

А. И. Любимова

Неофициальное искусство Саратова: проблема эволюции художественного языка в 1960–1980-е гг.

Неофициальное искусство Саратова 1960–1980-х гг. долгое время не рассматривалось в искусствоведении как отдельный художественный феномен. Во многом это связано с сильным влиянием на саратовских художников неофициального искусства Ленинграда и Москвы. Кроме этого, саратовцы почти не объединялись в художественные группировки с общими программами, что затрудняет изучение основных тенденций в развитии этой региональной школы. Тем не менее в последнее десятилетие обсуждение специфики саратовской школы приобрело актуальность – появились публикации, посвященные вопросам формирования саратовского неофициального искусства и творчеству его ключевых мастеров (М. Н. Аржанова, В. Ф. Чудина, В. А. Солянова, В. В. Лопатина, Л. Е. Перерезовой). На этапе 1960–1980-х гг. художественный язык саратовского неофициального искусства представлял собой синтез ряда подходов: интерпретации наследия отечественной живописи конца XIX – начала XX в., развития эстетической и философской системы Н. М. Гущина и освоения актуальных художественных явлений, прежде всего, абстрактной тенденции в искусстве второй половины XX в.

Ключевые слова: неофициальное искусство Саратова, искусство XX века, искусство нонконформизма, авангард, абстракционизм

Anastasia I. Lubimova

The unofficial art of Saratov: the problem of the evolution of artistic language in the 1960s – 1980s

The unofficial art of Saratov 1960s – 1980s was not considered in art history as a separate artistic phenomenon for a long time. This is due to the strong influence on Saratov artists of informal art of Leningrad and Moscow. In addition, the residents of Saratov almost did not unite in art groups with common programs, which makes it difficult to study the main trends in the development of this regional school. Nevertheless, in the last decade the discussion of the specifics of the Saratov school has become relevant – there were publications devoted to the formation of Saratov informal art and the work of its key masters (M. N. Arzhanov, V. F. Chudin, V. A. Solyanov, V. V. Lopatin, L. E. Pererezova). In the 1960s and 1980s the artistic language of Saratov unofficial art is a synthesis of a number of approaches: the interpretation of the heritage of domestic painting of the late XIX – early XX century, the development of the aesthetic and philosophical system of N. M. Gushchin and the development of actual artistic phenomena – primarily, the abstract trend in the art of the second half of the 20th century.

Keywords: unofficial art of Saratov, art of the 20th century, Soviet nonconformist art, avant-garde, abstract art

DOI 10.30725/2619-0303-2023-3-125-129

Неофициальное искусство Саратова 1960–1980-х гг. – феномен, который развивался в творчестве представителей этого художественного центра, объединенных общей идеей обновления языка искусства и возрождения утраченных достижений отечественной живописи начала XX в. Воплощая синтез местной традиции декоративного символизма, формальных приемов авангарда и современных тенденций, характерных для искусства отечественного нонконформизма в целом, саратовские художники создали свой уникальный художественный язык и метод творчества,

отличавшийся сохранением связи между абстрактным и фигуративным подходами в живописи.

Долгое время изучение отечественного неофициального искусства второй половины XX в. было нацелено на анализ общих тенденций и конкретных событий, связанных с крупнейшими художественными центрами (Москвой, Ленинградом). Региональные явления в неофициальном искусстве исследованы хуже, и объективно они отличаются большей сложностью и неоднозначностью. Художественная жизнь в регионах не позволяла осваивать новые веяния с

