



# НОВАЯ МИФОЛОГИЯ

СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ  
МОСКОВСКИХ МОНУМЕНТАЛИСТОВ-  
ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ

## НОВАЯ МИФОЛОГИЯ

Станковая живопись  
московских монументалистов–шестидесятников

Специалистами неоднократно отмечалась первостепенная роль монументального начала в русском советском искусстве шестидесятых годов прошлого века. При этом имелось в виду не только стремление художников к исполнению собственно монументальных работ, например, в жанре настенной фрески или мозаики, но разработка и применение специфических методов монументальной образности непосредственно в станковых видах творчества, то есть в таких, как живопись, скульптура, графика.

Склоняясь к единой точке зрения на главную художественную тенденцию эпохи, вместе с тем, разные авторы все-таки находили различные пояснения эстетическим причинам возникновения данной направленности. В большинстве случаев это были поверхностные, скорее риторические ответы, нежели по существу дела. Теоретической мысли никак не удавалось проникнуть в суть проблемы, отыскать внутренний эстетический механизм образно-художественной стратегии того времени. Так, в частности, одни объясняли

склонность к монументальности стремлением искусства «быть демократическим, массовым, народным...» и даже просто тем, что «монументальное искусство стучится во все двери» (1). Вторые – «усилением коллективно-массового сознания» (2). А по мнению третьих – «в монументалисты (...) уходили мастера, которым было тесно в рамках устоявшихся станковых принципов, (...) продвинутое в своем художественном мышлении» (3).

Совершенно очевидно, приведенные теоретические выводы не могут хоть сколько-нибудь удовлетворительно ответить на вопрос, почему же все-таки монументальное искусство тогда стучалось во все двери, почему возобладала тяга к коллективно-массовому и, наконец, отчего мастерам вдруг стало тесно в рамках станковизма, откуда взялась эта «продвинутость» художественного мышления?

Думается, эстетические мотивы ведущей тенденции в области изобразительного искусства следует искать не столько в социально-политических или даже нравственных предпосылках, сколько, в первую очередь, в

имманентных законах самого сложения и внутреннего развития художественного мышления. Ведь совершенно очевидно, только собственные основания искусства по-настоящему способны влиять на его перестройку и становление. Все же остальные факторы являются внешними по отношению к этим имманентным условиям и, следовательно, могут оказывать лишь косвенное влияние, с какой бы упрямой настойчивостью они не проводились государственными органами. Тому наглядный пример советское искусство предшествующих сороковых-пятидесятых годов, когда потребность в монументальных творениях, вообще говоря, была не на много меньше, достаточно указать на бурное строительство московского метрополитена. Однако, несмотря на привлечение выдающихся мастеров: Дейнеки, Е.Лансере, Павловского и др. – монументального искусства, в строгом его понимании, не получилось. Почему? Да потому, что все, без исключения, задействованные авторы мыслили или были вынуждены мыслить, не собственно образно-пластическими категориями, а по большей части категориями политическими, весьма далекими от особенных задач изобразительного искусства, как специфической области эстетического миропостижения.

Ниже будет показано – ответ содержится в самой идеологической тональности самостоятельных процессов образно-эстетических настроений, в сущностных характеристиках новой художественной парадигмы интересующего нас десятилетия. В дальнейшем выяснится – исключительно на этом уровне присутствует единственная возможность получения сколько-нибудь убедительного ответа, способного удовлетворить заинтересованность в настоящем осознании внутренних мотиваций художественного развития известного периода, запросы подлинной теоретической мысли. Иначе говоря, есть веский повод предполагать, что процесс эстетической переориентации бази-

ровался тогда на куда более веских основаниях по сравнению с политико-социальными факторами.

«Метафизический аутизм», который некоторыми современными арт-критиками приписывается избранным представителям андерграунда шестидесятых годов, в действительности занимал в художественной жизни тех лет ареал значительно более обширный, нежели это себе представляют. Данная идеологическая позиция была присуща вовсе не только одному единственному крылу искусства, в дальнейшем связанному с радикальным несогласием по отношению к утвердившемуся образу жизни, но еще и другим передовым направлениям, и прежде всего, параллельно возникшему крупному объединению авторов, в общем-то не мысливших свою художественную практику в отрыве от общих государственных задач, от жизни всей страны. Таковым оказался весь круг искусства, который по аналогии с итальянским кинематографом можно было бы назвать искусством «неореализма». К нему, в частности, принадлежала и линия, так называемого, «сурового стиля», пока единственная описанная специалистами, но отнюдь не вмещающая весь радиус неореалистического художественного крыла. Собственно до сих пор так и сохранилось представление о новой волне шестидесятых, как сложившейся из двух полюсов – «сурового стиля» и андерграунда, в свою очередь объединившего самые разные стилистические тенденции – от метафизики, сюрреализма, «новой вещественности», экспрессионизма, неопрIMITИВА до поп-арта и беспредметной живописи.

Но в особенной, несоизмеримо более высокой степени, потребность художественного мышления в метафизическом постижении была свойственна другой, второй крупной тенденции, «неореализма». Несомненно, именно эта тяга определенного круга мастеров к мышлению универсальными художественно-эсте-

тическими категориями собственно и привела их к искусству большого монументального синтеза. Само же отмеченное стремление к внеземным высотам исходило от еще более существенного, еще более глубинного духовного импульса – неизбывной тоски человека по своему прообразу, по своей изначальной причине, как созданного этим прообразом, этой самой причиной, и потому внутренне неспособного обходиться в земной жизни без своего креативного источника, постоянно, сознательно это происходит или бессознательно, испытывающего потребность в его обнаружении и приобщении к нему.

