П.В. ЮДИН
Ст. преподаватель кафедры МДЖ МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: a-p-z@mail.ru

P.V. YUDIN
Art. teacher of the department of MDJ of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: a-p-z@mail.ru

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ О.П. ФИЛАТЧЕВА НА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВКАХ 1975–1987 ГГ.

SUBJECT-THEMATIC PAINTING OF O.P. FILATCHEV AT DOMESTIC EXHIBITIONS IN 1975–1987

В статье анализируются сюжетно-тематические произведения О.П.Филатчева (1937–1997), которые экспонировались на знаковых художественных выставках советского периода. Рассматриваются реализованные в этих картинах приемы художественной выразительности из арсенала средств монументальной живописи и из наработок художника в портретном жанре. Исследуются особенности восприятифя тематической живописи художника, отразившийся в обзорных и аналитических публикациях его современников.

The present article analyses the narrative works of O.P.Filatchev (1937–1997), that were displayed at main art exhibitions of soviet period. The realized techniques of artistic expression in the arsenal of mural art and of artist's practices in the portrait genre are considered in this article. This report explores the specificities of comprehension of Filatchev's narrative painting, that influenced the survey and analytical publications of his contemporaries.

Ключевые слова: О.П.Филатчев, сюжетно-тематическая живопись, выставки, советская живопись, социалистический реализм, критика, образ, символизм, метафора.

Keywords: O.P.Filatchev, narrative painting, exhibitions, Soviet painting, socialist realism, criticism, image, symbolism, metaphor.

Олег Павлович Филатчев (1937–1997) вошел в историю русской советской живописи не только как мастер портретного жанра, но и как художник, создававший замечательные крупноформатные многофигурные тематические полотна, не сразу появившиеся на знаковых отечественных художественных выставках.

С 1968 по 1975 г. на выставках экспонировались созданные им портреты и автопортреты, принесшие их автору заслуженную известность художника, обладающего самобытной манерой, вобравшей в себя переосмысленный опыт старых мастеров, особенно живописцев эпохи Возрождения [1].

Картина «Рыбаки Приморья» (1975) стала его первой заметной работой, выполненной в жанре тематической живописи. В 1975–1976 гг. она экспонировалась сразу на трех творческих смотрах: «Зональная выставка работ московских художников», «5-я республиканская выставка "Советская Россия"» (каталог, с. 133) и Всесоюзная художественная выставка «Слава Труду» (каталог, с. 43). Все эти выставки, состоявшиеся в преддверии XXV съезда КПСС, отразили в себе глубинные процессы, проходившие в культурной и общественной жизни СССР в половине 1970-х гг. В решениях XXV съезда КПСС, прошедшего в Москве с 24 февраля по 5 марта 1976 г., были подтверждены задачи, поставленные партией перед художниками на предыдущем, XXIV съезде (30 марта — 9 апреля 1971 г.). Основными задачами были: 1) дальнейшее укрепление связи искусства с жизнью народа; 2) развитие и укрепление теории социалистического реализма как главного метода советского искусства. В этой связи на страницах партийных печатных органов — в журнале «Коммунист», в газетах «Правда» и «Советская культура» — развернулось обсуждение путей дальнейшего метода соцреализма и вопросов единства метода и стиля [2]. Сторонники одной из высказанных точек зрения опирались на постулат, что идейно-политическое единство методологических основ не должно означать унификацию стилей и индивидуальных манер. Наоборот, «опыт художественного творчества ярко свидетельствует, что разные творческие манеры, школы, национальные традиции — явление, закономерное в искусстве социалистического реализма. Именно идейное единство служит реальной основой его подлинного богатства, разнообразия» [3]. Со-





Рисунок 1. Олег Павлович Филатчев (1937–1997)
Рисунок 2. О.П. Филатчев. Рыбаки приморья. Фанера, левкас, темпера. 195х250. 1975

циалистический реализм, подчеркивали сторонники этой точки зрения, не связывает себя приверженностью к определенным формам, а, базируясь на постулатах объективного отражения действительности, допускает и развитие разнообразных форм условности [4].

Сторонники другой точки зрения, сведя суть метода соцреализма к использованию неких конкретных форм, предлагали искать не «внутренние» пути развития метода, а «внешние», выводящие за его рамки, в связи с чем вводили категорию «социалистического искусства». При этом социалистический реализм представлялся одним из направлений этого искусства, а «способ изображения жизни в формах самой жизни абсолютизировался, объявлялся единственно возможным» [5]. Данная концепция была отвергнута из-за того, что она, с одной, стороны не воспринимала меру условности, присущей искусству как форме выражения познавательной деятельности человека, а с другой — игнорировала при изучении проблемы «метод и стиль» то, «что речь должна идти не просто о многообразии стилей, а о развитии их на базе социалистического реализма» [6].