большой скоростью и полнотой. Художники из региональных школ (например, саратовские) почти не объединялись в группировки, не мыслили себя как организованное духовное подполье. Однако несомненно, что идеи советского неофициального искусства распространились в 1960-е гг. за пределы крупнейших городов и нашли свое оригинальное воплощение в местных центрах. Среди подобных явлений выделяется феномен саратовского неофициального искусства, привлекающий к себе особое внимание современных исследователей. В частности, публикации Г. П. Беляевой [1] и Е. А. Дорогиной [2] затрагивают вопросы истории формирования саратовского нонконформизма и проблему освоения наследия первого авангарда в творчестве художников, работавших в этом городе в советский период. В качестве ключевых представителей саратовского неофициального искусства в научной литературе обсуждаются такие художники, как М. Н. Аржанов, В. Ф. Чудин, В. А. Солянов, В. В. Лопатин и Л. Е. Перерезова. Тексты, оставленные В. А. Соляновым и В. В. Лопатиным, дают возможность реконструировать теоретические основания саратовского нонконформизма.

Формирование крупнейших саратовских художников-нонконформистов 1960-х гг. (М. Н. Аржанова, В. А. Солянова, В. Ф. Чудина) изначально было связано с влиянием художников-педагогов В. В. Кисимова, И. Н. Щеглова и Б. В. Миловидова, принадлежавших к поколению 1940-х гг. и преподававших в 1940-е и 1950-е гг. в Саратовском художественном училище имени А. П. Боголюбова. Их собственный подход к творчеству Е. А. Дорогина описала как «третий путь», отражающий стремление к выражению ощущения современности в иных по отношению к искусству соцреализма, синтетических и гуманистических формах, опиравшихся на традиции мировой живописи и современное европейское искусство [2, с. 122–123]. Поколение педагогов передало молодым художникам особое пейзажное видение, любовь к тонким цветовым отношениям и обобщенному лаконичному колориту. Ранние студии учеников повторяли художественные решения В. Э. Борисова-Мусатова, П. С. Уткина, П. В. Кузнецова. Этим влиянием отмечены картины «Окраина» В. Ф. Чудина (1957), «Пейзаж» Л. Е. Перерезовой (1955), «Вечер» В. В. Лопатина (1959), в которых использованы схожие приемы построения

пространства, гармоничный колорит и импрессионистический мазок.

С конца 1950-х гг. у живописно-лирической концепции в творчестве саратовских нонконформистов появляется альтернатива. Произведения конца 1950-х – начала 1960-х гг. нередко отличаются эмоциональностью и экспрессивностью, переосмысливается роль цвета, композиции становятся похожи на динамичную многослойную структуру. Импульсом к этим изменениям послужила деятельность Н. М. Гущина, сформировавшего собственный подход к теории и практике творчества и познакомившего поколение молодых художников Саратова с наследием западного модернизма (в том числе, с экспрессионизмом). В эстетической и философской концепции Н. М. Гущина доминировала идея преобразования привычного, чувственно воспринимаемого мира в таинственную живописную реальность за счет использования насыщенных контрастных цветов и сложной системы наложения рельефных мазков. Гущин подчеркивал важность комплексного подхода в живописи и свободы самовыражения, в котором необходимо «общение и трансляция духовных знаний» [3, с. 66], ценил идею синтеза искусств. При этом художник обращал внимание и на сохранение общих фундаментальных законов изобразительного языка, вполне традиционных – таких, как продуманная композиция и цветовая организация пространства, без которых невозможно создать стройное произведение фигуративной живописи.

Саратовские художники М. Н. Аржанов, В. А. Солянов и В. В. Чудин унаследовали от Н. М. Гущина стремление к передаче эмоционального ощущения от пространственной сцены. Их произведения строятся на цветовых контрастах ярко-голубых, фиолетовых, зеленых, желтых пятен и мазков, которые создают эффект подвижной, пульсирующей живописной поверхности. Ее мозаичность усиливала динамику композиции и визуализировала органическое единство человека и природы. Особенности образных и формальных решений картин как Н. М. Гущина, так и его последователей, ассоциируются с опытом европейского и русского символизма и экспрессионизма, однако можно утверждать, что для саратовских нонконформистов 1960-х гг. не свойственна тяга к мистическому звучанию. Их внимание сосредоточено скорее на воплощении существующей реальности.

