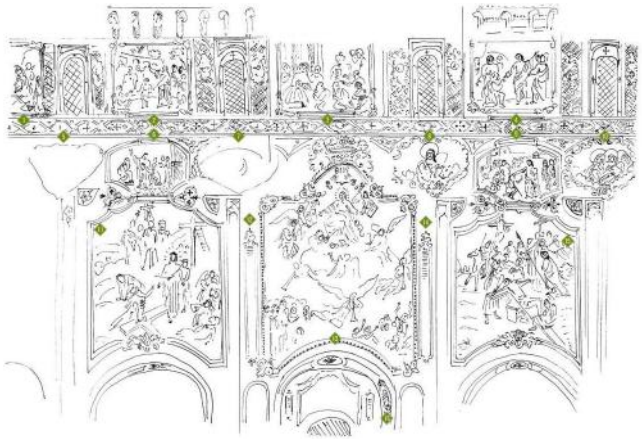
СЕВЕРНОГО ПРИДЕЛА (в честь Ильи Пророка)
12. «Установление Таинства Евхаристии» (не сохр.)
13. «Омовение ног»
14. «Одевание тернового венца»
15. «Отречение апостола Петра»
16. «Распятие» («Смерть Господа на Кресте»)
17. «Народ требует от Пилата смерти Иисуса Христа»
18. «Снятие с Креста»
19. «Положение во гроб»

ЮЖНОГО ПРИДЕЛА (в честь Сергия Радонежского)
20. «Рождество Христово»
21. «Видение Иосифу»
22. «Избиение младенцев»
23.«Бегство в Египет»
24. «Явление ангела жёнам-мироносицам»
25. «Явление Христа Марии Магдалине»
26. «Явление Христа на пути в Эммаус»
27. «Уверение Фомы»

ЦЕНТРАЛЬНОГО НЕФА
28. «Благовещение»
29. «Сошествие Святого Духа на апостолов»
30. «Снятие седьмой печати»
31. «Небесный Иерусалим»



СТЕНЫ ВОСЬМЕРИКА И ЧЕТВЕРИКА

1. «Рождество Христово» («И Слово стало плотию»)
2. «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное»
3. «Поклонение волхвов»
4. «Христос вручает апостолу Петру ключи от Царствия Небесного»
5. Евангелист Иоанн (?; не сохр.)
6. «Уверение Фомы»
7. Евангелист Марк (?; не сохр.)
8. Евангелист Лука
9. «Исцеление слепого»
10. Евангелист Матфей
11. «На Голгофе»
12. Цитата из евангелия от Матфея, гл. 25, ст. 34(?)–36.
13. «Страшный Суд»
14. Цитата из евангелия от Матфея, гл. 25, ст. 41–43.
15. «Пригвождение ко Кресту»
16. Пророк Илия

М.Ю. СИВКОВА
Аспирант кафедры «Монументально-декоративная живопись» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

M.Y. SIVKOVA
Postgraduate student of the Department of Monumental Painting of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: sivkovamashaart@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_2_1_311_325

ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ 1970–1980-х НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФЛОРЕНТИЙСКОЙ МОЗАИКИ В ПОЗДНЕСОВЕТСКОМ МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

THE INFLUENCE OF ARTISTIC TRENDS OF THE 1970–1980s ON THE WORKS OF FLORENTINE MOSAICS IN THE LATE-SOVIET MONUMENTAL ART

Статья посвящена анализу тенденций, витков интереса к различным пластам искусства прошлого, которые повлияли на характер произведений монументального искусства, созданных в технике флорентийской мозаики в позднесоветский период. Эти работы в архитектуре являются продолжением традиций монументального искусства, сложившихся в 1960–1970-е годы. Флорентийская мозаика редко применялась в произведениях монументального искусства, но тем не менее основные художественные искания эпохи нашли воплощения в мозаиках, созданных в данной технике. Наиболее сильное влияние на пластический язык и композиционные особенности флорентийских мозаик в монументальной живописи оказали следующие художественные тенденции: «формализм», интерес к искусству эпохи Возрождения и искусству модернизма (кубизм, футуризм), «новый монументализм» как особый подвид сурового стиля.

