

Н. Яворская, А. Добровольский

Ваше мнение?

Творчество · 1972, № 9 · Оригинал

О ДЕКОРАТИВНОСТИ

Определение декоративности, данное И. Глозманом («Творчество», № 3, 1972), довольно чётко и ёмко раскрывает этот термин. Глозман правильно подчеркнул, что декоративность связана с «изобразительно-повествовательной основой произведения». Это ясно видно в приведённой К. Макаровым иконе «Положение во гроб», где все композиционно-декоративные элементы повышают эмоциональный накал произведений, заложенный в изобразительных и повествовательных моментах.

Такую неразрывную связь можно продемонстрировать на очень многих произведениях искусства конца XIX и XX веков. Возьмём для примера «Крик» Э. Мунка (1909), где ощущение отчаянного крика, исходящего из широко открытого рта маленькой фигурки и как бы заполняющего всю вселенную, намного усиливается сопоставлением жёлтого, красного, оранжевого, синего цветов, заключённых в извивающихся плоскостях, данных в беспокойном ритме.

В 1890 году французский художник Морис Дени бросил фразу: «Помнить, что картина, прежде чем стать боевой лошадью, обнажённой женщиной или каким-нибудь анекдотом, является, по существу, плоской поверхностью, покрытой красками, расположенными в определённом порядке». В этой, на первый взгляд, парадоксальной фразе (буквально следуя которой, можно впасть в самодовлеющий схематизм) вскрыта существенная сторона живописи, её условность.

Действительно, перед живописцем неминуемо, сознательно или бессознательно, встаёт вопрос, какой пластической концепции он подчинит увиденное им в природе? Это очень хорошо выразил Д. Жилинский, рассказывая о своём творческом методе: «Рисуя с натуры, стараешься разгадать её пластический „знак“, движение, форму, что это — овал, круг, треугольник и т. д.» («Творчество», № 1, 1971), и, говоря уже конкретно о картине «Под старой яблоней», художник указывает, что зерном её композиционного решения была «раскручивающаяся спираль». Вот этот пластический элемент и послужил основой перевоплощения художником реального мира, позволив ему сосредоточить внимание зрителя на фигуре матери и дать общее декоративное решение, к чему художник стремился вполне сознательно.

Другой художник, Б. Домашников, говоря о своей картине «Вечерний сеанс» («Творчество», № 12, 1970), заявляет, что он добивался прежде всего выразительного ритмического строя композиции. Действительно, ритм явился организующим моментом в композиции и обусловил поэтичность и декоративность пейзажа. Здесь мы подходим к очень важному свойству декоративности — её поэтичности. Эти два понятия в какой-то мере синонимы, так как именно благодаря декоративности раскрывается красота мира, часто скрытая за обыденностью.

Полагаю, что декоративность будет играть большую смысловую роль всегда, когда художник исходит не от надуманной схемы, а от того, что видел в природе. Это можно

подтвердить одним известным фактом из практики Анри Матисса. Когда он задумал иллюстрировать стихотворение Малларме, он начал с того, что в Булонском лесу очень скрупулёзно, с натуры, нарисовал лебедя, затем сделал рисунки, по которым можно проследить, как художник постепенно от непосредственного наблюдения идёт к обобщению, от трёхмерности — к плоскостности. В результате, в окончательном офорте лебедь превращается почти в орнаментальный узор, декорирующий плоскость, но вместе с тем, этот рисунок насыщается эмоциями, передающими драматический момент, — усилия птицы, стремящейся вырваться из сковавшего её льда. Если сравнить офорт с первоначальным рисунком, то почувствуем, что стремление художника было направлено на то, чтобы, добившись декоративности, передать поэтичность стихотворения.

Приведённые примеры дают ответ на вопрос, чем достигается декоративность, какими средствами. По существу, все специфические, формальные средства живописи или рисунка могут участвовать в создании декоративности, но нередко бывает, что превалирует какое-либо одно из средств. Скажем, у одного художника — ритм, у другого — линейная композиция, у третьего — цветовая, как, например, в произведениях Руо, где цвет — как бы светящийся изнутри синий или искрящийся красный — очень часто «зачаровывает».

В понятие декоративности станковой картины необязательно входит её «активное включение в окружающую среду», но это качество неотделимо от стенной живописи, которую мы обычно называем монументально-декоративной, тесно связанной с архитектурой. Это кажется мне настолько ясным, что не требует доказательства.

Однако могут быть произведения станковые, т. е. непосредственно не связанные с определённым зданием, но, тем не менее, и для них характерно «активное включение в окружающую среду» — функция, специфическая, казалось бы, только для стенной росписи. Приведу пример: когда Анри Матисс писал для особняка С. И. Щукина панно «Музыка» и «Танец», то, как он впоследствии подчёркивал в своих письмах, эти картины не были, как он выражался, «архитектурной живописью», а были станковыми произведениями, которые можно было переносить из одного помещения в другое. Но он мыслил их в интерьере, как произведения, не только воздействующие на психику человека, но и организующие его действия в пространстве. Кто помнит, как выглядели эти панно в Щукинском особняке (в I отделении Гос. музея Нового Западного искусства), тот вспомнит, как способствовало панно «Танец» лёгкости подъёма по лестнице и какое создавалось успокоение, умиротворённость на верхней площадке, откуда открывалось другое панно — «Музыка». Перенесённые на лестничную клетку Эрмитажа, и здесь, в другом помещении, они играют примерно ту же роль.

