И.В. ГАХОВА
Аспирант МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: i.gakhova@garagemca.org

I.V. GAKHOVA
Post-graduate student of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: i.gakhova@garagemca.org

ПРИНЦИПЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ 1960–1980 гг. С АРХИТЕКТУРОЙ

SYNTHESIS OF SOVIET MONUMENTAL PAINTING AND ARCHITECTURE OF THE 1960–1980s

Настоящая статья является попыткой обозначить характер сочетания советской монументально-декоративной живописи и архитектуры периода 1960–1980 гг. Предметом исследования являются основные черты и стилистика советской монументально-декоративной живописи 1960–1980 гг., рассмотренные в контексте синтеза искусств. Объектом исследования являются монументальные живописные произведения московских художников, находящиеся в разных городах бывших республик СССР. В данной статье рассматривается проблема синтеза искусств, выделяются доминирующие типы взаимосвязи монументально-декоративной живописи и архитектуры. Через взаимосвязь с архитектурой выявляются основные черты монументально-декоративной живописи исследуемого периода.

This article is an attempt to define the nature of synthesis of Soviet monumental-decorative painting and architecture of the 1960–1980s. The subject of the research is the main features and stylistics of the Soviet monumental-decorative painting of 1960–1980, which considered in the context of the synthesis of arts. The object of the research is monumental paintings of Moscow artists located in different cities of the former Soviet republics. This article discusses the problem of the synthesis of arts, identifies the dominant types of

interrelationships of monumental-decorative painting and architecture. The main features of the monumental-decorative painting of the 1960–1980s are revealed through interrelation with architecture.

Ключевые слова: советский модернизм, монументальная живопись, мозаика, интерьер, синтез искусств.
Keywords: soviet modernism, monumental painting, mosaics, interior, synthesis of arts.

В отечественном искусствознании монументально-декоративной живописи 1960–1980 годов отведено недостаточно места. В современных исследованиях и интернет-проектах посвященных архитектуре данного периода (интернет-проекты «СовМод», «Советская архитектура», отчасти «Проект Россия», книги Н.Малинина, А.Броновицкой «Москва: архитектура советского модернизма», «Алма-Ата: Архитектура советского модернизма»), обозначилась проблема недостаточной изученности и недостаточного внимания к вопросам сохранности архитектурных памятников советского модернизма. Отдельных комплексных научных исследований, посвященных монументально-декоративной живописи в зданиях советского модернизма, не было. При этом вопрос о сохранении, атрибуции и исследовании модернистских монументальных произведений с каждым годом становится все более актуальным.

С началом «оттепели» совпало начало развития нового в истории советской архитектуры стиля, который не так давно получил название «советский модернизм» [9]. Общественные здания нового типа начали активно распространяться во всех регионах России, создавая вокруг себя культурные зоны, среду, которая должна была включать в себя произведения монументального искусства. Это Дома культуры, гостиницы, театры, учебные заведения, научные организации, музеи, больницы.

Монументальное искусство получило очень широкое распространение по причине широкого развития строительства и в связи с основными особенностями новых зданий. В архитектуре советского модернизма главенствовали типовые конструкции, использовались новые строительные материалы и элементы заводского изготовления. Строились общественные здания по определенным проектам и значительно лучше финансировались. Существовал специальный указ об обязательном использовании 2% средств, предусмотренных на строительство зда-

ний, на их «художественную отделку» и благоустройство окружающей территории [2, с. 9]. Таким образом, в огромных количествах появлялись мозаика, фреска, монументальный текстиль, витражи. В условиях стремительно нарастающей высотности зданий, их объемов, предполагалось, что живопись и скульптура должны способствовать созданию «человеческой» меры восприятия окружающей среды [3, с. 18].

Монументальная живопись снаружи зданий чаще всего располагалась на специально отведенной для нее пустой плоскости, либо покрывала глухие кубические или прямоугольные объемы верхней части здания. В интерьерах произведения монументально-декоративной живописи отличали и выделяли основные, наиболее значимые зоны, зачастую спасая невыразительный художественный образ внутреннего пространства.

В крупных архитектурных проектах произведения монументальной живописи часто задумывались параллельно со строительством здания. Это значит, что художник участвовал в оформлении художественного образа архитектуры, а не только забивал монументальным искусством «дыры» пустых невыразительных объемов.