The article is devoted to the analysis of trends, turns of interest to layers of art of the past (like Renaissance and Cubism), which influenced the artistic species of monumental artworks of created in the technique of Florentine mosaic in the 1980–1990s. These artworks continue the traditions of monumental painting that formed in the 1970 and 1960s. Florentine mosaic was rarely used in works of monumental art, but nevertheless main artistic searches of the era were embodied in mosaics created in this technique. The following artistic trends had the strongest influence on the plastic language and compositional features of Florentine mosaics in monumental painting: «formalism», interest to Renaissance art and Modernism art (Cubism, futurism), «new monumentalism» as a type of severe style.

Ключевые слова: монументальное искусство СССР, флорентийская мозаика, суровый стиль, формализм, метро.
Keywords: monumental art of the USSR, Florentine mosaic, severe style, formalism, metro.

На характер флорентийских мозаик конца 1980-х — начала 1990-х годов в большей мере повлияла индивидуальная манера художников, нежели единый общий стиль эпохи. Художники выбирали среди художественных тенденций эпохи те, которые наиболее близки их собственному творческому методу. Наиболее сильное влияние на пластический язык и композиционные особенности флорентийских мозаик в монументальной живописи оказали следующие художественные тенденции: «формализм», интерес к искусству эпохи Возрождения и искусству модернизма (кубизм, футуризм), «новый монументализм» как особый подвид сурового стиля.

«Во флорентийской мозаике, в отличие от римской, применяется только цветной камень, пластинки которого идеально подгоняются друг к другу. Художественный эффект флорентийской мозаики основан на тщательном подборе оттенков камня с использованием их естественного рисунка. При этом каменным пластинам дают контуры изображаемого предмета или соответствующей детали» [1, с. 7]. Флорентийская мозаика долгое время мало применялась в монументальном искусстве (мозаика Домуса Порта Марина, Рим, Остия из собрания Национального музея искусства средних веков, Базилика Юния Басса в Риме (4 век н. э.) и Сиенский Собор Дуомо, мозаика на полу базилики Сан-Лоренцо-Фуо-

ри-ле-Мура в Риме [2], собора Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции [3], пол в соборе Святого Петра в Риме). Система госзаказа в СССР создала уникальны условия, которые позволили делать крупные произведения в архитектуре в технике флорентийской мозаики.

Флорентийская мозаика является наиболее редкой среди техник монументального искусство в силу ряда причин: а) сложный технологический процесс, требующий специального сложного оборудования, квалифицированных кадров в составе специальных бригад-исполнителей; б) невозможность изготовления флорентийской мозаики вне специальной мастерской; в) сложный монтаж; г) высокая стоимость изготовления 1 кв. м.; д) подбор палитры камня под картоны разных монументалистов происходил с участием специалистов по минералогии, камень привозили со всех месторождений, расположенных на территории СССР, что было невозможно организовать частным образом в тех объемах, которые требует монументальное искусство [источник 1].

Художник, который является автором (чье имя упоминается в книгах и статьях), рисовал только картон и иногда участвовал в выборе палитры камня. На этом роль автора чаще всего ограничивалась. Автор даже мог не присутствуют на монтаже. Эти работы делали бригады исполнителей, что ускоряло сложный и трудоемкий процесс изготовления флорентийской мозаики в сравнении с тем, сколько делается один квадратный метр в других техниках [источник 2].

Советские исследователи практически не изучали формально-стилевые особенности произведений монументального искусства, располагая памятники в хронологическом порядке (как в альбоме В.П. Толстого «Монументальное искусство СССР» [4], в сборнике «Советское монументальное искусство. Выпуск 1–5») или изучая творчество крупных мастеров, как в альбоме «Московские монументалисты» М.Л. Терехович [5]. В позднее советское время было принято рассматривать монументальную живопись в рамках проблематики организации пространственной среды советской архитектуры (примером является книга С.Б. Базиньяц «Художник, пространство, среда») [6] или проблематики синтеза искусств (примером является статья сборника «Советское монументальное искусство» В.П. Толстого «Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве» [7]); предметом анализа искусствоведов иногда также становились характерные приемы конкретного монументалиста (например, Н. Воронов, альбом «В.К. Замков» [8]).