Однако же вся драматичность ситуации заключалась в том, что к середине XX столетия этот необходимый прообраз как раз и был утрачен человечеством, причем отнюдь не только в советской России, но и во всем западном мире. Вот почему настойчивые поиски духовного заявили о себе практически одновременно и в отечественном изобразительном искусстве новой волны (Попков, В.Иванов, П.Никонов, Струлев, братья Смолины и др. или Шварцман, Вейсберг, Штейнберг, Злотников, Турецкий и др.) и в искусстве Западной Европы, например, в творчестве такого выдающегося автора, как немецкий художник Джозеф Бойс. «Смысл моего исследования – понять человека как духовное существо. Человек должен учиться подниматься над действительностью, он должен создать для себя духовный механизм, с помощью которого сможет достичь совсем другого места в космосе» (4), – вот, например, какими идейными параметрами мотивировал свое авторское кредо гениальный художник-мыслитель. Возникшее в человеке трагическое чувство отсутствия главного, а еще точнее, самого предмета искусства, заставило обратиться к поискам настоящего духовного начала, к обобщающему постижению бытия, к философским категориям. В следствии это-

го концептуально-эстетического переворота, и заявила о себе потребность в обращении к обобщающим выразительным средствам или к монументальной пластике, в самом специальном и глубоком смысле этого метода. По своей сути, вообще говоря, не так уж и связанного с предложенными условиями осуществления. Ибо, например, какая-нибудь африканская статуэтка или ритуальная маска, исполненные в камерных размерах, бесспорно, и по форме и по содержанию, являются подлинными творениями монументального искусства, чего подчас не скажешь об иных «монументальных» колоссах, мрачно возвышающихся над городским ландшафтом, но беспомощных в своей выразительности, действительно мелочных и по своему художественному языку и по идее, весьма далеких от выразительных приемов настоящего монументального жанра.

Правда, еще нужно попытаться объяснить, что же по нашему мнению является собственно монументальным искусством, какой пластический феномен можно безоговорочно принять за художественное произведение монументального строя. Иначе все предложенные выше рассуждения окажутся бесполезными, поскольку без ответа на этот вопрос будут казаться сомнительными и неправомерными. Надо сказать, до сих пор в специальной литературе бытуют весьма разноречивые представления о данной образной системе. И, скорее всего, сформулировать ее в конкретных описательных терминах вообще не представляется возможным. Ну каким способом, например, удастся описать феноменальное переживание страха индивидуальной человеческой личности или звуковые образы музыкального произведения. Вероятно, нужно предположить, что приведенные обстоятельства и все случаи родственные им – уже из разряда теории симулякра французского мыслителя Жоржа Батая, зало-

жившего представления об одном из центральных понятий постмодернизма, несколько отличные от представлений структуралистов Делеза и Дерриды, смысл которых указывает на принципиальную невозможность вербального схватывания феноменов рассмотренного ряда. Быть может, именно по этой самой причине некоторые даже категорически утверждают о том, что установление такого термина, как «монументальное искусство», вообще не имеет под собою профессиональной почвы. Данная позиция, в частности, высказывается в интервью журналу «Декоративное искусство» московским монументалистом, точнее бывшим монументалистом, Иваном Лубенниковым.

И тем не менее, правомочны ли сами по себе подобные категорические заявления? Полностью ли отсутствует любая возможность хотя бы в каких-то аспектах приблизиться к словесному объяснению самих стилистических элементов монументального порядка или она в чем-то может быть обнаружена? Забегая вперед, уже сейчас оговорим, несмотря на все теоретические сложности взятого предмета исследования, все-таки такая возможность имеется, пусть и не абсолютная и не во всем исчерпывающая. Начнем с постулата, с теоретической предпосылки о том, что монументальное искусство – есть прежде всего некая мера пластической условности, о чем говорили фактически все, кто когда-либо писал об этом в виде художественной деятельности. Но ведь, строго говоря, и станковое искусство – также есть определенная мера пластической условности. Существует ли, вообще говоря, кардинальное различие между этими двумя мерами условности или не существует, или и в первом, и во втором случае мера берется единая, образные интерпретации тождественны, ни в чем не различаются одна от другой. С полным правом надлежит ответить, да такое кардинальное различие существует. И при том не только в

мере или размере, но и качественно, именно – в самой природе условности. Дело в том, что образная условность монументального искусства и образная условность искусства станкового – начинаются с принципиально иной точки отсчета, так сказать, осуществляются в диаметрально противоположных эстетических системах координат. И взаимодействие между этими системами возможно осуществить только в специально созданных для этой цели условиях, прежде всего намеченных субъективными мотивациями воспроизведения самого художественного образа, а не с предложенными объективными обстоятельствами исполнения. Дело в том, что пластическая условность монументального произведения исходит, в самую первую очередь, от общей идеи, первоначального концептуального замысла автора, то есть преследует задачу воплощения именно идеологической установки. Эта особая целенаправленность монументального мышления хорошо прослеживается в самой этимологии слова «монумент». Термин «монумент», родственный словам – «меморум», «мемориальный», «мемория», в словарях так и определяется как сооружение в память выдающегося события или лица, отличающееся величиной и значительностью, не размерами, а именно величиной и значительностью. Но спрашивается, из какой же области сама категория памяти? Ответ для всех очевиден – из области сознания или умозрения, то есть из идеологической области, из сферы идей. В итоге, совершенно ясно – монументальная условность формулирует идею. Можно с полной уверенностью доказывать – исключительная задача монументальной пластики отформовать идею, вылепить визуальный образ идеального и лишь его одного.

В соответствии с этим, собственным образно-эстетическим предназначением, монументальному искусству и полагается мыслить обобщающими синтетическими понятиями,

которые и определяют универсальный пластический синтетизм монументальной меры условности, те самые выразительные пропорции величия и значительности, которые и предполагаются семантическим значением категории «монументальное».

