

Шарипова Д.С.

**Орнаментальная система
в творчестве мастера гобелена
Ирины Яремы**

Статья посвящена творческой судьбе Ирины Яремы, особенностям формирования художника и влиянию ее творчества на реактуализацию казахского орнамента в изобразительном искусстве Казахстана. Пейзажные гобелены, созданные И. Яремой, – одна из интересных страниц культуры. Лирическая манера, присущая художественному языку гобеленщика, исследуется в контексте традиций украинского искусства. Анализируя личность художника, национальную тематику и ориентиры ее творчества, ключевые произведения, автор раскрывает стилистику произведений мастера и его значение для развития отдельных направлений декоративно-прикладного искусства. На примере произведений И. Яремы выявлены некоторые существенные характеристики орнаментальной системы в гобелене. Показано, что в период 80-х годов XX века исходная строго упорядоченная, канонизированная система орнамента начала рушиться, открывая простор для индивидуального творчества. Орнаментальная трансформация композиций гобеленов стала популярным методом творчества в наше время. Эволюция творчества И. Яремы рассматривается на широком фоне художественной жизни Казахстана.

Ключевые слова: гобелен, орнаментальная система, национальные традиции, народное искусство, декоративно-прикладное искусство, орнамент, трансформация, пейзаж.

Sharipova D.S.

**Ornamental system in creative
work of the master art tapestry
Irina Jarema**

This article examines the life and talents of the artist Irina Jarema; peculiarities of Jarema's development, her works and its impact on the reactualization of Kazak ornament in the Fine Arts of Kazakhstan. Landscape etchings are one of the most significant cultural events. The work's lyric manner is analyzed in the context of Ukrainian art traditions. Analyzing the personality of the artist, national theme and prominent features of her creation and the main works, the author reveals the style of the works and its importance for the development of certain arts and crafts areas.

On the example of Jarema's works, it reveals some essential characteristics of the ornamental system in the art of tapestry. It is shown that during the 1980s the initial, strictly organized and canonized ornamental system disintegrated, giving way for individual creation. The ornamental transformation of tapestries has become an actual creative method in our time. Evolution of Jarema's works is examined against the background of the artistic life of Kazakhstan.

Key words: tapestry, ornamental system, national traditions, folk art, arts and crafts, ornament, transformation, landscape.

Шәріпова Д.С.

**Гобелен шебері Ирина Ярема
шығармашылығындағы
ою-өрнектік жүйе**

Мақала Ирина Яремамың өмірі мен шығармашылық жолына арналған, суретшінің шығармашылығының Қазақстан бейнелеу өнеріндегі қазақ өрнегінің көкейкестілігін қалыптастырудың ерекшелігі. И. Ярема қолынан шыққан пейзаждық гобелендер – Қазақстан мәдениетіндегі ерекшеліктердің бірі. Гобеленнің көркемдік ерекшелігіне тән, лирикалық-романтикалық нақыш, украин өнерінің дәстүрлі мән-мәтінінде талдау. Суретшінің жеке шығармашылығы талданып, оның ұлттық тақырыптағы және шығармашылық бағыты, негізгі туындылары, автор суретшінің туындыларының стилистикасын ашады және оның сәндік-қолданбалы өнердің салаларының дамуында алатын орнын қарастырады. И. Яремамың туындыларының негізінде гобелендегі ою-өрнек жүйесінің кейбір негізгі сипаты ашылады. 1980 жылдар кезеңіндегі бастапқы бірыңғай қатаңдық, бастапқы өрнектік заңдастыру жүйесінің бұзылуы, жеке шығармашылықтың бастауына негіз болатыны көрсетіледі. Қазіргі таңда гобелен композицияларына ою-өрнектің трансформациялануы біздің шығармашылық әдісімізге айналды. И. Ярема шығармашылығының дамуы Қазақстанның көркем өмірінің кең ауқымында қарастырылады.

Түйін сөздер: гобелен, ою-өрнек жүйесі, ұлттық дәстүр, ұлттық өнер, сәндік-қолданбалы өнер, ою, трансформация, пейзаж.

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ СИСТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРА ГОБЕЛЕНА ИРИНЫ ЯРЕМЫ

Гобеленщик Ирина Зиновьевна Ярема родилась в 1931 году в селе Павлов Радеховского района Львовской области. В 1965 году окончила Львовский институт прикладного и декоративного искусства. В Казахстан приехала в 1976 году.

