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

В.А. МАЛОЛЕТКОВ
Доктор искусствоведения. Академик РАХ, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова. Народный художник Российской Федерации
e-mail: valerymaloletkov@gmail.com

A.V. SEROVA
Candidate of Art History. Artist, Art project manager, Member of IAA AIAP UNESCO, IFA
e-mail: artprospect@yandex.ru

V.A. MALOLETKOV
Doctor of Art History. Full-member of the Russian Academy of Arts. Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts. People's Artist of the Russian Federation
e-mail: valerymaloletkov@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_62_82

МИФОТВОРЧЕСТВО И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

MYTH-MAKING AND THEATRICALITY IN RUSSIAN ART OF THE LAST THIRD OF THE XX CENTURY

Авторы статьи производят анализ ситуации, сложившейся в изобразительном искусстве России конца 60-х — начала 90-х годов XX века. Именно тогда, при официальной активной политике атеизма, в изобразительном искусстве страны стал преобладать язык метафоры и своеобразной сакрализации наполнения творческих произведений. Двойственность и смысловое разделение в обществе постепенно охватывают все сферы жизни. Наиболее активно это нашло отражение в интенсивных творческих по-

исках и цветопластических экспериментах, наиболее ярко отразившихся в декоративном искусстве художников Москвы и Ленинграда. Диалог с вечностью, проявившийся в творческих произведениях этого времени, выражался в метафоричности и символическом наполнении, иносказательности. Взаимодействие художника со зрителем от прямого общения в предшествующие десятилетия перешло к образной ассоциативности, предлагающей зрителю составить собственное представление о творчестве художника. Эта двойственная ситуация способствовала возникновению целого ряда высококачественных произведений, вошедших в историю отечественного искусства 70–90-х годов XX века, определяя этот этап развития как своеобразный и яркий, крайне значимый период многонациональной отечественной культуры.

The authors of this article analyze the situation that developed in Russian fine arts from the late 1960s to the early 1990s. It was then, under the official active policy of atheism, that the language of metaphor and a peculiar sacralization of the content of creative works began to predominate in the country's fine arts. Duality and semantic division gradually permeate all spheres of life. This was most actively reflected in the intensive creative searches and color-plastic experiments that were most vividly reflected in the decorative art of Moscow and Leningrad artists. the dialogue with eternity that manifested itself in the creative works of this time was expressed in metaphorical and symbolic content, allegory. in the previous decades, the artist's interaction with the viewer shifted from direct communication to imaginative associations, allowing the viewer to form their own perception of the artist's work.
This dual situation contributed to the emergence of a number of high-quality works that entered the history of Russian art of the 1970–1990s, defining this stage of development as a unique and vibrant, extremely significant period of multinational Russian culture.

Ключевые слова: метафора в творчестве, отечественное искусство, период конца 60-х — начала 90-х годов XX века, символика в станковых видах искусства, скульптурная керамика, евангель-

ские образы в стекле и керамике, уникальный период развития российского декоративного искусства последней трети XX века.
Keywords: metaphor in creativity, Russian art, the period from the late 1960s to the early 1990s, symbolism in easel art, sculptural ceramics, evangelical images in glass and ceramics, a unique period in the development of Russian decorative art in the last third of the XX century.

Рассматривая особенности отечественной изобразительной культуры последней трети XX века, которая, несмотря на все перипетии нашей истории, во многом определяется авторской мифологизацией произведений Большого Искусства. Творческие поиски художников напрямую ведут их к мифотворчеству и порождают в искусстве того времени новые образы и прочтения классических сюжетов, новые формы их интерпретаций. По этому поводу справедливо заметил искусствовед С.И. Орлов: «Искусство XX века формирует новый мир, возвращаясь к прообразам архаики. В этом общем движении авторское мифотворчество играет отнюдь не второстепенную роль» [23, с. 39].

Искусство последней трети XX века заметно отличалось от некоторой прямолинейности творческих поисков предшествующих десятилетий. На рубеже 60–70-х годов XX века пафосно-героическую направленность стала заменять художественная образность иного плана. Метафора и гуманизм присутствовали в умах творческой общественности. В искусстве этого периода постепенно появляются новые эстетические идеалы гармонии и красоты. Художники отечественного искусства обратили свой взор к общечеловеческим гуманистическим ценностям, формировавшим достижения великих мастеров прошлого. Миф открывал путь в истории искусства к бесценным и вечным художественным идеалам, а историзмы и реминисценции стали значимыми направлениями творчества. Тема вечных ценностей стала преобладать даже в бытовых сюжетах. Кроме того, в произведениях современных художников постепенно появилось синтетическое переосмысление традиционных жанров и новая, по сути, ассоциативная образность. Искусствовед К.А. Макаров в вызвавшей бурную полемику статье «В поисках целостности» (Творчество. 1976. № 8. С. 9–12) писал: «…на смену “суровому стилю”… пришёл своеобразный “лиризм”, на смену “рубленным” ритмам — “тихая” речь, на смену условным, простым (упрощённым), лаконичным решениям — стремление к… конкретности и символическому истолкованию предмета и пространства»

[20, с. 12]. Участвуя в этой полемике, А. И. Морозов писал: «Ощущение неоднозначности изображаемого, ощущение, рожденное неоднозначностью суждений о жизни, так непохожее на полемическую прямоту высказываний приверженцев «сурового стиля» [21, с. 2].

