

ДРУГАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Марина Хлынина, Соня Рудакова

Борис Петрович Чернышёв (1906 — 1969) принадлежит к тому весьма широкому кругу художников советской эпохи, которым по понятным причинам приходилось вести двойную творческую жизнь. Мастер каменной мозаики и фресковой росписи, он служил монументалистом и поучаствовал в реализации известных проектов. В то же самое время Чернышёв — тончайший график, создатель великого множества лишённых какой бы то ни было идеологии пейзажей и ню. Именно эти вещи, раскрывающие мир его «внутренней эмиграции», и оказались в фокусе недавней персональной выставки в Третьяковской галерее.



№1465. Модель. Серия 64. Начало 1960-х Бумага, темпера, 20,9х30,3. Собрание галереи «236»



Марш 61-й гвардейской дивизии по МНР. 1945. Бумага, темпера. Собрание галереи «Ковчег»

В составе творческих коллективов Борис Чернышёв расписывал Театр Красной Армии, работал над воплощением мозаики Павла Корина на станции метро «Комсомольская», а в мастерской Владимира Гольфрейха — над проектом здания МИДа. Несмотря на отсутствие персональных заказов, его нельзя назвать аутсайдером: он был, что называется, востребован системой, а монументалисты в СССР всегда считались «белой костью». Но такое относительное признание не позволяло художнику реализоваться именно так, как он сам того хотел, и нынешняя выставка показала публике совсем другого Чернышёва.

Ученик Владимира Фаворского и Льва Бруни (ВХУТЕИН, Москва) и Кузьмы Петрова-Водкина (Институт пролетарского искусства, Ленинград), Чернышёв с большим трудом встраивался в художественный быт советской эпохи. Еще в годы учёбы он увлёкся монументальным искусством, главным идеологом которого, начиная с 1920-х, был Фаворский. От Фаворского у Чернышева и привязанность к средневековому русскому искусству: привезённые из Ферапонтово цветные глины на долгие годы стали основными пигментами художника.

Первую свою «фреску» — «Подписка на заём» — Чернышёв написал в 1931 году под руководством Петрова-Водкина. Однако затем последовала неудача: произведение тогда уже штатного художника-оформителя Люберецкого завода сельхозмашиностроения не понравилось начальству и было уничтожено. Чернышёв потерял работу и паёк и был вынужден вместе с женой вернуться в родное село, где выжил, занимаясь собирательством. Впрочем, довольно скоро, когда на фоне индустриализации в СССР началось массовое строительство общественных зданий, монументалисты оказались востребованы как никогда раньше, и Фаворский



№1730. Модель. Серия 24. 1959 — 1960. Бумага, темпера. 25,1x17,4. Собрание галереи «236»



Осенний букет. 1963. Бумага, темпера, акварель, 96,5х89

пригласил молодого художника в Мастерскую монументального искусства при Московском архитектурном институте. Роспись в Гострудпрофилактории вызвала одобрение Фаворского, и художник «вошёл в его команду». Отсутствие персональных заказов объясняется, скорее всего, тем, что в работах художника, с точки зрения тогдашнего заказчика, отсутствовала необходимая доля «теплоты», «сердечности» и «красивости». И, действительно, как показывает нынешняя выставка камерных,

сделанных для себя произведений, Чернышёву было свойственно совсем иное настроение.

Ферапонтовские глины в его темперях на бумаге, к которым добавлялся заменяющий киноварь тёртый кирпич и голубой пигмент, далёкие от привычных сентиментальных русских пейзажей эпические ландшафты, пиктографическая манера живописи, портреты, восходящие к архаической статусной репрезентации личности, ангелоподобные нагие тела никак не вяжутся с теплотой и материальностью, свойственных советскому искусству в целом. А если прибавить к этому тот не знакомый советскому зрителю драйв от сопоставления скромной неяркой палитры Чернышёва с нормативным образом реальности, то картина живописного диссидентства окажется законченной.