Ирина Ярема владеет точным, завершенным видением мастера-прикладника, привыкшего к жесткому творческому графику. Такова, к примеру, была эпопея по созданию ее самого грандиозного детища – 34-метрового гобелена «Радуга Казахстана» для алма-атинской гостиницы «Казахстан» в 1977 году. За кратчайший срок ей удалось сделать серию эскизов, утвердить их, подготовить схемы для плетения, собрать команду, наконец, воплотить сложный замысел в жизнь.

Активный интерес к орнаменту привел мастера к пониманию монументального гобелена как синтетической формы, коррелирующей с архитектурным пространством. Перед ней стояла задача создать произведение, открытое зрителю, активно формирующее художественный облик архитектуры, обогащения ее цветом; насыщении окружающей среды глубокими смыслами.

Искусство 1970-х годов не раз обращалось к индустриальной поэтике и в литературе, и в живописи. Декоративно-прикладное искусство также затронули эти искания. Выразительное орнаментальное начало даже без использования сложных метафорических приемов определило эмоциональное воздействие ее гобелена, его ассоциативное истолкование.

Будучи «мультидисциплинарным» художником, – работая в технике гобелена, живописи и графики, а также настенной монументальной росписи, мозаики, граффито, – Ирина Ярема стремится в понятной форме раскрыть закономерности в необъятной красоте мира. Восторг и буйство первых впечатлений у нее всегда отстаиваются в четкие формулы. Зрелищность и интеллектуализм соединяются воедино. В гобелене мастер не погружается в натуру, а выбирает из нее самые выразительные моменты, умножая с помощью преобразования реальных зарисовок силу их воздействия на зрителя.

Почтенный возраст мало влияет на творческую активность художника. В ней есть что-то от волевого качества великих скульпторов – Микеланджело или Родена, – которые на склоне лет начали открывать и воплощать свои самые свежие и яркие

идеи. Даже пятно на плоскости гобелена отдает бразды правления объемным образованиям. Произведения мастера априори материальны, вещественны, их весомость ощутима, а объемность благодаря разнообразию фактуры видима. Ярема, подобно ваятелю, создает ощущение пластичной формы, пронизанной движением, одухотворенной материи.

Мастер любит монтировать прозрачные нежные субстанции цветов с твердыми массивам гор, с их «старческими» складками и наростами. Все эти приемы позволяют в таком условном пространстве гобелена выявить кипучую энергию бытия. В работах «Водограй» («Водопад») она стремится одушевить струи воды, в «Казахстанской степи» – весеннее цветение передает сочетание букле и обнаженной основы ковра.

Припоминание давно забытого становится инструментом для появления вещей, в которых реальные пейзажи обретают символичность, облекая в плоть тонкие эмоции и переживания. Ярема стремится «срежиссировать» пространство гобелена. Ей нужно создать целостный визуальный образ, глобальную метафору утешающей красоты («Млечный путь», «Ангелы») или, наоборот, непоправимой утраты («Арал»), и вновь ожидания чуда («Луч надежды»).

Пустынные пейзажи ее гобеленов лаконичны, с ясной и ритмичной композицией. Если бы они были живописными полотнами, то могли бы показаться чрезвычайно простыми и однообразными. Однако вытканная на станке вещь, которую никогда нельзя повторить точь в точь, нельзя тиражировать, обладает своей уникальной аурой, дарует тепло и уют.

Значимый вклад в искусство Казахстана, своеобразное пластически-образное мышление, особый творческий почерк, – все эти важные категории позволяют говорить об особом статусе мастера в системе нашего искусства. С чем это связано? Творческие практики художницы выдвигают интересную проблему – роль львовской школы в формировании нового видения казахского декоративного искусства.

Львовский институт в шестидесятые годы прошлого века стал подлинной территорией духа. Во-первых, Западная Украина всегда являлась краем с богатейшими традициями народного искусства, к которым в любое время относились с бережным уважением, определяя их как главный стержень индивидуального творчества. Прочная опора на народное наследие

соединялась с активным использованием опыта совершенно иного толка. «Железный занавес» опустился в Львове на несколько десятилетий позже, когда Западная Украина была присоединена к СССР. Благодаря этому здесь сохранилась преемственность с модернизмом начала XX века, которая была прервана в 1930-ые годы на остальной территории СССР. Благоприятно сказывалось и пограничное состояние Львова. Здесь были хорошо известны художественные поиски в социалистических Польше и Венгрии, находившиеся в более открытом информационном пространстве. Наконец, в институте преподавали люди, которые являлись непосредственными преемниками европейского авангарда. Фигура Романа Сельского, возглавлявшего кафедру живописи, стала знаменем поисков молодых живописцев. На летнюю практику огромными классами учеников Сельский вместе со своей женой – Маргит Сельской, ученицей Ф.Леже, выезжал в Карпаты или Крым. Сельский выработал специальную методику: обучать живописи на пленэре с одновременным конструктивным исследованием в области построения художественной формы. Интерес к абстрагированию орнамента у Яремы, возможно, зиждется на уроках формотворчества Сельского. Сама творческая атмосфера Львова способствовала эксперименту, развитию импровизационных наклонностей, поиску собственного неповторимого авторского стиля.

