

**Борис  
Петрович  
Чернышев**

Каталог  
выставки

1906–1969



Творчество Бориса Петровича Чернышева охватывает четыре десятилетия. Дар художника был многообразен. Он работал в монументальных техниках мозаики, фрески, сграффито, в станковой живописи и скульптуре, линогравюре. Монументальное искусство играло как бы объединяющую роль во всем творчестве художника, подчиняя все остальные области этой — главной.

Обращаясь к анализу творчества Бориса Чернышева, хорошо известного искусствоведческой критике, мы не будем ограничиваться перечислением биографических подробностей и чисто назывным рядом основных произведений, а попытаемся выявить внутреннюю логику его творчества. Эта задача потребует в нескольких словах охарактеризовать ситуацию искусства 20—30-х годов, когда формировался собственный стиль художника.

Одна из центральных проблем живописи 20-х годов— проблема станковизма как формы существования живописи— тесно связана с соотношением станкового и монументального. Одновременно обнаруживается стремление к поискам синтетического характера, к возрождению монументальной живописи как искусства, питаемого идеей жизнестроительства. Поиск монументальной формы внутри самого искусства корректируется практикой социального заказа, что приводит к созданию в 1935 году Мастерской монументальной живописи, с которой художник будет связан на протяжении 30—40-х годов.

Борису Чернышеву не была свойственна интеллектуальная рефлексия в той же мере, как не свойствен рационализм, в его натуре заключалось много интуитивного, стихийного. Ощущение материала, почти гипнотическая привязанность к нему становятся источником понимания меры и цвета, пропорции и формы. Поэтому атмосфера 20-х годов и связь этого искусства с предшествующим периодом постигаются художником нерационально. Преемственность традиций для него — знание, данное его руке и пальцам. Выбор материала, его особенности и делают возможным обращение художника к монументальному искусству.

Первые дошедшие до нас опыты рисования Бориса Чернышева относятся к началу 20-х годов. Художник начинает как бы издаലെка и «от противного». Одна из первых акварелей этого периода, имеющая форму тондо, полностью принадлежит стилистике модерна («Березки и камни», 1920). Пейзажная «цитата» помещена в круглую раму, разомкнутую у основания круга небольшим снопом травы. Здесь рама— от тиражной продукции модерна и вместе с тем явная пленэрность пейзажа. Другая работа, относящаяся к ранним («Чаадаевка», 1926), горизонтальный пейзаж, с

наложенной на изображение сеткой, дает повод думать, что это начало размышлений над монументальной композицией. Сама возможность интерпретировать пейзаж подобным способом, видимо, появляется очень рано, здесь чувствуется свободное владение композицией и способность видеть предмет монументально, с потенциальной возможностью увеличения.

Свою самостоятельную жизнь Борис Петрович начинает рано, как и многие молодые люди, чья молодость совпала с революционными событиями. В 1919 году его семья принимает участие в создании коммуны в Саратовской губернии, в 1925-м он работает учителем начальной школы и наконец в 1927-м поступает в московский Вхутеин (художнику 21 год). Его ранние работы, выполненные до и во время учения, позволяют сказать, что художником он стал сразу. 20-е годы — это чаще всего пейзажи, которые намечают своего рода иконографию последующих пейзажных изображений. «Москва-река и храм Христа Спасителя» (1927) — плывущие пятна; «Аодагин. Из серии «Кавказ» (1929) — характерная работа тонкими косыми мазками; «Розовый пейзаж» (1929) — слоистые, просвечивающие пласты. Акварель «*alia prima*», одна из самых сложных техник, подготовила руку художника к работе в технике фрески — ведь быстро высыхающий лист бумаги ограничивает художника во времени так же, как и влажная стена, на которой ничего нельзя исправить.

Во Вхутеине художник учится у Л. Бруни, К. Истомина, П. Кузнецова, А. Куприна, Н. Удальцовой, В. Фаворского, Н. Чернышева.

Л. Бруни и В. Фаворский принимали участие в создании Мастерской монументальной живописи. Хочется в связи с этим вспомнить слова Льва Александровича Бруни в пересказе Н. Н. Пунина: «Бруни говорил об «убитой форме», это относилось к методу; под этим разумелся творческий акт; художник — это стрелок, форма — это реальность; художник может промахнуться, ранить или убить форму; произведение имеет качество только тогда, когда реальность убита сразу одним ударом, как бы выбита и пригвождена к поверхности». Эта бесповоротность творческого акта имеет прямое отношение к работе в технике фрески, не допускающей исправлений и не терпящей приблизительности.

