А.В. СЕРОВА
*Кандидат искусствоведения. Художник, руководитель художественных проектов, член МСХ, СХР, ТСХР*
*e-mail: artprospect@yandex.ru*

A.V. SEROVA
*Candidate of Art History. Artist, art project manager. Member of the Moscow Union of Artists, the Union of Artists of Russia, IFA Russia*
*e-mail: artprospect@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_2_1_105_121

# ИГРОВОЕ НАЧАЛО КАК ФЕНОМЕН ТРАНСФОРМАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

# THE PLAYFUL PRINCIPLE AS A PHENOMENON OF TRANSFORMATION OF THE ARTISTIC IMAGE IN RUSSIAN ART OF THE LAST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

На протяжении тысячелетий развития мировой культуры трансформации, заложенные в игровых процессах, связь с сакральностью и древними архетипами, определенная полифоничность отражались на развитии искусства. Игровой момент является заметным фактором в определении творческой общности, выявляя духовное основание и художественные убеждения, в конечном итоге способствуя формированию единой стилистики. Культурологические и философские аспекты этих взаимоотношений находили отражение в трудах Ю.М. Лотмана, Ф. Шиллера, Й. Хейзинги, М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг.

В статье рассматривается художественное начало творческой деятельности, которую можно определить как феномен игры. Данные процессы были характерны для формирования уникального стиля и духа периода последней трети XX века в России. Тогда своеобразие условий существования выявило определенную двойственность общества, отраженную во многих сферах жизни и особенно в искусстве. Игровое начало было активно выражено

в изобразительном искусстве, что определило творческие трансформации, способствовавшие становлению общего стиля. Это состояние отразилось в многочисленных художественных произведениях (А.Г. Пологовой, А.Н. Бурганова, Л.А. Сошинской, Л.И. Савельевой, Т.Г. Назаренко, В.А. Малолеткова, В.А. Цивина), определяемых как высшие достижения искусства данного периода.

Throughout the millennia of the development of world culture, the transformations inherent in the game processes, the connection with sacredness and ancient archetypes, and a certain degree of polyphony have all influenced the development of art. The game element is a significant factor in defining a creative community, revealing the spiritual foundation and artistic beliefs, and ultimately contributing to the formation of a unified style. The cultural and philosophical aspects of these relationships were reflected in the works of Y.M. Lotman, F. Schiller, J. Huizinga, M.M. Bakhtin, and O.M. Freidenberg. This article examines the artistic origins of creative activity, which can be defined as the phenomenon of play. These processes were characteristic of the formation of a unique style and spirit during the last third of the 20th century in Russia. Then the uniqueness of the conditions of existence revealed a certain duality of society, reflected in many spheres of life and especially in art. The playful element was actively expressed in the visual arts, which determined creative transformations that contributed to the development of a common style. This condition is reflected in numerous works of art (by A.G. Pologova, A.N. Burganov, L.A. Soshinskaya, L.I. Savelieva, T.G. Nazarenko, V.A. Maloletkov, and V.A. Tsivin), which are considered the highest achievements of art during this period.

**Ключевые слова:** игровое начало, трансформации в искусстве, сакральность, отечественное искусство, период конца 60-х – начала 90-х годов XX века, А.Г. Пологова, А.Н. Бурганов, Л.А. Сошинская, Л.И. Савельева, Т.Г. Назаренко, В.А. Малолетков, В.А. Цивин.
**Keywords:** playful beginning, transformations in art, sacredness, Russian art, the period of the late 60s – early 90s of the XX century, A.G. Pologova, A.N. Burganov, L.A. Soshinskaya, L.I. Savelyeva, T.G. Nazarenko, V.A. Maloletkov, V.A. Tsivin.

