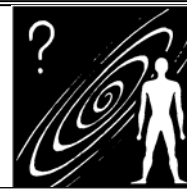


КУЛЬТУРОЛОГИЯ



УДК 7.03

Т.В.Володина

ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГА С ПРОШЛЫМ
В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА*Гуманитарный институт НовГУ*

The article is devoted to the problem of the cultural dialogue. It reviews the interaction between the modern art and the ancient Russian cultural heritage.

С начала XX столетия древнерусская иконопись и архитектура стали объектами не только научно-исследовательского интереса, но и художественного осмысления, своеобразными стимулами для творчества, ориентирами в формировании нового более выразительного, с точки зрения мастеров начала века, образного и формально-пластического языка. Об этом свидетельствуют широко известные произведения М.А.Врубеля, М.В.Нестерова, И.Я.Билибина, Н.С.Гончаровой, К.С.Петрова-Водкина, П.П.Кончаловского. Индивидуализм в искусстве начала века, отказ от стилистического единообразия нередко парадоксальным образом соединялся с тяготением к древним каноническим формам, воспринимавшимися в тот момент как возможность освобождения и обновления художника. Противопоставление наивной красоты древнерусских памятников произведениям постренессансного периода и современной «технической» красоте стало одним из основных мотивов диалога художника с миром.

Некоторые течения русского авангарда и близкие к ним группы художников обязаны древнерусскому искусству своей неповторимостью, содержательностью и особой теплотой. Однако на рубеже 1920-1930-х годов все, что тематически и стилистически не вписывалось в каноны социалистического реализма и, кроме того, вступало в диалог с православием и его культурой, не имело шанса быть принятым новым заказчиком — социалистическим обществом в лице его новых структур, курирующих идеологию и приравниваемое к ней искусство. С этого времени обращение к теме прошлого приобрело ошутимо оппозиционный характер, стало внутренним заслоном против внешнего шума и бравады жизни официального искусства.

Начало нового этапа освоения художниками древнерусского культурного наследия приходится на послевоенное десятилетие и напрямую связано с реставрацией и восстановлением древних русских городов — Новгорода, Пскова, Старой Ладogi, памятники которых осмысливаются как национальное достояние и становятся центром притяжения для туристов, любителей древности, художников. Последние нередко

обращались к изображению древнерусских храмов как существенной части пейзажа или объединяющего мотива жанровой композиции.

Новгородские мастера не были исключением. Для них обращение к теме средневековой новгородской архитектуры кажется особенно закономерным, поскольку первые профессиональные художники Новгорода вышли из среды реставраторов и музейных сотрудников. В живописи и графике они продолжили существовавшую в русском и советском искусстве линию исторического архитектурного пейзажа. Произведения Н.Н.Гиппиус, А.М.Мантейфель, Г.М.Штендера, Л.Е.Красноречьева, И.И.Кушнера, В.М.Чехонадского, С.И.Пустовойтова, написанные в 1950-е годы, были выполнены с натуры. Некоторые из них документально фиксировали разрушения (Гиппиус, Мантейфель). В других — памятники становились частью ландшафта, вехой в движении глаза к горизонту. В третьих — большое внимание уделялось деталям архитектурного декора, особенностям кладки, своеобразию силуэта. Делая памятники «героями» произведений, авторы помогали понять их художественную значимость, почувствовать не только их историческую, но и эстетическую ценность. Одновременно многие начинающие профессиональную карьеру художники приобретали опыт работы на натуре, вырабатывали свой индивидуальный стиль. Их зарисовки, акварельные наброски с видами полуразрушенных и уже возрожденных храмов, жанровые композиции с архитектурными фонами широко представлены на выставках 50-х годов [1]. За акварели с видами Новгорода, показанные на республиканских выставках в Москве, Г.М.Штендер — первым из новгородских мастеров — был принят в Союз художников РСФСР.