Дискуссия в партийной печати способствовала официальному высказыванию партийного руководства по затронутым вопросам. Сделал его идеолог советского государства М.А.Суслов. В речи на торжественном заседании в связи с вручением ордена Ленина Академии

художеств СССР 26 декабря 1975 г. он заявил: «Социалистический реализм принципиально отрицает формализм, декаданс, примитивизм и безыдейность в искусстве. Он развивается в постоянной борьбе с ними, на основе ленинских принципов партийности и народности. Неприемлемы для нас и ложные ревизионистские теории, стирающие границы между искусством социалистическим и буржуазным, проповедующие "реализм без берегов", идею отказа от реалистических традиций» [7].

Таким образом, партия предложила художникам решать задачу «укрепления связей искусства с жизнью народа» на традиционной единой идейно-политической платформе, но с использованием разнообразных форм, индивидуальных стилей и манер. Подчеркнем, что фраза «укрепление связей искусства с жизнью народа» не была фигурой речи, а имела вполне конкретно наполнение. Художник должен был отобразить «жизнь и повседневный трудовой подвиг советского человека» на этапе строительства развитого социализма. Именно этой задачей определялась центральная тема перечисленных выше художественных выставок, состоявшихся в 1975–1977 гг. — показ образа человека труда [8].

Выставки привлекли внимание отказом художников от броских монументальных работ декларативного характера, разнообразием форм и сюжетов, доминированием в живописи жанра портрета и тематической картины, стремлением к целостной, завершенной форме и заостренностью проблематики стиля. На выставках проявилось основное направление развития живописи 1970-х гг.: «В наши дни заметно ощущается… новый период — период смягчения строгих форм, поисков психологической углублённости в органическом единстве с лирической интерпретацией образов…» [9]. Иначе говоря, в лучших выставочных работах поэтичность и гуманизм соединялись с достоверностью факта. В таком ключе решена работа О.П.Филатчева «Рыбаки Приморья» (1975), экспонировавшаяся на всех трех выставках.

«Рыбаки Приморья» — яркий пример многофигурной композиции. Четыре фигуры рыбаков собраны и замкнуты в своей работе. Рыболовная сеть, которая является их общей заботой, образует с фигурами рыбаков единый лаконичный скульптурный монумент, подобно литому бронзовому памятнику. Все персонажи отличаются глубоко внутренней психологической погруженностью. Пейзаж нивелирован до условного пространства пустоты, в котором находится фигуративный монумент. Живописная манера обобщена и монументальна. Монолитность и зам-

кнутость композиции, имеющий в себе мощную энергетическую тектонику, нарушает лишь взгляд одного из персонажей к зрителю, создающий диалог.

«Рыбаки Приморья» привлекли к себе особое внимание критиков. Часть высказываний носила «аннотационный» характер, что типично для обзорных статей о выставках [10]. Интерес представляет анализ произведения, который провели Л.Акимова и Г.Плетнёва. В обзоре «5-я республиканская выставка "Советская Россия"» Л.Акимова сравнила работу О.П.Филатчева с циклом картин П.П.Оссовского «Рыбаки Псковского озера». Автор обзора отметила, что разработка языка монументальной картины и «тенденция представить современность и современников в несколько возвышенном, "опоэтизированном" или монументальном плане не исчезает в искусстве, но это понимание… развивается неоднозначно, идет сложными путями. И здесь… успех определяется даром видеть и чувствовать реальную поэзию жизни, понимать связь простых явлений с высокими понятиями» [11]. Более жестко высказалась Г.Плетнёва: «К серьёзному анализу художественных тенденций приводит одна из последних работ О.Филатчева – "Рыбаки Приморья". Бытовой сюжет становится поводом для выражения философски-созерцательного отношения к миру. Фигуры рыбаков полны неторопливого, сосредоточенного действия… пейзажное окружение, лишённое конкретной детализации, создаёт атмосферу единения человека с природой. Но именно в аспекте обобщённо-гармонического показа жизни, где-то за скобками этого замкнутого в себе человеческого бытия остаётся другой, большой мир современного человеческого существования. Гармония не только не дала выход неповторимо индивидуальному в проявлении личности, но, что не менее важно, она исключила гражданскую озабоченность современного человека, живущего в очень неспокойном мире» [12]. Как мне представляется, критик смешала оценку художественного процесса в рамках заданного метода соцреализма и анализ содержательной основы произведения художника. Г.Плетнёва подчеркивала, что искусство, отражая человека в конкретной исторической реальности, должно представлять его совершающим поступки в соответствие с этой реальности, а не капитулировать перед ней, уводя персонажи в тайнопись «философского реализма». Но смысловое звучание картин О.П.Филатчева задается присущей ему авторской манерой. Опираясь на наследие Ренессанса, учившего изображать объект не в пространстве реального его существо-

вания, а создавая условное пространство и моделируя образ сообразно художественному замыслу, О.П.Филатчев стремится придать образной системе своей картины вневременной характер с долей условности. Он пишет работу, в которой визуализирует категорию труда в ее философском, вневременном прочтении. При этом картина не покидает «реальной земной почвы» и не выходит за рамки допустимой условности. Это достигается за счет использования в картине приемов монументальной живописи. Доля условности соединяется с пластической достоверностью образа и, несмотря на широкие обобщения формы, имеет отклик в материальной, реалистичной конкретности предметов.