Формально-стилевой анализ произведений монументального искусства, созданных в технике флорентийской мозаики, в большей мере свойственен исследовательским работам XXI века: В.Б. Равинской (в диссертации есть раздел о флорентийских мозаиках по картонам Дейнеки) [9] и Т.В. Барановой (в диссертации есть раздел о флорентийских мозаиках алтайских художников Алексеевых) [10], много внимания изменению пластического языка в монументальной живописи в 1960–1990-е уделяет Н.И. Аникина в книге «Иллюзии и реальность. Творчество московских монументалистов 60-х — 90-х глазами заинтересованного наблюдателя» [11].

Отсутствие формально-стилевого анализа памятников монументального искусства СССР (в том числе созданных в технике флорентийской мозаики) является пробелом в научном знании в данной области.

Формирование пластического языка монументальной живописи СССР 1980-х годов начинается в годы хрущевской «борьбы с излишествами». Первым памятником, где используется новый пластический язык, является Дворец пионеров на Ленинских горах (1962) [11, с. 14]. Пластический язык, характерный для монументального искусства СССР 1960–1980-х складывался под знаком отказа от пафоса архитектуры сталинского ампира и соцреалистической живописи и скульптуры.

Во флорентийских мозаиках в монументальном искусстве 1980-х годов нашли отражения тенденции, характерные для монументального искусства СССР данной эпохи в целом, потому, анализируя стилевые влияния, которые заметны в произведениях флорентийской мозаики, я обращаюсь к анализу произведений монументальной живописи, созданных в иных техника.

Формализм — идеологическое клише, характерное для советской художественной критики, впервые появившееся в 1930-е. В формализме обвинялись деятели литературы, театра, музыканты, а также художники [12]. Для произведений, к которым применительно понятие формализма, характерно предпочтение устоявшихся графических схем приемам живого наблюдения за реальностью. Но формализм в монументальной живописи мог быть продиктован не только модой и изменением художественного вкуса. Он вытекает из необходимости стилизовать реальные объекты и явления реальной жизни так, чтобы их можно было показать в произведениях монументальной живописи высотой в несколько и более этажей, площадью более 100 квадратных метров.

Формализм в искусстве 1980-х приходит из искусства предшествующего десятилетия. В 1970-е появились монументальные произведения, опубликованные в основных иллюстрированных альбомах-каталогах — В.П. Толстой «Советское монументальное искусство», 1978 [13], М.Л. Терехович «Московские монументалисты» [5], И.Н. Воейкова «Монументалисты Советской России, Выпуск II [14], в которых складываются основные образы-типы монументальных произведений: рабочего, крестьянина, пионера, спортсмена, бойца Красной армии, матери и дитя, весьма далекие от конкретных прототипов. Сравним римские мозаики «Аквалангисты» и «Футболисты» С.И. Иванова, сделанные в соавторстве с В. Колесниковым для спортивного комплекса в Филях (Москва, 1973) [14, с. 81] с флорентийскими мозаиками «Хоккеисты» и «Лыжники» по картонам А. Дейнеки для Дворца съездов [16]. Рисунок на основе живого наблюдения мозаик, выполненных по картонам Дейнеки, являет собой разительный контраст по сравнению со сдержанной цветовой гаммой, скупостью пластического языка, условностью рисунка позднесоветского искусства (что делает сюжет мозаики «Аквалангисты» не понятным для неподготовленного зрителя).





Рис. 1. Флорентийская мозаика путевых стен станции метро «Спортивная» в Самаре. Худ. А.Ф. Темников. 1993

Рис. 2. Флорентийская мозаика путевых стен станции метро «Царицино». Худ. А.Н. Кузнецов. 1989. Москва

Примерами формализма в искусстве конца 1980–1990-х являются флорентийские мозаики станции метро «Спортивная» (1993) [источник 3], художник А.Ф. Темников (ил. 1) и мозаики станции метро «Царицино» [20], художник А.Н. Кузнецов (ил. 2).

В трактовке фигур спортсменов флорентийской мозаики станции метро «Спортивная» максимально используются приемы стилизации. Общая схема решения стены напоминает мозаику Евгения Аблина на Ташкентском телецентре в Узбекистане [11, с. 70] и мозаику Тальберга «Искусство», 1977 [11, с. 169], гобелен А. Кищенко «Музыка» для вестибюля Минского городского училища, 1974 [6, с. 158].

Отстраненность автора от идеологического содержания произведения и тех целей, которым должно служить советское монументальное искусство (в соответствии с Ленинским планом монументальной пропаганды, 1918), приводит к увлечению играми с абстрактными геометрическими структурами.