Диалог автора со зрителем теперь строился с помощью всевозможных аллюзий, включавших мифологические архетипы и слегка утраченную прежде ассоциативную память. Произведения «семидесятников» стали более сложными для понимания зрителем, они предназначались для ответа на скрытые смыслы и позволяли зрителю трактовать действительность по своему усмотрению. Условность построения новой творческой образности стала активно проникать из монументально-декоративного в станковое искусство, вместе с активным применением цвета в традиционно монохромной скульптурной пластике. Активный поиск и эксперимент в сфере углубления образного мышления и расширения всей палитры художественных материалов, отход от утилитарности в сторону станковых произведений стали доминирующими в декоративном искусстве этого времени.

Следует отметить, что эти перемены были заметны, поскольку с 30-х годов XX века ввиду резких социальных перемен в обществе тема сакрализации в советском искусстве стала рассматриваться только в прямолинейном, героическом аспекте. В 1938 году культуролог Йохан Хейзинга высказывается об этом процессе в советской России: «…которая решила заново окрестить большие старинные города именами святых своего нынешнего календаря» [26, с. 284].

Лишь в 70-х годах XX века стал возрождаться исток концептуального подхода к серийности произведений, авторской трактовке мифологии, включавшей и трансформацию художниками библейских сюжетов, которые были заложены в начале столетия в творчестве В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, М.З. Шагала, Н.С. Гончаровой, П.В. Кузнецова. Они стали проявляться в произведениях у художников официального и левого направлений, которые в своих творческих поисках также часто создавали серии работ. Это способствовало заметному расширению смыслового содержания произведений искусства и образной трактовке художниками окружающей среды обитания. В станковых видах искусства данный вектор развития был выражен наиболее ярко в творческих поисках Д.Д. Жилинского, О.П. Филатчева, Т.Г. Назаренко, Н.И. Нестеровой, О.В. Булгаковой, А.Г. Пологовой, Т.М. Соколовой, А.М. Белашова, Г.В. Франгуляна, А.Н.

Бурганова и Л.М. Баранова. В области новаций монументально-декоративного искусства и скульптурной пластики — у Л.И. Савельевой, Ф.М.-А. Ибрагимова, А.С. Курилова, Б.В. Федорова, Т.П. Сажина и Л.А. Фоминой, Л.А. Сошинской, В.А. Цивина, М.А. Копылкова, В.Н. Гориславцева и других. Здесь будет уместно употребить терминологию Ханса Зедльмайра о «коллективной силе искусства» и о том, что «произошло духовное обновление, был внесен трансцендентный элемент, который обновил творческий мир» [5, с. 38]. Естественно, на закате советского периода, перед историческим переломом 90-х годов XX века, когда религиозный аспект был трансформирован, скрыт и внешне, почти утрачен, он продолжал существовать в других качествах. С.И. Орлов пишет: «Приверженность мифу проявилась даже в его отрицании, в скептическом к нему отношении» [23, с. 4]. Здесь можно согласиться с утверждением Ханса Зедльмайра о присутствии скрытых мифологем в творчестве, что: «Но однажды достигнутое не может быть утрачено без возврата, в нем таится что-то, что воздействует на нас» [5, с. 38]. Как и во всей жизни данного периода, двойственность присутствовала в искусстве на личностном уровне и в контексте официальных произведений, поэтому обращение к образному метафорическому языку, идеалам гуманизма и эпохе Возрождения, древним первообразам и архетипам, которые заметно присутствуют в творчестве многих художников 70–90-х годов XX века, вполне объясняется словами Йохана Хейзинги: «Произведение искусства почти всегда причастно сакральному миру, оно несет в себе заряд его могущества: магическую силу, священный смысл, репрезентативную идентичность вещам космического значения, символическую ценность, короче говоря, освященность» [26, с. 234]. В этом же направлении мыслит С.И. Орлов, который пишет: «В XX столетии художник вступил в прямой диалог с мифом» [23, с. 44]. Взаимоотношения художника и зрителя, влияние произведения и замысла автора на восприятие зрителя, как правило, обусловлены культурными, стилистическими и мифологическими кодами. Они заложены в наше подсознание и ассоциативную память, в которой сформулировано данное изображение. Однако изменение внешней среды давало совершенно новые условия для прочтения универсальных архетипов с помощью метафор и историзмов, которые выстраивали связь между прошлым и возможным будущим, апеллируя к теме вечности. Философ С.С. Аверинцев так объяснял этот феномен: «Очевидно, что старое представление об использовании мифологических мотивов безнадежно неприложимо ко

всей культуре XX века в целом. Психологизм XIX века в своем развитии с необходимостью наталкивается на мифологические первоосновы современного сознания, что дает возможность в еще большей степени лишить миф книжной условности и заставить мир архаики и мир цивилизации активно объяснять друг друга» [1].

Искусство в большей степени подвержено существованию двух реальностей: обыденной жизни и вечных истин мироздания, существующих в постоянном взаимопроникновении. Так возникает в искусстве тема трехчастного деления мира на «низ и верх», а в середине расположена грешная земля — предмет устремлений добра и зла. Тема амбивалентности мира в полной мере раскрыта у мыслителя и философа М.М. Бахтина: «Эта древняя амбивалентность здесь жива и находит субъективный отклик у зрителей. Она объективна, пусть объективное значение и оценка ее не осознается…» [2, с. 274] (1). К его трудам обращались многие искусствоведы изучаемого периода, по-своему анализируя причины возникновения двойственности искусства 70–90-х годов XX века, вопреки отрицанию религии прежней и формированию сакральности другого характера. Заметный след в этом вопросе оставили исследования К.А. Макарова, М.А. Некрасовой, Н.В. Воронова, В.П. Толстого, А.А. Каменского.