Неофициальное искусство Саратова: проблема эволюции ...

К концу 1960-х гг. художественный язык этого поколения художников вновь меняется. Можно говорить о трансформации различных живописных влияний, связанных с опытом искусства первой половины века, в собственный зрелый подход, имеющий индивидуальные версии, эволюционирующий, но вместе с тем узнаваемый именно как феномен саратовского неофициального искусства. Характерной чертой творчества саратовских художников на этом новом этапе стал интерес к проблемам пространства, цвета и формообразования, что способствовало развитию всей школы в направлении абстракционизма. Существенную роль в этом сыграло знакомство саратовцев с экспериментами современников – представителей ленинградской и московской школ неофициального искусства, более активно и на более сложной основе взаимодействовавших с концепциями русского авангарда 1910-х гг. и в целом с экспериментальным искусством XX в. Воспоминания и переписка саратовских художников свидетельствуют о контактах с другими неконформистами и последствиях знакомства с актуальной теорией и практикой второго русского авангарда. Например, в письме М. Н. Аржанова отражено посещение представителей лианозовской школы: «В Лианозово мы часа два были у Оскара Рабина, который показал нам свои вещи (что-то среднее между экспрессионизмом и сюрреализмом). Но это надо видеть. Написано все очень крепко, хотя и в одной гамме серо-оранжевой» [4, с. 246].

Последующие работы М. Н. Аржанова отличает экспрессивная манера, с преобладанием крупных живописных мазков и контрастных цветовых сочетаний. Можно говорить о том, что в его творчестве, начиная с конца 1960-х гг., соединяются местные саратовские традиции живописных экспериментов и стремление учесть наиболее актуальные общие тенденции советского неофициального искусства, для которого в этот период был характерен интерес к полуабстрактному и абстрактному методу и к различным его теоретическим обоснованиям. М. Н. Аржанов стал работать над циклами абстрактных или кубистических произведений в живописи и графике, сделав предметом анализа эмоциональные переживания человека. Его портреты конца 1960-х гг. интересны стремлением к переосмыслению смыслообразующих возможностей цвета и нацеленностью на непрото-

речивое соединение приемов абстрактной живописи с изобразительной задачей. Уделяя внимание сложному цветовому построению композиции, Аржанов прибегал к обобщению целого и условности деталей. Таким образом, портретное изображение сводилось к фиксации впечатления от модели, и акцент смещался на яркую, пульсирующую живопись, создающую эффект наполненного светом пространства.

Проблема воплощения пространства в экспериментальной, но все еще фигуративной по своему содержанию живописи волновала также В. Ф. Чудина и В. В. Лопатина. В определенной степени представления саратовских неконформистов о задачах живописи все еще были связаны с продолжением традиции декоративного символизма русских художников конца XIX – начала XX в., где главной темой являлась природа или человек в природном окружении. Вплоть до 1970-х гг. работа с пространством в пейзажных произведениях М. Н. Аржанова, В. Ф. Чудина и В. В. Лопатина отражала уже знакомый нам лирический подход в живописи. Картины саратовцев данного периода характеризуют сложный ритм изогнутых линий, пересекающихся друг с другом, яркий колорит, построенный на созвучии голубых и фиолетовых тонов, светящихся изнутри благодаря послыному наложению мазков. Пространство отражало принцип внутренней необходимости, связанный с воплощением идеи абсолютной красоты. Предметы в композициях художников воспринимаются как компоненты общей пространственной среды, наполненной солнечным светом. Цвет интерпретируется как важный элемент, подчеркивающий предметную форму, но и работающий на эффекты живописной поверхности, относящейся уже к колористической декоративной системе.

Аналогичный подход к объединению абстрактного и фигуративного подходов можно видеть и в графике. В продуманной устойчивой композиции В. А. Солянова «Гора Богдо» (1977) очертания скалы, напрямую связанные с натурным наблюдением, одновременно воспринимаются как абстрактные пластические формы, реализованные на бумаге при помощи светотени.

