Л.А. ЕФРЕМОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры РМДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: efremova@mghpu.ru

L.A. EFREMOVA
Candidate of art history, associate professor of the RMDG Department of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: efremova@mghpu.ru

У ГРАНИЦЫ ДОЗВОЛЕННОГО СВОБОДОМЫСЛИЯ. ТВОРЧЕСТВО МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ В 60-70-Х ГОДАХ 20 СТОЛЕТИЯ

AT THE BORDER OF PERMITTED FREETHINKING. CREATIVITY OF MOSCOW MONUMENTAL ARTISTS IN THE 60–70S OF THE 20TH CENTURY

В статье рассматривается творчество ведущих мастеров монументального искусства 1960-1970-х годов: Е.М.Аблина, Ю.К.Королева, Б.А.Тальберга, О.П.Филатчева. Анализируются произведения, выполненные в техниках росписи, мозаики, сграфитто и витража в крупных, социально-значимых общественных зданиях тех лет.

The article discusses the works of the leading masters of monumental art of the 1960-1970s: E.M. Ablin, Yu.K. Korolev, B.A. Talberg, and O.P. Filatchev. The author analyzes the works made in the painting, mosaic, sgrafitto and stained glass techniques in socially important public buildings of those years.

Ключевые слова: монументальное искусство, «оттепель», роспись, мозаика, сграфитто, витраж, Е.М.Аблин, Ю.К.Королев, Б.А.Тальберг, О.П.Филатчев
Keywords: monumental art, «thaw», painting, mosaic, sgrafitto, stained glass window, E. M. Ablin, Yu.K. Korolev, B. A. Talberg, O. P. Filatchev



Рис. 1. Аблин Е.М. Мозаика в ресторане СЭВ. Москва, 1966–1967 гг .



Рис. 2. Аблин Е.М. Торговый центр в Зеленограде, 1969–70 гг.

Монументально-декоративная живопись московских художников в 60–70 гг. прошлого столетия внесла значимый вклад в «копилку» советского изобразительного искусства, преодолевая идеологическую скованность и зарегулированность ее надзорными органами, обретая творческую интенцию, черты авторской индивидуальности, предлагая новые находки символических прочтений традиционных сюжетов.

Переход в архитектуре к типовому строительству и стилистике модернизма после постановления ЦК КПСС 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» требовал визуальной компенсации упрощенных блочных и панельных сооружений — и для монументальной живописи открываются новые горизонты. Она в это время как никогда раньше востребована, активно участвует как в наружном украшении общественных зданий, так и интерьеров, добираясь постепенно до кафе, школ и детских садов. И именно московские художники становятся лидерами обновления этого вида искусства, наиболее ярко обозначая новые тенденции времени.

Пересмотр политики недавнего прошлого, начатый XX съездом КПСС в 1956 г. с осуждением культа личности Сталина и последовавшее некоторое ослабление идеологического прессинга на обывателя, запуганного чистками, проработками, посадками и расстрелами «врагов народа», дарило людям ощущение свободы.

Художники, окрыленные «хрущевской оттепелью» и наступившей, по ощущению многих современников, эпохой «пробуждения», демонстрируют яркую индивидуальность, широкий диапазон творческих предложений, более сложное мировосприятие, подпитанное источниками не только современной советской философии, эстетики, культуры.

Начались осторожные контакты с миром за «железным занавесом».

К этому времени относятся выставки прогрессивных зарубежных художников: Пабло Пикассо (1956 г.), Риверы, Ороско, Сикейроса (1960 г.), Фернана Леже (1963 г.). Лед тронулся…

Впечатление ошеломленности от увиденного выразил в стихах один из московских художников-монументалистов Борис Милюков, которому эти впечатления дали веру в себя, помогли самому «встать на крыло»:

Фернан Леже!
Какое имя! Это барабан и литавры,
Это рев трубы, это синее небо!..
Фернан Леже!
Нормандский сын, лемехом отваливающий пласты,
Гвоздь забивающий предельно,
А кисть гудит, когда ты красишь мир!..

Станковистам первым в 60-х годах было позволено участвовать в международных выставках керамики, стекла, эмали, ювелирного искусства.

И здесь активно происходит обновление, смена стилевых установок, реабилитация современных западных художественных направлений, только что бывших жупелом «бездуховности» в нашей стране.

В станковой живописи вместо пафоса парадных, ликующих свершений героев труда поколение 60-х предъявляет «суровый стиль» в повышенно экспрессивных, подчас трагических тонах оценивающих современную действительность. Размашистая, конструктивная манера письма, значимость и философичность смыслов этих художников наделяла их эпической, монументальной образностью.