Ничего похоже не найти в камерном станковом искусстве. Ведь его первоначальной задачей, на наш взгляд, является воплощение не идеи, а предмета, вещи, то есть объективного окружения человека, каким бы странным не показалось это мнение на первый взгляд. Об этом назначении станкового творчества еще очень подробно писал когда-то Платон, о том же самом свидетельствуют и всем известные древнегреческие легенды о живописцах, способных обмануть своим подражательным мастерством не только животных, но и даже самого разумного человека. Следовательно, пластическая условность в любом виде станкового творчества исходит от предметно-миметической задачи, от конкретно взятого предмета. Отсюда специфическая станковая мера условности определяется позитивным анализом, визуальным или, как бы сказали художники, локальным наблюдением видимых объектов, а не диалектическим синтезом умозрения. Выходит, монументальная пластика описывает бесплотную идею, а станковая – вещь во плоти. Разумеется, никто не собирается утверждать, будто бы монументальное искусство начисто лишено предметной описательности, а станковое – идеологической подкладки. Речь здесь идет лишь только об изначальной имманентной сущности обоих видов искусства, их приоритетном выборе и не более.

Кроме того имеются еще и другие, в известном смысле внешние, но от этого отнюдь не менее значительные признаки отличия монументальной образности от образности станковой. Одним из таких признаков является повествовательность, свойственная мону-

ментальному искусству почти в той же мере, что и литературе и, наоборот, не столь уж уместная в станковом искусстве. Хотя полностью исключать ее присутствие из последнего, как это сделал классический авангард XX века, то же было бы не правомерно, поскольку лишает его дополнительных содержательно-выразительных возможностей. Идея монументального искусства, как правило, не может уместиться в рамках единичного произведения, и потому получает свое место в цикле повествовательных композиций. Для их рассмотрения естественно требуется обзор. Что сразу же влечет за собою еще одну категорию, фактически не свойственную станковой живописи. Имеется в виду категория времени. Она сохраняет свое важнейшее значение и в том случае, когда заранее обусловлено создание всего одного произведения. Как правило его размеры таковы, что охватить запечатленный в нем сюжет с неподвижной точки зрения не представляется возможным, для этого требуется хотя бы глазами перемещать зрительную ось. Но временная категория, как известно, не может существовать вне пространственной. Значит, монументальное искусство объединяет в себе еще и признаки скульптурной пластики, трехмерное пространство, а также и реальный объем, в тех случаях, когда, например, композиция создается на изогнутой поверхности арки, паруса, колонны или алтарной конхи.

Получается, в сравнении со станковой живописью, для которой характерны цвет и двумерное пространство, а также со скульптурой, для которой характерны трехмерный объем и время, монументальное искусство включает все основные образно-пластические элементы – время, трехмерное пространство, объем и цвет.

Теперь, если обратиться к «новой метафизике» Франка и Хайдеггера, необходимо сде-

лать фундаментальный вывод о том, что, несмотря на прерогативу монументальной пластики выражать в художественном образе идею, а не облик предмета, сама она несравненно ближе бытию, а значит, и предметному существу, нежели станковая пластика, ввиду того, как выяснили оба мыслителя, и в особенности последний, что категория времени есть онтологический предикатив бытия, то есть непосредственно принадлежит этому существу.

Но в данном пункте настоящего изложения могут возразить, ведь были же подлинно монументальные задания и до шестидесятых годов, и в сороковые и в пятидесятые годы. Ибо главная цель, которая предписывалась им, как раз и заключалась в настойчивом требовании воплощения определенной идеи. Кто же эти факты будет отрицать, да, бесспорно, были. Но, как известно, подобные задания, состоявшиеся в практическом плане, остались не состоятельными в художественном, а точнее, в плане монументальном. Возникает справедливый вопрос, почему? Совсем не столько потому, что монументальные творения заставляли выполнять в станковой манере, сколько потому, что положенная в основу их сюжетной образности идея оказалась уже сама по себе ошибочна в принципе, то есть по сути не была идеей как таковой. Вот это самое отсутствие Идеи с большой буквы, отмеченное еще в самом начале разговора, и было главной причиной всех неудач монументального искусства тоталитарно-периода в советской России.

В процессе поисков этой неопровержимой всеобщей Идеи, в кругу «неореализма», рядом с линией «сурового стиля», и заявило о себе то самое второе направление образных исканий в изобразительном искусстве, которое не было названо раньше и которое сейчас пришло время назвать. Имеется в виду течение «новой мифологии», до сих пор не получившее внимательных исследований в специальной литературе. Мифологическое направление стало тре-

тым крупным вектором новой волны в советской живописи шестидесятых годов прошлого века. Сложившейся под самостоятельным концептуальным девизом группе авторов оказались ближе духовные искания Бойса и советского андерграунда, нежели станковизма суровостильцев. Поэтому они впоследствии и обратились к монументальному искусству, то есть стали профессиональными монументалистами. Вот теперь становится понятным, что «продвинутыми» они были прежде всего в поисках настоящей идеи и обратились к монументальному искусству именно потому, что только в нем по существу и возможно обретение этой самой идеи, в рамках художественно-эстетической практики, а не потому, что были заняты коллективными или социально-политическими проблемами. Последнее проявилось в их творчестве как следствие первого. Универсализм добытой ими духовной основы естественно предполагал ее презентацию перед обществом, но отнюдь не наоборот.