К сожалению, большая часть работ 30-х годов, созданных художником, не сохранилась, поэтому, характеризуя живопись этих лет, придется в основном сосредоточиться на станковых произведениях.

Изображение обнаженной модели конца 30-х годов («В кресле», 1933—1939) дает представление о том, каким путем идет художник к фреске. Характерная разбеленность цвета — зеленого, розового, голубого, имитация

фресковой фактуры, просвечивание красочных слоев — сам материал руководит Чернышевым и подводит его к проблемам стан....

ским, а гибким, содержащим бесконечно разнообразные возможности. Художник любит контрастное сопоставление массивной гальки с мелкими кусочками смальты и камня, расположение их на разной глубине и наконец заставляет работать прежде неизобразительный цементный фон.

Оценить творчество художника, его умение воплотить идею в комплексе задач, поставленных архитектурой, позволяет ряд ансамблей, выполненных в 50—60-е годы. Наиболее значительные из них — пансионат на Клязьме (1961—1963), кинотеатры «Волга» (1967—1968) и «Первомайский» в Москве (1968). Здесь Чернышевым руководит идея преодоления безликости типовой застройки, решения задачи соотношения интерьера и экстерьера, их взаимопроникновения и вынесения интерьера во внешнее пространство. Так, внутренний дворик в кинотеатре «Первомайский» образует единое целое с пространством кафе. Это достигнуто очерчивающим мозаичным фризом, образующим неделимую с интерьером стену. В кладке фона и изображениях фигур художник применяет натуральный камень различного модуля, чем усиливает эффект проникновения внешнего пространства, стихии природы в жилое, окультуренное. Главным структурным элементом Борис Чернышев делает необработанный камень, имеющий порой самую прихотливую форму. Этот архаический первоэлемент материи становится для художника, любящего подлинность, одним из излюбленных материалов. Он позволяет выявить и тектонику стены и сообщает самому изображению большую вариативность по сравнению с относительно менее мобильной смальтой. Так, рельеф «Девушка и юноша», имеющий неправильные очертания гигантского, как бы разросшегося камня, контрастно сопоставляется с каменной кладкой фона, а фронтально стоящая женская фигура с гирляндами цветов окаймляется полосой гладкой поверхности цемента, вызывающей ощущение своеобразной ауры и придающей изображению необычную легкость.

Работа, исполненная для кинотеатра «Волга», значительно каноничнее с точки зрения обычной мозаичной традиции. Композиционной завязкой служит изображение женской головы на центральном столбе интерьера фойе. Оно акцентирует несущую конструкцию и центрирует само пространство.

И наконец, работы, выполненные для Клязьминского пансионата, в которых художник исходит из первобытной природы камня, делая свое искусство сопричастным пейзажу. Вертикально стоящие фигуры «Мужество» и «Грация» выполнены из камня того же цвета и модуля, что и кладка фона, здесь художник своеобразно сопоставляет фон и изображение,

укладывая камни как бы противопоставленными потоками. Поэтому изображение двух человеческих фигур на поверхности каменной стены возникает как будто бы случайная прихоть природы. Вместе с тем другие мозаики внутри корпусов предполагают двойной аспект их восприятия, как правило, застекленная стена дает возможность их прочтения вместе с выполненными на фасаде, что создает ощущение свободного перетекания пространства из интерьера во внешнюю среду. Важную роль играет здесь масштаб изображений, максимально приближенный к пропорциям человеческого тела, что совпадает с функциональным назначением архитектурного комплекса.

Обратившись к станковому творчеству Чернышева, мы должны невольно нарушить хронологическую последовательность в изложении материала и вновь вернуться к 40-м годам. Станковые работы художника самоценны и составляют определенную конкуренцию его монументальному творчеству. В дневниках студенческих лет, как бы предваряя свою так и не исчезнувшую со временем любовь к малой форме, Чернышев писал: «Если говорить по существу выполнения основной задачи, поставленной еще в детстве, — быть художником, то я все собираюсь серьезно заняться, а на деле ничего кроме легкомысленных этюдинов не сделал». Максимализм художника, написавшего эти слова, чрезмерная, почти аскетическая пристрастность к самому себе станут очевидными, когда мы внимательнее взглянем в его прекрасные ранние листы, выполненные темперой.

Начавшаяся война была воспринята Чернышевым во всей ее трагической данности, и для него не существовала альтернатива — он ушел на фронт в первые же месяцы.