Не взирая на критику, О.П.Филатчев остался верен собственной авторской манере. В этом отношении он не был исключением. Произведения О.П.Филатчева принадлежали к «классицистическому» направлению в советской живописи, стремившемуся к соединению конкретности факта и образно-символического истолкования предмета и пространства. Это стремление нашло воплощение и на Всесоюзной художественной выставке «По ленинскому пути», посвященной 60-летию Октябрьской революции и прошедшей в Москве в ноябре-декабре 1977 г. Партийные требования к творческому смотру были объявлены председателем правления СХ СССР Н.А.Пономарёвым: «Задача, стоящая перед всеми художниками нашей страны, заключается в том, чтобы воплотить в художественных образах характерные черты человека социалистического общества. Это должен быть образ активного строителя коммунизма, лично заинтересованного во всём том, что происходит в мире» [13]. На практике обнаружилось, что работы, представленные на выставке, богаче и разнообразнее, чем того требовали декларативные установки. Среди экспонировавшихся работ преобладали тематические картины (особенно историко-революционные), портреты, натюрморты, исполненные с незаурядным техническим мастерством. Подтвердилось стремление художников к синтезу документальных и романтических черт, пластическим поискам, отражению нравственно-психологических основ личности современника, созданию живописно-символических, ассоциативных работ, в которых смысловое содержание намного шире содержания предметного. Таковы были полотна Д.Д.Жилинского, Т.Г.Назаренко, В.И.Иванова, Д.О.Скульме, А.Ю.Савицкаса, О.П.Филатчева, который показал на выставке большую многофигурную работу «Песня» (1977) [14]. Новая работа художника не осталась не замеченной критиками. Часть

искусствоведов рассматривало ее через призму монументальных произведений художника [15]. В этом русле высказал свою мысль и Ю.Э.Осмоловский: «Сегодня можно наблюдать обратный процесс, когда монументальные произведения решаются станковыми принципами, например, росписи О.Филатчева. Сам талантливый художник в своём творчестве занимает какую-то промежуточную позицию между монументальной живописью и станковой картиной… Его графично решенное полотно “Песня”…, где ритм линии выражает песенную протяжённость, воспринимается эскизом к будущей настенной росписи. Сложное взаимосочетание монументального и станкового не всегда органично проявляется в произведениях Филатчева» [16]. Заявленные как постулаты, эти утверждения представляются мне спорными. Приведем многое проясняющее, но несколько парадоксальное высказывание Ю.К.Королева: «Филатчев станковизм и камерность перенёс на стену» [17]. Эта мысль нуждается в пояснении. Речь идет не о композиционных приемах решения пространства стены, которые Филатчев черпал из монументальной живописи эпохи Возрождения, но об образном решении его произведений, герои которых ведут камерный диалог со зрителем и между собой и не стремятся стать действующими героями социалистической действительности, к показу которых призывала политика партии. Также сомнительна и графичность «Песни». Живописные приемы, использованные в работе, монументальны, построение пространства реализовано за счет линейной перспективы и архитектурных кулис, а не графического уплощения.



Рисунок 3. О.П. Филатчев. Песня. Холст, масло. 170х180 см. 1977

На содержательную сторону картины обратил внимание Л. Мочалов. Рассматривая феномен ассоциативной картины в советской живописи 1970-х – 1-й половины 1980-х гг., он поставил «Песню» в ряд картин, отражавших сложную диалектику человеческих отношений. По мнению Л.Мачалова, работа О.П.Филатчева и одноименное ей произ-

ведение Д.О.Скульме дают «позитивное решение темы человеческого контакта, иногда предлагающие его идеальную модель. Адекватным мотивом здесь оказываются сцены совместного пения..., характерные для современно живописи... Участвуя в исполнении песни, люди преодолевают свою разобщённость, приходят к духовному единению» [18]. На мой взгляд, данная концепция не совсем точна, так как исходит из буквального прочтения произведения. В картине «Песне» О.П. Филачтев не старался преодолеть «герметичность» героев, он остро акцентирует ее как особую цельность. Каждый из персонажей показан как уникальная личность, микрокосмосом, соединенный «с ближними своими». Монументальность решения подчеркивается замкнутостью формы. Связь персонажей О.П.Филатчев осуществляет через сюжет и живописные средства. Он соединяет героев в образно монументальную структуру, вырванную из бытового контекста и помещенную в единое пространство. Достигается это за счет строгой композиций, где связующим звеном является архитектурный элемент, создающий квадратное пространство с линейной перспективой, подобно открытым зданиям в композициях эпохи раннего итальянского Возрождения, показывающих действие, происходящее внутри помещения.