И. Ярема соединяет любовь к казахской земле с неизбывным чувством родства с украинской культурой. Каждое лето она едет в Гуцульщину, много работает, впитывает новые впечатления.

Образ гор, знакомый с детства, стал своеобразным маяком творчества. В родном Закарпатье маленькие аккуратные домики появляются в ближайшем соседстве с вершинами. Близость домашнего быта с величественным, острое понимание единства малого и глобального у Яремы в крови. Поэтому так легко ей работать над горными пейзажами, в которых переход от земного к небесному столь же логичен и прост. Любое пространство космического масштаба она сразу же делает домашним с помощью смены ракурса с верхнего на нижний.

У Яремы драгоценна и одушевлена каждая мелочь, здесь у каждой пылинки есть свое значимое место, и автор делает все, чтобы одарить этим взглядом зрителей. В гобелене она начинает с самого незначительного – мимолетной, исчезающей за один день красоты белых

шариков одуванчика, самой что ни на есть бесплотной крупинки бытия, чтобы потом, все более ускоряя темп, в резком рапиде показывать степь, затем – подножия гор, величественные белоснежные вершины; наконец, – космос.

Для мастера всегда важен этот скоростной путь, резкий прорыв из одного пространства в другое, из одного среза бытия в иной вымышленный «ирреальный» мир. Это позволяет обогащать изображение новыми смыслами. Разные пространственные зоны входят в произведение как разные уровни реальности. Подобное можно найти у великих живописцев прошлого, к примеру, у Веласкеса в «Пряхах», где, кстати, второй «виртуальный мир» возникает на гобелене, вытканном на тему мифа об Арахне.

Стрельчатое арочное окно является границей в другой мир – в весенний Самарканд, преображенный в символ восточного города, – «дивную фата-моргану», с минаретами, протыкающими небо; куполами; осликами и белыми одеждами. Распахнутое в сад окно также ведет куда-то в «иное» пространство, на поляну с яблоневыми деревьями, на просторы предгорий, в пространство абсолютной свободы.

Самарканд, Бухара – это воспоминание Яремы о первых шагах на азиатской земле, о плодотворных годах работы в Узбекистане, создании многочисленных рисунков к текстилю. Мир Востока стал жизненной средой художницы, объектом изучения и освоения. Художницу волнуют не только хорошо известные достопримечательности, но и глухие углы. УЯремы есть дар открывать «неизвестные земли», находить красоту в самых труднодоступных местах. В начале 1980-х годов она совершила одиссею по горному Таджикистану и стала автором графического отчета о быте таджиков Памира, об их удивительных каменных домах, облепляющих, как соты, горные склоны.

Больше всего, конечно, Ярема вдохновляется воспоминаниями об Украине. В ее работах, посвященных Закарпатыю, есть необыкновенное ощущение прозрачности, чистоты, предвкушения счастья, почти как у Набокова с его воспоминаниями, летящими, как апрельские облака по берлинскому небу. Ее гобелены «Водопад», «Речка», «Черное и белое» строятся на противостоянии переднего и заднего планов, где последний обретает невесомость, облекается в туманные складки, превращаясь в пространство мечты, наполненное струящимися, сияющими линиями. Струящиеся нити становятся фирменным знаком мастера, позволяя достичь эффекта

«дышащей», развивающейся, распираемой энергией рельефной поверхности ковра.

В живописи воспоминания теряют призрачность и обретают черты яркого рассказа. Этот рассказ наполнен теплом и подробностями: садок около хаты; прекрасный плетень; на нём висят горшки, рядом – многоцветные мальвы, подсолнечники, колодец, вспаханные холмы убегают далеко к горам («Моя Украина»). Перечисление деталей только усиливает одно чувство – не надивится и не налюбоваться.