Так, в середине 70-х годов XX века, М.А. Некрасова отмечает: «Стремление молодых художников понять свое единство с природой и отойти от жестко прочерченного пути изображения героя-покорителя представляется новым шагом» [22, с. 17]. Эту обновленную «мифологизацию» творческого направления М.А. Некрасова рассматривает в глубокой связи с народным искусством как с хранителем исконных универсалических образов, заложенных в самой матрице человеческого бытия. Она излагает свою версию обращения наших мастеров XX века в искусстве к теме древних архетипов, возможно, в более корректной форме для данного исторического периода (ввиду советской действительности), сообразно мыслям М.М. Бахтина и размышлениям О.М. Фрейденберг о низовой народной культуре, которая является хранителем древних мифологем о сотворении земли, жизни и смерти, круговороте вещей в природе. Здесь уместны слова М.М. Бахтина: «Дело в их объективной причастности к народному ощущению своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия и непрерывного обновления — роста» [2, с. 275].

Всеобщее укоренение метафоры и аллегории в искусстве изучаемого периода отмечает А.М. Кантор: «Постепенно превращается в живо-

писную традицию и стиль рубежа 60–70-х годов, с его "метафорическим" строем, новой пространственностью, условным сдвигом живописных планов, лирической мечтательной замкнутостью и неуловимостью настроения, с его приверженностью к поэтическому ясновидению и воспоминанию о бывшем и не бывшем» [12, с. 98]. Это в должной мере относится к направлениям искусства: станковым, монументальным и декоративным видам. Рассуждая в этой связи о развитии конкретно монументального искусства, Н.В. Воронов написал следующее: «Монументальное же искусство по самой своей природе символично, оно становится бессмысленным и бесцельным, если образ не доведен до символического выражения, а представляет собой лишь увеличенную станковую скульптуру» [4, с. 22].

Характерным направлением эксперимента и мифологизации 70–90-х годов XX века стал процесс размывания границ жанров и взаимного обогащения станкового и декоративного искусства, в котором условность была сохранена в декоративном искусстве как его неотъемлемая принадлежность. Благодаря монументальному искусству, условность, наряду с ассоциативностью, постепенно стала преобладать и в станковых направлениях. В данном исследовании мы остановимся на разнотипных произведениях станкового, монументального и декоративного искусства, чтобы дать характерный срез для всех художественных течений и определить основные направления, где синтез авторского мифотворчества выразился более всего. Именно при общем наполнении образной символикой это определяется: в исторических интерпретациях и аллюзиях, реминисценциях; новом авторском осмыслении библейских сюжетов; использовании композиционного принципа «окна», рамы как перехода в другую символическую реальность, к которому же относится принцип «картина в картине»; в активном применении гротесков, примитивов и темы карнавализации в творчестве. Это те направления, которые в отечественном искусствоведении 70–80-х годов XX века получили статус важной критической проблемы, вызвавшей бурную полемику на страницах журналов: «Декоративное искусство СССР», «Творчество», «Советское искусствознание».

Рассуждая о наличии реминисценций и историзмов в искусстве, искусствовед И.Н. Карасик пишет: «Начиная с середины 60-х годов общим местом критических статей оказывается констатация повышенного внимания к живописно-пластическим и образным средствам искусства давних веков, которая именуется традицией» [16, с. 25].

Реминисценции на тему Древней Греции и эпохи Возрождения с разной интенсивностью сопровождали развитие искусства прошлого столетия. Но именно в 60–80-е годы XX века, с любовью к историзмам, открылась новая глава в осознании данного наследия. В современной творческой практике художники стали использовать исторические интерпретации, подталкивающие зрителя к тому или иному пониманию художественного произведения. В связи с этим А.К. Якимович справедливо заметил: «Речь идет о том самом искусстве символического подтекста, которое получило высокое развитие в искусстве Возрождения (прежде всего нидерландского и немецкого)» [28, с. 110]. Ярким примером является художник Д.Д. Жилинский, которого считают основоположником этого направления, и О.П. Филатчев (6). Они преподносят свою авторскую версию трансформации исторического наследия эпохи Возрождения, разрабатывая формулировки темы вечности и сакрализации в бытовых сюжетах, что нашло отражение в изображении открытых книг, репродукций старых мастеров и различных других символических подтекстов в произведениях. Это заметно выражено в картинах О.П. Филатчева: «Семья», 1977; «Портрет художника Б. Валуева», 1981; «Автопортрет с матерью», 1982; «Автопортрет с сыном», 1982 (5). Описывая эту ситуацию применительно к О.П. Филатчеву, искусствовед А.К. Якимович пишет: «…образы художника представляются квинтэссенцией человеческого начала <…> здесь постоянно возникает отзвук классицизма. Он возникает и тогда, когда умудренность и рафинированность облекаются в якобы наивные, незамысловатые формы» [28, с. 112–114]. Данная концепция также находит свой отклик в творчестве Т.Г. Назаренко. Особенно ярко мотивы Возрождения проявили себя в конце 60-х — начале 80-х годов XX века в таких произведениях, как: «Партизаны пришли», 1975; «Казнь народовольцев», 1969; «Проводы зимы», 1973; «Карнавал», 1979. Показательна творческая работа Т.Г. Назаренко «Цветы. Автопортрет» (1980-е годы), где в композицию встроено изображение картины Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини». В ней заметна интерпретация сюжета, также любимого О.П. Филатчевым. Это яркий пример присутствия символического указания на историзм — картины в собственном произведении как преемственность по отношению к великому наследию культуры.