Именно в особом характере идеологических поисков и заключалась вся разница между представителями «сурового стиля» и сторонниками «новой мифологии». Дело в том, что монументалисты, так же как Бойс и советский андерграунд, искали основополагающую идею на соответствующем ей высоком метафизическом уровне. То есть в той зоне, где ей действительно положено находится и где только и возможно ее по-настоящему обнаружить. Суровый же стиль, скорее, мыслит социально-политическими и нравственными понятиями, как это чрезвычайно ярко проявилось у кинорежиссера Марлена Хуциева в его кинофильме «Застава Ильича», ставшего культовой кинолентой эпохи оттепели. По существу, оставаясь в пределах все той же советской идеологии марксизма-ленинизма, пытались заново переосмыслить наиболее важные аспекты современной истории, как в социальном, так и в личностном плане, иначе говоря, с позиции гу-

манистических идеалов. Хотели по-новому осознать события Октября, личность Ленина и других большевиков, поколение отцов, переживших трагедию Отечественной войны, труд, подлинную роль интеллигенции в социалистическом обществе, чувство любви, истоки и сущность национальной культуры и т.д. Пожалуй, наиболее показательным примером этой идеологической направленности в станковой живописи стало искусство Виктора Попкова, кстати сказать, часто не лишнее монументального масштаба.

Однако, как ныне очевидно, обрести подлинное духовное измерение в узком поле ортодоксального позитивизма марксистско-ленинских аксиом не представляется возможным. Что и нашло свое художественное отражение, скорее всего бессознательно для самого автора, в скорбном и величественном реквиеме «Бабки Анисьи», самом последнем программном произведении того же Попкова. Вообще думается, неверный идеологический посыл оказался личной трагедией жизни и творчества этого выдающегося живописца. Он хотел выдвинуть новую веру. Именно такое впечатление остается после просмотра ретроспективной выставки его произведений, организованной недавно в залах Третьяковской галереи.

Очевидно, в силу более глубокой эстетической интуиции, предчувствуя опасность избранного станковистами пути, приверженцы «новой мифологии» развернулись несколько в другую сторону, ступили на путь в чем-то иных духовных ориентиров. К названному движению живописцев-шестидесятников примкнуло значительное число сторонников, по нашему мнению, к ним следует отнести имена таких авторов, как Е.М.Аблин, Н.И.Андронов, В.К.Васильцов, А.В.Васнецов, Э.А.Жаренова, В.М.Зубарев, Е.Г.Казарянц, И.И.Лаврова, Б.П.Милюков, И.В.Пчельников, Б.А.Тальберг, Л.В.Тюленев, В.Н.Холмогоров, В.Б.Эльконин.

Все они не только отдавались выполнению монументальных заказов, главной отрасли их профессиональной деятельности, но и постоянно активно занимались собственно искусством живописи. Следует даже особо отметить – все перечисленные художники никогда не мыслили своей работы в сфере монументальных заданий без совершенствования специфических навыков в станковой живописи. Более того, многие всегда старались подчеркнуть, что выразительные решения, применяемые в монументальных произведениях, ими зачастую сначала были найдены именно в работе над станковыми полотнами. Вот почему идея выставочного проекта, целиком посвященного созданным ими произведениям живописи, бесспорно, имеет большую собственную ценность. Есть все основания полагать, что сама художественная парадигма «новой мифологии» была открыта этими мастерами не в монументальном творчестве, но исключительно в станковой живописи. Говоря иначе, монументализм очерченного круга авторов начинался на холстах, а не на стенах архитектурных сооружений.

В организации данного проекта есть еще одна особенность, которую также необходимо оговорить. Ввиду ограниченных размеров экспозиционных площадей, было решено представить на выставке живописные произведения не всех перечисленных художников, а только тех, кто получил меньшую известность, хотя имеет отнюдь не меньшее, а подчас даже и более существенное влияние на развитие русской школы изобразительного искусства тех лет. К ним относятся следующие монументалисты – Аблин, Васильцов, Жаренова, Зубарев, Казарянц, Лаврова, Милюков, Пчельников, Тюленев, Холмогоров. Всего десять авторов, которые, по нашему мнению, может быть даже представляют собою особенно тесное творческое содружество, наиболее последовательно воплотившее

образную эстетику духовного синтеза в произведениях станковой живописи.

Наконец пришло время раскрыть в подробном описании само внутреннее содержание той образности, которая собственно и определила художественный феномен «нового мифологизма». Смысл его находится в особом способе эстетического мировосприятия, когда в стремлении обрести широкие горизонты бытия, художник опирается не на предварительно найденные философские или мифологические схемы, черпая их из историко-культурной традиции человечества, а как бы изымает образно-художественные обобщения непосредственно из самой реальной жизни, а также в субъективных представлениях о том, как эта реальная жизнь должна складываться. В рассмотренной процедуре, вообще говоря, и заключается вся специфичность метода новой мифологии. Ведь прежде, то есть в старой мифологической линии, сюжеты заимствовались из предшествующих литературных или других культовых источников. В новом же мифотворчестве все происходит принципиально иначе – в основу сюжетов живописных построений кладутся сами факты окружающей человека обстановки, исключительно в них художник пытается обнаружить идеологическое начало всебытия, тот всеобщий первоимпульс, благодаря которому и осуществилась жизнь в земной сфере. Вот, например, что по этому поводу пишет Никита Воронов о живописном творчестве Жареновой: «Несомненно, что Элеонора Александровна создает на полотнах и листах свой собственный метафорический, иногда и мифологический, мир, особенностью которого является то, что он построен из существующих или существовавших реальностей. Мир художника вполне узнаваем, фантазия и заключенное в нем иносказание проявляются лишь в неожиданных сопоставлениях, в построении соответствующих пространств, в сочетании подчас не сочетаемых предметов и фигур. И имен-

но это придает необычность, а порой и загадочность произведениям Жареновой» (5). Все сказанное Вороновым касательно образной системы художника наиболее полно вобрало программное полотно 1983 года, так и названное автором – «Мифологический сюжет». В том же духе анализирует искусство Бориса Тальберга и Ольга Костина: «Ключ к пониманию образных исканий мастера лежит в его станковом творчестве, где легче обнаруживаются скрытые «пружины» переосмысления действительности – и отбора жизненного материала, и его художественной интерпретации. (...) Целеустремленная действительность личности в картинах Тальберга проявляется не в форме героизма, как это чаще всего бывало в произведениях «сурового стиля», а с помощью символично-романтической, подчас мифологической ситуации, в которой личность оказывается по воле автора» (6).