Однако показанная в Манеже юбилейная выставка в честь 30-летия МОСХ в декабре 1962 года с участием группы авангардистов показала, что у руководства страны во главе с Н.С.Хрущевым оставались незыблемыми взгляды на сущность советского искусства, и творчество формалистов было заклеймено как тлетворное, идеологически вредное.

Московские художники-монументалисты в это время пытаются оттолкнуться от иссыхающего берега «социалистического реализма» своих предшественников и искать для себя новые пути.

«Идейное содержание» работ при государственном контроле оставалось прежним, исключая революции и радикализм, но ощущение смены вектора произошло в преодолении рутинного однообразия лексики и прямолинейного считывания сюжета, обновлении визуальной формы, Пробуждаются не слишком сложные, но все же не использовавшиеся ранее семантические сцепления, ассоциативные связи.

В монументальное искусство приходит молодое поколение, возвращаются забытые техники — сграффито и витраж. Более творческий характер стала приобретать работа Худсоветов, существовавших при комбинатах искусств и выносящих свой авторитетный вердикт работам коллег.

К привычным патриотическим темам Октябрьской революции, с революционными фигурами матросов и солдат, красноармейцев в шапках- буденовках, а также образами ее вождей с красными знаменами и государственной атрибутикой, героических военных баталий Великой Отечественной войны, нравственного и физического испытания советских людей, восстановления разрушенного хозяйства и созидательного труда, добавились новые, отражавшие успехи советских людей в космосе, мирном освоении атомной энергии, передовых средствах коммуникации…

Повсеместно востребованный Юрий Гагарин и мифологический образ Прометея корреспондируют друг другу как космические первооткрыватели, готовые к самопожертвованию ради будущего прогресса.

Ответственный заказ на оформление здания музея-панорамы «Бородинская битва» выполнил молодой, но уже достойно проявивший себя как монументалист Б.А.Тальберг в 1962 году, в честь 150-летия начала Отечественной войны России с Францией. Вдумчивый художник, он считал, что «надо искать выражение современности, адекватное собственному мировосприятию» [5].

Протяженные бетонные стены, окружающие стеклянный цилиндр музея, он использует как нейтральный фон для отдельных сцен, увязывая их в исторически-последовательный ряд, отказываясь от сплошного, коврового решения композиции. Такой своеобразный компендиум событий из «ключевых кадров» воспринимался художествен-

ной новацией, чего нельзя сказать об упрощенных характеристиках персонажей всего развернутого действа на стенах панорамы.

Левая часть посвящена Народному ополчению и пожару Москвы. Правая — итогу битвы и отъезду Наполеона из древней столицы. Тальберг использует привычный прием плакатного языка, контрастного сопоставления красного, зеленого, серого, черного цветов и масштабирования героев, акцентируя главные темы в победе русского оружия: выдающаяся личность полководца и поддержка народа. Укрупненный профиль Кутузова помещен впереди представителей русского войска, воплощая идею полководческого гения, а на противоположной стене — могучие богатыри, «поднявшие дубину народной войны», встают заслоном перед горящей Москвой.

Легко узнаваемая символика летящей Родины-матери с мечом, увлекающей за собой русские рати, городского герба с Георгием-Победоносцем, — вознесенные в верхний регистр всей композиции, они выступают предвестниками грядущего спасения Отечества.





Рис. 3. Васнецов А.В., Эльконин В.Б., Андронов Н.И. Кинотеатр «Октябрь». Москва, 1967 г.

Рис. 4. Милюков Б.П. Мозаика на стене НИИ строительства в Москве, 1969 г.

Находит художник и собственные емкие символы: горящий ключ от города, как бы включенный в общий сюжет противостояния завоевателю: Наполеон не дождался на Поклонной горе принятого ритуала сдачи города его представителями, ну а затем не чувствовал себя там триумфатором; а также крошечная нахохлившаяся фигурка Бонапарта в карете, направляющейся в сторону указующего жеста Родины-матери, к краю стены как границе пределов России.

Немногими лапидарными символами Тальберг смог убедительно срежиссировать многоплановое эпохальное повествование, проявляя себя масштабно мыслящим художником. Этот прием фрагментированной композиции он будет использовать в росписи «Покорители Сибири» во ДК г. Омска, на фасаде Международного туристического лагеря в Баку, мозаике ДК Новотрубного завода в Первоуральске…

В это время в монументально-декоративной живописи происходит изменение восприятия плоскости стены; она теперь может включить в себя рельеф, создавать собственный рисунок пластики. Становясь часто самодостаточной, стена способна организовывать большие пространства и задавать некие интригующие ребусы с неограниченным набором интерпретаций.

Яркие декоративно-пластические композиции создал Е.М.Аблин.