В декоративном искусстве восьмидесятых годов ярким примером может служить произведение ленинградского художника М.А. Копылкова «Автопортрет», 1983, керамика, роспись (рис. 1). Он создан в 70-х годах XX века в русле исторической реминисценции как концепции, поэтому

художник изобразил себя в двух ипостасях, одна из которых представила автора в костюме XVI века со складчатым воротником «раф». Московский скульптор М.Д. Житкова также отдала дань историзму в композиции «Декоративные аллегории» (1976, дерево). Однако Марта Житкова в конце 60-х годов XX века отдавала предпочтение керамической скульптуре, затем в 70-е годы она увлеклась мотивами примитивов и традициями пермской скульптуры, выполненной из дерева. На протяжении всего творчества ее волновала проблема взаимодействия цвета и формы в произведениях, выполненных в дереве и керамике [18, с. 7–8].



Рис. 1. Копылков М.А. «Автопортрет», шамот, соли, глазури. 1983. Собственность автора

Тема Античности была у художников-семидесятников не менее популярна, нежели эпоха Возрождения. Ее интерпретации в последней трети XX века особенно часто интересовали российских скульпторов и художников монументально-декоративного направления. Этому, безусловно, соответствовало стирание межжанровых границ, взаимопроникновение керамики и скульптуры, когда представители станковых видов увлекались цветом на форме, а принципы Большого станкового искусства стали притягательны для художников декоративного направления.

Мы находим осмысление темы Античности в произведениях, выполненных в стекле. Примером являются произведения Ф.М.-А. Ибрагимова: «Минотавр» (1969); «Торсы» «Ника», «Голова Геракла», 80-е годы XX века (4); Б.В. Федорова: «Архаика» (1980), «Плач Пенелопы» (1987), декоративная форма «Сирена» (1988). Выполненная позднее скульптура В.Я. Шевченко «Торс» (1991, рис. 2) относит нас к более ранним опытам Ф.М.-А. Ибрагимова. К этому направлению также примыкают керамические поиски художника В.А. Цивина. Это прослеживается в его работах «Двуликий Янус» (1978, керамика, роспись), а также в многофигурной композиции «Диалоги» (1981, керамика, роспись), которая является авторским осмыслением темы Парфенона, а точнее — восточного фронтона в исполнении Фидия.

Тема античности и экспериментальных поисков синтеза материалов ощущается в значимой творческой работе Т.М. Соколовой «Ама-



Рис. 2. Шевченко В.Я. «Торс», ЛЭКСФ ХФ СССР, стекло цветное, тиходутая техника. 1990. ВМДИ



Рис. 3. Соколова Т.М. «Амазонка», керамика, роспись. 1981. ГТГ



Рис. 4. Франгулян Г.В. «Античный цикл», шамот, ангобы, глазури. 1975. Собственность автора

зонка» (1981, керамика, роспись, рис. 3), в которой угадываются портретные черты автора. Нужно отметить новаторский «Античный цикл» (шамот, ангобы, глазури, 1975, рис. 4) скульптора Г.В. Франгуляна [24, с. 31]. В скульптуре малых форм он отказывается от статики в пользу динамической композиции и, согласно магистральным направлениям времени, экспериментирует с материалом. Этот цикл, выполненный в керамике, явно характеризует межжанровое размывание границ монументально-декоративного и станкового видов искусства. Рассуждая об этой проблеме, исследователь И.Н. Карасик пишет: «Современный “ретроспективизм” имеет скорее не столько инструментальный, сколько концептуальный характер» [16, с. 33].

Тема евангельских мотивов, близкая по духу к историзму, также была востребована художниками-семидесятниками. Несмотря на отсутствие религиозных направлений в искусстве, своеобразное прочтение художниками 70–90-х годов XX века данной инвенции оставило немало оригинальных произведений искусства. Авторское прочтение современными художниками традиционных библейских сюжетов и религиозных предпочтений в итоге формировало собственную творческую мифологию. Точную характеристику этому направлению определил К.Г. Юнг: «Архетипическое содержание выражает себя, прежде всего посредством метафор», — язык метафоры и был основным направлением диалога художника со зрителем последней трети XX века [27, с. 7].

Переосмысление религиозной темы постепенно приобретало значительное место в творческих поисках ведущих мастеров данного времени. Несмотря на официальный атеизм, в изобразительном искусстве той поры присутствовали различные трансформации этого популярного ветхозаветного сюжета в мировом искусстве — сюжета об «Адаме и Еве». Скорее всего, он был самой безопасной религиозной темой, ибо прикрывался внешней оболочкой сюжета об отношениях мужчины и женщины (Т.Г. Назаренко, «Рок». 1989, «Заколдованный круг», 1989), наравне с темой материнства.



Рис. 5. Курилов А.С. «Вдохновение», хрусталь, выдувание в форму, алмазная грань, шлифовка, полировка, пескоструйная техника, матовая гравировка. Гравировал мастер Дианов К.Д. 1974. Музей хрусталя имени Мальцевых, г. Гусь-Хрустальный

В декоративном искусстве этого периода тема «Адама и Евы» также получила развитие в творчестве художника А.С. Курилова («Вдохновение», 1979, хрусталь; «На острие», 1989, хрусталь, рис. 5), Ф.М.-А. Ибрагимова («Адам и Ева», оптическое стекло, 1995–2000), (3,4), у А.А. Иванова (декоративная форма «Рождение мира. Адам и Ева», стекло, 2000).