С момента зарождения мысли и культуры игра составляет неотъемлемую часть человеческого существования. Связанные с ней трансформации были в основном направлены на духовные и творческие поиски. Феномен игры, способствующий объединению людей в массовых действиях и коммуникациях, влияет на развитие художественной мысли некоторых эпох, что отражается в великих произведениях. Это воздействие в разной степени очевидно. В теории искусства мы находим немало убедительных примеров этих отражений, которые используются, в свою очередь, как исторические свидетельства. Рассуждая об этом, историк Карло Гинзбург приводит весьма удачную цитату Эрнста Гомбриха: «В основе всякой культуры и всякой коммуникации лежит игра ожиданий и наблюдений, перепады между удовлетворением и фрустрацией… Восприятие искусства не является исключением из этого правила. Так же как и культура, так же как и общепризнанный образ мыслей, стиль искусства задает определенный горизонт ожиданий, определенную установку сознания <mental set>, которая с определенной чувствительностью регистрирует любые изменения, любые отклонения от нормы» [4, с. 104]. Примером могут являться мистерии Элевсина и связанные с этим артефакты в вазописи. Показательны в этом отношении и великие мистерии Средневековья, когда через дуальность и наслоение обрядовых форм древних праздников на официальный сакральный культ наша история пополнилась великими художественными произведениями (1). В России это нашло отражение в трансформациях «Серебряного века», связанных с глубокими творческими и духовными поисками, направленными, прежде всего, на синтетическое восприятие искусства. Эти же принципы в другой интерпретации — во время мятежного периода революционного перелома — когда становление новой власти и новых сакральных символов способствовало активному пересмотру форм, направлений и духовности искусства в последней трети XX века. Любопытным моментом также является активный, инициированный государством всплеск массовых зрелищ в новой России конца 90-х годов XX века (1). Тем не менее, все эти трансформации были поиском очередной апробации форм, смыслов искусства и его существования в целом.

В этом исследовании автор рассматривает игровое начало, проявленное в последней трети XX века как основу взаимодействия, способствовавшего изменениям в творческой среде. Влияние игрового фактора на театрализованные постановки остается на поверхности, но, тем не менее, воздействие на изобразительное искусство не менее ощутимо.

Глубокие преобразования в духовной среде общества середины 60-х годов XX века способствовали возникновению оригинального художественного языка, который близок к стилевому единству. Его выражение имело двойственный характер, основанный на глубоких духовных поисках и большом творческом эксперименте. Жизнь социума была также сложной и распространялась почти на все сферы общественной жизни. Искусство как отражение жизни не только сохраняло, но и увеличивало эту особенность. Это касалось не только поверхностного разделения искусства на официальное и неофициальное направления. Официальное искусство имело крайне неоднозначную и сложную структуру, основанную на глубоком мыслительном взаимодействии. Примером служат произведения художников: А.Г. Пологовой, Д.Ю. Митлянского, А.Н. Бурганова, Т.Г. Назаренко, Л.А. Сошинской, В.А. Малолеткова, О.В. Булгаковой, Л.М. Баранова (2). В рассуждениях Ю.М. Лотмана по поводу соотношения игры и искусства как определенной сложной моделирующей системы есть такое объяснение этого феномена: «Игра — “как бы деятельность”, а искусство — “как бы жизнь” …<…>… Из этого следует, что соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками). Между тем именно это составляет сущность искусства. Игра есть один из путей превращения отвлеченной идеи в поведение, деятельность. Художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно» [10]. Все эти трансформации вели к поискам как казалось утраченной духовности, возрождению жизни и, с этим воскрешением роли культуры, синтезу искусств, следовавшему за этим развитию новых форм искусства и творческому взлету в новом качестве.

Такая особенность игры, как ее глубокая связь с сакральностью, является неоспоримой. Она может проявляться в открытых формах, а может быть скрыта за множеством обыденных сюжетов и ситуаций. Определения многих исследователей, изучавших игровое начало (Ю.М. Лотман, Ф. Шиллер, Й. Хейзинга, М.М. Бахтин, О.М. Фрейденберг) склоняются к тому, что сакральность и игра неотделимы в своей сути; часто самые простые детские игры или наши несущественные действия несут в себе древние архетипические основы (терм. К.Г. Юнга), так или иначе связанные с игрой. Культуролог Й. Хейзинга определяет священное действие и игру:

«Подобно тому как формально отсутствует какое бы то ни было различие между игрой и священнодействием, то есть сакральное действие протекает в тех же формах, что и игра, так и освященное место формально неотличимо от игрового пространства…<…>… Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия» [17, с. 34–35]. При этом он делает поправку относительно сакральных действий, чаще всего направленных на созидание и возрождение жизни: «…участники священного действия надеются принести благо, в игре это происходит не всегда». В определении культуры Й. Хейзинга более чем однозначен: «Всё мистическое и магическое, всё героическое, всё мусическое, логическое и пластическое ищут форму и выражение в благородной игре. Культура берет начало не как игра и не из игры, но в рамках игры» [17, с. 116]. С ним солидарен М.М. Бахтин: «Игра не была просто бытовым явлением, а содержала миросозерцательное значение и являлась частью карнавальной культуры» [1, с. 260]. Игровой характер и двойственность жизни общества были выражены в существовании в одном контексте искусства официального и неофициального направлений. Если рассуждать о созидании, то этот вектор в искусстве был отчетливо заметен на начальной стадии советской эпохи, правда, через разрушение старого миропорядка. Тем не менее, это были те же сакральные игры предшествующих эпох. Конец советской эпохи предоставил более занятную форму этого разрушения через неофициальное искусство. Уместно привести любопытную цитату из переписки известного представителя неофициального искусства Виктора Агамова-Тупицина (покинувшего страну в 1975 г.) с А.В. Монастырским от 26 августа 1976 года: «Было бы недурно, если б в Москве наконец поняли, что Запад банален, и перестали чувствовать себя его подсознательной провинцией, начав делать кардинально новые вещи» [19, с. 69]. Конечно, эта цитата не выражает все творческие поиски представителей неофициального течения, но является интересным фактом, характеризующим один из векторов этого направления.

Официальное направление в искусстве представляло собой баланс, поскольку являлось более скрытым и многозначным в духовном, стилевом и творческом направлении, так как не выражало открыто революционный протест в прямой речи. Общий тон отечественного искусства, которое можно отнести к официальному, в силу отсутствия открытого протеста, скорее направлен на гуманистическое осмысление творчества. Интеллектуальность лежала в основе многих представлений и форм в ис-

кусстве. Отсюда — многочисленные реминисценции как принадлежность к великим мастерам прошлого, театральность, гротеск и скрытая, но выраженная сакральность в творчестве (2). Этот период сопряжен с появлением многих выдающихся личностей в монументальном, декоративном искусстве, графике, живописи и скульптуре (автору ближе взгляд Макса Фридлендера, Генриха Вельфлина, Эрнста Гомбриха, чем интересная и во многом оправданная надличностная теория Алоиза Ригля «о художественной воле»), которых даровало это странное, достаточно короткое время (2).

Конец 60-х начало 90-х годов XX века стал также временем большого эксперимента в искусстве, который подразумевал обусловленную внутреннюю свободу. Склонность к творческим поискам и импровизации, заложенная в игре, в определенной мере стимулировала большой художественный эксперимент и самоопределение, внутреннюю самодостаточность и свободу творческой личности в способах выражения. Подтверждение этому можно найти у Ф. Шиллера, который определял творчество в глубокой связи со свободой выражения и игрой: «Красота есть общий объект обоих побуждений, то есть объект побуждения к игре. Это название вполне оправдывается словоупотреблением, которое обозначает названием игры все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не заключает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения» [18, с. 122]. Проблемным горизонтом в новых творческих поисках была попытка определить точку бесконечности в выражении искусства, иногда в самых бытовых сюжетах. Но мыслились они в совершенно иной плоскости, нежели официальный внешний уровень происходящего и предшествующий суровый и прямой диалог в художественном выражении. Это основные факторы, которые определяют данный удивительный период, включивший творческие поиски представителей официального и неофициального направлений искусства. Прежде всего, это заметно выразилось в декоративном искусстве: именно в нем произошло самое большое количество новаций — в переходе к скульптурно-пластическому методу в стекле и керамике, появлении станковых вещей, преодолении художником условностей материала, расплавлении межжанровых форм и границ, в творческих интерпретациях сюжетов (2). Этому способствовало определенное условие. Художники декоративного искусства находились под меньшим политическим давлением со стороны государства в предшествующие десятилетия: им позволялись условные новации в материале и большая свобода творческого выражения, также

это нашло проявление в различных формах объединений и групп официальных и неофициальных направлений, включавших именно различные поиски в пространстве игры.