Конец 1970-х – начало 1980-х гг. ознаменован рядом крупных общероссийских и общесоюзных мероприятий, откликом на которые стали масштабные тематические художественные выставки. К ним относится и республиканская выставка произведений художников РСФСР «Мы строим БАМ», прошедшая в Улан-Удэ весной 1979 г. Официально творческий смотр был приурочен к IV пленуму правления СХ РСФСР и поездке Л.И.Брежнева в марте-апреле 1978 г. по Сибири и Дальнему Востоку. Неофициально же выставка стала своеобразным отчетом художников о творческих командировках на БАМ, совершенных за последние пять лет. Выставка подкупала яркостью жизненных наблюдений, непосредственностью и искренностью авторского восприятия событий. В этом отношении она была созвучна тематическим выставкам, проводившимися в 1920-х гг. АХРР, а по ощущавшемуся в полотнах пафосу созидательного труда ее сравнивали с выставкой «Индустрии социализма» 1939 г. [19]. В экспозиционном пространстве закономерно наличествовали индустриальные пейзажи и тематические картины, разделявшиеся на насыщенные бытовой конкретикой и стремящиеся к внутренней образной содержательности. К последним относились произведения

Ю.М.Ракши, Е.Б.Романовой, О.П.Филатчева и др. Олег Павлович, как и его коллеги по цеху живописцев, та же совершил творчески поездки на БАМ. В 1977–78 гг. оп побывал на этой комсомольской стройке, где собрал обширный материал, послуживший основой для цикла работ, стоящих на стыке групповых портретов и тематических картин. Возможно, первую работу из этого цикла — «Северобайкальск. Молодая семья» (1978) он экспонировал на выставке «Мы строим БАМ» (каталог, с. 35). Произведение не получило должного отклика в прессе, за исключением упоминания в обзоре выставки [20]. Тем не менее, эта картина интересна реализацией формальных аспектов авторской манеры О.П.Филатчева, поскольку в ней можно видеть продолжение тенденции к увлечению художника пространственными решениями, характерными для раннего Возрождения. Художник помещает персонажи на фоне структурно четких архитектурных кулис, подчеркнутых строгой вертикалью деревьев. Герои картины решены как монументальные, иконографически обобщенные типажи-модулёры, скомпонованные в группы. От Раннего Возрождения идет прием ввода в пейзаж отдельно плавающих формально решенных облачков, уменьшающихся к горизонту (впервые подобная отсылка реализована мастером в портрете еётчика-истребителя Бориса Сёмкина 1974 г.). Позже прием стал культивироваться художником как решение для фона и ввода линейной перспективы и дополнительных ритмов в пространство неба.

Приемы, использованные при написании картины, повторились и в других работах цикла, работах, которые современники встретили неоднозначно. Первой из таких картин была «БАМ. Водители “магирусов”» (1980), продемонстрированной на Всесоюзной художественной выставке «Мы строи коммунизм» (каталог, с. 21), открытой 13 февраля 1981 г. в Москве и посвященной XXVI съезду КПСС. Следующая, триптих «Современники» (1982), экспонировалась на Всесоюзной художественной выставке «СССР — наша Родина» (каталог, с. 19), состоявшейся в ноябре 1982 г. — январе 1983 г. в Москве и приуроченной к 60-летию образования СССР. Выставки, с одной стороны, подводили итоги развития советского искусства второй половины 1970-х гг., а с другой — показывали новые тенденции в отечественной культуре. Работы, представленные на выставках, показали расхождение в творческих подходах мастеров разных поколений. Художники старшего поколения в своих произведениях использовали достоверно-описательный, нарративный

принцип интерпретации образа, а молодые стремились создать работы, основанные на языке метафор, острых цвето-пластических ходах, глубоком символизме, что отражало общее тяготение мастеров-«семидесятников» к философско-поэтическому осмыслению действительности. Выставки выявили тенденцию к размыванию границ жанров, соединению портрета (особенно группового) с пейзажем и тематической картиной. В последней проявились свои новшества: превалирование композиции «пред стояния» над динамикой «действия», увеличение формата полотен, усиливавшее смысловое звучание картин [21].