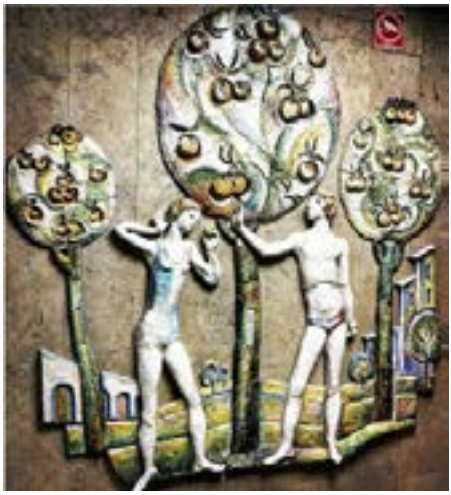


Рис. 6. Пологова А.Г. «Адам и Ева», барельеф для бассейна «Чайка», керамика, роспись. 1979. Москва

Сюжет «Адама и Евы», который при первом рассмотрении трактовался как отношения мужчины и женщины, имел и более сложное определение: метафорические рассуждения художников XX века о «Древе познания», формирующем ось добра и зла. В этом направлении создан монументальный барельеф А.Г. Пологовой «Адам и Ева» для бассейна «Чайка» в Москве

(1979, рис. 6). В этом керамическом произведении акцент отношений сдвинут в сторону «Древа познания», у которого собираются вкушать запретный плод современные Адам и Ева, одетые в купальные костюмы.



Рис. 7. Филатчев О.П. «Валя с сыном», ДСП/левкас, темпера. 1978. Собственность автора

Свою космологию разрабатывал в монументальном рельефе «Древо жизни» скульптор А.М. Белашов. В этом произведении трехчастная архитектура средневекового мистериального пространства — Ад-Рай, серединная точка — Грешная земля, трансформировалась в символический рельеф «Древо Жизни» (2) (Палеонтологический музей РАН им. Ю.А. Орлова, Москва, 90-е годы XX века).

Глубоко метафоричную и оригинальную версию своеобразного «Древа познания» представил В.И. Николаев в монументальном произведении «Дружба народов» (2) на станции «Боровицкая» (керамика, роспись, архитектор Л.Н. Попов, 1986). Своей, более жизнерадостной, портретной трактовкой отмечено произведение А.Г. Пологовой «Древо жизни» (1986, керамика).

Следует также отметить авторские интерпретации на одну из самых популярных тем в искусстве, восходящую своей историей к древним языческим культам (в частности — культ Исиды), — образу Мадонны, которая вполне могла быть скрыта под темой материнства. Обоснование этой темы К.Г. Юнгом вполне объясняет этот феномен: «Мифологические аспекты мотива первообраза материнства есть практически у всех народов» [27, с. 53]. Этот сюжет всегда определяется образно-смысловыми ассоциациями с будущим, с продолжением рода и естественным круговоротом вещей в природе. В них всегда присутствует незримо мощный древний импульс к возрождению всего сущего на земле.

Художников последней трети XX века отличает новаторское решение этой древней инвенции. В полной мере эту мысль наглядно подтверждает талантливая трактовка сюжета материнства А.Г. Пологовой в наполненных философскими смыслами скульптурных композициях: «Хранительница домашнего очага» (дерево, 1983), «Успевайте петь колыбельные песни» (дерево, 1983), «Иди, и след мой сохрани» (дерево, позолота, 1987). Рубленные деревянные формы монументальных «Мадонн»

А.Г. Пологовой, выполненных в 80-е годы XX века с применением золочения, стали ярким примером глубоких пластических поисков и находок в отечественной скульптуре конца XX века. В этом смысле нужно также отметить произведение талантливого московского скульптора Т.М. Соколовой «Материнство» (1979, дерево). В разных интерпретациях эта тема находила выражение в работе О.П. Филатчева «Валя с сыном» (1978, рис. 7), в произведении Т.Г. Назаренко «Цветы в мастерской» (1972, рис. 8), с акцентированным белым холстом и приклеенным к нему небольшим эскизом портрета матери с ребенком. Характерный и символический момент всей композиции — это историзм, обращенный к Северному Возрождению в виде холста с женскими ликами на заднем плане. Вся эта сложная композиция определяла амбивалентность пространства происходящей жизни.



Рис. 8. Назаренко Т.Г. «Цветы в мастерской», холст/масло. 1970-е годы. Собственность автора

В керамике показательны станковые скульптурные композиции М.Д. Житковой «Колонна-фигура Мать» (1979) и ленинградца М.А. Копылкова «Мария» (1981).

В другой сюжетной проблематике выполнены керамические интересные работы художника А.М. Задорина «Себастьян» (1980) и рельефы А.Г. Пологовой «Не боги горшки обжигали» (1983), «Рай моей юности» (1986). Нужно отметить обширный цикл скульптора Д.Ю. Митлянского «Книги Библии», созданный в 1990-2000-е годы. Это было авторское переосмысление религиозных сюжетов, выполненных в керамике, дереве, с применением тканей и металла.