С этого момента его творческая жизнь продолжается в многочисленных этюдах, выполненных в случайное время. Относительно стабильная возможность работать появляется только в конце войны, когда художник попадает на Дальний Восток. Он сразу овладел прихотливым дальневосточным пейзажем, столь необычным для него, жителя средней полосы России. Здесь художнику постоянно сопутствует внутренняя борьба между самостоятельным видением природы и тем стилистическим клише, которое как бы накладывается на его рисунок в результате увиденных в домах местных жителей работ китайских художников. Обнаженность земной поверхности, ее своеобразная «картографичность» сначала несколько сковывают и гипнотизируют Чернышева. Постепенно он приходит к большей обобщенности, горы перестают быть «пространственными единицами» пейзажа, пространство передается цветом. Здесь же художник пишет портреты с чертами этнографизма и с выявлением характерности позирующей модели.

Пейзажная и портретная линии (темпера по бумаге) просматриваются и в послевоенном творчестве живописца. По возвращении с фронта Борис Чернышев пишет Москву. Одна из дневниковых записей, сделанных еще в 30-е годы, обращена к образу города, увиденного художником: «Долго любовался уходящими вдаль электрическими проводами, которые сухими силуэтами выступали на фоне неба, освещаемого московскими фонарями». К тому времени относится прекрасный портрет жены, Натальи Петровны Ефименко, в кресле, за шитьем. Будучи сама художником, человеком необыкновенно мудрым и тонким по натуре, она разделила многие трудности судьбы своего мужа.

Борис Чернышев пишет на газете. Он и дальше будет использовать бумагу с проступающим сквозь красочный слой изображения шрифтом, оставляющим ощущение трепетной, дышащей поверхности.

Подмосковный пейзаж всегда привлекает Чернышева, к нему он обращается с небольшими перерывами на протяжении всей жизни. Вероятно, этот пейзаж для него более органичен, близок его мироощущению. «В окно манил туманный день, пять полос воды реки Клязьмы, пересеченные деревьями. Хотелось писать», — писал он в своем дневнике. Окрестности Клязьмы, а позднее, в 50-е годы, Любосеевки, послужат мотивами пейзажных идиллий: «Клязьма», «Полощет белье», «Ветер», «Купанье. Любосеевка» (1947—1949).

В 1950 году художник работает в окрестностях Цхалтубо. Здесь осенью он исполнил серию пейзажей, одну из самых совершенных у него. Опыт художника, обогащенный знакомством с Дальним Востоком, позволяет сразу отрешиться от «топографических чудес» и почувствовать окружающий мир как отрезок бесконечно длящейся жизни природы. «Меляур», один из листов серии, дает ощущение, будто правый и левый края листа обрезаны, а само изображение может бесконечно длиться за его пределами. В таком пространственно-временном прочтении пейзажа Чернышев обнаруживает мироощущение монументалиста.

Характерная особенность многих его пейзажей — не пространственная, а скорее временная координата существования природы, мера ее постоянства и вечности. Вероятно, поэтому в пейзажах Бориса Чернышева не всегда можно угадать время года, разглядеть конкретику частных деталей. Зато они дают ощущение вечно длящегося бытия — особый способ видения глаза монументалиста.

Широкая возможность занятия монументальным искусством, которую получает художник в 60-е годы, требует от него внимательно-пристального изучения пластики человеческого тела, что является одной из центральных

задач воплощения в материале образа, которому Чернышев посвящает большинство из своих мозаик. Его метод работы станет более очевидным, если мы сопоставим один из мотивов панно «Модель со скрипкой» (1960—1961) с многочисленными набросками обнаженного женского тела, выполненными в 60-е годы. Человеческая фигура во всех его композициях осуществляет всегда особую тектоническую функцию — она напоминает кариатиду или, точнее, замковый камень в архитектуре. Именно такая пластическая трактовка в решении образа открывает нам скрытый нерв монументальных композиций Чернышева.

Помимо большого и разнообразного творческого наследия, которое оставил после себя Борис Чернышев, важна память о нем самом, каким его знали друзья, ученики, художники,— личность яркая, живая, вдохновенная.

Завершить далеко не полный рассказ о Борисе Петровиче Чернышеве хотелось бы словами одного из его современников: «В нем было бытие и не было быта. Было такое доверие к моменту творчества, что результат мог быть замечателен в тысячах вариантов».

Т. Вендельштейн