В 1966–67 годах для оформления стен ресторана и столовой здания Совета экономической взаимопомощи он использует мозаичные абстрактные композиции из натурального камня и колотого мрамора (в ресторане дополненные рельефом).

В крупном модуле мозаики, задающем брутальный строй всей композиции стены, скупой колористике можно угадать определенные аллюзии современному «суровому стилю».

Художник пробуждает инертную, «мертвую» материю бетонной стены, задавая ей динамичную, пульсирующую энергию бытия. Такое «нейтральное» по содержанию решение было признано приемлемым для интерьеров сугубо функционального назначения. Возможно, Аблин откликался и набиравшей популярность в нашей стране идее индийской философии, рассматривающей весь мир как одушевленное существо. Этот декоративный ход художника станет его «визитной карточкой» в дальнейшем.

Позднее, в 1970 году, в Зеленограде МО (площадь Юности) Аблин создает мощный вертикальный рельеф с гранитной мозаикой на здании торгового центра. Крупная пластика «бионической структуры» оживлялась художником, как он позднее сам признавался, символами «живчиков и сперматозоидов» — самым «действенным оплодотворяющим» материалом. Поскольку композиция не провоцировала прямых отсылок к прототипам, то и получила право на спокойное существование, благополучно дожив до сегодняшнего дня и попав в реестр памятников культуры «Москомнаследия».

Ю.К.Королев в витраже «Сказка» на лестничном марше гостиницы «Россия», 1967 г., использует образ Жар-птицы, с возможными прочтениями его — как вечно возрождающегося Феникса, как манящей мечты о счастье, как возможной встрече с удачей — сказкой, всегда живущей в человеке.

В отличие от сказочных, былинных мотивов дореволюционного периода в затейливо-многофигурных панно А.Я.Головина, Н.К.Рериха, И.П.Машкова, в его трактовке символа-аллегории знаковая абстрактная схема подчиняет изображение — фигура птицы упрятывается в крупноформатном орнаменте металлического каркаса. «Горящие» тона подсвеченного витража, замысловатая орнаментика композиции создают игровую мистифицированную атмосферу в интерьере.

«Строгий классик» А.В.Васнецов в мозаике «Покорители космоса» 1966–67 г. в вестибюле Музея истории космонавтики им. К.Э. Циолковского в Калуге не уходит от фрагментарно-иллюстративного представления сюжета, привычной типизации образов, олицетворяющих деятелей передовой науки, но пытается создать сложный семантический фон, членение плоскости стены геометрическими фигурами, символизирующими некие знаки-символы, связанные с техническими объектами космической промышленности.

Художник выделяет масштабом трех главных действующих лиц: конструктора и инженера, объединенных в мужественном рукопожатии с первым космонавтом Гагариным (в одном из них угадывается главный конструктор Королев), но оставляет их отстраненными друг от друга: все глядят в разнонаправленных векторах, каждый нацелен на выполнение собственной задачи. Сурово-прочеканенная, упрощенная графика, скупая цветовая палитра теплого «земного» тона и черной бездны космоса подчеркивают героику замыслов и дел, уже предначертанных быть высеченными в граните…

Материнство — устойчивая и повсеместно востребованная тема в советском монументальном искусстве, но в интерпретации Д.М.Мерперта («Новая эра», 1970 г. Мозаика во внутреннем дворике посольства СССР в Стокгольме) она приобретает более многозначный образ вселенского масштаба. Уходя от привычных изображений советского типажа женщины с ребенком на руках, художник переводит сюжет в более возвышенный символический план мироздания: таинственное межзвездное пространство творит некие геометрические формы, самой значимой

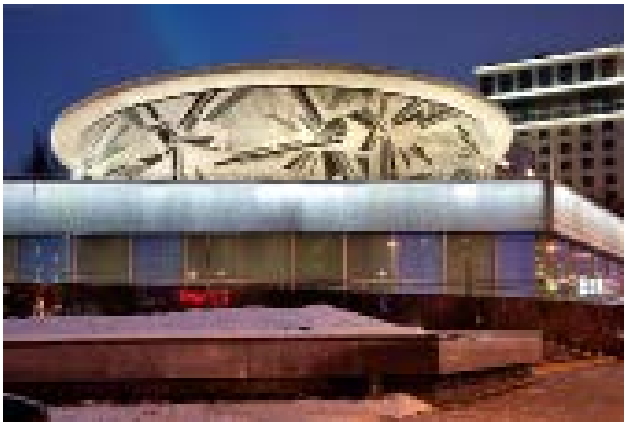


Рис. 5. Опрышко Г.И. Мозаика на Конференц-зале СЭВ, 1963 г.

