. Симонова. Куманьков смело ввел в спектакль белую плоскость экрана, на которой

проецируются фотографии и рисунки, контрастные по смыслу тому, что происходит на сцене. На сцене смерть и кровь, на экране цветы или милые радостные лица детей. И содержание общеизвестной пьесы чудесным образом углубилось, спаялось с нашим сегодняшним днем.

В превосходном спектакле «Любовь Яровая» основой оформления стала красная металлургическая конструкция, прорезающая сцену. Она воспринимается то как реальный Жегловский мост, за который идет сражение, то как условный скреп разломанного революцией быта. По этому разломанному мосту приходит в революцию героиня и входит в историческую ночь разбитые белоодежды. Сценография Е. Куманькова не просто составляет часть спектакля, нередко она определяет его образ, дает ключ режиссерскому решению. Это признают трудничавшие с Е. Куманьковым режиссеры: Б. Равенских, П. Фоменко, Е. Весник.

Упоенно работая для театра, совершая периодические «вылазки» в кино, Е. Куманьков настойчиво грудится над большим московским циклом. Запечатлеть стремительно меняющийся образ Москвы — задача трудная. А Куманьков не просто фиксатор окружающего, своими холстами и картонами он отстаивает мечту о столице, где воизна гармонично соседствует с тем прекрасным, что нам оставило прошлое. Он стремится сохранить в памяти людей черты стираемые немолчим временем, но интерес его к Москве куда шире. Он как бы заглядывает в ее завтрашний день. Потому так много строк в его рисунках, потому строительный край — один из главных «героев» московского цикла. Казалось бы, край — громоздкое и грубое дитяще техники, а как красивы, поэтичны и выразительны куманьковские строительные края! Они воззвзют в небо над столицей, перекрещиваются и будто сплетаются там — неутомимые труженики московского обновления.

...Как видно даже из краткого очерка, творчество заслуженного художника Российской Федерации Е. Куманькова чрезвычайно многогранно. Но многогранность эта не переходит, что нередко случается, в разбросанность, а при внимательном пригляде все сделанное художником поражает своей цельностью. Он не метался, что-то начиная и бросая на полпути, а вдохновенно и устремленно творил одно — образ любимой Родины, России. Этот образ у Куманькова подвижен, историчен. Он začínается в былинные времена богатыря Ильи Муромца и Садко — торгового гостя, принимает в себя российские страсти: канун смуты, восстание Пугачева, нашествие и изгнание Наполеона, сливается и роднится с ленинскими местами, вбирает грозные черты Революции, Великой Отечественной войны и завершается в сегодняшнем дне неповторимым ликом Москвы.

Юрий НАГИБИН.

1976 ГОД

ПРАВДА
МОСКВА