Флорентийские мозаики метро «Царицино» (1989) и флорентийские мозаики станции метро «Марксистская» (1979) Московского метро, художник М.В. Алексеев: оба произведения свидетельствуют о том, что советские монументалисты интересовались приемами деконструкции объемов, коллажного построения пространства. В мозаиках станции «Марксистская» и станции «Царицино» плоскость стены организована посредством геометрической структуры, где чередуются диагонали и вертикали, тем же образом построена смальтовая мозаика для фойе драмтеатра в городе Северодвинск, художник А. Рылеев (1984) [11, с. 57], тот же прием виден во флорентийской мозаике «Культура. Искусство. Театр» (1980) В.К. Замкова [5, с. 72], где фигуративные элементы накладываются на структуру из геометрических плоскостей.

Башни Кремля, спутники, оружие, советская символика в флорентийской мозаике путевых стен станции метро «Царицино» (1990) решены максимально плоскостно и условно. Создается ощущение, что художник работает не с фотографиями или натурными объектами, а компонует в собственном произведении визуальные клише из других произведений монументального искусства, открыток, агитплакатов, ничего не добавляя от себя. Композиции для путевых стен станции метро «Царицино» более насыщенная, торжественная, контрастная, в сравнении с композицией метро «Марксистская». Конкретные элементы архитектуры и советская символика в композиции флорентийской мозаики метро «Царицино» выражены гораздо более явно, являя собой пример полностью сформированного зрелого метода создания подобных произведений.

Флорентийская мозаика над выходом из станции метро «Октябрьская» (Кастрычніцкая) Минского метро, художник А. Кузнецов

(1984) [источник 4] похожа не только в плане цветового решения, но и по пластическому языку на мозаики метро «Царицино». Художник решает фриз над выходом точно так же, как путевые стены станции метро «Царицино»: условные рабочие и солдаты, спортсмены и космонавты, символически изображенная архитектура города и завода, активное внедрение текста в сюжет произведения. Условная композиция из геометрических элементов объединяет явления и события, происходившие в разное время и в разном месте с фигурами, отсылающими к современности. Художник отказывается выстраивать сложные пространственные структуры, объединяющие разные сюжеты, накладывая их, как коллаж, на геометрическую декоративную композицию.

Флорентийские мозаики путевых стен станция метро «Маскоуская» (Московская) Минск (1984), худ. В. Довгайло, В. Стельмашонок [источник 5], выполненные из разных оттенков серого мрамора, изображают условную плоскостную архитектуру в промежутках между изображениями сталинских высоток, где чередование куполов и башен превращается в орнамент и уже не отсылает к конкретному памятнику архитектуры.

Формализация пластического языка свойственна мозаикам локальных школ 1980-х годов. Флорентийская мозаика «Труд и природа Алтая» (1985) «представляет собой крупные фоновые плоскости, в которые врезаются, как клейма, повествовательные сюжеты. Тип композиции гобеленный, изображение получается благодаря применению главным образом алтайских поделочных камней белого, серого, желто-серого мраморов, всех практически сортов яшм — зелено-охристой ревневской, сургучной, серо-фиолетовой, а также алтайских порфиров с широким спектром цветов, от черного до светло-серого. Общий колорит композиции сдержанный, преобладающий цвет серый, который объединяет все части композиции в единое целое. Применяются большие плоскости однородного по цвету камня, что еще больше усиливает композиционное единство всех частей. Одновременно, учитывая теперь уже композицию здания и данного помещения, художники идут на то, чтобы сильнее подчеркнуть тектонику стены, ее монолитность и крепость. И все ранее примененные приемы создают мощную плоскостно-цветовую доминанту. В частности, узлом композиции является образ девушки наблюдателя, всматривающейся удивленно-мечтательно окружающий мир, расположенный в центре и безусловно выполняющий узловую роль в композиции, также решенный в лоскутной манере. Это, с одной стороны, прида-

ет силу выразительности образу: выполненный крупными плоскостями, он не растворяется в общей массе деталей, а притягивает взгляд зрителя, направлением взгляда запускает спиралевидную траекторию движения взгляда по панно. По ходу этого движения появляются различного рода вставки — клейма, где переданы характерные образы природы Алтая — высокие, горы, степи, реки и т. д. Спиралевидный ход прочтения композиции усиливает плоскостной характер всего полотна, а вставки — прорывы в глубину как бы открывают маленькие окна в историю и дают эмоциональные всплески, возникающие при схватывании этих вложенных в общее полотно вставных картин-новелл» [9, с. 107].