среди которых предстает генеалогически родственная им по форме и цвету обобщенная женская фигура, зависшая у границы выхода в реальное пространство и выпускающая в него свое порождение — может быть, иное слово — продолжение, например, — с протянутых ладоней. Малыш уверенно ступает в новый, неведомый мир — он преподносится из глубин иномира как дар земле и человечеству Цветовая палитра, построенная на теплых и холодных тонах, противоречива, амбивалентна, рождая метафорическую ассоциацию смыслов мира извечного и временного.

По косвенной траектории мелькнула «беззаконная комета» художника Б.П.Милюкова. Очень немногочисленные и, к сожалению, быстро уничтоженные, его произведения монументально-декоративной живописи появились преждевременно в обществе, не готовом их принять и понять.

Свободно мыслящий, остроумный эквилибрист кисти, он не вписывался в привычные рамки прямолинейно-понятного монументального жанра и осознавал свою чужеродность времени: «В станковой живописи художник может сделать произведение более эмоциональным, быть более непосредственным. К сожалению, в нашей монументальной живописи пока ещё этих качеств недостаточно. Нередко возникают холодные, бесстрастные произведения… схоластические образы-стереотипы». За свою «безыдейность, политическую не ангажированность» Милюков получил звание «формалиста», потому и не был приближенной особой к раздаче заказов от официальных органов и реализовывался в автономных видах искусства.

Его композиция в технике мозаики на стене Научно-исследовательского института строительства в Москве (1969 г.) воспроизводила гигантскую «чашу», составленную тремя полураскрытыми ладонями, — символами созидательной деятельности человека, — вполне проходная, доходчивая тема, так и провоцирующая поддержать ее соответствующим социалистическим лозунгом «Слава труду!». Но, представляя расхожую изобразительную метафору, художник разыграл ее по собственному сценарию. Из ладоней тянутся некие конструкции, рядом с ними задействованы крошечные роботообразные фигурки строителей. На фоне стены «плавают» голубые знаки-формы, уподобленные, вероятно, мыслеобразам будущих свершений в строительстве и архитектуре.

Такие вольные комбинации серьезной темы, как и других, выполненных талантливым художником, не находили отклика ни у заказчика, ни у зрителя.

Б.Тальберг пытается найти новую интерпретацию прискучившего со времен Октябрьской революции образа «Освобожденного человека» в мозаике на фасаде Дворца культуры электромеханического завода № 6 в Свердловске (1968 г.).

Ему удалось оторваться от ходульных решений и создать более сложный и метафорически напряженный образ. Объемно-пространственные искажения изогнутого тела, направленного к переднему краю, гиперболичны в усилии рывка. Преувеличенно-огромные, экспрессивно протянутые к зрителю руки напоминают о влиянии на художника творчества знаменитого мексиканца Сикейроса. Но вот лицо освобожденного — вдруг необычно недвижное, бесстрастное, как бы безучастное к происходящему титаническому усилию фигуры. Антиномия тела и души может быть прочитана в образе «Освобожденного человека» Тальберга как раскрытие двуипостасности высвобождения: внутреннего нравственного, без усилия разрывающего любые путы, и препятствия внешнего, требующего напряжения всех физических сил.

В своем герое, представленном в полете, художник намекает на его предназначение быть причастным к абсолютной высшей полноте свободы. Несомненно, актуализируя эту символику, он использует в мозаике красный и синий цвета, ассоциативно отсылая зрителя к прочтению их в древнерусской живописи как земной, природной, материи и небесной — Божественной. Ненарушаемый психологический покой человека в его осознании собственной абсолютности.

У В.С. Соловьева такой мотив звучит так:

Могучий и ясный в свободном покое
Дух тот же и в страстном хотении
Свобода, неволя, покой и волнение
Проходят и снова являются,
А он всё один, и в стихийном стремлении
Лишь сила его открывается [7].

Интересную и сложную комбинаторику визуальных символов предпринимает Тальберг в витраже под названием «Берегите жизнь на земле» для музея им. А.Матросова, сегодня переименованного в Краеведческий музей города Великие Луки (1971 г.).

В синтетической пространственной модели он совмещает визуальные метафоры прошедшего, настоящего и будущего. Необычен черный фон витража, превращенного в огромный фотонегатив, в светотеневом контрасте которого графика черного и белого подчеркивает романтический контрапункт идеального и реального.

Певец черного цвета Одилон Редон писал о нем: «Сама жизненная сила человеческого существа, которая выплескивает из себя энергию, частицы его ума и души; это отблеск его чувственности, некий осадок его чувственной субстанции… Он агент духа в гораздо большей степени, чем красивые цвета палитры его призмы» [8].