Героика преодоления в воззрениях предшествующих поколений к концу 60-х годов XX века трансформировалась в игровом начале. Преобразовался и сакральный сюжет; двойственность в обществе и жизни преобладала, время стало определяться вечностью. Нужно отметить, что весь период от революции 1917 года до 90-х годов XX века можно определить как всеобщую мистерию, предпосылки к которой возникли еще намного раньше. Аналогии жизни общества последней трети XX века совпадают с достаточно утопичным укладом жизни в период игры великих мистерий Средневековья. Он характерен тем, что на один сакральный сюжет нанизываются всевозможные фарсы и трагедии современной жизни, которая, по определению М.М. Бахтина, «…становилась второй формой жизни народа, вступавшего одновременно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [1, с.14].

Двойственность выражалась, с одной стороны, некой имитацией трагичности, которая ощущалась в обществе последней трети XX века. Возможно, эта трагичность определялась тем, что: «…в трагедии национальная культура достигает своего завершения» [2, с. 403]. Подобная ситуация была уравновешена второй линией, направленной на утверждение личности и свободы творчества, на стремление к авторскому самовыражению, на желание общения и дружбы. Основой определялось гуманистическое направление, соотносимое с позицией Высокого Возрождения, о чем высказался Л.М. Баткин: «Возрождение же менее всего было трагическим, но, исподволь подменяя религиозно-традиционалистические ценности суверенностью личности и культуры, подготовило историческую сцену для высокой трагедии» [3, с. 296]. В случае XX века ¬— до изменения уклада страны и форм существования культуры и искусства 90-х годов.

Игровое начало последней трети XX века, кроме авторского выражения в творческих произведениях, присутствовало в популярных в то время различных группах и арт-формированиях. В официальном русле убедительным примером является группа «Одна композиция». Более разнообразным на всевозможные трансформации и перформативные поиски было искусство неофициального направления, включавшее различные объединения, часто протестного характера («Гнездо», «Коллективные действия», «Движение»).

Значительное влияние на развитие искусства оказывали творческие группы, работавшие на художественных базах ЭТПК «Воронцово» в Москве, ЛКСФ во Львове и легендарного всесоюзного значения Дома творчества СХ СССР им. Т. Залькална в Дзинтари (Латвия), где происходило создание произведений к международным конкурсам в Фаэнце (Италия), Валлорисе (Франция), а также в Домах творчества в Хосте, Гурзуфе. Творческое единение способствовало рождению немалого количества высокохудожественных экспериментальных произведений, часто определявших совершенно новые подходы в декоративном искусстве.

В данной статье автор рассматривает разноплановые творческие поиски, в которых игровой момент в изобразительном искусстве выразился наиболее активно.

Сейчас, по прошествии времени, можно оценить, что глобальные изменения последней трети XX века произошли в декоративном искусстве. Синтез стилей, жанров и технологий, отход от утилитарности в сторону станковых поисков, преобладание творческой личности художника, преодолевшего диктат материала, являются новациями данного времени. Эти качества характеризуют декоративное искусство последней трети XX века как сосредоточие основных характерных моментов, определяющих творческое направление эпохи. Заметно выраженное игровое начало¬¬ данного периода является фактором, запускающим эти преобразования. Справедливо отметить ленинградскую группу «Одна композиция», творчество которой, казалось бы, пребывало в русле официального направления, но идейно и творчески проповедовало совершенно новое качество декоративного искусства, а материал — керамику, определяя его как: «…путь к первоосновам творческого начала в человеке» [7, с. 12]. Все участники этого объединения обладали высоким мастерством и авторскими концепциями. В основном, они были учениками легендарных профессоров ЛВХПУ им. В.И. Мухиной — В.С. Васильковского и В.Ф. Маркова. Это интересное объединение талантливых личностей характеризовал манифест Г.И. Капеляна, в котором говорилось, что керамика — это алгоритм искусства: «… открывающий художнику путь к созидательному таинству природы, к первоосновам творческого начала в человеке, предоставляющий художнику фундаментальные позиции в осуществлении своей творческой воли» [7, с. 12]. Участники этой группы именовали себя «Демиургами». Показательна выдержка из манифеста: «Он стал демиургом. Он подражал природе — не копируя ее законченные творения, но работая, как она, соединяя ее разоб-