Хорошим примером указанных тенденций стали работы О.П.Филатчева — «БАМ. Водители "магирусов"» (1980) и триптих «Современники» (1982). Полотна объединены не только формальной принадлежностью к циклу картин, посвященных строителям БАМа, но близки по образному строю, что отметили и современники: «В обеих картинах очевидно намеренное тяготение к некоему идеальному видению. Автор декларативно подчёркивает в своих героях интеллектуализм и духовную глубину, выражая эти качества в самом их облике, как бы "списанном" с ренессансных фресок» [22]. Согласимся с высказыванием о тяготении О.П.Филатчева к идеальному видению, реализованному живописными приемами, почерпнутыми у старых мастеров. Картина «БАМ. Водители "магирусов"» по композиционному строю близка к ранним работам художника в портретном жанре. Картина очищена от излишних деталей внешней среды, в ней много «воздуха». В духе символического наполнения картин Возрождения отработаны элементы пейзажа. Вертикальные ритмы сухих стволов, уходящие в перспективу, вместе с облаками, служат формализацией мыслей персонажей, внутренне замкнутых и одухотворенных. В свою очередь, в триптихе «Современники» О.П.Филатчев применил композиционный ход, отработанный в полотнах «Песня» и «Северобайкальск. Молодая семья». Этот прием напрямую отсылает к монументальным композициям Раннего Ренессанса, создающим пространство с линейной перспективой. Обратим внимание, что персонажи, на обоих полотнах они вновь решены как монументальные, иконографически обобщенные типажи-модулёры, скомпонованные в группы. В совокупности с метафоричным пейзажем это придает картинам, основанным на реальном, обыденном сюжете, глубокое, философское вневременное звучание.

Содержательная сторона картин, особенно триптиха «Современники», вызвала дискуссию среди критиков. Так, Л.Молчанов верно

отметил: «…само название… картины указывает на предельную меру обобщения в замысле, на программный уход от частного и конкретного. Ситуация заводского обеда, увиденная в подчёркнуто “очищенном” от бытовых примет высоком ключе, превращается в нечто гармоническое и совершенное… Здесь ориентация на высокий строй мыслей и чувств оказывается напрямую связанной… с прошлым искусством, для которого именно эти этический и эстетические уровни были органичны…» [23]. В свою очередь, В.И.Чайковская, исследуя отражение в советском искусстве внутреннего мира человека, дала свою оценку произведению О.П.Филатчева. Сопоставив триптих «Современники» с триптихом Я.Аманиса «Студенческий праздник в Риге» (1982), она отметила общие проблемы выбранной формы — недостаточность сюжетно-фабульной взаимосвязи частей и необходимость усиления пространственно-временных и сюжетно-содержательных решений, свойственных не для литературного повествования, а для изобразительного искусства. В части триптиха «Современники» В.И.Чайковская заметила: «В центральной, отличающейся по размерам картине триптиха изображён “групповой портрет”… в интерьере… ещё не совсем обжитой молодёжной столовой, где раздатчицы, разливающие по тарелкам суп, столь же задумчивы и самоуглублены, как и группа молодых интеллектуалов в очереди и за столом. Но такая “повальная” задумчивость невольно заставляет задуматься и самого зрителя, не является ли она глубокомысленной позой или раздумьем о вещах вполне прозаических… представляется, что подобный уровень постижения современности сейчас уже выглядит несколько поверхностным…» [24]. Позиция критика вполне понятна: персонаж, помещенный в конкретную ситуацию, должен действовать сообразно с ней. Но в искусстве большое значение имеют влияния и рефлексии. Советский художник, оставаясь в рамках реалистического искусства, мог задумываться над пресыщением изобразительного ряда, «загроможденного» героями, наполненными гражданским пафосом строителей социализма, выдвигая на первый план образы не открытых, а закрытых миру самоуглубленных персонажей. Такая тенденция имела место в творчестве отечественных «классицистистов», к числу которых принадлежал и О.П.Филатчев. Не исключено, что их обращение к эстетическим и композиционным приемам старых мастеров было реакцией на обилие «натурного реализма» в произведениях старшего поколения советских мастеров.