Трехчастная композиция витража последовательно перемещает зрителя по узнаваемым хронологическим сюжетам от Великой Отечественной войны, символизируемой фигурой солдата, к современности, представленной силуэтами счастливой юной пары, мирного пейзажа с индустриальными мотивами, материнства, предвестников новой эры, запускающих ей навстречу «голубя мира». Будущее художник интерпретирует как некий абстрактный мотив, призванный воплотить представление о стихиях космического океана как эпоху будущих прозрений и освоений человечеством.

Центральная композиция как собирательный образ сегодняшней жизни является кульминационной: в ее безмятежный мир «впечатывается» образ юного Александра Матросова. Прорыв «виртуального», но вполне верифицированного героя, из прошлого в настоящее и будущее заставлял вспомнить об области незримого, запредельного мира, который всегда «есмь», всегда сущностен. Напряженное лицо героя —





Рис. 6. Полищук Л., Щербинина С. Библиотека 2-го мединститута, 1973–1979 гг.
Рис. 7. Полищук Л.Г., Щербинина С.И. Библиотека мединститута. Мозаика «Рождение», 1973–1979 гг.

как застывшая маска в роковой момент остановки сердца, раскинутые руки обозначены только ладонями, указывая с одной стороны на воина и другой озаряя факелом дорогу вперед. Образ Александра «врывается» в размеренный ритм витража, как императив, как набат колокола, прорываясь в наше сознание, встряхивая его покой призывом помнить о пережитом, о жертвах, о подвигах.

1970-е годы были для монументально-декоративного искусства еще более свободными: регламентация смягчалась, сочувственно воспринимались некоторые стилевые, символические новации. Этому немало поспособствовала разгромленная «Бульдозерная выставка» 1974 года в Беляево, не согласованная с властями и вызвавшая большой международный резонанс, после чего уже не происходило «раскатывание» художественных произведений таким варварским способом.

Но государство продолжает считать своей необходимой функцией управление художественной социалистической культурой, контролируя вектор ее развития. Диссидентствующие художники-радикалы уезжали из страны, оставшиеся обособлялись в конфронтации.

Спокойная, размеренная жизнь страны без страшных катаклизмов и потрясений для многих художников стимулировала погружение в культурные слои прошлого и открытие для себя новых универсалий, опорных мировоззренческих смыслов. За исключением представителей соц- арта, темы политические и социально значимые потеряли актуальность. Протестная культура молодежи Запада с хиппи, поп-музыкой,

«контр-искусством» находила и через заслоны контакт с советской молодежью. Художники отрицают «постоянство и упорядоченность картины мира» и разбредаются в броуновском движении поисков самоидентичности. Культ героя, не знающего сомнений, сменился «своеобразным культом слабости» [9].

Отечественная критика была настроена опасливо ко многим новациям-экспериментам. Даже в середине 80-х такой признанный мэтр «сурового стиля», как Таир Салахов, предупреждает: «Над мастерами метафорического плана неизбежно нависает опасность ослабления или утраты контакта с людьми… В иных случаях можно констатировать настораживающую абстрактность мышления, неопределенные, неконкретные аллегории “одиночества”, “скорби” и т.д. Подобные невразумительные намеки отнюдь не помогают разобраться в сложностях современного мира, а наоборот, путают и сбивают с толку» [10].

Монументально-декоративная живопись в это же время при определенной лояльности сверху и своей востребованности продолжает неторопливое движение в сторону поисков новых средств визуализации, пластической характерности.

Массовое использование ее в качестве «оживляжа», цветового пятна, скрашивающего монотонность серого бетона, «бескрылость» привлекаемых художников, вызывали справедливые упреки в деградации такой живописи как искусства. Многолетняя традиция поощрения поверхностных, заштампованных решений вытесняла в общественном сознании опыт считывания многомерных смыслов и раздражала особо «идейных» деятелей от искусства, поэтому неординарные явления на таком фоне сразу же приковывали к себе внимание.

Тему пространственно-символического прочтения пейзажа по-своему представил, трансформируя натуру в монотематическую притчу о древе жизни и его изменяющейся призме восприятия, В.Б. Эльконин в мозаике «Сад — времена года» в вестибюле конференц-зала Министерства сельского хозяйства СССР, Москва (1977 г.). Иносказательно-метафорически меняющийся образ деревьев, то проступающих в четком рисунке своего поля, то почти исчезающих в эфемерно-измененном световом напряжении соседнего окна, — эти клетки-поля были разыграны художником в затейливой визуальной комбинаторике.

Самыми экстравагантными антитрадиционалистами в 70-х годах были художники Л.Г.Полищук и С.И.Щербинина.