В отличие от станкового искусства, в котором давление идеологии ослабилось, у предметных форм, связанных с интерьером и бытом — архитектуры и монументальных форм искусства, связанных с внешним и внутренним архитектурным пространством, установка на «идейность, партийность, народность» не менялась [5, с. 201]. Однако борьба за свободу творчества, породившая советский нон-конформизм, в какой-то мере была свойственна и монументалистам, с единственным отличием — она проходила в официально признанном порядке. Художник-монументалист не занимался радикальными экспериментами, но пытался добиться признания его метода работы и концепции допустимым со стороны руководства. Таким образом, только в монументально-декоративной живописи этого периода свободно могли реализовываться полностью абстрактные живописные произведения.

Изменился материал, из которого выполнялось произведение монументально-декоративной живописи. В этот период значительно большую роль приобрела сама фактура произведения — живопись становится рельефной. Широкое распространение получили мозаика, сграффито, синтетические краски, цветные цементы. Новаторским моментом можно считать «синтезирование» в единое целое объемной формы и цвета путем соединения рельефа и круглой скульптуры с клас-

сическими видами монументальной живописи (мозаикой, росписью, витражом). В период 1960–1980 гг. имело место большое разнообразие приемов, использовавшихся при создании произведения, отсутствие чистых стилевых признаков, что является характерной чертой искусства модернизма. На плоскости одного монументального произведения часто могли находиться композиции, которые имеют разный характер передачи пространства. Пространства каждого изображения могли быть обособленны, могли накладываться друг на друга и перетекать друг в друга (витраж «Берегите жизнь на земле» в Музее боевой комсомольской славы им. А.Матросова в Великих Луках (1971), Б.Тальберг). В этом усматривается отказ от «западной» системы построения монументальной живописи, в которой изображается единовременный эпизод, в пользу «восточной», не имеющей единства времени и места [6, с. 16]. Параллельно с перечисленными новыми тенденциями сохранялся и классический язык реалистической живописи, выразившийся в монументально-декоративных произведениях художника О.Филатчева.

Сочетание сюжетно-повествовательных композиций с образно-метафорическими элементами — характерная черта монументально-декоративной живописи 60–80-х гг. Такого рода сочетание ярко выражено в мозаике «В твоих руках жизнь» на здании библиотеки 2-го медицинского института в Москве, мозаиках Б.Тальберга «1812 год» на здании Музея-панорамы «Бородинская битва».

С точки зрения роли монументального искусства в организации пространственной среды можно указать на две ведущие тенденции. Одна предполагает формирование значительных пространственных зон и требует крупных масштабов, а другая проявляется в ориентации на камерный масштаб непосредственного контакта с человеком. Обе тенденции влияют на характер образных решений произведений и выбор их изобразительных и композиционных средств. Перед монументалистами остро вставала необходимость совмещать две масштабные шкалы: живопись должна была восприниматься и с близкого расстояния, и быть рассчитанной также и на восприятие издалека. Некоторые монументальные композиции, соответственно грандиозной идее, которую они, по задумке автора, должны нести, имеют крупные масштабы. В качестве примеров можно выделить роспись М.Савицкого «Отечественная война. 1944 год» в Музее истории ВОВ в Минске (1971), мозаику «Покоритель космоса» в Музее истории космонавтики в Калуге А.Васнецова (1967).



Рисунок 1. Б.Валуев. Мозаичные композиции в интерьере вестибюля МГИМО, 1968

Тенденция камерности была более распространена, так как предоставляла широкие возможности для выбора тематики и выразительных средств [4, с. 33], следовательно, в интерьере монументально-декоративной живописи было больше. Для камерных интерьерных композиций более характерно лирическое начало: роспись О.Филатчева «Человек и природа» в ялтинском Ботаническом саду, монументальные композиции И.Лавровой и И.Пчельникова, росписи В. и Б.Неклюдовых в интерьерах пионерлагеря «Зорька» и др.