В произведениях новгородских живописцев и графиков 1960 — 1990 гг. проявилось несколько основных тенденций в интерпретации средневекового наследия Новгорода. Один из них, который условно можно назвать романтическим, был наиболее полно реализован в творчестве Семена Ивановича Пустовойтова (1921 — 1995).

В первое послевоенное десятилетие художник много внимания уделяет хронике восстановления и

нового строительства города, его карандашные рисунки подробны и тщательно выполнены. Объективизм, который характерен для них, приводил к тому, что кремлевская въездная арка и новый недостроенный дом изображались абсолютно одинаково, в едином ключе почти фотографического реализма. Однако тема Великого Новгорода постоянно привлекала художника. В течение всего своего творческого пути он стремился к ее раскрытию. Его мечтой было создание исторического полотна. Уже в дипломной работе «Вольга и Микула» нашел свое отражение былинный эпос Новгородской земли. В 1960 — 1990-е гг. С.И.Пустовойтов работает над исторической картиной «Ледовое побоище», создает несколько ее вариантов.

Интерес к истории, ее знание, понимание важности погружения в нее для современного сознания позволили художнику найти собственную «нишу» в искусстве. Его главной темой становятся древние памятники Новгорода. В 60-е годы он в буквальном смысле слова «штудиирует» их. На листах из блокнота, на конвертах и другом «подручном» материале он рисует новгородские храмы, их окружение, детали. Первые его акварели, как малого, так и большого формата, отличались почти ученической робостью и старательностью, сама техника акварели воспринималась художником очень наивно, упрощенно. Лишь к концу 70-х художник наконец-то находит свой стиль. Для С.И.Пустовойтова древние памятники — это живые, меняющиеся, развивающиеся организмы. Они представлялись ему подлинным воплощением истории, хранителями прекрасного и трагического прошлого, мерилем нравственного отношения к миру, людям, культуре. Судьба храма в представлении художника — это судьба всей культуры. Образ храма приобретает в его акварелях большую обобщенность. Глубоко индивидуальное переживание сочетается с объективным видением памятника. Простое «списывание» с натуры уступает место преображенно-романтической, подчас трагической трактовке.

Лучшие серии акварелей С.И.Пустовойтова выполнены на больших листах. В них нет и намек на акварельную красоту с лихими затеками, виртуозной недосказанностью, игрой цветовых пятен. Выбор колорита, характер наложения цвета, его насыщенность всегда глубоко содержательны, эмоционально точны. Иногда кажется, что художник отрицает саму возможность существования в живописи чистого прозрачного цвета. В некоторых его работах («Молотково», «Георгиевский собор») всполохи синего, зеленого, бордово-красного вырываются из хаоса грязно-бурых тонов, преодолевая их косность и обыденность. В других («Ковалево», «Вяжищи») — храмы, возродившиеся из руин, предстают в более лиричном контексте. Здесь художник также использует почти монохромное цветовое решение, но общий тон становится более светлым, лишается напряженности.

Антология новгородских храмов, созданная С.И.Пустовойтовым, меньше всего похожа на документальное перечисление памятников. Художника увлекает процесс сотворения мифа: преобразования повседневной формы и содержания в нечто противо-

положное, отмеченное высоким уровнем духовного напряжения. Георгиевский собор Юрьева монастыря видится ему могучим стражем Руси, воплощением пафоса стойкости, суровости и твердости. Обращение к теме Софийского собора сопровождалось, как мне кажется, поиском всеобъемлющего вечного идеала, хранящего в себе великую тайну красоты, веры и надежды.