Еще один аспект проблемы — это реализация изображения не по канонам литературного, сюжетно-фабульного нарратива, а средствами, характерными изобразительному искусству. Рассмотрим мысль в литературноцентричном ключе. Язык напрямую связан с мышлением, выражение которого есть речь. Последняя обладает своей культурой, которой присуща смысловая точность, логическая стройность, правильность, богатство и разносторонность словаря, выразительность, чистота. Соединение всех этих качеств рождает норматив речи. Своими правилами нормативного языка обладает и живопись. Одними из главных являются точность и логичность использования живописных средств, согласно выбранной манере и форме. В.И.Чайковская, рассматривая многочастные композиции (диптихи, триптихи и др.), относит их к станковым картинам, для которых присущи материальность, эмоция (чувство), осязаемость, конкретность объекта. В триптихи «Современники» О.П.Филатчева эти проявления станковой живописи не акцентированы, потому, что художник подходит к станковой работе как к монументальной, образный и пластический язык которой складывается по другим канонам. Архитектура своими пропорциями, пространством формирует язык монументальной живописи. Он исключает излишнюю материальность, естественность и натуральность быта в композиционном строе повествования. Эмоции в монументальной композиции более одухотворены, идеализированы, нежели естественны, что характерно для станковой живописи.

После триптиха «Современники» О.П.Филатчев не раз обращался к форме многочастного произведения: им были созданы триптихи «Сыновья» (1984), «Остров детства моего» (1985), «Семья» (1985–1987). Две последние работы были представлены на «XV выставке произведении членов Академии художеств СССР» (каталог, с. 49), открытой 6 мая 1987 г. в Москве в залах Государственной Третьяковской галереи. Выставка проходила на фоне острой дискуссии об обновлении теории и практики советского искусства в условиях начавшейся перестройки. Под видом реформирования социалистического реализма началась атака на реализм как таковой с целью замены его на пустоту исподволь «проталкиваемых» к признанию доморощенных модернистов [25]. Тем не менее, академическая выставка убедительно показала, что Академия Художеств занимает здоровую консервативную позицию приверженности реалистическому методу отражения действительности, а не

конструированию выдуманных миров в русле «актуального» искусства. В выставочной живописи обозначилась интересная тенденция: увеличение количества пейзажей и портретов и сокращение тематических и исторических картин. В свою очередь, в последних усилилось стремление к философско-аллегорическому, а не нарративному решению композиции. Таковы были работы Г.М.Коржева, М.А.Савицкого, Е.Е.Моисеенко, Д.Д.Жилинского, А.А.Мыльникова. В оценках критиков появилось вызванное перестройкой требование адекватности идейно-образной концепции и ее пластического выражения в произведении сложившейся ситуации. Использование теми или иными мастерами устоявшихся пластических ходов, делающих узнаваемой авторскую манеру, рассматривалось как недостаток. В этом упрекали Г.М.Коржева, Д.А.Налбандяна, Д.Д.Жилинского и О.П.Филатчева: «Пластически безжизненным показался триптих "Семья" О.Филатчева, в котором стилизованные особенности "высокой" манеры приходят в противоречия с бытовым в общем-то сюжетом» [26]. По каким-то причинам триптих «Остров детства моего» остался за рамками критического разбора, хотя он важен как антитеза триптиху «Семья». «Остров детства моего» продолжает традицию сложившейся живописной манеры автора. Ось горизонта проходит через все части триптиха (левую, имеющую название «Сыновья», центральную — «Вяжут сети» и правую — «Дети и старые баркасы»), задавая ритм и определяя глубину композиции. Вертикаль выстроена только в центральной части, где, как в «Рыбаках Приморья», персонажи слиты в монолит, замкнутость которого нарушает лишь взгляд одного из героев к зрителю, создающий диалог монумента с окружающим пространством. В целом, в деталях, построении композиции, проработке портретных черт персонажей мы наблюдаем определенную универсализацию живописных приемов и некоторую схематизацию образов-типов.

Таким образом, упрек в «пластической безжизненности» и композиционном однообразии можно предъявить по отношению к триптиху «Остров детства моего», но не к триптиху «Семья». Последний стал этапным произведением художника, разительно отличавшимся от предыдущих многофигурных полотен. Триптих вобрал в себя наработки, сделанные О.П.Филатчевым в многочисленных портретах родных и друзей. В отличие от предшествовавших многофигурных работ, в которых персонажи имеют обобщенный и собирательный образ, в триптихе «Семья» портретные изображения точны и соотносятся к конкретны-







Рисунок 4. О.П. Филатчев. Левая часть триптиха «Семья». Холст, масло, темпера. 160х80. 1985
Рисунок 5. О.П. Филатчев. Центральная часть триптиха «Семья». Холст, масло, темпера. 160х200. 1985
Рисунок 6. О.П. Филатчев. Правая часть три птиха «Семья». Холст, масло, темпера. 160х80. 1985

ми людьми из окружения О.П.Филатчева. Кроме того, в триптихе четко прослеживаются живописные приемы, присущие поздней авторской манере художника. Центральная часть триптиха «Семья» отсылает нас к приемам композиционных решений многофигурных полотен, где тщательное перечисление персонажей с выявлением характерных черт каждого производится за счет свертывания плана в декоративный ряд цветовых пятен одежды и досконального анализа портретов героев. Гипертрофированные блики на лице, подобные свечению или световым всполохам, играют на усиление глубины одухотворенности каждого персонажа. Скользящие металлизированные блики становятся у автора неотъемлемым приемом, создающим нужные объемные акценты. Нарастает тенденция сплавления нескольких фигур в одну композиционную массу, как единого пятна с четким силуэтом. Чаще всего такие обобщения проходятся работой с тенью, которая выполняется примерно одним и тем же тоном, оставляя разницу в цвете одежды только на свету. Этот прием свойственен в большей степени монументальной живописи, где, сохраняя плоскость стены, необходимо создавать композиционные ритмы отдельных фигур и фигур в массе, не разрывая пространство.