щенные силы в действенный союз» [7, с. 12]. В этой концепции было интересное утверждение, подтверждающее двойственность времени и мысли. Оно провозглашало не полный разрыв с вещностью, утверждая родовые утилитарные свойства керамики, но находя в этом сакральную основу самой жизни: «Керамика — не скульптура, хотя и способна ею казаться. В основе керамики — сосуд, то есть не изображение вещи, а сама вещь» и «дух исконной первичности» [7, с. 12]. Эта примечательная сноска в данном манифесте была связана с серьезными обсуждениями, происходившими в искусствоведческой среде. С середины 60-х годов XX века в фокусе критики разгорелась весьма серьезная дискуссия «О красоте и пользе», что было отражено в разных периодических изданиях. Самая острая полемика происходила на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» (1968–1971) [8, с. 95]. Открыла данную тему резонансная статья искусствоведа К.А. Макарова («Наши критерии», 1967, № 11), который первым отметил происходящие новации в декоративном искусстве: отход от утилитарности, появление станковых качеств, синтетическое осмысление творческих задач, преодоление художником прикладных свойств материала в сторону большей образности. Эта полемика обозначила достаточно длительный период разделения мнений критиков. Позиции пользы и функциональности в то время отстаивали искусствоведы Ю.Я. Герчук («Буря в стакане без дна», 1969, № 2) и Н.В. Воронов («О красоте и пользе» (дискуссия), 1968, № 2); более сбалансированную позицию занимали К.М. Кантор («Споры и художественная критика», 1970, № 10) и В.П. Толстой («Советское декоративное искусство за 50 лет», 1968, № 12); решительно возражал художник Б.А. Смирнов («Кризис? Чего?», 1969, № 12), к нему была близка Н.С. Степанян («Уникум, серия, тираж», 1969, № 1). Но, возвращаясь к манифесту «Одной композиции», учитывая сложное время, предшествующие критические баталии и огромное желание выставить на суд зрителя свои произведения, сложно



Рис. 1. Цивин В.А. Группа «Одна композиция». «Люди и предметы», 1980. Шамот, ангобы, глазури, металл, стекло. ГМЗ «Останкино и Кусково»

ожидать бескомпромиссности на бумаге. Возможно, она была более свойственна представителям неофициального искусства, когда чаще всего такая творческая активность была сопричастна желанию покинуть страну.




Рис. 2. Группа «Гнездо». Акция «Железный занавес», 1976. Участники группы: Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис. Арт-объект «Железный занавес», 1976, листовое железо, масло, ГТГ. Источник: фото из общедоступных источников

Участники «ОК» формировали по одной выставке каждый год (1977–1986), которые устраивались в Голубой гостиной Ленинградского союза художников. Первая выставка состоялась 18 февраля 1977 года: «…немалое число людей приходили в этот невместительный зал, проталкиваясь между подиумами с "керамидами," этой беспрецедентной "ненужности" и несообразности со здравым смыслом» [7, С.11]. Художники «Одной композиции» исповедовали скульптурно-пластический метод в керамике. Способ исполнения — более сложный путь создания объемных скульптур из глиняного пласта. Примером являются опыты А.Е. Задорина («Торс», 1973; «Отдых», 1986), М.А. Копылкова («Мария», 1979; «Садовница» 1975), В.А. Цивина («Стоящие», 1979; «Люди и предметы», 1980 (рис. 1); «Семья», 1983). Этим мастерам было присуще философское и символическое наполнение скульптур. Ярким примером стали композиции художников «Неоконченный разговор» (1979) В.Н. Гориславцева и «Дом» (1979) В.А. Цивина. Также сложную технологию лепки из пласта широко применяли московские художники Л.А. Сошинская и В.А Малолетков.

Игровое начало было достаточно явно выражено в арт-группах и объединениях неофициального искусства. Очень часто этим обращением являлось мусическое отражение, заключавшее в себе всевозможные перформативные концепции, ведь: «За изобразительным искусством, объединяемым с ремеслами, не признавали никаких муз» [17, с. 231]. Не статичность, а лишь игра момента, исключающая застывшие формы, постольку «воображение порождает представление». Мы видим немало объединений: «Гнездо», «Мухомор», «Коллективные действия», «Тотарт». На-

правление творческих изысканий этих объединений происходило в русле игрового начала. Реализация всевозможных акций и перформансов часто имела протестный подтекст, они были окутаны романтическим ореолом («Железный занавес», 1976 (рис. 2); «Забег в сторону Иерусалима», 1978; группа «Гнездо», участники: Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис). Участники группы облекали в форму гротеска, по их убеждениям, трагические и нелогические стороны жизни в стране: «Тон Еврипида колеблется между глубокой серьезностью и игровой фривольностью. Подлинный поэт, говорит Платон устами Сократа, должен быть одновременно трагическим и комическим, вся человеческая жизнь должна рассматриваться одновременно как трагедия и комедия» [17, с. 206].