Своеобразную окраску диалог с историей приобрел в творчестве Григория Михайловича Штендера (1927 — 1992) — выдающегося архитектора-реставратора и замечательного живописца. Как уже отмечалось, он одним из первых в Новгороде обратился к архитектурному пейзажу. Влияние на его творчество в 1950 — начале 1960-х гг. несомненно оказали Б.Ф.Домашников и другие московские мастера, нередко в те годы приезжавшие в Новгород на пленер. Работы Г.М.Штендера раннего периода отличались теплотой, лирической интонацией, включением в композицию жанровых элементов. В конце 1960 — 1970 гг. художник использует в своих живописных произведениях принцип исторической реконструкции средневековой городской среды. Существующие в реальности и воссозданные воображением художника на основе знаний ученого храмы, оборонительные сооружения и жилые дома возникают на холсте в органическом единстве. Отсутствие даже стаффажных фигур не мешает ощущению живого, изменяющегося мира. Собранные вместе новгородские памятники разных эпох поражают богатством форм, их своеобразием и узнаваемостью [2].



Г.М.Штандер. На берегах Волхова. 1968. Картон, масло

Принцип исторической реконструкции широко использовался и другими новгородскими мастерами, в частности художниками театра. В эскизах костюмов к спектаклю по пьесе Я.Апушкина «Василий Буслаев» (конец 1960-х гг.) художник-постановщик Л.П.Новикова (1930 — 1998) обращается к иконе как источнику при выборе трактовки образов ге-

роев, пластики, цветового и фактурного решения костюмов. Очевидно, она опиралась на новгородские иконы XV в. — «Битва новгородцев с суздальцами, или Чудо от иконы Богоматери Знамение» и «Деисус с молящимися новгородцами». В этих произведениях есть свойственная для новгородской живописи того времени конкретность и жизненная достоверность ситуаций и деталей, многие их персонажи — реальные люди (архиепископ Иоанн, семья бояр Кузьминых). Художник заимствует для эскизов типы лиц, формы причесок и бород, покрой, орнаментальные мотивы и цветовую гамму костюмов и обуви. Для воссоздания деталей костюмов и аксессуаров Л.П.Новикова изучает этнографические и археологические материалы. Замечательно, что в окончательном варианте ни один костюм не был абсолютной копией древнерусского образца. Фантазия художника соединялась с пониманием режиссерского замысла, общей задачи постановки, современным эталоном красоты формы и цвета.

Мы видим, что древнерусское искусство влияет на современное через сюжеты, образы, прямое обращение к памятникам, их цитирование или художественное осмысление в новом контексте. Однако и сама художественная структура средневековой образности, формальные приемы, являющиеся ее органической частью, были востребованы и адаптированы современным искусством. Кажущаяся наивность древнерусского искусства поразила воображение художников еще в начале XX в. Наталья Гончарова и Михаил Ларионов программно заимствовали некоторые принципиально важные особенности средневековой иконы: локальный цвет, контур, плоскостность, общую декоративность, обратную перспективу, деформацию, — тревожа зрителя этой необычностью, неправильностью формы, открывая возможности нового, более глубокого общения через искусство с прошлым и настоящим. Другие их современники обращались к фольклорным образам и стилистике.

Эта традиция «серебряного века» получила свое продолжение в искусстве второй половины столетия, в том числе и в Новгороде. На новом витке одним из ее последователей стал Д.С.Кондратьев (родился в 1928 г.). Для него ценность средневекового искусства — безусловна. В его сознании и творчестве формируется некий идеал, содержащий в себе и эстетическую и эстетическую составляющую. Художник не занимается непосредственным копированием произведений прошлого или современной аранжировкой его сюжетов и тем [3]. Искусство Кондратьева — это скорее тоска по целостности народного восприятия мира, Бога, творчества. Мифология русской деревни с ее одушевлением природы, открытым странному миру фантазий воображением, с лешими, домовыми и другой «чертовщиной», соседствует с христианскими образами. Освещенное лунным светом лицо мальчика-пастушка, играющего на дудочке, — это еще и сам месяц, дерево — своей обобщенной формой сродни облаку, избушка — почти библейский ковчег, плывущий в странно круглящемся пространстве вне времени и судьбы. Так же многозначно и нестандартно изображает художник церкви [4]. Это не конкрет-

