

ТАТЬЯНА СОКОЛОВА. ПОЭЗИЯ И ПРЕЛЕСТЬ БУДНИЧНОГО

В собрании Русского музея есть небольшая изящная терракота. Ее чуть акцентированная простота, выверенность пропорций, естественность пластики вызывают ассоциации с керамикой Танагры. Лишь очевидная открытая личностность мироощущения, уводя от дальнейших сравнений, выдает в ней произведение XX столетия. Это композиция «Ожидание» (1983)¹, одна из ярких, характерных керамик Татьяны Соколовой.

Не будучи керамистом с тем характерным для того времени пониманием художественных особенностей материала, которое с некоторой агрессивностью выражено в произведениях записных мастеров-керамистов, Соколова своими произведениями создала собственный, наполненный звучностью пластической массы стиль керамики. «Открытое лирическое чувство»², справедливо названное критикой особенностью ее таланта, диктовало Соколовой свободное отношение к материалу, видение его широких возможностей.

С одной стороны, это были пластические закономерности, развитые интересными мастерами предшествующего поколения, прежде всего А.А. Малахиным. Его поиски единства пластических и цветовых ритмов, характера глазури во многом стали близки Соколовой. Они ощутимы в своеобразных декоративных композициях «Зима в Загорске» (1973), «Спящая с кошкой» (1973—1974), декоративных блюдах 60-х годов и других.

Композиции Соколовой 70-х годов, наряду с немногими произведениями других авторов, определили тенденции керамики тех лет. Неповторимая красота предметного мира в его реалиях формы, фактуры, оригинальных натуральных композиций становится отличительной чертой этого периода. От «Натюрморта с котом» (1973—1974), с его «живым дыханием природы и силой пластической формы»³, показанного на первой керамической выставке, до сложной ассоциативной пластики «Амазонки» (1982) экспозиции 1984 года лежит эволюция «керамического мышления» художника.

Выражение специфики материала сменяется в последующих произведениях усложнением его роли — сочетанием известной конкретно-предметной содержательности керамики с пластической наполненностью скульптурной формы. Одна из таких работ, несомненно, важных на этом пути, — «Обнаженная с зеркалом» (1976).

Поэзия и прелесть «обыкновенного», даже будничного существования нашла свое выражение в своеобразии пластики с ее обобщенностью и в то же время

¹ Выполнена как эскиз для бронзовой композиции «Беременная».

² Г. Поспелов. Взгляд на мир. — Творчество, 1962, № 7, с. 10

³ Л. Крамаренко. Предмет, пластика, пространство. — Советское декоративное искусство, 1975. М., 1976, с. 133.

акцентами каких-то нюансов формы, особенностями белых с золотистыми глазурями фактур (эта тональность станет одной из излюбленных в последующих вариациях). В «Обнаженной» обнаружилось свое, характерное для времени понимание прекрасного и совершенного, как будто очень близкое к «величавой классичности», но благодаря этому и столь иное в естественной и понятной грации движений и жестов.

Эта безыскусственность существования в природе наиболее ясно прозвучала в скульптуре «Настя и букет» (1983). Простота и непосредственность композиции соединились здесь с прочувствованной естественностью существования в пространстве керамической формы. Активная и разнообразная цветность живых и упругих шамотных масс натюрморта находит ноты созвучий в соразмерной его эмоциональному настрою маленькой фигурке девочки.

Богатство тональностей, их органичное существование в разнообразных формах, в реальной среде света и воздуха — все это стало естественным и возможным после широко известного автопортрета («Амазонка», 1982).

Воплощенное в нем обаяние современного характера, вызвавшего своей широкой многозначностью многие интересные толкования критики, стало сущностью его керамического решения. В характере пластических масс, их окраски в виде легкой глазури и подцветки, в том, что составляет прелесть «архаического флера»⁴, переданы не цветовые реалии, а эмоциональные их ощущения, опоэтизированные представления о древнем материале.

Возникающий в этой стихии образ Амазонки, как мечты, действенной силы искусства, волнует своей причастностью к прошлому и настоящему. Его многоплановость здесь не предопределена художником, а открывается лишь зрителю, постигающему своеобразный процесс живого перевоплощения героини⁵.

С этим связана одна из важных граней творческого метода Соколовой последних лет (как и близких ей по мироощущению А.Г. Пологовой, Д. Ю. Митлянского и др.). Она — в открытости приема «игры», обнажении ассоциативных размышлений автора об искусстве, о существующей связи времен. Она прослеживается в ранних произведениях («Подруги. Карнавал», 1971; «Подросток», 1973—1974), где их художественная реальность будет связана не с бытовыми ситуациями, а скорее с придуманными, представленными сценами, возможностью перевоплощений и т.д. Но вместе с этим присущий образной логике

⁴ Э. Ганкина. Маленькие рецензии. Т. Соколова. Амазонка. — ДИ СССР, 1984, № 1, с. 22.

⁵ Это своеобразное качество произведения раскрылось в полной мере в одной из экспозиций Русского музея — выставки «Труд и творчество» 1986 года.

Соколовой «игровой» характер не отдаляет нас от постижения реальности, а, напротив, приближает к ее глубинам.

Таков в замысле художницы и цикл так называемых «Сельских глин». Очарование «Сельского мотива» (первой композиции этого цикла, 1985) в его несколько неожиданной для станкового произведения декоративности. Она видится как некое новое качество интерпретации, сценичности изображенного. Своеобразное преломление мотива сельской обители в современном его звучании создается здесь подчеркнутой картинной условностью пространств трехфигурной композиции, где каждая представляет как бы самостоятельную жанровую сцену.

Этот мотив, как образ гармонии, изначально свойственный скульптуре, решен неким откликом на традиции ранней итальянской пластики. В его характере уживаются довольно острый пластический рисунок хрупких светонесущих керамических масс и разнообразие интонации, придающие некую ритмическую завершенность изображаемому.

Акцентами новой декоративности, непременно включающей такую ассоциативность представлений, отмечена одна из последних работ Соколовой «Пушкин» (1986). Пушкинский «волшебный край» с его приметам навсегда ушедшей культуры утраченного времени, данными острым, несколько надломленным эмоциональным звучанием всей композиции (почти парящей фигурой поэта), видится важной смысловой линией произведения.

Органична в нем приподнятость и некоторая парадность цветового строя, где оттенки белой глазури звучат золотистыми тонами, а подвижные керамические массы излучают хрупкость и утонченность, создавая столь близкий художнику образ наших «элегических настроений»⁶.

Многообразие связей с современной жизнью, впечатления от живописи, скульптуры и, наконец, театра, составляющие силу образного мышления Соколовой, находят постоянное воплощение в ее керамике. Среди этих работ есть многочисленная группа небольших, изящных камерных жанров — эскизов, набросков, композиций, натюрмортов, декоративных рельефов. Они интересны не столько своей причастностью к «большим» скульптурам и темам, сколько своей определенной самостоятельной значимостью.

Богатство композиций, различных техник, вариаций цвета представляет своеобразную лабораторию, где Соколова, подобно живописцу, свободно оперирует пластическими массами в своих придуманных пространствах. Но в свободе, современности форм этих грациозных произведений еще более

⁶ Ю. Герчук. Форма – пространство – экспрессия». – Советская скульптура-78. М., 1979, с. 157.

очевидны постоянные реплики, соотнесения с классикой, которые, в свою очередь, становятся новыми темами и образами...

Маргарита КОСТРИЦ, искусствовед

(Текст по: каталог Т.М. Соколова. Скульптура», Москва, «Советский художник», 1990)