Монументально-декоративная живопись 1960–1980 гг. по-разному взаимодействует с архитектурой. Часто происходило взаимодействие при сохранении доминирующей роли пространства и архитектуры, когда плоскость стены не «разрушается» живописью, выступающей в роли ненавязчивого, но выразительного акцента. К этому типу взаимодействия приближены мозаичные композиции Б.Валуева в вестибюле здания МГИМО (ил. 1). Решение живописного оформления данного пространства основано на выделении определенных частей интерьера, в данном случае, акцент сделан на дверях. Полуциркульной формы стена, отделяющая аудиторию от зала, прорезана дверными проемами, по высоте едва доходящими до середины стены, не имеет никаких дополнительных пластических характеристик. По задумке художника Б.Валуева, дверные проемы посредством выделения и продолжения их в высоту с помощью монументальной мозаики были превращены в яркие ритмические доминанты интерьера. Монохромные мозаичные композиции построены на сочетании насыщенно-синего с вкраплениями черного цвета фона со светлыми золотистыми и серо-белыми символическими фигурами. Наиболее выразительными из них являются изображения космонавта и рабочего-сварщика. Космонавт в предельно статичной позе с чертежом-схемой в руках изображен на фоне условного круга — символа Земли; устойчивость фигуры подчеркивается плотной черной полосой плоскости, на которой стоят фигуры, условный синий фон посредством



Рисунок 2. Н.Миронова. Мозаика из керамической плитки. Здание бассейна санатория «Отрадное». Московская область, 1974

собственной цветовой активности выделяет контрастные ему светлые фигуры. Архитектурность, уравновешенность композиции подчеркивается наличием живописными средствами созданных архитектурных элементов: фигура стоит в обрамлении двух условных перспективно изображенных архитектурных элементов, напоминающих перегородки, вертикализму которых вторят декоративные рамы, выложенные из мрамора и объединяющие вход с мозаичными композициями десю-де-порт. Другая композиция «Рабочий» изображает сварщика, приподнявшего маску, со сварочным аппаратом в руках — атрибутом своей деятельности. Размещена фигура также строго по центру, фоном для нее является условная металлическая конструкция, которая больше напоминает абстрактную декорацию; обрамлена фигура рабочего «перегородками», подобно остальным мозаичным композициям зала МГИМО. Композиции внесли цветовой акцент в светлый интерьер помещения, стены которого отделаны бледным молочно-белым и серым мрамором, окантовка стен и столбы-опоры — песочного цвета камнем. Мозаичные панно Б.Валуева создали выразительный художественный образ интерьера, подчеркнув вертикальность стены, придав ей отчетливую ритмическую структуру, пространство приобрело бо́льшую выразительность и индивидуальность.

Примечательны многоцветные абстрактные монументально-декоративные живописные композиции художника Н.Мироновой. Во всех своих работах Миронова создает «живописную», цветовую архитектуру, не разрушая при этом архитектуру реальную. Для ее работ характерны целостность, тектоничность, визуальная объемность, они активны ритмически, по цвету и композиции.

В абстрактном мозаичном панно из керамической плитки в помещении бассейна санатория «Отрадное» (ил. 2) композиция построена на сочетании ярких геометрических форм, которые локальными цветами контрастируют друг с другом, ритмически и колористически, «ожив-

ляя» торцевую треугольной формы стену под двускатной крышей. Декоративное мозаичное панно подчеркивает основные архитектурные формы, не разрушая плоскость стены. Интерьер зала бассейна санатория «Отрадное» отличается небольшой высотой стен и наличием огромного по отношению к их высоте двускатного перекрытия, которое придает всей постройке некоторый уплощенно-пирамидальный вид. Монументально-декоративное мозаичное панно занимает всю плоскость одной продольной стены (противоположная стена полностью остеклена). Вытянутое пространство зала бассейна, несмотря на остекление одной из его стен, имело риск оказаться слишком сжатым, но мозаичная композиция Н.Мироновой справилась с задачей не только обогатить пространство декоративно, но и пластически. Композиция панно, находящегося на одной из продольных стен, основана на полихромном сочетании абстрактных геометрических фигур. Их локальные насыщенно-желтые, красные, синие, белые цвета активно взаимодействуют друг с другом, формируя главную композиционную тему «интерьера».

Архитектура форм и цветовая архитектура в созданном Н.Мироновой мозаичном панно сделали стену отдельным самодостаточным элементом интерьера, органично интегрированным в архитектурную структуру здания. Следует учесть такие специфические черты, как наличие в интерьере отражающей водной среды, а также прозрачность второй продольной стены, дающей монументально-декоративному произведению быть обозримым и снаружи, играть роль в художественном образе не только интерьера, но и общего архитектурного решения.