ный памятник, а некий прообраз или воспоминание о храме, это вежа во Вселенной, соразмерная человеку, соотносимая с ним и притягивающая его. Кондратьев конструирует свой миф о современном человеке, жаждущем воссоединиться с самим собой, обрести смысл и веру. Вместе с тем в произведениях этого мастера нет и намека на поучение и внушение. Его искусство — это серьезная и тревожащая душу игра. Это попытка найти истину без вымученной многозначительности и пафоса провидца. Его хитрая «домотканность» — это лицедейство художника, воплощение его второго «я».

Обращает на себя внимание еще один момент в стилистике художника: применение некоторых принципов иконной композиции для воплощения современной тематики. Он, возможно и неосознанно, берет за основу житийную икону, когда создает цикл произведений о простых людях, вынужденных жить в это время, на этой земле, сохраняя себя, свою душу, страдая не меньше, чем христианские мученики и святые. Такие картины 1984 г., как «Пролетарка», «Семья у окна», «Мужики», воспринимаются, как клейма огромной иконы, в середине которой мыслится образ распятой на кресте России.

Уже упоминалось о вспышке интереса к древнерусской иконе в 1910-е гг. Замечательно, что каноническое искусство Руси соединилось с сугубо индивидуалистским мировосприятием художников переломной эпохи. Целое было принято с восторгом, но почти мгновенно подверглось анализу, позволившему, как казалось, найти многочисленные составляющие вновь обретенной красоты прошлого.

Таковыми основами стало иное, чем в искусстве Нового времени, понимание пространства, цвета, композиционных приемов, иная мера условности. «Новизна» древнего искусства открывала безграничные возможности для художников, отказавшихся ориентироваться на стилевые движения постренессансного периода, стремившихся к адекватным формам отражения мира и человека XX в. Изобразительное начало все активней уступает место выразительному. Повествовательность — поэтической метафоре. Логика — шоковому воздействию хаоса, алогичности. Привычное, общепринятое в формальных решениях — необычному, «вывернутому». Свобода языка становится непререкаемой нормой. Художники наслаждаются ею, экспериментируют, утверждают свое право на «непохожесть» и нестандартность. Вместе с тем все это определяет новые приоритеты, главный из которых, как мне кажется, приоритет содержательной формы.

В искусстве Новгорода 1960 — 1990 гг. можно найти яркие образцы раскрепощенной живописности, явно развившейся не только под воздействием искусства начала XX в., но и, в силу близости великолепных памятников, под влиянием древнерусской традиции.

Первое, на что обращаешь внимание, знакомясь с произведением этих лет, — их декоративность. Условность композиционного решения сочетается с внедрением в структуру картины мощных пластов цвета, нередко оконтуренных темной линией. Использование приема деформации, проводимого по-

следовательно и осмысленно, воспринимается в данном контексте как нечто вполне органичное. Наиболее интересно это направление представлено творчеством двух известных новгородских живописцев — В.С.Рябова (1932 — 1999) и Д.В.Журавлева (родился в 1933 г.).

В творческом наследии В.С.Рябова трудно указать на конкретные произведения, созданные под влиянием древнерусской традиции. Но, вместе с тем, любая его картина свидетельствует о знании новгородской иконы, прежде всего ее цветового своеобразия. Вполне современная пастозная структура поверхности холста, «вылепленная» из разнообразных по форме и высоте мазков, с расстояния воспринимается как сочетание локальных пятен чистого цвета, пронзительного и мощного в своей экспрессивности.