В 1970-е гг. усиливается тяготение саратовских художников и к изучению теории и практики раннего русского абстракционизма. Абстрактная графика и живопись В. А. Солянова, в частности, отсылают к

тем аспектам концепций К. С. Малевича и В. В. Кандинского, которые связаны с поиском идеальной формы. Он акцентировал внимание на геометрических фигурах: круге, квадрате, кресте. В его реалистических по содержанию произведениях, даже тяготеющих к импрессионистическим решениям, можно обнаружить геометрическое начало, которое, как и у представителей авангарда, заключало в себе духовный смысл [5, с. 15]. Солянов разработал свою теорию «Храма искусств»: эта концепция имела философскую природу и одновременно была связана с идеями синтеза искусств. Переосмысляя К. С. Малевича, художник предложил новый тип экспозиционного пространства, основанного на геометрических фигурах современного «храма», в котором человек смог бы прийти к соприкосновению с самим собой [6, с. 54].

Другой художник этого поколения, В. Ф. Чудин, воплощает в своем творчестве переосмысление значения цвета. Цвет в восприятии саратовских нонконформистов в целом давал возможность отражения психологических состояний и становился кодом существующей реальности. Важной составляющей метода В. Ф. Чудина являлась попытка придать цвету особое символическое значение при помощи ярких цветовых сочетаний, которые впоследствии станут основным выразительным средством его искусства. Эволюция творческого метода В. Ф. Чудина в отношении использования и теоретической трактовки цвета заключалась в следующем. Ранние работы художника свидетельствовали о поисках художественного языка в духе П. Сезанна («Донгуз. Холмы», 1966). Ближе к концу 1960-х гг. художник был нацелен на разработку новых приемов в передаче основных цветов и создал свою «формулу цвета», символизирующую воплощение пластических форм существующей реальности [3, с. 67]. В произведениях 1970-х гг. художник использовал спектральные цветовые плоскости последовательно чередующихся красных, желтых, оранжевых, зеленых и синих оттенков. Такое колористическое решение позволяло добиться выразительного звучания каждого цвета и уподобляло композицию музыкальному произведению, как в идеях синтеза искусств у В. В. Кандинского, М. В. Матюшина и др.

Начиная с конца 1970-х гг. художники В. В. Лопатин и Л. Е. Перерезова продолжили развивать колористический метод

в искусстве. В. В. Лопатин интерпретировал основные приемы «формулы цвета» В. Ф. Чудина, создавая серии живописных композиций, в которых он экспериментировал с сочетаниями основных спектральных цветов. Используя разнообразные варианты их наложений, художник выстраивает свою систему, для которой характерна свободная и экспрессивная манера, резкие цветовые переходы, крупные мазки, образующих абстрактные динамичные фигуры. Цикл картин Лопатина «Упражнения по формуле цвета» 1980-х гг. представляет собой ряд полуабстрактных пейзажей с градацией цветовых плоскостей от светлых к темным. Их последовательное расположение символизирует сменяющееся друг друга время суток. На протяжении всего творческого пути В. В. Лопатин продолжал развивать свою теорию «формулы цвета», сосредоточившись на экспериментах в области колорита и светотени.

Л. Е. Перерезова работала в разных направлениях, стремясь к выявлению органичной формы живописного языка. В произведениях художницы с конца 1970-х гг. заметно влияние П. Гогена [3, с. 68], воплощающееся в тяге к цветовой экспрессии и подчеркнутой декоративности. Ее «Портрет Медведкиной» (1975) отличает особая точность в передаче образа и умение балансировать на грани фигуративной и абстрактной живописи. В жанре портрета Л. Е. Перерезова, как и М. Н. Аржанов, уделяла внимание взаимодействию различных цветов в передаче определенного эмоционального состояния. Развивая в изучаемый период собственный подход к языку искусства, Л. Е. Перерезова исследовала пограничные сферы реального и метафизического. В своих портретных композициях художница воплощала не столько конкретных людей, сколько собирательный образ человека советской эпохи, наполненной многочисленными противоречиями.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что феномен независимого искусства Саратова 1960–1980-х гг. представляет собой синтез переосмысления живописной традиции конца XIX – начала XX в. и постепенного развития современных художественных тенденций, в основе которых лежала идея творческого исследования цвета, пространства и формы. Ранний период саратовского искусства, датируемый концом 1950-х – началом 1960-х гг., характеризуется интерпретациями импрес-