Подлинно философский взгляд на окружающую действительность, в области художественного сознания, имеет единственную возможность претвориться в сказово-мифологическую форму, поскольку художнику, в силу специфических законов искусства, дано расширенно толковать мир исключительно в аллегорико-мифологических категориях выразительной пластики, а не в абстрактных умозаключениях философии. При этом возникшая мифологическая интерпретация не имеет ничего общего с той «мифологией» в кавычках, каковой именуют искусство сталинского соцреализма. Ведь у последнего не было подлинной цели постижения всеобщего смысла, а, следовательно, и применение данного обозначения в последнем случае весьма условно.

С употреблением слова «аллегорический», правда, возникает некоторая теоретическая трудность, так как аллегоричность ассоциируется с литературностью, которая, на первый взгляд, противоречит высказываниям самих художников-монументалистов о том, что им

чужда всякая литература в живописной практике. Иногда ими даже отождествляется монументальность с пластическим подходом, который, якобы, и отличает подлинных художников-монументалистов от художников-станковистов, ошибочно увлеченных в живописи не столько ее собственными выразительными средствами, сколько наложением литературных приемов на пластические элементы художественных произведений.

В действительности присутствие литературности в изобразительном искусстве, к какому бы виду творчества оно не относилось, вовсе не есть отрицательный момент, если эта литературность перерабатывается в принципах пластической технологии. Как это, например, всегда происходило в древнерусской иконописи, которая ведь целиком базируется на литературных сюжетах, позаимствованных из святого писания. На самом деле, тонкость проблемы здесь таится совсем в другом. А именно – в различии предмета монументального и станкового искусства. Как было определено – в первом случае таким предметом является идея, а во втором – вещь.

Поэтому, в тех условиях, когда изобразительное искусство восходит к литературе, задаваясь монументальными целями, оно должно апеллировать к мифологической сюжетике, действующей обобщающими гиперболическими образами, оставаясь станковым – вынужденно обращаться к психологической прозе, то есть к беллетристике, анализирующей типические явления социальной жизни. Причем, здесь нет места оценочным мнениям о том, что лучше, а что хуже. Просто речь идет о различных творческих дарованиях, индивидуальной избирательности, вот и все.

Монументалист, по понятным причинам, больше тяготеет к воплощению обобщающей тематики, а станковист – соответственно погружается в сферу частных типизаций. Вто-

рое, благодаря своей аналитической направленности, чревато опасностью скатывания в изобразительном искусстве в литературщину, то есть таит в себе внутреннюю предрасположенность к способам подавляющей литературной артикуляции образно-пластических композиций, то есть к повествовательному началу. Что, в частности, очень хорошо прослеживается на примере станкового искусства передвижников, мало связанного с пластическим аспектом.

Разумеется, нет однозначного представления о мифологическом и у избранной группы авторов. Для одних (Васильцев, Жаренова, Зубарев, Казарянц, Холмогоров) больше характерны повествовательность, приверженность натуре, любование деталью, описательность, а другие (Аблин, Лаврова, Милюков, Пчельников, Тюленев), напротив, меньше привязаны к натурному, больше доверяют собственному воображению, сочинительству своей художественной легенды, им свойственно стремление оторваться от реальных впечатлений, уйти в заоблачные дали фантазии и надмирного философского синтеза. Говоря коротко, первым ближе интимность, лирические переживания, а вторым – умозрительность, углубленные размышления. Однако, следует подчеркнуть, несмотря на разницу эмоциональных предпочтений, все, без исключения, авторы направления ведущее значение в своей творческой практике всегда, прежде всего, отдавали средствам пластической выразительности. «Работа идет не от природы, а по поводу природы», – приведенное высказывание Аблина так или иначе применимо ко всем участникам выставки.

И в этом отношении, пожалуй, самой заметной фигурой оказался выдающийся представитель русской монументальной школы шестидесятых-семидесятых годов прошлого века Борис Петрович Милюков. В известном смысле его даже можно считать одним из

первых зачинателей «новой мифологии». Ученик Дейнеки, гениального создателя новой фигуративной композиции в живописи, он отличался стремлением к поиску острых новаторских решений при воплощении своих художественных замыслов. Эта яркая индивидуальная черта его профессиональной работы была тесно связана с пристрастием к сюжетной выдумке, тематическому сочинительству. И даже трудно сказать, что на самом деле служило отправной точкой, начальным творческим импульсом – первая или вторая составляющая искусства Милюкова. Так или иначе, но одновременное присутствие в творческом методе повышенного интереса к пластическому формотворчеству и любовь к сюжетной выдумке, сочинительству легендарного повествования – лишь доказывает справедливость сделанных выводов о том, что мифотворчество и пластика – две неразрывные стороны одной и той же медали – живописного искусства «новой мифологии».

С небывалой образно-пластической концентрацией оба аспекта художественной эстетики Милюкова заявили о себе в картине 1967 года «Юность». Девушка в купальнике и парень в полосатой футболке тридцатых годов изображены по пояс в положении тесно обнявшейся пары. Они так плотно прильнули друг к другу, что кажется, будто их щеки срослись. Два лица, объединенные сюжетом в единый абрис, воспринимаются ликом-символом, живым олицетворением счастливой молодости, физического здоровья и силы, радости естественной свободы.