Образ окна как выход в другое пространство волновал мастеров изобразительного искусства на протяжении всей истории. Но в последней трети XX века он получил особое, своеобразное направление, характеризующее время. Интерпретации этого направления были обширны – метаморфозы рамы в различных композиционных решениях, окна и двери как переход между разными реальностями, миром бытия и горним миром, получили значительное место в творческих поисках художников-семидесятников.

Рассуждая о глубоком значении этих понятий, О.М. Фрейденберг отмечает: «Двери-ворота, ограда, стол-высота, полог или завеса — вот основные вещные метафоры примитивного мифа» [25, с. 18]. Они предшествуют бытовым дверям и окнам. Символ окна и его трансформируемые вариации — рама-картина и прочие производные — имеют связь с формированием вертепных действий, мистерий, театральных подмостков и алтарей. Они разделяют реальность, но и являются переходом из одной в другую. Подчеркнутая двойственность, царившая в общественной жизни, определяла любовь к этому сюжету. Искусствовед К.А. Макаров писал: «Характерен (и популярен) мотив с окном и с одиноко стоящей фигурой [20, с. 9]. Это мог быть прозаичный объект — окно, дверной проем, зеркало или наделенная своеобразной символикой рамочная конструкция («Казнь народовольцев» Т.Г. Назаренко, 1972). Вариация «картина в картине», характерная прикосновением к другой реальности, как правило, сакрального толка или исторического, находит место в ряде произведений О.П. Филатчева (5).

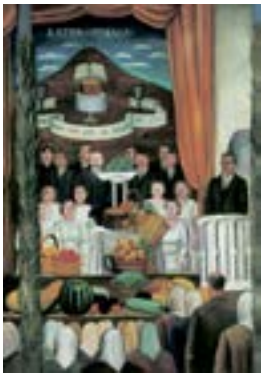


Рис. 9. Назаренко Т.Г. «Праздник урожая», холст/масло. 1980-е годы. Собственность автора

В картине Т.Г. Назаренко «Казнь народовольцев» (1972) образ метафорического окна в другую реальность определяют бревна виселицы. Силуэты людей в темных одеждах в этом очерченном квадрате напоминают нам, что им предстоит скоро покинуть этот бренный мир. Аналогичный принцип построения композиции художник применила в картине «Партизаны пришли», 1975.

Среди других станковых произведений художника данное направление прослеживается в произведениях «Разорванный портрет» (1974), символизируя выход в другое пространство бытия, «Праздник урожая» (1980-е годы, рис. 9), где вертепная рамочная конструкция определяет композицию, и «Мои современники» (1975).

Другое авторское прочтение этого сюжета предлагает зрителю О.В. Булгакова в картине «Молодые художники» (1975). Мотив «окна» как путь в неведомое пространство, эту же роль исполняет зеркало в руке у девушки.

В станковой скульптуре и декоративном искусстве России эта тема была не менее популярна, так как предполагала еще большие пла-

стические поиски и усложнение. Особенно наглядно это направление прозвучало в творчестве московского скульптора А.Н. Бурганова в произведениях: «Памяти А.К. Чекалова», 1976; «Девушка с конем», 1980; «Профиль», 1982, «Любовь убегает», 1994; «Благовещенье», 1984 (5).



Рис. 10. Булгакова О.В. «Представление», холст/масло. 1977. ГТГ

В керамике рамочный принцип, или картина в картине, нашел выражение в известной работе М.А. Копылкова «Розовое платье и осеннее пальто», 1976 года. В металлической конструкции, которая трактуется как окно в другое пространство, висят два разнохарактерных одеяния, символизирующие разные времена года. Автор ведет диалог со зрителем о философском осмыслении текущего времени. Можно отметить керамический пласт А.Г. Пологовой «Окно», 1980. Художник Л.А. Сошинская часто использовала этот мотив как выход в другую реальность. Это отразилось в барельефах «Окна», монументальной архитектурной композиции в холлах гостиницы в Пущино (1975, академгородок Пущино-на-Оке) (2). Также интересен керамический пласт «Выход» (Л.А. Сошинская, 1980-е) — философское произведение, изображающее открытую «дверь — врата», за которыми высится голубое небо, но у порога стоит Ангел, предваряющий выход.

В стекле эта тема нашла отражение в работах В.Я. Шевченко «Врата» (1990, цветное стекло, моллирование), А.С. Курилова «Вид из окна» (цветной хрусталь, 2002) (3; 4).

Темы карнавализации, гротеска и примитива нашли широкое отражение в творчестве художников последней трети XX века. Идея театрализации в обществе была свойственна всему историческому срезу этого времени как одна из принципиальных основ синтетических поисков в искусстве данного периода. В станковых видах многие отечественные художники также нередко обращались к этим сюжетам. Часто эти направления сопровождали библейское осмысление тем, согласно философской мысли М.М. Бахтина о карнавализации сознания, древних архетипических установках круговорота вещей в природе и всеобщей победе жизни над смертью: «Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны» [2,

с. 12]. В образцах примитива и переработанных формах фольклора всегда заложена существующая культурная память народа, память мифов и эпосов. Благодаря этому, она проявляла себя в творчестве художников и их авторской манере, при этом являясь логическим продолжением и развитием древних первооснов. В станковом искусстве это направление ярко отразила художник О.В. Булгакова в картинах: «Представление» (1977, рис. 10), «Фокусник и клоун» (1977) и «Фигляры» (1979); еще более она присутствует в работах Н.И. Нестеровой, «Карусель» (1975); Т.Г. Назаренко: «Портрет цирковой актрисы» (1970), «Новогоднее гулянье» (1973), «Праздник в Тарусе» (1970-е), «Площадь в Каргополе» (1970-е). Творческая концепция примитивов явно отразилась в работах Е.А. Струлева, а также талантливого живописца К.В. Нечитайло.