Рис. 8. Тальберг Б.А. Мозаика «Освобождённый человек». ДК электромеханического завода. Свердловск, 1969 г.

В их творчестве проявились и тенденции немецкого экспрессионизма и кубизма, и этот сплав, переработанный индивидуальным мироощущением, породил оригинальный, постоянно обновляющийся художественный язык. Главной, сквозной темой творчества стал Человек как созидающая и созидаемая часть природы. Их герои — аллегории, воплощенные в гиперболически-напряженных, тяготеющих к деформации и абстракции, формах со смысловой неочевидностью идейной позиции, — вызывали оторопь и неприятие даже коллег по цеху и обрекали произведения на трудную судьбу.

Привязанный к земле человек оказывается существом-катапультой, зафиксированным в момент полета (мозаика «Бегущая» на фасаде Дворца спорта в Ташкенте, 1977 г.), а вот крылатый небожитель Пегас (витраж-пилон в интерьере Дворца культуры химиков в Уфе (1973 г.) предстает стреноженным теснящей его конструкцией жестко расчерченной решетки-камеры.

Художники, используя одинаковый модуль стеклянной прямоугольной плитки, скрепленной железным каркасом, сумели обыграть заложенные самой витражной системой сложный смысловой подтекст. Огромная фигура мифологического крылатого коня, выбившего из горы Геликон источник муз Гиппокрену, вдохновляющий поэтов, со своими словно переломанными, утратившими способность взлететь крыльями и страдальческим выражением морды, занимает весь объем пилона. Грустная философичность произведения, возможно, прочитанная как «скованное творчество», выражена символической наррацией.

Дальнейшее развитие темы свободы-несвободы художники развивают в настенном витраже в том же помещении под названием

«Победа добра над злом». За такой же жесткой решеткой «несвободы» идет схватка: всадник на белом коне, как аллюзия образа Георгия-Победоносца, пронзает своего врага копьем. Деформации, изломы, непривычная точка зрения с движущимся на зрителя грудью конем, готовым вырвать железную преграду, задавали образу острую выразительность, гротескную неоднозначность.

Может быть, художниками утверждалась мысль, что человеческий разум способен воевать и сопротивляться в самых невозможных условиях? Ведь им самим, постоянно отстаивающим право на творчество, как нельзя больше отвечает девиз: «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день идёт за них на бой».

Высокая харизма гражданственности, миссионерства, присущая этим художникам, реализовалась в самой масштабной в истории отечественной монументальной живописи — мозаике на здании библиотеки 2-го Медицинского университета в Москве, сегодня — РНИМУ им. Н.И.Пирогова (1973–79 гг.). Можно сказать, что эта огромная работа стала апогеем их творческого пути. На площади более 2 тысяч квадратных метров бетонного глухого блока экстерьера Л.Полищук и С.Щербинина воплотили основополагающие темы ценности и сохранения жизни.

Оформляя подобные объемы, обычно художники роспись каждой стороны рассматривают как законченную композицию, переходя от стены к стене.

Здесь же, еще больше «раскаляя» свою экспрессивную манеру живописи, художники размещают основные сюжеты на углах здания, как бы «разрывая» его статичный массив напряженной пластикой форм, «проталкиваясь» вовне к зрителю и словно оглушая его криком души.

Активность угловых композиций, с называниями «Исцеление», «Спасение», «Рождение» и «Надежда», подчеркнута сильным ракурсом наружу лежащих на операционных столах людях, окруженных врачами, и угол стены становится резким сломом границы между жизнью и смертью, между «да» и «нет». Кажется, неодолимая мощная энергия вырывается из тяжеловесного массива, призывая человека к действию. Металлические холодные отсветы, расходящиеся от изображений, их «жесткая» контурная линия создают прочеканенную структуру образа, «прорезающего» защитную оболочку психики и врезающегося в память.

Ломающаяся светлая полоса мозаики разграничивает сюжеты центральной части стены и угловые на самостоятельные и в то же время





Рис. 9. Эльконин В.Б. Мозаика «Сад — времена года», конференц-зал Министерства сельского хозяйства. Москва, 1977 г.

Рис. 10. Эльконин В.Б., Александров Ю.В. Бурштынская ГРЭС рельеф с мозаикой «Прометей»,1974 г. Иваново-Франковская обл.

протягивает между ними связующую «повествовательную нить» общего замысла.

Изображения на центральных участках стены более спокойны в привычном композиционном изложении: над входом в библиотеку Л.Полищук и С.Щербинина изобразили раскрытые книги, а под ними, как квинтэссенция темы, — «скрижали» медицинского кодекса с выписанными ключевыми словами, которыми должен руководствоваться не только медик, но и каждый человек: Честь, Совесть, Доброта, Знания.