Д.В.Журавлев сам не раз отмечал влияние новгородской иконы на формирование его понимания цвета и композиции. Действительно, в натюрмортах и фигуративных композициях конца 1960 — середины 1970-х гг. можно обнаружить эффект старой иконы, сквозь потемневшую олифу которой прорываются чистые звучные цвета, а едва заметная «вывернутость» пространства позволяла художнику по-новому показать вполне обыденные предметы обихода, деревенские дома, людей и животных, населяющих улицы и дворы северных деревень. Позднее, в 70-е годы, возникает целый ряд сюжетных картин, где и композиционные, и цветовые, и ритмические решения приобретают удивительную целостность. Использование стилизованных форм искусства средневекового Новгорода становится вполне последовательным. При этом автор не копирует и не стилизует. Он интерпретирует смысл и форму искусства прошлого, оставаясь, безусловно, художником современным.



Д.В.Журавлев. Новгородский кремль. 1967. Холст, масло

В последнее десятилетие Д.В.Журавлев все чаще возвращается к тематике 70-х годов. При этом авторские повторения имеют значительно более условный, отчужденный от первоначальных эмоций, рассудочный характер. В них больше интеллектуальной игры, чистого мастерства. Они принципиально формальны и программно «привязаны» к традиции. Они существуют как бы в двух контекстах — сего-

дняшнем и историко-культурном. Если раньше художнику был присущ, прежде всего, пафос артистической влюбленности в творения прошлого, некоторая доля оппозиционности навязываемым идеологическим и художественным стандартам при полном отсутствии декларативности, то в постсоветское время появляется тенденция, которую можно определить, как стремление идти в ногу со временем. Возрождение православия как одной из фундаментальных ценностей новой России не могло не сказаться на творческих исканиях художников. У Д.В.Журавлева они вылились в странные, по сути эклектичные картины («Заступница», «Св. Александр Невский»), в которых ломается традиционная иконография (хотя она остается узнаваемой), снижается интенсивность цвета, провоцируются сравнения с деревенским искусством (например, лоскутное шитье). В результате перед нами и не икона, и не картина, а некая художественно-идеологическая конструкция, отличающаяся несомненным мастерством, но отторгающая своей холодностью и декларативностью [5].

В произведениях других новгородских художников — Г.М.Штендера, В.М.Чехонадского (1929 — 1996) — можно обнаружить попытки интерпретации своеобразия техники фресковой живописи. Матовость и разбеленность цветов, отсутствие контрастных сочетаний, обобщенность силуэта, характерный широкий и мягкий мазок придают пейзажам этих авторов несомненное своеобразие, вызывает у зрителя возникновение сложных ассоциаций и ощущений.

Таким образом, сами сохранившиеся памятники древнерусского искусства, а также их стилистические особенности оказались, как мы видим, широко используемыми в практике современного художественного творчества. Иногда это диалог с прошлым, иногда безальтернативное признание его превосходства (современная иконопись), иногда чисто эстетическое восхищение его совершенством, нередко конъюнктура и кич. Такое разнообразие моделей и есть подтверждение широчайшей востребованности искусства прошлого, его активного влияния на культурную традицию сегодняшнего дня.

1. Новгородские художники. Биобиблиографический словарь. Новгород, 1984. С.94.
2. Штендер Г.М. На берегах Волхова. 1968. К., м. 90×83. *НГМ вр.хр.1104*; Штендер Г.М. Новгородский кремль. 1987. К., м. 75×119. *НГМ кл 21133*; Штендер Г.М. Русская твердыня. 1969. Х., м. 75×92. *НГМ кл 22226*; Штендер Г.М. Новгородская звонница. К., м. 75×119. *НГМ кл 21151*.
3. Исключение составляют несколько работ: Егорий побивает Змея. 1986. Х., м. 70×64; Распятый. 1990. Х., м. 120×85.
4. Напр.: Колоколенка. 1980. Х., м. 100×60. (Собственность автора).
5. Некоторые исследователи современного искусства эти работы художника оценивают очень высоко, видя в них реализацию устремлений к созданию произведений высокой духовной наполненности. См., напр.: Воропанов В.В. Дмитрий Журавлев. Земля новгородская. Каталог выставки. Вологда, 2004. Б/с.