Дворец культуры моторостроителей г. Барнаула (ул. Титова, 50-а) украшают три работы Г. Алексеева под общим названием «Молодость Алтая» (1987) [18], пластический язык которых также отличает высокая степень условности. Фон образует геометризированную структуру, которой не представляется возможным найти соответствие среди предметов и явлений реального мира. Декоративное построение соединяет стилизованные фигуры, не объединенные общим действом. Связь с явлениями и предметами реального мира становится очень отдаленной, трудно читаемой, произведение становится менее изобразительным, благодаря чему гораздо легче вписывается в архитектуру.

Мозаика станции метро «Сибирская» (1987) Новосибирского метро, авторы Г.Л. Алексеев и О. М. Алексеева, является тоже примером формализации художественного языка в флорентийской мозаике 1980-х. О влиянии формализма как художественного метода свидетельствует условный плоскостный фон, который не передает конкретный ландшафт, а лишь соединяет фигуры зверей и растений в единую композицию.

Усложнение живописной программы крупных работ для значимых зданий: задачей художника было показать исторические события последних 60 лет, современность и связь этого с культурой и историей страны (как в мозаиках В.К. Замкова «Искусство, культура, театр» и флорентийской мозаике над выходом из станции метро «Октябрьская» Минского метро). Также перед художниками 1980-х годов все чаще вставала задача изобразить средствами монументального искусства емкие обобщающие понятия (труд и природа, молодость, наука, торжество ленинских идей), а не конкретные сцены (как во флорентийский мозаиках 1940-х для станций Московского метро «Белорусская» и «Автозаводская»). Изменение программы живописных произведений заставило художни-

ков искать способы выражения абстрактных понятий через искусственное соединение разных сюжетов в одну композицию, построенную на геометрических ритмах.

Во флорентийских мозаиках станции «Чеховская» (1987) [11, с. 21] и «Тимирязевская» (1990), художники П. и Л. Шорчевы, при невероятном богатстве и разнообразии самоцветов фигуры людей решены либо при помощи силуэта, либо в весьма условной манере, где художник делит фигуру на тень и свет. Сходная трактовка фигур отличает флорентийские мозаики в Центральном доме Железнодорожников в Москве (1989) на 2–3 этажах: Анастасия Васильцова «Музыканты» и Анастасия Коржева «Балет» [11, с. 91].

Формализм 1970-х годов получил свое продолжение в искусстве 1980х-начала 1990-х годов.

Интерес к искусству прошлого. Ренессанс и кубизм. В творчестве таких художников 1970-х, как Олег Филатчев, Дмитрий Жилинский, заметен глубокий интерес к искусству Возрождения. В их работах точный рисунок, где контуры предмета создаются изысканными линиями, любовь к орнаменту сочетаются с яркими локальными плоскостями. Погруженные в себя люди, с задумчивым сосредоточенными взглядами, — таковы герои произведений этих художников [14, с. 90].

В монументальных произведениях О.П. Филатчева нет призыва к зрителю, демонстративности, назидательности, ярко выраженного стремления утвердить некие ценности [14, с. 87].

Таких же отстраненных героев, фигуры которых трактуются плоскостно, мы встречаем в мозаике В.К. Замкова «Культура. Искусство. Театр» [8, с. 98] (1980): фигура японки с цветком в правой части композиции, фигуры в готическом интерьере в левой части композиции. Невероятно утонченным рисунком обладают: рыбы во флорентийской мозаике «Подводный мир» для бассейна санатория «Южный» [8, с. 56–57] (1980) (ил. 4), фигуры спортсменов флорентийской мозаики «Приэльбрусье» (1973) и фигура велосипедиста мозаики «Средства связи» для гостиницы Россия (1967) [8, с. 158].