В пластических видах искусства прежде всего следует отметить работу А.Г. Пологовой «Керамика и керамисты» (1973). Это направление ранее получило развитие в оформлении Ташкентского республиканского театра кукол (1968) и в серии «Сельский мотив» (1990-е) скульптора Т.М. Соколовой.

Исследователь искусства А.А. Каменский пишет: «Прямая зависимость развития метафорического строя в нашей живописи и то увлечение стилевыми приемами народного искусства (в частности, «примитивом») — связь с эстетическими основами народного художественного мировосприятия» [11, с. 15]. Характерный пример — картина Н.И. Нестеровой «Ловля бабочек» (1981, ГТГ). В ее творчестве, построенном на ассоциативной образности, ближе к концу XX века была активно выражена тенденция к переосмыслению библейских мотивов и различных мифологем, развитию «неопримитивистского» направления.

Кроме этого, в искусстве «семидесятников» активно использовалась вертепная тема: «Вместе с маской вошла и сценическая декорация» [20, с. 11]. Это активно выразилось в керамике, преобладали двух-трехчастные конструкции, имитирующие сценическое пространство, на котором разыгрывались всевозможные действа.



Рис. 11. Задорин А.Е. «Кукольный театр», исполн. Дом творчества «Дзинтари», шамот, соли, глазури. 1974. Коллекция Е. Омининой

Таковы композиции А.Е. Задорина «Кукольный театр» (1974, керамика, роспись, рис. 11), И.П. Афанасьевой «Город» (1970-е, керамика, роспись), Л.А. Сошинской «Музыкант» (1974, керамика, роспись).

В этом направлении следует отметить керамические работы художника Л.А. Сошинской (2), которые отличались своим особым театрализованным творчеством. Исследователь Л.Г. Крамаренко отмечает: «"Игра" художницы подобна той арлекинаде, когда в шутейной форме выступает серьезное, печальное, иногда трагичное содержание… Под смешной маской проглядывает мучительное раздумье…» [17, с. 37]. Также в керамике скульптор М.Д. Житкова выполнила значительную композицию «Торжественная колонна» (1987), входившую в серию «Театр».

Тема карнавала и гротеска также сопровождала творчество московского скульптора Д.Ю. Митлянского. Она также явно выражена в серии работ «Книги Библии», о которой авторы писали ранее. Скульптора волновали уникальные возможности соединения цвета, формы и пространства, а тема карнавала и гротеска как нельзя лучше подходила для решения этих задач. Особенно хочется отметить серию «Цирк», конец 60-х — начало 70-х годов XX века, металл, керамика; «Показ мод» (1982–1984, дерево). В более поздней серии «Моя сладкая Европа» особенно выразительны скульптуры: «Италия. Венеция» (1993, дерево, роспись), «Испания» (1993, керамика, дерево, металл, роспись).

Искусствовед К.А. Макаров пишет: «Такие продукты взаимодействия станкового, декоративного и декорационного искусства также нельзя оценить однозначно, как и всю тенденцию карнавализации изобразительного искусства» [20, с. 11]. Примером являются великие мистерии средневековья, когда символ мироздания был встроен в архитектонику сцены и «священный сюжет делается общечеловеческим и делается символом жизненной ступени, через которую мы все прошли» [2, с. 101]. Авторская интерпретация мистерий также характерна для творчества скульптора А.Н. Бурганова (5), глубоко символичного по своей сути, который выстраивает свои грандиозные мистерии и в рамках одного произведения. Он формирует свое театрализованное пространство на своих выставочных проектах, в своем доме-музее, в мастерской. В более камерном масштабе свои авторские мистерии также активно выстраивает в своих, наполненных гротеском и символами, работах художник Л.А. Сошинская.

На основе всего сказанного выше, авторы исследования стремились показать все многообразие, синкретичность и плодотворность

весьма интересного и творчески насыщенного периода развития отечественного искусства последней трети XX века. Основным магистральным направлением, наряду с главенствующим экспериментом в творчестве, был язык метафоры и ассоциативной образности. Активное размывание межжанровых границ, взаимное обогащение станковых и монументально-декоративных видов, безусловно, способствовали этому многообразию и появлению интересных композиционных решений. Двойственность, присутствовавшая в обществе, определяла наличие реминисценций и историзмов, которые способствовали более сложному формированию визуального ряда. Однако самым интересным и плодотворным итогом развития нашего искусства, несмотря на официальный атеизм, стало то, что творчество лучших художников последней трети XX века было наполнено уникальными смысловыми, пластическими и цветовыми трансформациями. Произошло глубокое переосмысление самых различных тем в искусстве, древних первообразов и архетипов, которые нашли свое убедительное отражение не только в станковых, но и в декоративных видах. Ассоциативно-образный язык творчества, главенствующий в этот период, был проводником характерной метафоричности и символической наполненности произведений, определяя совершенно отличный и не имеющий аналогов в мире этап развития культуры нашей страны.

Примечания:

1. Тема амбивалентности в должной мере раскрыта М.М. Бахтиным в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». — 2-е издание — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.