сионистической манеры, вниманием к воспроизведению природы и последовательному освоению традиции декоративного символизма начала XX в., что было обусловлено любовью педагогов Саратовского училища к творчеству В. Э. Борисова-Мусатова, П. С. Уткина и П. В. Кузнецова. С конца 1960-х гг. начинается период, связанный с влиянием метода Н. М. Гуцина, хорошо знакомого с художественной практикой и идеями европейского модернизма.

Лирическое настроение живописных работ молодых художников сменилось экспрессивной манерой с преобладанием ярких и динамичных контрастов, создающих эффект свечения на картине. Дальнейшее развитие саратовского искусства (1970–1980-е гг.) отличается большей зрелостью и выражает стремление к освоению актуальных художественных явлений, прежде всего, теории и практики абстракционизма. Знакомство с ленинградской и московской школами неофициального искусства подтолкнуло саратовцев к художественным исследованиям языка искусства, в частности формы и цвета. Также они обратились к изучению теории абстракционизма в отечественном авангарде начала XX в. и сами стали формулировать свои теоретические позиции.

Список литературы

1. Беляева Г. А. Советский художник: конструирование профессиональной идентичности в государственной политике и ее региональных вариациях (1918–1932) // Человек как проект. Саратов: ЛИСКА, 2016. С. 72–120. (Интерпретация культурных кодов; 2016).
2. Дорогина Е. А. «Третий путь» в саратовском изобразительном искусстве 1930–1940-х годов (И. Н. Щеглов) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2018. № 4 (90). С. 120–124.
3. Дорогина Е. А. Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2017. № 12 (86), ч. 2. С. 66–70.
4. Богадельщикова М. А. Документальное повествование о художнике Михаиле Николаевиче Аржанове (1924–1981) // Волга – XXI век. 2007. № 7/8. С. 237–264.
5. Красноперова Л. В. Магеста. Новое произведение В. Солянова как синергетическое пространство // Лавка языков: сайт. URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/ (дата обращения: 29.06.2023).
6. Солянов В. А. Магеста: [сборник]. Саратов: Саратов. худож. музей им. А. Н. Радищева, 2003. 150 с.

References

1. Belyaeva G. A. Soviet artist: construction of professional identity in state policy and its regional variations (1918–1932). Man as a project. Saratov: LISKA, 2016. 72–120. (Interpretation of cultural codes; 2016) (in Russ.).
2. Dorogina E. A. «The Third Way» in the Saratov fine arts of the 1930–1940s (I. N. Shcheglov). Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice. Tambov, 2018. 4 (90), 120–124 (in Russ.).
3. Dorogina E. A. Artistic life in Saratov in the late 1940s: the origins of unofficial art. Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice. Tambov, 2017. 12 (86) (2), 66–70 (in Russ.).
4. Bogadelshchikova M. A. Documentary narrative about the artist Mikhail Nikolayevich Arzhanov (1924–1981). Volga – XXI century. 2007. 7/8, 237–264 (in Russ.).
5. Krasnoperova L. V. Magesta. New work of V. Solyanov as a synergistic space. Speaking in Tongues: website. URL: https://vladivostok.com/speaking_in_tongues/ (accessed: June.29.2023) (in Russ.).
6. Solyanov V. A. Magesta: [collection]. Saratov: A. N. Radishchev's Saratov artistic museum, 2003. 150 (in Russ.).