Для другого московского коллекционера И. А. Морозова Матисс написал триптих. Посылая его владельцу, он в письме даже нарисовал, как они должны быть экспонированы. Две боковые картины этого триптиха: «Вид из окна» и «Вход в казба» — по контрасту со средней как бы раздвигают стены комнаты, устремляя взгляд зрителя в дальние просторы.

Эти произведения имеют то преимущество, что могут обслуживать очень различные по своему стилю здания.

Думаю, что такие же задачи соединения станковой картины с функциями монументальной живописи ставил перед собою и О. Субби в картине «Осенний интерьер» (1970). Подобные примеры можно привести из практики художников и других республик,

в частности, Армении (в первую очередь, Сарьяна), Грузии, Азербайджана.

Функции монументального и станкового искусства в продолжение веков изменялись. В наши дни происходит стирание граней не только между отдельными жанрами и видами изобразительного искусства, но и между смежными искусствами (эту мысль интересно развил Б. Немечек в статье «Эскиз, фильм, картина», «Творчество», № 2, 1972), а потому не могу согласиться с М. Каганом, который (в том же номере журнала) выдвигает положение об ограничениях каждого вида искусства. Если можно говорить об ограничении живописца, связанного непосредственно со стеной живописью, поскольку он должен творить в унисон с архитектором и роспись должна быть создана в том же эмоциональном ключе, то художник-станковист ограничений не знает. Он может пользоваться всем «арсеналом» изобразительного искусства для выявления замысла произведения и использовать разные техники вплоть до техники фрески и мозаики.

В заключение подчеркну, что не только для монументально-декоративной, но и станковой живописи «декоративность» играет очень большую роль, так как система организации, упорядочения различных формальных элементов позволяет художнику не только выразить свои эмоции, но ярче донести до зрителя созданный им образ. В одних произведениях мы видим полную слитность «декоративности» со смысловым содержанием (как, например, в портрете Гиршман В. Серова, где декоративные элементы усиливают сообщение художника зрителю о характере изображённой), в других работах «декоративность» может превалировать, и декоративные элементы используются художником не столько для усиления впечатления от изображения, сколько для того, чтобы произведение «активно включалось в окружающую среду», и тогда станковое произведение несёт функцию монументально-декоративного панно.

Н. Яворская

Начало см. «Творчество», № 3, 1972.

*

«8-е МАРТА» Д. МИТЛЯНСКОГО

В этой работе нет подражательности, холодноватого ремесленничества, нет школьничества и массы других недостатков, справедливо отмеченных в рисунках Р. Хачатряна. Более того, Д. Митлянский принадлежит к числу художников, идущих в авангарде поискового отряда советской скульптуры. Я сказал — скульптуры, и спешу оговориться. По-моему, Митлянский в данной работе не скульптор, а пластик.

Говоря так, я имею в виду различие объёмно-пространственных решений произведений.

Скульптура — всегда статуя. Вспомните известную мысль Микеланджело о том, что легко можно проверить хорошую скульптуру, сбросив её с горы, — всё лишнее отвалится. Статуя — это объём, «насаженный» на ось. Эта ось может быть линией или точкой, от неё разрастается монолитный объём.

В пластике осью чаще всего является некая пространственная кривая, замкнутая или разомкнутая, иногда с «отростками». Объём развивается вокруг всей осевой линии одновременно. Пространственная конструкция произведения становится более сложной. Иногда она составлена из нескольких скульптур, из нескольких монолитных объёмов.

Трудно провести здесь чёткую границу, но одна черта, различающая скульптуру и пластику, мне представляется наиболее яркой.

Пространство скульптурного произведения не исчерпывается реальным телом. Вокруг каждого произведения скульптуры и пластики возникает «несобственное» пространство, которое «удерживается» данным объёмом. Это не иллюзорное пространство живописи или графики. Это реальное пространство. В центре его, как ядро в атоме, расположено собственно тело, вокруг которого на орбитах находятся объекты, связанные с ним при помощи силовых линий восприятия. Связанное пространство, при всей объективности своей социальной духовной обусловленности, субъективно воспринимается зрителем. Вот здесь-то, в зрительском восприятии, и происходит одно интересное явление, которое, по-моему, и позволяет отличить скульптуру от пластики.

Скульптура статуарна и как таковая всегда замкнута внутри себя. Она не раскрывается в пространство, а наоборот, как бы втягивает пространство в себя. Силовые линии здесь — центростремительные. Зритель, вовлечённый в несобственное пространство, пытается мысленно понять, проникнуть внутрь объёма, чтобы понять сущность скульптуры.