Важно отметить, что уже в конце 1970-х годов произведения монументальной живописи становятся более нейтральными: исчезает активный призыв к действию, жесткость, попытка эмоционального воздействия на зрителя через зрительный контакт с персонажем мозаики (то, что является характерной чертой таких мозаик, как мозаика кинотеатра

«Октябрь на новом Арбате (1967) [11, с. 17], А. Васнецов, «Мозаика музея космонавтики» им. К.Э. Циолковского (1967) [7, с. 31] и мозаика Л. Полищука и С. Щербининой «Милосердие» для второго медицинского института в Москве (1978) [11, с. 69].

Черты интереса к кубизму, творчеству Аристарха Лентулова можно увидеть в мозаиках художника А. Кузнецова, создавшего мозаики для метро «Царицино»: состыковка разномасштабных элементов (огромный серп с молотом в сочетании с крошечными фигурами во фризе над выходом из метро «Октябрьская» в Минске), приемы коллажа (наложения одних элементов на другие) в мозаиках станции метро «Царицино», фантастические архитектурно-пространственные построения во фризе над выходом из метро «Октябрьская» в Минске. Наиболее ярким примером использования пластического языка кубизма в монументальном искусстве являются флорентийские мозаики над входом на платформу (рука с факелом, закомпонованная в круг) и в люнете над выходом с платформы на станции «Площадь Ленина» Новосибирского метрополитена (1985) [источник 6], художник Кузнецов А.Н.

«Новый монументализм» и «суровый стиль». «В 1950-е со смертью Сталина произошли эпохальные изменения в жизни советской страны, в том числе в ее художественном аспекте. Архитектура этого десятилетия ознаменовалась отказом от помпезности сталинской классики в пользу хрущевской функциональности. Смена стилистических архитектурных вех повлекла за собою рождение сурового стиля в живописи, органично вписавшегося в контекст хрущевской застройки. Ярчайшим его представителем и стал Андрей Васнецов» [19].

Н.И. Аникина так пишет о влиянии сурового стиля на монументальное искусство СССР: «“Суровый стиль” возник как протест против ходульного, лакировочного искусства, словно не ведавшего о драмах XX века. По своей сущности он был близок к демократическому искусству западного неореализма, хотя в формальном отношении не являл собой той же ценности, — уже изначально в нем наметились разные течения. Ведь, к примеру, между Э. Неизвестным, Г. Коржевым и Н. Андроновым — дистанция огромная. Но до середины 60-х важно было, то они все каждый по-своему, бунтовали против ощущаемой ими лжи “сталинского классицизма”. И одним из этих бунтарских течений было то, которое впоследствии получило формулировку “новый монументализм” как особый подвид сурового стиля» [11, с. 12].





Рис. 3. Фрагмент флорентийской мозаики «Искусство, культура, театр». В.К. Замков. 1980. Концертный зал олимпийской деревни (ныне концертный зал «Филармония-2)
Рис. 4. Фрагмент флорентийской мозаики «Подводный мир» для бассейна санатория «Южный», автор В.К. Замков. Форос. Крым. 1980

«Новый монументализм» обладает рядом специфических черт, не свойственных произведениям станковой живописи.

1. Искусство «нового монументализма» сфокусировано на общественно значимых темах, исторических событиях, исторических личностях, а живопись «сурового стиля» фокусируется на событиях повседневной жизни или сюжетах, типичных для судеб многих людей (например, работы Г.М. Коржева серии «Опаленные огнем войны» или работы И. Обросова на военную тему сфокусированы не на яркой индивидуальности или уникальности события, а на том, что война — это трагедия, коснувшаяся многих людей).

2. Монументальное искусство «нового монументализма» развивается на основе композиционных схем, свойственных для организации интерьеров и среды современного города характерными для 1970–1980-х. Станковая живопись развивается в соответствии с законами того, как строится пространство станкового произведения, не уходя от наблюдения за реальностью в сторону формализации художественного языка.

В мозаике В.К. Замкова «Искусство, культура, театр» (ил. 3) в трактовке фигур рабочих и бойцов Красной армии очень много сходных черт с тем, как трактуются фигуры в мозаичных панно «История печати» для зда-

ния газетного комплекса «Известия» в Москве, авторы Н. Андронов и А. Васнецов, 1976 [5, с. 73]. Флорентийская мозаика Замкова интересна тем, что в ее пластическом языке нашли отражение сразу две тенденции, свойственные монументальной живописи 1980-х годов: суровый стиль в трактовке фигур рабочих, бойцов Красной армии и интерес к искусству прошлого (фигура японки, Ника Самофракийская, сцена в готическом интерьере).