Живописная пластика выписывает на холсте мощные обобщенные формы шей, рук, деталей обоих лиц. Мягкий цветовой контур легко и в то же время твердо очерчивает подбородки спортсменов. Обобщению помогает и резиновая шапочка, обтянувшая голову девушки. Строго симметричная геральдическая композиция, лишённая жанровой суеты, придает за-

печатленному в монументальных пропорциях событию какую-то особую величественность, выводит его на иной тематический уровень.

Человеческий лик, составленный из двух половин – женской и мужской, как бы сложенный из двух заглавных начал земного бытия, в предложенных композиционных условиях, выступает изобразительной аллегорией всей диалектической полноты земного существования, емким символическим олицетворением «золотого века», безоблачной аркадии, истолкованной уже на новый лад, с новой современной трактовкой физической культуры тела, новым пониманием роли спортивных занятий в общественных отношениях. Художник, проникнутый атмосферой тридцатых годов, поднимается в своих романтических мечтаниях над повседневной действительностью, как бы творит свой внутренний мифологический рай, наполненный чистым воздухом и солнечным светом страну дружбы и любви, которую он не мыслит вне земных пределов и в которой хотел бы жить и творчески созидать.

По иному выглядит миф Евгения Аблина. Он целиком проникнут трагической романтикой суровых стихий дикой северной природы. В бурном движении огромных масс неба, воды и земли живописец пытается обнаружить загадку первотворения, усмотреть изначальные витальные энергии космоса, почувствовать самое таинственное нутро космогонических процессов мироздания.

Философские настроения Аблина нашли достойное отражение в эпических по образному масштабу пейзажах беломорского цикла, возникшего еще в начале пятидесятых годов. В живописной композиции «Бараний лоб» море положено мрачным черным цветом. Валы первого плана, каменные холмы берегов, седины косматого грозного неба – все выведено на холсте очень крупно, брутально. Фантастично-циклопический ландшафт смотрится неотесанным, словно бы возникшим в первый

день творения, когда Бог только отделил землю от вод. Кажется, на горизонте раскинулся некий крайний рубеж, за которым мир проваливается в безбрежные пространства космоса. В этом краю еще нет места человеку, он просто в нем бы не выжил. За твердую неуютную почву способна зацепиться только растительность особого вида, неприхотливые лишайники и мхи.

Это самая ранняя флора на земле. Она, очевидно, еще хранит память о начальном моменте зарождения материальных стихий. В пейзаже «Белое море», взятые укрупненным планом мшистые узоры блеклых зеленовато-серых оттенков, причудливо разрисованные исполинский выгиб скалы, предстают картиной архаичной природы. Их воспринимаешь своего рода божественными письмами, петроглифами самого создателя, со старанием выведенными им на чистом листе первозданной суши. С течением времени образ природы в живописи Аблина наделяется большей одухотворенностью, получает антропоморфные черты. В картине «Закарпатский лес», выполненной в самом конце шестидесятых годов, кряжистые деревья сомкнуты в настолько плотный массив и так преобразованы живописной пластикой, что действительно кажутся тесным строем лесных великанов, стерегущих тайну берендеева царства. При неразвитой сюжетной завязке, почти исключительно за счет употребления образно-выразительных средств, на холсте возникает некий лесной эпос, мифология пейзажа. Сам художник так и отмечает, что у него «часто из станковых работ выходили монументальные».

Неволью возникает впечатление, что жить в заколдованной атмосфере этого леса могут только персонажи воссозданные на полотнах Льва Тютенева. Героиня картины «Женщина с письмом» и мужчина из портретной композиции «Человек с веткой», благодаря их нео-

бычной внешности, воспринимаются неведомыми личностями, которых художник каким-то чудом сумел рассмотреть в непроходимой лесной чаще и метко воспроизвел средствами живописного искусства во всей присущей им характерности. Персональные детали обоих портретируемых обобщены до такой степени, что от этого они фактически превратились в неподвижные безличные маски, предстали собирательными знаковыми конфигурациями. Геометрические миндалины глаз, закрашенные в женском портрете черной краской, а в мужском – белой, усиливают это впечатление мистической символическости. Первое произведение словно пронзает мысль о трагической вести, заключенной в конверте почтового назначения. Напротив, во втором – и более светлый колорит и мотив цветка – служат аллегорическим выражением идеи утверждения жизни.

Однако трудно разгадать, какой душевный мир скрывается за скованностью фантастических личин и присутствует ли он там вообще. Что обедняет художественную мифологию образов. К лирической теме Тютенев обращается в картине «Окно в мастерской». Живописное полотно сложилось в оригинальный извод автопортретного жанра. Зеркальце на подоконнике, в котором отразилось изображение самого автора, претворяет мотив окна в символ вглядывания в себя, в собственную душу. Интимность сюжета сказала и в других предметах, написанных удивительно нежно, как бы под сурдинку. Полукруглое арочное завершение оконного проема всей экзистенциальной ситуации придает возвышенную сакральность. Отчего форточка, в общем повествовательном контексте, смотрится зрачком человеческого глаза, как бы наделяя душевными качествами человека весь неодушевленный интерьер.

Все три работы выполнены в благородном фресковом колорите, набранном из матовых

чуть разбеленных тонов. При этом сила цвета отнюдь не убывает, инкарнат портретов остается интенсивным, как бы накаленным внутри красочного слоя.