Пластическое произведение, наоборот, — разомкнуто, в нём нет «вечного стояния», оно как бы развёрнуто в несобственное пространство. Силовые линии здесь центробежные, произведение словно само идёт навстречу зрителю, пронизывая его своим влиянием.

В этом отношении пространство данной работы Д. Митлянского организовано совершенно чётко. Сколько бы раз ни начинал зритель рассматривать произведение, он, так или иначе, вынужден войти в зал, где происходит торжественное заседание, т. е. встать лицом к сцене. Взгляд переходит от выступающей к президиуму, сквозь него, затем, «оттолкнувшись» от плоскости задника, словно возвращается от говорящей в зал, заставляет пережить её слова и как-то реагировать на них. Так пластика становится более активной, более целенаправленной и меткой в молчаливом разговоре со зрителем.

Конечно, подобный анализ соотношения «собственного» и «несобственного» пространства далеко не исчерпывает всех особенностей пространственной структуры работы Д. Митлянского. И когда редакция журнала приглашает к разговору о тенденциях решения пространства в станковой скульптуре, то, очевидно, она имеет в виду особенности решения собственного пространства скульптуры.

Развитие советской скульптуры в последнее десятилетие даёт все основания говорить о дальнейшем уходе от натурализма, литературщины, конструктивной неопределённости. Гармония объёмов, поиски сложных линейных и объёмных ритмов, примат архитектоники, логической ясности построений выступили на первый план. Это реакция скульптуры на нескульптурность натурализма. Но, как это всегда бывает, нередко в руках подражателей художественные открытия становятся штампами и теперь уже ведущим деятелям становится ясно, что под видом борьбы с натурализмом можно впасть в другую крайность — потерю богатства конкретных характеров и явлений действительности, а борьба с литературщиной способна обернуться геометризмом и рационалистическим конструктивизмом, чистой декоративностью, что также не даёт возможности станковой пластике выявить всю сложность явлений современности.

Поиски новых средств приводят к усложнённому синтаксису пластики, к новым объёмно-пространственным решениям. В исследованиях отношений собственного

и несобственного пространств скульптурных и пластических произведений наблюдается переход к исследованию прежде всего собственного пространства.

Собственно скульптурный объём расщепляется на составляющие, более мелкие объёмы. Исчезает монолит. Переходы от одного объёма к другому чаще всего становятся пространственными. В монументальной скульптуре появляется комплексность решений. В станковой — натурализация пространства. Персонажи многофигурных композиций А. Пологовой, Т. Соколовой, О. Комова, Д. Митлянского, отчасти Л. Головницкого в пространственных связях безусловны. Это привносит в структуру пластической композиции литературность, повествовательность, берущую своё начало от «Афины и Марсия» Мирона. Литературность, как одна из черт станковой скульптуры, ещё и сейчас зачастую считается греховной. Но мне кажется, что она неизбежна для многофигурной композиции, как способ связи персонажей, и не может быть вычеркнута из арсенала художественных средств пластики.

К сожалению, в данной работе Д. Митлянского многофигурность не даёт круглости композиции, не даёт пространственной игры объёмов в процессе обхода, как, например, в «Квартете» О. Комова. Из-за этого вся композиция смотрится картиной в гипсе. Но это не промах автора, а скорее ограниченность самой пластической идеи произведения. Здесь нужна фронтальность. В заслугу Д. Митлянскому можно поставить и тот факт, что он предельно развивает свою пластическую идею.

Сказанное далеко не исчерпывает всех сторон данной работы. Но мне не вполне импонирует многопустотность структуры, её разрежённость. Я люблю более плотное сочленение объёмов, их взаимопроникновение. В вещах типа «8-е Марта» слишком много пауз. От этого они не всегда значительны...

В заключение необходимо подчеркнуть, что произведение Д. Митлянского говорит об интересных поисках автора и в области гражданской тематики, и в архитектурной организации композиции, её пластической завершенности.

Гомель

А. Добровольский

Начало см. «Творчество» №№ 4, 5, 7.

Rudolf Khachatryan (1937–2007)

Rudolf Khachatryan Digital Archive · rudolfart.com

Your Opinion?

This file was downloaded from:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0017-%D0%B0?lang=ru>

Works by Rudolf Khachatryan © Heirs of Rudolf Khachatryan. Other texts, photographs and design © their respective authors. When using this material, please credit the source and link to the page above.

Рудольф Хачатрян (1937–2007)

Цифровой архив Рудольфа Хачатряна · rudolfart.com

Ваше мнение?

Файл скачан со страницы:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0017-%D0%B0?lang=ru>

Произведения Рудольфа Хачатряна © наследники Рудольфа Хачатряна. Остальные тексты, фотографии и оформление © их авторы. При использовании материала укажите источник и ссылку на эту страницу.