Рис. 3. Группа «Движение», «Пластические импровизации», фотодокументация акции, 1972. Собрание Александра Григорьева

В нашем исследовании показательна и интересна группа «Движение», существовавшая до 1976 года, пока Л.В. Нусберг, идейный руководитель группы, не покинул страну. Яркие представители этой группы — В.Ф. Колейчук и Ф. Инфанте. Группа была характерна пластическими импровизациями синтетического свойства с участием человека. Творческую концепцию этой группы можно отнести к «искусству действия». К концу 1960-х годов они начали проводить свои эксперименты в направлении «театрально-кинетических игр». Началом этого направления послужила технологическая революция начала XX века. Расцвет кинетического искусства в европейской культуре приходится на 50-е годы XX века. В России опыты в этом направлении проводились представителями авангарда, конструктивистами А.М. Родченко и В.Ф. Степановой; также к ним относится известное произведение В.Е. Татлина — «Памятник III Интернационалу» («Башня Татлина», 1915–1925). Группа «Движение» также вдохновлялась изысканиями и философией «Серебряного века», средневековыми мистериальными действами, искусством менестрелей, труверов и акробатов. У этого объединения была своя программа («Манифест русских кинетов», 1966). «Группа занималась проектированием синтетических мистерий с использованием движения

света, газа, трехмерных элементов и кинопроекций (проекты в основном не были осуществлены)» [11]. Группа «Движение» с 1967 по 1973 год участвовала в создании сценографических экспериментов, декораций для фестивалей и киносъемок; как ни странно, получала заказы на оформление государственных выставок и мероприятий в пионерских лагерях [12]. «Узнаваемые геометрические структуры кинетистов оказываются вписаны в природный ландшафт, а само действо приобретает мистическое вакханальное звучание» (рис. 3) [19, с. 343].



Рис. 4. Малолетков В.А. Композиция «Крылья любви», 1995–1996. Керамика, роспись. ГМЗ «Останкино и Кусково»

Эксперименты и новации, которые отмечались в официальном и неофициальном искусстве, часто находились в едином поле поиска. Игры с пространством или формирование собственного «театра зрелищ» были характерны для авторских направлений некоторых художников последней трети XX века.

Игровое начало свойственно творчеству скульптора А.Н. Бурганова. Он устраивает перформативные представления — «театр большой скульптуры» — на открытии своих выставок (2), на площади перед своей мастерской [14, с. 125]. Показательны работы «Прогулка к озеру» (1974, гипс) и «Расстрел» (1986, гипс). Также в более камерном масштабе эти свойства характерны для творческих поисков Л.А. Сошинской.

В этом же направлении игровых трансформаций и формирования авторской театральности — произведения замечательного скульптора А.Г. Пологовой. Показательна работа, выполненная в дереве, «Мужской портрет. Как этот мир велик в лучах рабочей лампы» (1984, дерево, левкас, роспись; рис. 5). Интересна она тем, что игровой момент выражен в портрете. Он определяется не столько самой композици-



Рис. 5. Пологова А.Г. «Мужской портрет. Как этот мир велик в лучах рабочей лампы», 1984. Дерево, левкас, роспись. Русский музей



Рис. 6. Назаренко Т.Г. «Новая работа», 1981. Холст, масло. ГТГ

ей сидящей в кресле фигуры, определенным гротеском и выраженной театральностью, сколько лаконизмом цветового решения и грубыми, несколько архаичными рублеными формами, как авторская аллюзия к примитиву и деревянной народной скульптуре.

Следует подробнее остановиться на выстраивании игровой архитектуры пространства в форме инсталляции, которая прозвучала в античной теме В.А. Малолеткова.

«Греческий цикл» автора обширен, самая значимая композиция — «Античный дождь» (ГМЗ «Останкино-Кусково», керамика, соли, глазури, 1995–1996, рис. 4). Произведение было выполнено на ЭТПК «Воронцово» после творческой поездки в Грецию. Там, в течение двух лет (1991–1993), В.А. Малолетков создавал монументальные произведения: роспись консерватории в г. Элевсис и рельеф «Афина-победительница» в Афинах (все 1992, Греция).