Тема человека получает еще большее значение, по сути становится ведущей в живописи Игоря Пчельникова. Три фигуры за столом – мать, отец, сын (сам будущий художник). Они отформованы крупными скульптурными планами, словно вырубались из дерева. Спокойная осанность положений усиливает основательность и символичность всего сюжета. Чаепитие представлено автором не бытовым, повторяющимся приемом пищи, но торжественной паузой в цепи тривиальных, малозначимых дел повседневной жизни, как повод к размышлениям, углубленным философским раздумьям. Отсюда атмосфера тишины, молчания, сосредоточенной погруженности в себя – своего рода акт молитвенной исихии. Отец кажется библейским старцем, а весь бытовой эпизод – сценой некоего легендарного повествования. Недаром мужчина облачен в толстовку белого цвета, который рядом с темно-синим – платья матери выглядит одухотворенной световой субстанцией. Следует подчеркнуть, символика цвета вообще получает у живописца особую смысловую нагруженность. Густой синий – космическая глубина; красно-терракотовый рубашки мальчика – горение души; белый – духовная обретенность.

Тема интеллектуальных созерцаний продолжается в картин «Мастерская», выполненной в 1965 году. Художник за мольбертом стоит к зрителю спиной. Белый холст еще чист. Внутренний душевный мир автора скрыт от внешних глаз. Момент загадочности подчеркнут и в изображении других холстов, повернутых к внешнему окружению обратной стороной. Индивидуальный творческий акт мифологизируется, предстает таинственным убежищем, куда нет доступа непосвященным. Искусство – есть страна воображения, фантастичес-

ких видений, способных прийти далеко не каждому и только в редкие мгновения душевных вдохновений.

Заглянуть в этот таинственный авторский мир, раскрыть завесу перед увиденными ображениями художника картинами дают возможность театрализованные постановки живописных полотен Ирины Лавровой. Пожалуй, самым интересным в этом отношении произведением рассматриваемого периода можно признать панно «Колины именины», созданное в 1968 году. Полотно больших размеров, фактически второе по величине, после «Семейного портрета», среди работ тех лет, несомненно, стало программным на определенном этапе творчества этого мастера.

Пускай сюжетным мотивом послужило незаурядное праздничное событие, все равно, на холсте представлена реальная ситуация, взятая автором непосредственно из настоящей жизни. Само по себе это мероприятие, вообще-то говоря, не содержит ничего такого, особенно сказочного. По обеим сторонам стола сидят и стоят родственники и друзья – живые люди. Но как все это чудесно преобразилось под кистью живописца. Сюжетная группа, выстроенная по схеме алтарной «Евхаристии», приподнятый, нездешний вид присутствующих, циркульное окно на втором плане, готическая ориентированность композиционного ритма и, наконец, сияние желто-золотых пропсок – решительно переинчивают обычную домашнюю обстановку. Кажется, вашим взорам открывается сцена трапезы торжественного и пышного празднования юного принца в каком-то старинном средневековом замке. А женщина слева, в легчайшем полупрозрачном одеянии небесно-синего цвета, не может не вызвать ассоциаций с доброй феей этого замка, на время воплотившейся в материальную плоть и присевшей в кругу земных людей с тем, чтобы своим сказочным присутствием украсить знаменательное событие.

Известная лиричность двух последних художников позволяет органично перейти к другой пятерке авторов, искусство которых, как уже говорилось, по сравнению с искусством первой, отмечено склонностью к некоторой камерности.

Начать хотелось бы с живописных работ Евгения Казарянца, как наиболее показательных в указанной образно-эстетической направленности. Перед нами два пейзажных этюда в коричневой колористической гамме. Они, несомненно, продолжают известную линию русского лирического пейзажа, заложенную еще Саврасовым и Левитаном во второй половине XIX века. Апрельская пора, еще кое-где лежат пожухлые участки рыхлого снега. Несмотря на время года, когда в природе почти отсутствуют яркие цветовые эффекты, в живописных этюдах очень хорошо заметно настойчивое стремление найти выразительное колористическое решение вопреки избранному невыгодным условиям. При общей сдержанной землисто-охристой тональности, художник пытается добиться максимальной интенсивности цвета, энергичного контрапункта задействованных красочных отношений. Сине-фиолетовым отразилось загустевшее апрельское небо в лужах талой воды. На фоне густой небесной просини, отогреты жарким весенним солнцем кустарники и стволы деревьев зажглись малиновым пламенем. Пейзажное пространство строится большими живописными планами с точным архитектурным расчетом. Поэтому натурные этюды небольших размеров по существу переходят в ранг значительных картинных композиций, исполненных образной широты. По сути в обоих живописных работах поставлена задача, превратить пленэрные штудии в монументальные полотна, выявляющие эпический характер природы. Ранняя весна – это пора, когда особенно заметна смена времен года, больших годовых циклов,

то есть вполне естественным путем выявляются масштабные отрезки времени. Тому под стать и весь повествовательный набор произведений. Влажный пласт распаханной плодородной земли густого оливково-малинового цвета, промокашка неба, лесная растительность – основные составляющие ландшафта среднерусской полосы. Оба пейзажа, таким образом, задуманы автором в категориальном значении природы вообще.

Тот же эпический пафос заложен в основу двух этюдов с Окой. Правда, в них больше выявлено горизонтальное направление земной поверхности. Недаром ведущим сюжетным компонентом взята широкая водная гладь. На одном из пейзажей она даже смотрится широким озерным плесом. Использованный сюжетно-композиционный ход придал пейзажным мотивам особое единство, пластическую целостность, масштабно укрупнил координаты обычного реального пейзажа. А нежное sfumato голубовато-салатовой тональности, окутав пространство пейзажей прозрачной дымкой, наполнило их задумчивой интонацией песенной поэзии. При этом, колорит отнюдь не остался обедненным, в нем присутствуют сложно разработанные градации охры, оливковых, малиновых и сизых оттенков.