В другой флорентийской мозаике В.К. Замкова «Приэльбрусье» (1980) в трактовке гор много схожего с суровыми пейзажами Г. Нисского, которые построены на локальных плоскостях разного тона.

Также чувствуется сходство с пейзажами сурового стиля в мозаике станции «Безымянка» в Самаре (1987) [источник 7], художник А. Темников, — приглушенная гамма, создающая ощущение тревоги, четкие, будто вырезанные, контуры, лаконизм, отсутствие мелких случайных деталей.

Флорентийская мозаика Элеоноры Жареновой, созданная в соавторстве с Владимиром Васильцовым для станции метро «Нагатинская» (1982) [20], имеет много общего с трактовкой фигур и предметов (контрастная светотень, разделяющая предмет на две части: одна в тени, другая в свету), свойственной для станковой живописи таких художников сурового стиля, как А. Васнецов, И. Обросов, В. Иванов. Но метод Элеоноры Жареновой не является следствием принадлежности данного автора к художникам «сурового стиля». Такой прием является органичным продолжением живописной манеры Элеоноры Жареновой, которая отличает станковые произведения автора.

Сходные пластические черты, присущие манере столь разных художников, свидетельствуют о наличии у них сходного мироощущения, которое базируется на отказе репрезентации советской действительности как сплошного непрекращающегося праздника, фиксации на трудной суровой стороне жизни, отказе от прямого взаимодействия со зрителем.

Произведения флорентийской мозаики начала 1990-х годов являются продолжением художественных исканий второй половины 1980-х. На мраморные мозаики данного периода в большей мере повлияли особенности индивидуальной манеры художников, чем на флорентийские мозаики в монументальном искусстве предшествующих десятилетий. Художественные тенденции, характерные для советского монументального искусства 1980-х годов в целом, нашли отражения в произведениях, где применяется техника флорентийской мозаики. Произведений монументального искусства в данной технике создано мало, поэтому влияние

художественных тенденций 1980–1990-х (формализм, суровый стиль или «новый монументализм», интерес к искусству Ренессанса и наследию модернизма) во флорентийской мозаике не прослеживается столь явно, как в произведениях той эпохи, выполненных в других техниках: римской мозаике, росписи красками, сграффито, бетонном рельефе, монументальной керамике. О влиянии интереса к искусству Ренессанса и сурового стиля на пластический язык флорентийских мозаик свидетельствуют отдельные части композиций, характер моделировки фигур в произведениях. Памятников, в которых максимально полно выразилась одна из тенденций, немного: мозаики путевых стен станции московского метро «Царицино» отражают явный интерес автора к приемам кубизма или мозаики путевых стен станции «Спортивная» в Самаре, которые можно было бы назвать ярким примером формализма в искусстве конца 1980-х — начала 1990-х. Пластические особенности флорентийских мозаик в монументальном искусстве 1980–1990-х имеют черты разных художественных тенденций той эпохи: суровый стиль, интерес к искусству Ренессанса, а также заимствования приемов из других видов визуального творчества (плакат, театральное искусство), которые наиболее близки творческому методу художника.

Примечания:

1. *Ефимова Е.М.* Альбом «Западноевропейская мозаика 13–16 веков в собрании Эрмитажа». — Л.: Советский художник, 1968.

2. Капитолийские музеи: [альбом] / [авт. текста: А. Майкапар]. - Москва: Директ-Медиа: ЗАО "Изд. дом "Комсомольская правда", 2013. - 95, [1] с.: цв. ил.; 32 см. - (Великие музеи Мира; Т. 69) — 238 с.

3. *Муратов П.* Образы Италии; иллюстрации Нади Кузнецовой. - Москва: Колибри: Азбука-Аттикус, печ. 2019. — 848 с.

4. Монументальное искусство СССР [Альбом / автор-составитель В.П. Толстой]. — М.: Советский художник, 1978. — 380 с.

5. *Терехович М.Л.* Московские монументалисты. — М.: Советский художник, 1985. — 239 с.

6. *Базазьянц С.Б.* Художник, пространство, среда: Монументальное искусство и его роль в формировании духовно-материального окружения человека. Художник и город. — М.: Советский художник, 1983. — 239 с.