Интересны композиционные решения в боковых частях триптиха. В левой части винтовая лестница, реально существующая в мастерской О.П.Филатчева, создает сильную композиционную конструкцию, которая вместе с проемом стены акцентирует остроту диалога отца с сыном. По-

дымающиеся вверх ступени, наряду с раскрытой книгой, вводят тематическую подоплеку «диалога возрастания» в жизни. Правая часть решена за счет двух кулис: первого плана холста и третьего плана — шторы, между которыми расположены фигура О.П.Филатчева за работой и его жены с младенцем. В тональных отношениях боковые части триптиха построены на антитезе: в левой превалирует светлый тон, а в правой — доминирующим является тёмный тон, при минимальной массе светлого.

Таким образом, Олег Павлович Филатчев, на основе собственного опыта работы в портретном жанре и используя выразительные средства, присущие монументальной живописи, в многофигурных тематических полотнах трансформировал свою творческую манеру в интегрированный художественный язык, отдельные выразительные средства которого видоизменялись или замещались новыми, в зависимости от содержательной основы того или иного произведения. Такой язык, обладая известной универсальностью, помогал решать различные творческие задачи, но, в известной мере, «монументализировал» персонажи, выхолащивая их индивидуальные черты. Кроме того, в авторской живописной манере и творческой эстетике О.П.Филатчева произошло слияние положительного образа человека эпохи развитого социализма и человека, одухотворенного этикой и эстетикой эпохи Раннего Возрождения. Буквальное и вневременное соединились в работах Олега Павловича в единый образ, не всегда правильно воспринимаемый советской художественной критикой. Такое творческое видение является безусловной ценностью авторской манеры О.П.Филатчева.

Примечания:

1. О портретных работах О.П.Филатчева и эволюции его авторской манеры см.: *Юдин П.В.* Формально-стилевые особенности портретной живописи О.П. Филатчева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2019. № 2. Ч. 1. С. 180–198.

2. *Короткова А.А.* Вопросы теории социалистического реализма в партийной советской печати 70-х гг. // Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР. Тематический сб. научных трудов. Вып. XV. Л.: ИЖСА, 1984. С. 4.

3. Там же. С. 7.

4. *Мясников А.* Советская литература — воплощение ленинских эстетических принципов // Коммунист. 1970. № 6. С. 101; Марков Д. Эстетическое богатство социалистического реализма // Правда. 1973. 25 апреля.

5. *Короткова А.А.* Указ. соч. С. 8.

6. *Егоров А.* Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма // Советская культура. 1973. 11 мая.

7. Речь товарища М.А.Суслова // Искусство. 1976. № 1. С. [3].

8. Связь с жизнью народа — источник силы искусства // Искусство. 1976. № 3. С. 3.

9. *Шмидт М.* Творческий отчёт художников Москвы // Искусство. 1976. № 2. С. 41.

10. *Недошивин Г.* Московская зональная // Творчество. 1976. № 1. С. 6; Акимова Л., Купцов И. Всесоюзная художественная выставка «Слава Труду» // Искусство. 1976. № 5. С. 9.

11. *Акимова Л.* Художники Советской России. Образы жизни народной // Искусство. 1976. № 3. С. 11–12.

12. *Плетнёва Г.* Социально-нравственные вопросы современности в картине 70-х гг. // Искусство. 1976. № 11. С. 8.

13. *Пономарёв Н.* Торжество ленинских идей // Искусство. 1977. № 10. С. 5.

14. «По ленинскому пути». Москва. Ноябрь-декабрь 1977 г. Каталог. М.: Советский художник, 1977. С. 30.

15. В 1975 г. О.П.Филатчев закончил роспись «Студенты» в Институте нефтехимической и газовой промышленности им. И.М.Губкина. За это произведение О.П.Филатчев номинировался на соискание Государственной премии СССР (не получил).

16. *Осмоловский Ю.Э.* К шестидесятилетию Октября // Советская живопись›76–77. Сб. ст. М.: Советский художник, 1979. С. 19.

17. Фраза записана со слов ученика Ю.К.Королёва В.А.Чернорицкого.