Манера, основанная на врождённой, как он говорил, «привычке быстро лепить краски», требовала особой техники. По замечанию знатока творчества Чернышёва Ирины Лейтес, он «с 1940-х годов прибегал к своеобразному виду живописной графики и создавал изображения по преимуществу темперой на бумаге, порой с добавлением акварели, которые, формально представляя собой графику, имели в себе гораздо больше от живописи».

Пристрастие Чернышёва ко всем оттенкам голубого сближает его с художниками круга Виктора Борисова-Мусатова и «символистами» начала XX века. Работа «Крым. Виноградники ночью» напоминает опусы Павла Кузнецова. В то же время в кавказских рисунках можно отыскать — едва ли сознательное — почти цитирование Мартироса Сарьяна. Впрочем, квинтэссенция чернышёвского ухода от реализма (да, пожалуй, и от реальности вообще) — вещи, сделанные им во время войны с Японией, когда он принимал участие в легендарном переходе частей советской армии через Гоби и Хинган. Подобные же эффекты присутствуют в его пейзажах послевоенной Москвы. Здесь происходит частичная дематериализация. Контуры размываются, а смысловые акценты смещаются, вытесняя на первый план мотивы чистого созерцания природных (в полуразрушенной



Дайрен. Жемчужное море. 1946. Бумага, темпера. Собрание галереи «Ковчег»



№ 1715. Модель. Серия 23. 1959 – 1960. Бумага, темпера. 30х24,9. Собрание галереи «2.36»



Обнажённая. 1960-е, мозаика. 70х52

Москве — неких туманно-урбанистических) эффектов. Например, рассматривая работу с говорящим названием «Марш 6-й Гвардейской дивизии по МНР» (1945), сначала видишь только сказочный монгольский пейзаж, и лишь потом проявляются какие-то группки лилипутов, про которых даже не сразу понятно, что это идущие строем солдаты. А «Дайрен. Жемчужное море» (1946) вообще можно принять за абстракцию.

Едва ли не главная тема у Чернышёва — обнажённая натура. В годы хрущёвской оттепели художнику даже удалось создать своего рода студию, где все желающие, независимо от членства в Союзе художников, рисовали ню. По словам художницы Тамары Шиловской, коллеги Чернышёва по работе над мозаикой станции «Комсомольская», в студии «работа начиналась с того, что было 10 минут набросков по одной минуте. Модель стояла, ей никто позы не задавал, она просто принимала всякие свободные позы. Борис Петрович советовал ей так: если вы стоите, то сейчас сядьте или лягте. Чтобы были всё время контрасты, различные движения. После этого делали трёхминутные наброски. И уж самые длинные наброски у нас были по 15 минут, это было время бесконечное...»

Именно этим «скоростным» письмом объясняется огромное количество ню в наследии Чернышёва. А вот почти полное отсутствие идеальных фигур — это, скорее

свойство его художнического видения. Мастер стремился схватить движение, присущую каждому женскому телу особенную грацию. С годами эта грация менялась: если в 1950-х она была, по мысли Ирины Лейтес, «трепетная, совсем не советская», то в 1960-х «раскованные свободные модели, растеряв трепетность, обрели упругую энергию и яркую декоративность». Нередко свобода обращается в экстаз, безоглядное самолюбование и самопредставление. При этом, как и в случае с пейзажами, Чернышёв подчас выглядит смелым экспериментатором: в целом ряде работ фигуры словно извлечены из красочного месива, которое выглядит почти абстрактным изображением.

Впрочем, даже мозаичные ню у Чернышёва получались какие-то нездешние, обретающиеся в другой реальности. Одна из важнейших работ художника — мозаики на здании почты Пансионата на Клязьминском водохранилище — утрачена вместе с уникальным архитектурным комплексом. Судя по сохранившимся материалам, там художник перешёл от природных глин к натуральным камням. Тема этого произведения — совершенные человеческие тела, мужское и женское, принадлежащие явно другой эпохе. Вероятно, здесь художник попытался максимально приблизить свой «публичный» опус к работам «для души».