7. *Толстой В.П.* Концепция синтеза искусств в социалистическом градостроительстве // Советское монументальное искусство 74. — М.: Советский художник, 1976. — С. 118— 124.

8. *Воронов Н.В.* Владимир Константинович Замков / Н.В. Воронов. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 160 с.

9. *Равинская В.Б.* Концепция нового романтизма в отечественной монументальной живописи тридцатых –1950-х годов (на примере творчества А. Дейнеки): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.04 / [Место защиты: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова]. — М., 2002.

10. *Баранова Т.В.* Флорентийская мозаика в России середины XIX — начала XXI веков: Петергоф, Екатеринбург, Колывань: диссертация кандидата искусствоведения. АлтГТУ им. И.И. Ползунова. — Екатеринбург, 2010. — 214 с.

11. *Аникина Н.И.* Иллюзии и реальность: творчество московских монументалистов 70–90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя / Н.И. Аникина. — М.: Московский комбинат монументально-декоративного искусства; Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2005. — 151 с.

12. *Бригадина О.В.* Борьба с формализмом и «безродным космополитизмом» в СССР в документах и воспоминаниях / О.В. Бригадина // Крыніцазнаўства, археаграфія, архівазнаўства ў XX—XXI ст. у Беларусі: зб. навук. артыкулаў, прысвечаных 100-годдзю з дня нараджэння М.М. Улашчыка / рэдкал.: С.М. Ходзін (адк. рэд.) [і інш.]. — Мінск: БДУ, 2007. — С. 61–66.

13. Монументальное искусство СССР [Альбом / автор-составитель В.П. Толстой]. — М.: Советский художник, 1978. — 380 с.

14. *Воейкова И.Н.* Монументалисты Советской России. Выпуск II. — Л.: Художник РСФСР, 1980.

15. *Терехович М.Л.* Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: Актуальные проблемы сохранения и изучения // Искусство Евразии. — 2019. — № 2 (13). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sudba-proizvedeniy-monumentalno-dekorativnogo-iskusstva-sovetskogo-perioda-aktualnye-problemy-sohraneniya-i-izucheniya (дата обращения: 01.04.2022).

16. *Толстой В.П.* Исторический опыт и перспективы монументального искусства СССР // Советское монументальное искусство. — М.: Советский художник, 1976. — С. 6–21.

17. *Лебедева В.Е.* Советское монументальное искусство шестидесятых годов / АН СССР. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. — М.: Наука, 1973. — 234 с.

18. Каменные сокровища Барнаула. Брошюра туристического агентства ООО «Сириус-Тур». — Барнаул: Алтайский дом печати, 2013. — 21 с.

19. *Дубов А.И.* Суровый стиль Андрея Васнецова // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2016. — № 2 (52). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-andreya-vasnetsova (дата обращения: 01.04.2022).

20. *Наумов М.С., Кусый И.А.* Московское метро. — 2-е изд., исп. и доп. — М.: Вокруг света, 2006. — 358 с.

Источники:

1. Интервью с Аникиной Натальей Ивановной, директором КМДИ (Московского комбината декоративно-прикладного искусства), искусствоведом. Аникина Н.И. более 25 лет проработала в Комбинате как администратор. Дата записи интервью 26 июня 2021 года.

2. Интервью с Ильиным Владимиром Львовичем. Работал в качестве исполнителя в Московском комбинате декоративно-прикладного искусства. Принял участие в создании крупных монументальных произведений для метро. Работал художником исполнителем с автором флорентийских мозаик Кузнецовым А.Н. на станциях метро: «Царицыно» в Москве, «Октябрьская» в Минске, «Безымянка» в Самаре и на одной из станций метро в Новосибирске. Дата: 11.03.2022.

3. URL: http://subway2009.narod.ru/Samara/Sportivnaya.htm (дата обращения: 12.03.2022).

4. URL: https://mirmetro.net/minsk/cruise/01/16_kastrichnitskaya?ysclid=l24kvvcy15 (дата обращения: 14.04.22).

5. URL: https://mirmetro.net/minsk/cruise/01/21_maskouskaya?ysclid=l24ol79hr6 (дата обращения: 22.02.2022).

6. URL: http://nsk.novosibdom.ru/node/2341 (дата обращения: 26.03. 2022).

7. URL: http://metrosamara.ru/passengers/scheme/bezymyanka/ (дата обращения: 20.04.2022).