2. Авторы подробно касались пластических творческих экспериментов в керамике художников А.М. Белашова, И.В. Николаева, Л.А. Сошинской в статьях:

Серова А.В., Малолетков В.А. Новации московской архитектурной керамики мастеров строгановской школы 70–90 годов XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3/1. — С. 362–376;

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

Серова А.В., Малолетков В.А. Новации московской архитектурной керамики мастеров строгановской школы 70–90 годов XX века // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2024. — № 3/1. — С. 362–376.

3. Тематика развития стекла в искусстве рассматривалась в изданиях: *Ибрагимов Ф. М.-А.* Авторское стекло России. — М., 2016. — 360 с.; *Казакова Л.В.* Новый взгляд. Стекло и керамика конца XX — начала XXI века. — М.: [б. и.], 2022. — 131 с.; Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — М.: Пинакотека, — 2007. — 272 с.; Технический прием как художественный феномен в декоративном искусстве. — М., 2017. — 132 с.

4. Авторы подробно рассматривали новации в творчестве художников стекла Ф.М.-А. Ибрагимова и А.С. Курилова в статье: *Серова А.В., Малолетков В.А.* Диалектика развития декоративного искусства в системе изобразительной культуры России последней трети XX века (на примере творчества выдающихся мастеров Строгановской школы) // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 4/1. — С. 130–147.

5. Принципы творчества художников О.П. Филатчева, А.Н. Бурганова, а также основные направления в развитии отечественного искусства периода последней трети XX века, авторы рассматривали в статье: Серова А.В., Малолетков В.А. Традиции и поиск. Гуманистические тенденции развития искусства 1970–1990-х годов в контексте творчества ведущих мастеров Строгановской школы // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2025. — № 3/1. — С. 372–387.

6. Резонансная статья К.А. Макарова: «В поисках целостности» (Творчество. 1976. № 8. С. 9–12), вызвавшая бурную полемику, длившуюся не один год («Творчество». 1976. № 8, 10, 12; 1977. № 1, 3, 8, 10), где он употребил термин «Классицисты», назвав основоположником направления Д.Д. Жилинского.

Список литературы:

1. *Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности // Вопросы литературы. — 1970. — № 3. — С. 113–143 [Электронный ресурс]. — URL:https://voplit.ru/article/analiticheskaya-psihologiya-k-g-yunga-i-zakonomernosti/ (дата обращения: 14.02.2026).

2. *Бахтин М.М.* «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». — 2-е издание — Москва: Художественная литература, 1990. — 543 с.

3. *Воронов Н.В.* Стиль детских грез // Декоративное искусство СССР. — 1981. — № 1 (278). — С. 24 — 26.

4. *Воронов Н.В.* Некоторые вопросы монументального искусства. — «Искусство». — 1962. — №1. — С. 18 — 22.

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

6. *Ибрагимов Ф.М.-А*. Авторское стекло России. — М., 2016. — 360 с.

7. *Казакова Л.В*. Новый взгляд. Стекло и керамика конца XX – начала XXI века. — Москва, 2022. — 131 с.

8. *Казакова Л.В.* Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. — Москва: Пинакотека, 2007. — 272 с.

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

10. *Каменский А.А.* О смысле художественной традиции//Советские искусствознание' 82. Сборник статей. — вып. 1. — Москва: Советский художник. — 1983. — С. 202–243.

11. *Каменский А.А.* Реальность метафоры // Творчество. — 1969. — № 8. — С. 13–15.

12. *Кантор А.М.* Живописец и картина // Советская живопись'78. Сборник статей. — М.: Советский художник. — 1980. — С. 92–102.

13. *Кантор А.М.* 1979-е годы как этап истории искусства // Советское искусствознание'79. Сборник статей. — М.: Советский художник. — 1980. — С. 43–59.

14. *Кантор А.М*. Советская живопись на рубеже 70-х и 80-х годов // Советское искусствознание'82. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1983. — С. 3–31.

15. *Кантор К.М.* Ренессанс и мы // Декоративное искусство СССР. — 1988. — № 1 (362). — С. 29–31.

16. *Карасик И.Н*. К проблеме историзма художественного сознания 1970-х годов (на материале советской художественной критики) // Советское искусствознание'81. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 24–50.

17. *Крамаренко Л.Г.* Людмила Сошинская // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 5 (378). — С. 36–38.

18. *Лебедев В.А*. Утверждая ценности бытия // Творчество. — 1976. — № 9. — С. 7–9.

19. *Манин В.С.* О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х–начала 70-х годов // Советское искусствознание'79. Сборник статей. — Москва: Советский художник, 1980. — С. 5 — 57.

20. *Макаров К.А*. В поисках целостности // Творчество. — 1976. — № 8. — С. 9–12.

21. *Морозов А.И.* В поисках нового содержания // Творчество. —1976. — № 10. — С. 2–3.

22. *Некрасова М.А*. О целостности и критериях ценностей // Творчество. — 1977. — № 9. — С. 16–18.

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

24. *Светлов И.Е.* «Античный цикл Георгия Франгуляна» // «Декоративное искусство». — 1981. — № 9. — С. 3–34.

25. *Фрейденберг О.М.* Семантика первой вещи // Декоративное искусство СССР. — 1976. — № 12 (229). — С. 16–22.

26. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий. — Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

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

28. *Якимович А.К.* Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия // Советская живопись'78. Сборник статей. — Москва: Советский художник. — 1980. — С. 109–123.

29. *Якимович А.К.* Советское изобразительное искусство 1970-х — начала 1980-х годов // Советское искусствознание'19. Сборник статей. — Москва: Советский художник. — 1985. — С. 29–64.