Тайна воспроизводства жизни, ее плодотворящего начала на фасаде одной из стен художниками передана не только изображением символов хромосом на бумаге перед женской фигурой, но продублирована парафразом древнерусской иконографии: сокрытая в человеке программа генетического кода «знаменуется» на груди матери рядом перспективно сокращающихся детских фигурок ее будущего рода — потомства.

Другой символический образ homj sapiensa посвящен новорожденному младенцу. Переплетенные ручки «человека, грядущего в мир», — принимающие его руки врача кажутся надежной опорой.

Закончив мозаику в экстерьере, Л.Полищук и С.Щербинина почти десятилетие работали над следующей эпохальной работой: в учебном корпусе того же университета они выполнили роспись размером 6 на 45 метров, назвав ее «Консилиум» (1979–88 гг.).

Художники воплощали сверхидею: представить само Время как всеобъемлющий континуум, вбирающий в себя всю культурную па-

мять человечества. В воображаемой аудитории за длинным столом художники поместили вселенский совет знаменитых ученых, врачей. Их имена начертаны в верхней части стены. Л.Полищук и С.Щербинина сокращают почти до монохромного общий коричневый цветовой строй, используют эскизную беглость письма, вводят резкие, словно наэлектризованные, белильные «всполохи», напоминающие графическую лексику, добиваясь эмоциональной и когнитивной включенности зрителя в происходящее, Уникальность художественной манеры, авторская эмоциональная заразительность сообщают росписи некую мистериальную насыщенность, психологическую сгущенность атмосферы сцены.

В портретах ученых варьируются самые разнообразные психологические состояния: большинство из них глубокомысленно молчат, уйдя в себя, некоторые упорно домысливают свои теории и гипотезы, третьи пытаются активно дискутировать между собой, так что общая вовлеченность в «повестку» собрания отсутствует.

Собственно, предмет консилиума и наглядный объект изучения — фигура матери с младенцем — находится как бы в изоляции в центре помещения. Ее «выключенность» из происходящего действа подчеркнута сосредоточенным вниманием на своем ребенке, нежным выражением склоненного к нему лица.

Идеальность образа современной матери ассоциируется с Мадоннами Возрождения, их мечтательной поэтической гармонией.

В отличие от безмятежной и прекрасной главной героини сюжета, жаждущие попасть на ученый консилиум люди, изображенные в самом конце росписи, предстают несчастными, искалеченными, гротескно-уродливыми, истово уповающими на исцеление. Их череда бесконечна:

Исполнен слабостьми наш краткий в мире век:
нередко впадает в болезни человек!
Он ищет помощи, хотя спастись от муки
И жизнь свою продлить. врачам даётся в руки.
Нередко нам они отраду могут дать,
Умев приличные лекарства предписать… [11].

Метафорическое изложение сюжета задает неоднозначную амплитуду возможных интерпретаций. Философский подтекст как бы повисает в воздухе: обретает ли человек в мире юдоли и трагедий совершенное существование? Или это только мимолетность, или абстрагированная идея?

Каждый из ученых консилиума свое поприще связал с изучением человека, сохранения и улучшения качество его жизни. Как нет предела человеческому познанию и, в первую очередь, самого себя, так и этот виртуальный консилиум оставляет открытым вопрос о всесилии ученого собрания, — он не может быть завершен, даже преодолев временные ограничения.



Рис. 11. Королев Ю.К. Витраж «Сказка», гостиница «Россия», 1967 г.

В ярко индивидуальной призме творчества О.П.Филатчева своеобразно преломлялись и трансформировались художественные принципы Возрождения, утверждаемые им на всем протяжении своей недолгой жизни. В этом направлении художнику виделся новый вектор обновления советской живописи, каким, например, оно стало в творчестве прерафаэлитов в Англии.

Программной работой художника-монументалиста можно считать роспись «Студенты» в Институте нефти и газа им. Губкина (1975–76 гг.). Обращаясь к теме идеального советского человека, он находит для него самый возвышенный архетип, прочувствовав близость ему в новой художественной парадигме.

Разумный, деятельный, достойный человек Возрождения — uomo virtuoso — в данной теме находит гармоничные пересечения со студенчеством — пытливыми исследователями, связывающими свою судьбу со служением Истине.

Протяженная композиция разделена на несколько отдельных, но взаимосвязанных сюжетов, как бы калькирующих основные эпизоды жизнедеятельности вуза от преддверия до лекций и лабораторных занятий, от собрания профессорско-преподавательского состава до перерыва между парами, когда студенты могут передохнуть.

В многочисленных портретных характеристиках героев индивидуальность каждого определена: они жизненно-узнаваемы, но, в то же время, сопричастны неким важным смыслам бытия, своему высокому статусу Личности.