Валерий Малолетков очень новаторски и своеобразно решает тему архаики в пространственной монументальной композиции, погружая зрителя в авторский мир ощущения греческой мифологии. Это метафоричная инсталляция, выполненная автором в керамике, что объединяет ее со станковыми скульптурными пространственными опытами А.Н. Бурганова, Л.М. Баранова, а также экспериментами неофициального искусства. Она свободно размещается в пространстве и при экспонировании предполагает свободный обход. Состоит из двух доминирующих торсов — мужского и женского, а также парящих в пространстве одиннадцати амфор, напоминающих капли дождя, и двенадцатой, уравновешивающей композицию на плоскости. Отметим, что эксперименты с пространством и объемом являлись одним из проблемных горизонтов в активных поисках творческой общественности конца 60-х — начала 70-х годов XX века.

«Античный дождь» — это философское произведение гуманистического звучания, как, впрочем, и все творчество В.А. Малолеткова. Причиной его создания стали глубокие размышления автора над высокими достижениями древнегреческой культуры и науки, которыми наша цивилизация пользуется по сей день. Работа выполнена в два обжига в газовом горне при температуре 1150 градусов. Мастер использовал белую шамотную глину. Роспись производилась по шамоту после первого (утельного) обжига белой эмалью, солями кобальта, меди и окислом меди, которые дают множество цветотональных вариаций красивого изумрудно-зеленого цвета. Торсы монументальны, высота их составляет более метра; они снабжены крыльями — метафора возможностей человеческого разума.



Рис. 7. Савельева Л.И. «Автопортрет в пространстве», 1978, стекло, роспись. Собственность автора

Игровое начало, символизм и театральность ярко выражены в произведении Т.Г. Назаренко «Новая работа» (1981, холст, масло, ГТГ, рис. 6). Дуальность времени определяется достаточно обыденным названием работы. Автор изображает скульптурную мастерскую со множеством разобранных на составные элементы пластических форм. В этом пространстве мастерской одномоментно существуют реальные объекты — скульптуры — и мысленные формы другого, внутреннего творческого мира художника. В картине нужно обратить внимание на точное, сдержанное цветовое решение. На теплой подложке фона располагаются разной тональности бело-серые гипсовые формы. Центральным акцентом является стена мастерской в золотистых бликах, которая определяется как портал в другое пространство — пространство возможного бытия. Символическим моментом является гипсовая кисть руки, висящая в воздухе и указывающая на самого скульптора. Любопытная композиция: среди гипсового, достаточно рваного пространства образ скульптора располагается в боковой части холста. Его уравновешивает с противоположной стороны видимый абрис призрачной модели, которая являет собой иллюзорный мир существования художника.

Нужно также отметить творческую работу Л.И. Савельевой «Автопортрет в пространстве» (1978, рис. 7), построенную на принципе синтеза материалов (стекло и роспись), когда кажущаяся легкость исполнения скрывает безупречное владение художественно-технологическими свойствами стекла. Автор отказалась от утилитарного подхода к форме. Л.И. Савельевой мастерски удалось передать в прозрачных сферах стекла ощущение пространства. Искусствовед Л.Г. Крамаренко отмечает: «Ее объекты из прозрачного выдувного стекла — это художественные метафоры пространственных ощущений, при которых человек испытывает чувство полета и абсолютной свободы» [8, с. 141].

Возвращаясь к вопросу об игровом начале в творчестве художников поколения «семидесятых», еще раз подчеркиваем, что игровое начало определяло отечественное искусство, являясь ответом на двойственность в сознании и жизни. В основе этого явления содержится сакральный смысл, наполняющий все действия художественных поисков не краткосрочным откликом действительности, а скорее желанием включить свое существование в общий великий механизм круговорота вещей в природе. Новации, появившиеся в творчестве, определяли своим пластическим языком театральность, гротеск, метафору. Поиски новых форм отечественного искусства присутствовали во всех направлениях, включая так называемые официальный и неофициальный векторы развития. Все эти тенденции способствовали значительным переменам, определившим своеобразие этого краткого, необыкновенного, плодотворного периода в отечественном искусстве.