18. *Мочалов Л.* Ассоциативная картина и её роль в современном художественном процессе // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 9. М.: Советский художник, 1987. С. 172.

19. *Ткачёв С.П.* Высокий долг художников России // Художник. 1979. № 9. С. 8.

20. *Соктоева Н.* «Мы строим БАМ» // Художник. 1979. № 9. С. 16.

21. *Яблонская М.* В залах Всесоюзной выставки «Мы строим коммунизм». Обозрение // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 5. М.: Советский художник, 1982. С. 10; Семёнов В. Живопись на Всесоюзной художественной выставке «СССР — наша Родина» // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 42.

22. *Семёнов В.* Указ. соч. С. 37.

23. Там же. С. 37.

24. *Чайковская В.И.* О некоторых новых тенденциях изображения внутреннего мира личности в советском искусстве последних лет // Советское искусствознание. Сб. ст. Вып. 20. М., 1986. С. 15–16.

25. *Лукьянов Б.* Традиции и профессионализм // Художник. 1987. № 10. С. 10.

26. *Политыко С.* Пятнадцатая академическая // Искусство. 1987. № 12. С. 8.

Библиография:

1. *Акимова Л.* Художники Советской России. Образы жизни народной // Искусство. 1976. № 3. С. 9–15.

2. *Акимова Л., Купцов И.* Всесоюзная художественная выставка «Слава Труду» // Искусство. 1976. № 5. С. 2–11.

3. *Ванслов В.В.* О реализме социалистической эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1982. 103 с.: ил.

4. *Егоров А.* Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма // Советская культура. 1973. 11 мая.

5. *Короткова А.А.* Вопросы теории социалистического реализма в партийной советской печати 70-х гг. // Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР. Тематический сб. научных трудов. Вып. XV. Л.: ИЖСА, 1984. С. 3–12.

6. *Лебедева В.* Некоторые тенденции в живописи 70-х гг. (московские художники) // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. М.: Наука, 1979. С. 44–94.

7. *Лукьянов Б.* Традиции и профессионализм // Художник. 1987. № 10. С. 10–19.

8. *Марков Д.* Эстетическое богатство социалистического реализма // Правда. 1973. 25 апреля.

9. *Мочалов Л.* Ассоциативная картина и её роль в современном художественном процессе // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 9. М.: Советский художник, 1987. С. 159–174.

10. *Мясников А.* Советская литература — воплощение ленинских эстетических принципов // Коммунист. 1970. № 6. С. 95–110.

11. *Недошивин Г.* Московская зональная // Творчество. 1976. № 1. С. 5–9.

12. *Орловский Н.П.* Строгановская школа монументальной живописи 1960-х — 1980-х годов: Становление, стилевые особенности: Дисс. [...] кандидата искусствоведения: 17.00.04 / МГХПУ им. С.Г.Строганова. М., 2011. 149 с.

13. *Осмоловский Ю.Э.* К шестидесятилетию Октября // Советская живопись›76–77. Сб. ст. М.: Советский художник, 1979. С. 13–21.

14. *Плетнёва Г.* Социально-нравственные вопросы современности в картине 70-х гг. // Искусство. 1976. № 11. С. 4–13.

15. *Политыко С.* Пятнадцатая академическая // Искусство. 1987. № 12. С. 3–9.

16. *Пономарёв Н.* Торжество ленинских идей // Искусство. 1977. № 10. С. 2-8.

17. Речь товарища М.А.Суслова // Искусство. 1976. № 1. С. [1–3].

18. Связь с жизнью народа — источник силы искусства // Искусство. 1976. № 3. С. 2–3.

19. *Семёнов В.* Живопись на Всесоюзной художественной выставке «СССР — наша Родина» // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 25–42.

20. *Сокгоева Н.* «Мы строим БАМ» // Художник. 1979. № 9. С. 13–22.

21. *Ткачёв С.П.* Высокий долг художников России // Художник. 1979. № 9. С. 2–8.

22. *Чайковская В.И.* О некоторых новых тенденциях изображения внутреннего мира личности в советском искусстве последних лет // Советское искусствознание. Сб. ст. Вып. 20. М., 1986. С. 5–23.

23. *Шмидт М.* Творческий отчёт художников Москвы // Искусство. 1976. № 2. С. 37–42.

24. *Яблонская М.* В залах Всесоюзной выставки «Мы строим коммунизм». Обозрение // Советская живопись. Сб. ст. Вып. 5. М.: Советский художник, 1982. С. 10–24.

25. *Яблонская М.* Взаимовлияние станкового и монументального в советской картине 20-х, 60-х – 70-х гг. // Советская живопись ’74. Сб. ст. М.: Советский художник, 1976. С. 153–163.