Дерзкие колористические открытия в росписях утвари и домов; богатство орнаментов, многоцветие, насыщенность тонов национального костюма не забылись Яремой вдали от дома. Не ослабла и потребность к красоте, желание разукрасить каждую частичку пространства вокруг, отражающая любовь к окружающему быту.

В своем творчестве 1970-х годов Ярема всегда использует опыт народного искусства – обостренное чувство цвета, яркую образную выразительность, декоративный строй композиций. В самых разных произведениях художницы мы находим мажорное цветовое звучание, обостренно лирическое видение природы, простодушный юмор и внимательнейшее отношение к каждой частичке бытия.

В эти годы усиливается тенденция взаимовлияния и взаимосвязи монументального искусства с декоративно-прикладным искусством. Подобная связь оказала положительное влияние на развитие последнего, обогатив его совершенно новым пластическим мышлением. Гобелен Яремы «Симфония» является одним из ярких примеров создания собственной орнаментальной системы. Центральная часть композиции – стилизованные изображения музыкантов – девушек и юноши, играющего на домбре. Данное, пусть и условное, предельно обобщенное изображение фигур и предметов, с двух сторон фланкируется фантастическим танцем геометрических элементов, призванных воплотить идею музыки. Художник изначально стремилась отразить не внешние, а сущностные элементы; нащупать соответствия между цветом и звуком, между изображением и музыкой. Звуковые волны распространяются кругами, однако, увиденные в ритмичном скольжении, в определенном пространственном ракурсе, они выступают в виде сплетающихся разнообразных дуг, зигзагов и треугольников. Край гобелена обрезает этот ритмический ряд. Становится понятно, что речь идет не о привычном законченном орнаментальном фризе, а абсолютно хаотическом потоке виб-

рирующих форм, который может продолжаться бесконечно. Формы эти чрезвычайно подвижны – они сталкиваются, вращаются, пружинят, летят, – словно обладают способностью к вечной трансформации. Благодаря безостановочному взаимодействию, наложению друг на друга, экспрессии возникает ощущение иллюзорной глубины, объемного изображения.

Пластичность гобелена достигается и с помощью цветовой партитуры. Теплые желтые и коричневатые цвета выступают вперед, холодные уводят глаз вглубь. Несомненно, в этой работе сказывается опыт модернистов XX века – Ф.Леже и В.Кандинского. Автор берет на вооружение созидательный пафос великих мастеров. «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путём борьбы создать новый мир, который зовётся произведением, – писал В.Кандинский, – каждое произведение технически возникает, как возник космос, путём катастроф, подобных хаотическому рёву оркестра, выливающемуся, в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер» [1, 65].

В период 1980-ых годов исходная строго упорядоченная, канонизированная система орнамента в гобеленах Яремы рушится, открывая простор для индивидуального творчества.

Плодотворная и долгая работа над этюдами внесла свои коррективы в ее метод. Ярема использует в своих работах приемы акварельной техники. Появляются прозрачные нежные оттенки, создающие эффект отраженного света. Каждый кусочек гобелена словно пропитан солнцем. Грандиозный хребет («Горы») своими темными величественными очертаниями лишь усиливает световую сюиту первого плана. У мастера все в природе соразмерно человеку, она никогда не выглядит колоссально-неприступной.

Пустынные пейзажи ее гобеленов лаконичны, с ясной и ритмичной композицией. Если бы они были живописными полотнами, то могли бы показаться чрезвычайно простыми и однообразными. Однако вытканная на станке вещь, которую никогда нельзя повторить точь в точь, нельзя тиражировать, обладает своей уникальной аурой, дарует тепло и уют.

В 1990-ые годы художница обращается к теме трагедии Арала. В произведениях этого цикла Ярема, оставаясь неизменной в цветовых пристрастиях, медитативно-возвышенном настроении, открывается с другой стороны, выглядит более динамичной, все дальше отходя от фигуративности и приближаясь к новым стилисти-

ческим ходам, новым философским открытиям. При всей публицистичности, характерной для самого времени создания цикла, проблема исчезновения Арала ставилась художником не в лоб, без лозунгов и проповедей. Ярема исподволь приводила зрителя к почти физическому ощущению дисгармонии и опустошенности.

Художник знает преимущества гобелена, знает силу воздействия рукотворной вещи. Поэтому Ярема может в простых композициях рассказать о важных понятиях. Когда она пишет пейзаж об Арале, она строит пространство на резком сочетании активных подвижных линий – первый план, – которые начинают спадать, «вянуть» и затихают вдаль, подобно звуку лопнувшей струны. Зритель, присмотревшись, видит, что перед ним до горизонта расстилается пустыня, с маленьким уцелевшим кусочком водной глади.