Другой тип взаимодействия проявляется в доминировании роли монументального произведения в пространстве и архитектуре. Обычно он применяется, когда архитектура сама по себе маловыразительна. Задачей художника становится спасение общего художественного образа, и он создает самоценное и полностью отвлекающее от архитектурных форм произведение монументального искусства. Примерами произведений такого типа является мозаичная композиция «История печати» (ил. 3), выполненная А.Васнецовым и Н.Андроновым в главном здании редакции газеты «Известия» в Москве, роспись «Студенты» О.Филатчева в здании РГУ нефти и газа им. И.М.Губкина (ил. 4), мозаичный декор библиотеки 2-го медицинского института, выполненный художниками Л.Полищук и С.Щербиниой (ил. 5). Художники, по сути, должны были решить задачу, стоящую перед архитектором. Зачастую это «спасение» хорошо





Рисунок 3. А.Васнецов. Мраморная мозаика «Человек и печать» в здании газеты «Известия» в Москве, 1978. Фрагмент
Рисунок 4. О.Филатчев. «Студенты». Роспись в РГУ нефти и газа им. И.М.Губкина, 1975

работало — в интерьерах тщательно разработанная художником одна стена, пол или потолок, в редких случаях цельный объем, могли придать интерьерам некоторую самоценность и создать эстетически пригодную для общественных зданий среду. Эту задачу преследовали также художники Б.Неклюдов, В.Замков, А.Талащук, И.Лаврова и И.Пчельников и т.д. Их монументально-декоративные произведения «самовыражались» независимо от архитектуры, поэтому о полноценном синтезе говорить нельзя. Но таковы были обстоятельства: имея слабые исходные данные (простую гладкую стену, безликие стыки стены и потолка), художник шел по пути обогащения архитектуры, ее «достраивания». С.Базазьянц предложила термин «антисинтез» для обозначения данного типа взаимодействия монументального искусства и архитектуры [8, с. 29]. Андрей Васнецов совместно с Н.Андроновым в здании издательства «Известия» выполнил покрывающую все стены простого по объему геометрического архитектурного пространства монументальную мозаику «Человек и печать» (1978, Москва). С целью придать плоскостям стен ритм, художники создают в мозаике условные подобия архитектурных ритмических членений, образующие пространство для символико-повествовательных композиций. Изображения решены в скупой гамме серо-белых тонов; пластическая гармония строгих и простых плоскостных композиций, в которые введен текст, создает особую целостность художественного решения интерьера.

Мозаика «Покорители космоса» (1967), выполненная А.Васнецовым в зале Музея космонавтики им. Циолковского в Калуге, также



Рисунок 5. Л.Полищук, С.Щербинина. Мозаичные композиции на здании библиотеки медицинского института им Н.И.Пирогова. Москва, 1984

отличается условностью живописно-пластической моделировки, отличающейся визуальной рельефностью, строгостью и лаконичностью. Эти качества придают мозаике почти архитектурный характер. Она располагается на стене зала, объединяющей верхний и нижний этажи. Композиция мозаики сочетает в себе разного характера повествовательно-символические сцены и фигуры: эпизоды, связанные с созданием космических кораблей, крупная фигура космонавта; аллегорические фигуративные изображения дополняются вставками текста. Васнецов подчеркивает вертикальный ритм фигур всей композиции, центром которой является статичное, подобное монументу изображение космонавта, рядом с которым изображены еще две крупные фигуры — рабочий и инженер. В построении композиции нет принципа последовательного действия, все фигуры несут печать аллегоричности, они обособлены, но, в то же время, объединены общей темой и решением. Композиции свойственны особая монолитность, мастерски переданные уравновешенные соотношения объемов, ритмически обогащающих архитектуру. Колорит мозаики отличается сочетанием коричневого и серого с глубокими сине-зелеными тенями и светлыми штрихами бликов.