**Примечания:**

**1.** Автор основывается на собственных изысканиях в области средневекового мистериального театра, а также трансформаций «Серебряного века» (Н.Н. Евреинов, Вс.Э. Мейерхольд), массовых зрелищ периода революции и их краткого возрождения в 90-х годах XX века. Основные моменты изложены в автореферате и диссертации: Серова А.В. Композиционные решения и символика средневекового мистериального театра и их влияние на развитие отечественных современных театрализованных представлений // Автореферат дис. на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения, МГХПУ им. С.Г. Строганова. — Москва, 2001. — 23 с.

**2.** Художественный стиль и творческий подход А.Г. Пологовой, Д.Ю. Митлянского, А.Н. Бурганова, Л.А. Сошинской, Т.Г. Назаренко, а также основные направления в развитии отечественного искусства периода последней трети XX века рассматривались автором в статьях:

*Серова А.В., Малолетков В.А.* Синтез искусств в московской монументальной керамике последней трети XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 2/1. — С. 333–354;

*Серова А.В., Малолетков В.А.* Традиции и поиск. Гуманистические тенденции развития искусства 1970–1990-х годов в контексте творчества ведущих мастеров Строгановской школы // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 3/1. — С. 372–387.

*Серова А.В, Малолетков В.А.* Мифотворчество и театральность в отечественном искусстве последней трети XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2026. — № 1/1. — С. 60–80.

**Список литературы:**

**1.** *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — Москва: Худож. лит., 1990. — 543 с.

**2.** *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества.¬ — Москва: Искусство, 1979. — 445 с.

**3.** *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. — Москва: РГГУ, 1995. — 448 с.

**4.** *Гинзбург К.* Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей. — Москва: Новое издательство, 2004. — 348с.

**5.** *Зедльмайр Х.* Утрата середины. — Москва: Прогресс-традиция; Издательский дом «Территория будущего», 2008. — 640 с.

**6.** *Казакова Л.В.* Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве. — Москва, 2017, — 132 с.

**7.** *Копылков М.А.* Одна композиция. — Санкт-Петербург: Новая Нива, 2010. — 320 с.

**8.** *Крамаренко Л.Г.* Художник. Материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX начало XXI века. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2009. — 220 с.

**9.** *Лотман Ю.М.* Декабрист в повседневной жизни [Электронный ресурс]. — URL:http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/DECLOT.HTM (дата обращения: 14.05.2026).

**10.** *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих проблем» [Электронный ресурс]. — URL: https://philologos.narod.ru/lotman/thesis.htm (дата обращения: 14.02.2026).

**11.** *Можейко М.А.* Кинетическое искусство [Электронный ресурс]. — URL: https://diurer.narod.ru/POST/kin.htm (дата обращения: 14.05.2026).

**12.** *Обухова С.* Коллектив «Движение»: эхо авангарда. Противоречивая история кинетического искусства СССР [Электронный ресурс]. — URL: https://garagemca.org/ru/exhibition/i-the-other-trans-atlantic-kinetic-and-op-art-in-eastern-europe-and-latin-america-1950s-1970s-i/materials/sasha-obuhova-kollektiv-dvizhenie-eho-avangarda-protivorechivaya-istoriya-kineticheskogo-iskusstva-v-sssr (дата обращения: 14.05.2026).

**13.** *Орлов С.И.* Ракурсы. — Москва: Памятники исторической мысли, 2009. — 175 с.

**14.** *Орлов С.И.* Классическая основа современной скульптуры. Неоклассика и метафизика. Авторские версии вечных сюжетов // Диалог с классикой в контексте современного творчества. Коллективная монография по материалам Круглых столов 2022–2023. — Москва, 2024. — С. 121–140.

**15.** Фрейденберг О.М. Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. — 1976. — № 2 (229). — С. 16–22.

**16.** *Фрейденберг О.М.* Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство СССР. — 1978. — № 2 (229). — С. 44–47.

**17.** *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

**18.** *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека. — Москва: РИПОЛ классик, 2018. — 242 с.

**19.** Это было навсегда 68/85 // Каталог выставки «Ненавсегда. 1968–1985». — Москва: Третьяковская галерея, 2020. — 488 с.

**20.** *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов. — Москва: ЗАО «Совершенство, Port-Royal», 1997. — 384 с.