Исключительную роль в работах художника играет пространство. Для нее значимость пустоты ничтожна, она стремится свести ее к минимуму. Изображая цветы – ирисы, маки, – она показывает их, когда бутоны полностью раскрылись, и цветы подставили свои чашечки лучам солнца, распространяя лепестки по всей поверхности полотна. Изображение цветов слагается в единый орнамент, становится частью декоративно-орнаментальной системы.

Подпитываясь соками народного украинского искусства, она открыла для себя мир наскальных рисунков Казахстана. Сложный симбиоз казахского и украинского в произведениях художника можно видеть в ее сериях, посвященных петроглифам Казахстана. Обращаясь к реминисценциям наскальной живописи, Ярема также кропотливо обживает пространство, заполняет его целиком орнаментальной вязью. Таким образом, она словно приручает древние тотемы. Возникающие на ее гобеленах звериный мир – верблюды, лошади – продолжают хранить игрушечное изящество, мягкость пушистого контура. Именно рукотворность, что столь уютно одомашнивает древние росписи или степные пейзажи, позволяет говорить в малых прикладных видах искусства о значительных и извечных вещах.

Орнаментальная трансформация композиций стала актуальным для нашего времени методом творчества. Ярема видоизменяет окружающий ее мир. И не только виды городов, но и грандиозный размах казахских степей, гор и вод они преобразуют в малое, уютное пространство. На него они переносят чувства,

которые питают родной обители, окруженной частоколом, в котором пространство за домом мыслится как продолжение себя. Такая композиционная схема продиктована особым типом мировидения художника, присущим родовому сознанию. Он смотрит на мир вокруг с позиции человека, который упорядочивает незнакомый, следовательно, чужой ему пейзаж, превращая его в свою территорию.

Ярема выбирает для своего гобеленов колористическую гамму, связанную с иконописью, народным искусством Западной Украины – оливковый, землистую охру или травяную зелень. Национальное цветовое чутье и предпочтения – отдельная сложная тема для разговора. Однако в творчестве Яремы эта проблема высвечивается сразу. Желтый-зеленый-коричневый, триада солнца, растений и земли, стала основой для карпатского декоративного искусства, характерный «цвет пожухлой охры на лугах, сливового утреннего тумана, который можно встретить только в Украине» [2, 21].

Огромная любовь художника к древним росписям побуждает ее провозглашать современность искусства орнамента. Она ведет себя с ним как мудрый селекционер. Орнаментальные формы, словно обычные степные цветы, становятся у нее основой для хитроумных скрещиваний, чтобы вырастить новый сорт необычной

расцветки, с замысловатыми лепестками и нежной каймой. Плодотворность исканий, которые возрастают на почве наследия, увлекает Ярему на проведение новых экспериментов и поисков.

Часто в одном из любимых жанров – натюрморте с цветами – Ярема соединяет пышные букеты с казахским орнаментом. Он «ветвится» вокруг центрального ядра, образуя затейливую раму и постепенно преображаясь в органическую форму, готовую зацвести необыкновенными цветами. Натура в этом случае отходит на второй план, орнамент начинает главенствовать. В орнаментальном искусстве обобщение проявляется в наиболее острой форме, реалистические образы имеют большую обобщенность и целостность. В обобщенный знак, по мнению Ю.Я.Герчука, их превращает «многократное повторение одинаковых мотивов, имеющих свое внутреннее пространство» [3, 47].

Неиссякаемое на протяжении всего творческого пути внимание, которое оказывала И.Ярема казахскому народному искусству, к орнаменту, стало достойным примером для других мастеров. Активное утверждение национальной самобытности искусства, ясное осознание того, что нужно искать в недрах народного творчества, в его исконных традициях медленно и постепенно возвращалось во взаимосвязи с другими художественными школами.

Литература

- 1 Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – Спб.: Азбука-классика, 2006. – 240с.
- 2 Современные иллюстраторы Шевченко // Творчество. – 1982. – №5. – С.19-21.
- 3 Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. – М.: Galart, 1998. – 326 с.

References

- 1 Kandinskij V. Tochka i liniya na ploskosti. – Spb.: Azbuka-klassika, 2006. – 240 s.
- 2 Sovremennye illyustratory Shevchenko // Tvorchestvo. – 1982. – №5. – S. 19-21.
- 3 Gerchuk YU.YA. CHto takoe ornament? Struktura i smysl ornamental'nogo obraza. – M.: Galart, 1998. – 326 s.