Не толпа беспечных, веселых студентов спешит к входу в вуз, но, скорее, происходит мерное шествие будущих «жрецов науки» по направлению к открытым дверям «альма матер». Их черный проем манит

непознанной тайной знаний. Пейзаж новой Москвы за спинами студентов с отстроенными многоэтажками словно не обжит: он молчалив и застыл в стерильной чистоте ясного дня.

Такими же сосредоточенными персонажи Филатчева предстают в момент занятий или бесед: каждый находится в некой зоне отчуждения друг от друга, и в общении между собой у них отсутствует непосредственная эмоциональная реакция — каждый остается непроницаемо «закрыт». Заговор молчания завораживает загадочным подтекстом, провоцируя дискурсивное мышление зрителя. Художник избегает глубокого пространства — оно уплощено, кажется безвоздушно-стерильным, где-то он использует обратную перспективу, как бы демонстрируя условность границы реальности и вымысла. Темнота и свет решаются Филатчевым метафорически, в противопоставлении незнания и духовной просветленности.

Черный цвет появляется и в росписях интерьера, предлагая продолжение сюжетных транскрипций. На черной доске преподаватель мелом выводит чертеж, выводя из неведения некие формулы знания. Свет равномерно освещает все помещения, делая исключение для центрального лестничного проема, — ключевой сцене росписи. Здесь пространство делится на верхнее, законченное междуэтажной площадкой, и нижнее, с лестничным маршем. Традиционно это зона свободы от регламента, «отдушина» для молодежных «тусовок». Но не так видит ее Филатчев. На верхней площадке лестницы стоит погруженный в чтение серьезный студент. За ним — непроницаемая темнота, а освещение его фигуры ассоциируется с истиной, что «учение — свет». Навстречу по лестнице поднимается еще один студент, с выражением максимальной возвышенной сосредоточенности на лице.

Индивидуальная независимость каждого персонажа у Филатчева множится в сверхиндивидуальный континуум — логос. Повседневный студенческий мир возвышен поэтическим видением художника до состояния некого «зачарованного реализма».

По проведенным опросам студентов этого института, они себя не идентифицируют с героями филатчевской росписи, видя их «скованными», «по¬хожими друг на друга», архаизированными. Заданный художником романтический посыл возвышенных, «приподнятых на котурны» героев не освоен обы¬денным восприятием. Идея «искусство для масс» должна иметь обратный вектор «массы для искусства», со всегда

остающейся актуальной проблемой культурной чувствительности и образованности узко сориентированных специалистов.

1960-е и 1970-е годы стали для московских художников-монументалистов периодом творческого подъема. Унифицированная идентичность художественного языка предыдущих лет сменяется амальгамой взглядов и мнений, провоцирующих молодое поколение на творческий поиск в границах дозволенного свободомыслия.

В их работах проявляются узнаваемые индивидуальные черты, заметно обогащается пластический язык, проявляются концепционные озарения, в которых сближаются области наглядного, традиционного изложения и трансформации таинственного и непознанного. Последующее время поставило точку на больших проектах монументально-декоративной живописи, и архитектура самостоятельно решала задачи визуально- пластической выразительности. Правительство в 80-е годы, занятое перестройкой и поиском инвестиций, перестало делать ставку на завоевание умов средствами наглядной пропаганды в виде монументально-декоративной живописи. Закончив свою миссию, она практически исчезла из нашей жизни.

Примечания:

1. *Лебедева А., Меликадзе Е., Михайлов А., Сысоев П.* Журнал «Искусство» и задачи художественной критики // Новый мир. № 3. С. 259.

2. *Гапошкин В.* К вопросу о социалистическом реализме // Искусство. 1934. № 2. С. 5.

3. *Милюков Б.* …а кисть гудит, когда ты красишь мир // Декоративное искусство. 1981. С. 41.

4. *Недошивин Г.* Вопросы искусства социалистического реализма / Очерки теории искусства. М., 1953. С. 334.

5. *Валериус С.С.* Монументальная живопись. Современные проблемы. М., 1979. С. 45.

6. Там же. С. 57.

7. *Соловьев В.С.* Неподвижно лишь солнце любви… М., 1990. С. 21.

8. *Redon O.* A soi-meme. Journal (1867–1915). Paris, 1922. P. 119–120.

9. *Сарабьянов Д.* Под знаком исканий // Искусство. 1972. № 2. С. 14.

10. *Салахов Т.Т.* Молодая поросль нашего искусства / Советская живопись 6. М., 1984. С. 11.

11. *Ломоносов М.В.* Письмо о пользе стекла / Сочинения. М., 1987. С. 135.