Радикальным и первым в истории советской монументально-декоративной живописи подобного рода вмешательством в архитектурную форму, когда средствами живописи полностью «реконструируется» архитектура, являются мозаичные композиции фасада библиотеки (ил. 4) в ансамбле Московского государственного медицинского института имени Н.И.Пирогова (1978, Москва). Типовой куб здания библиотеки над верхней частью стен стал основой этого эксперимента. Л.Полищук и С.Щербинина создают живописную «конструкцию», которая при «наложении» на реальную архитектуру визуально полностью изменяет

ее образ. Интересно заметить, что это первый в истории советской монументальной живописи случай, когда центром композиции становится угол (вопреки теоретическим воззрениям Фаворского). Для того чтобы «сломать» углы, авторы монументального произведения используют декоративный зигзагообразный гладкий фриз, который, проходя по периметру верхней части стен, поднимается на углах, создавая пространство для мозаики. Причем угол компонуется как заглубленная, а не выступающая часть, что является достаточно сложной задачей.

Мозаичные композиции на здании библиотеки медицинского института им Н.И.Пирогова имеют сложный, философски-символический характер. В композициях показаны основные виды медицины — терапия, хирургия, педиатрия и проч. Сюжет не просто повествователен, но и глубоко символичен. Основными композициями являются угловые: «Исцеление», «Спасение», «Надежда», «Рождение». Второстепенные композиции расположены по центру всех четырех стен: «Знания», «Долг», «Честь», «Совесть», «Доброта» (на главной стене), «Сердце» (на правой стене), «Наследственность» (на стене слева), «Мозг» (на задней стене).

В композиции «Спасение» изображен процесс хирургической операции. Художники сопоставляют обратную и прямую перспективу, объем в композициях может быть в некоторых случаях подчеркнут, в других — доминирует контур, линия. Условность сочетается с реалистичностью; колорит тональный, резкие цветовые контрасты отсутствуют, основная гамма — черный, синий, коричневый, голубой, белый цвета. В решении объема фигур, композициях и ракурсах можно усмотреть влияние мексиканского муралиста Д.А.Сикейроса, а саму вновь созданную «визуальную архитектуру» соотнести с формами монументально-декоративного сооружения «Полифорум» (1971, Мехико).

Художники в этот период решали новые задачи синтеза с архитектурой, целью которого, как правило, было придать невыразительным объемам архитектуры выразительность, а также сгладить общую ситуацию дефицита элементов дизайна интерьерного оборудования. Считается, что негативной характеристикой общей массы монументальных произведений было ярко выраженное оперирование шаблонными композиционными схемами, но эта особенность не коснулась огромного количества монументально-декоративных произведений [9]. При участии монументально-декоративной живописи художественный образ интерьеров формировался, в основном, двумя путями: благодаря приданию

пространству дополнительных ритмических характеристик с помощью монументально-декоративных композиций, являющихся выразительными акцентами в архитектурной среде, и посредством доминирования монументальной живописи в художественном образе интерьера, чаще всего скупо решенного однообразными плоскостями стен.

Рассмотренные методы подхода к синтезу искусств, анализ художественного языка монументально-декоративной живописи характеризуют основные особенности монументальной живописи в архитектуре советского модернизма и характер взаимодействия живописи с архитектурой.

Примечания:

1. *Сарабьянов Д.В.* История русского и советского искусства. М.: Высшая школа, 1979.

2. *Уралов И.Г, Репин С.Н.* Современные проблемы синтеза архитектуры и монументальных искусств // Взаимодействие искусств в современном художественном процессе / ред. Н.С.Кутейникова. Л.: Академия художеств СССР, 1988.

3. *Валериус С.С.* Монументальная живопись: современные проблемы. М.: Искусство, 1979.

4. *Щедрина Г.К.* Советское монументальное искусство (Проблема интернационального и национального). Л.: «Знание» РСФСР, 1981.

5. *Степанян Н.* Искусство России XX века. М.: Галарт, 2008.

6. *Воейкова И.Н.* Советское монументальное искусство. М.: Советский художник, 1963.

7. Фаворский В. Мысли о О монументальном искусстве // Панорама искусств. Выпуск 7 (Сост. Максимова И.С.) М.: Советский художник, 1984.

8. *Баззазьянц С.Б.* Художник, пространство, среда. М.: Советский художник, 1983.

9. *Новиков Ф., Белоголовский В.* Советский модернизм: 1955–1985. М.: Tatlin, 2010.