Прочувствованная лирическая линия продолжается и в серии акварельных пейзажей шестидесятых годов Владимира Васильцова. Драматической эмоциональной окрашенностью художественного образа в ней выделяется мотив с озером. Пространство естественной природы как бы получает огранку, разламывается цвето-тональными переходами акварельных растяжек на широкие композиционные зоны. Серовато-черная гладь озера, темные обобщенные силуэты сопков, поросшие густым лесом – все это создает некую трагическую таинственность. Ночная мгла, кое-где озаренная молниистыми вспышками световых стожаров, делает реальную натуру



какой-то незнакомой, несколько отчужденной от человека. Судя по воссозданному эмоциональному настроению, эстетическое созерцание автора нацелено на диалектическую конфликтность динамического взаимодействия мировых первостихий.

Искусство Владимира Холмогорова еще дальше в глубину уводит лирические настроения, выражаемые двумя предшествующими авторами.

Перед нами картина с зимним видом из окна застекленной дачной террасы. Художник избирает типичный для романтической живописи сюжет – одновременное изображение интерьера и внешнего пейзажного окружения. Автор как бы погружается в тематическую коллизию одной из главных лирических антиномий романтиков – живописно-изобразительную метафору мировоззренческой идеи «здесь и там» – трагически переживаемую ими как противостояние, враждебную отстраненность природы от человека. Через оконное стекло пейзаж кажется каким-то умытым, до пронзительности прозрачным. Голые стволы деревьев, видные в окно, воспринимаются обнаженной структурой мирового пространства и, одновременно, неожиданно обнажившейся структурой человеческой души. Этому интимному состоянию мира отвечает очень ограниченная камерная перспектива дачного участка. Вместе с тем, домашний экзотический цветок на подоконнике, по замечанию автора, «уже сам по себе – законченная скульптура», – воспринимается выразительным изобразительно-пластическим символом внутренней мощи и значительности бытия.

Это ощущение огромной и неизбывной внутренней энергии природы, распространенной на любые ее проявления, как одушевленные так и неодушевленные, заявило о себе в динамичной экспрессии живописной фактуры картины «Лето», выполненной Холмогоровым в самом конце шестидесятых годов. Сюжетный

мотив почти тот же – вид из окна. Но как поменялось его образное решение, а значит и смысловой аспект. Оконная рама теперь вовсе отсутствует. Ситуация перехода, как в предыдущем полотне, заменена максимальным сближением внутреннего и внешнего. Создается впечатление, будто бы мир ворвался в замкнутые объемы домашнего уюта. Частный мотив вазы с цветами взят настолько обобщенно, что срезанные цветы кажутся находящимися непосредственно в самом пейзаже, раскинувшимся за окном. Натюрморт, фактически, вписывается в пейзаж. Происходит, своего рода, слияние жанров. В отличие от ранней работы, здесь мир выглядит единым, неразрывным – и природа, и душа человека наделены родственными созидательными и одухотворяющими токами. Эти невидимые действительные токи находятся в постоянном кругообороте взаимобмена между живой и неживой материей. Что, как бы иносказательно, подтверждается сюжетно-пластическими средствами: бурным колыханием древесных крон, открытыми стремительными движениями кисти, колоритом, построенном на столкновении ударных интенсивных цветовых контрастов – синего, зеленого, желтого. Не случайно в повествовательный мотив вводится порхающая бабочка – своего рода изобразительная метафора порывистой динамики естественного мира.

Однако еще до проникновения в почвенную энергетику природы, живописец интуитивно почувствовал ее сакральный смысл, близкий мифологическому истолкованию бытия. И прежде всего, это духовное постижение объективной действительности нашло свое отражение в пейзажной композиции 1964 года «Новодевичий монастырь». На холсте – серая тепель самой ранней весны. Пейзаж окутан влажным маревом еще холодного воздуха первых весенних дней. Мотив, словно пропитан умиротворенными тишиной и покоем. Кажется, деревья пытаются прислушиваться к свя-

щенной тайне монастыря. Все занесенное на холст чрезвычайно близко увиденному, почти этюдно по степени приближения к реальному. Художник совсем не боится достаточно подробно и точно выписывать приметы избранной природы. Но мощные объемы белокаменного храма XVI века и красно-кирпичной церкви XVII, расставленные по краям пейзажной композиции, задают достойный вложенному содержанию картинный тон, как бы устанавливают пределы, в рамках которых закрепились волны духовной ауры.

Присутствие мифологического разворота сюжетно-тематической иконографии еще заметнее в живописных произведениях Элеоноры Жареновой. Взять хотя бы ее картину 1965 года «Чапаев», причастную мифу уже по самой своей тематике. Обстановка портрета чрезвычайно проста, в соответствии с небывало суровым бытом периода гражданской войны. Комбриг сидит за столом. Он задумчив, но без пафосного форсирования. На столе оловянная кружка с пустым кипятком и два куска сахара. Вот, собственно, и весь предметный перечень, каким ограничивается описание интерьера. За окном – пейзаж с березой и деревенской избой, лошадь, привязанная у забора, а дальше начинаются степные просторы Зауралья, где, собственно, и действовала чапаявская конница. Как представляется, этот собирательный образ местности, собственно, и есть главная сюжетно-смысловая часть картины. Ведь именно в нем и передается исторический дух овечьей романтическими порывами эпохи гражданки. Однако, при всем том любопытна тематическая интерпретация живописного изложения. Легендарная личность Чапаева показана в нем как строго реальное лицо, без уступок фальшивой политической «мифологизации». Здесь, несомненно, сказалась приверженность автора правде жизни, реальному ходу событий, отмеченная еще в теоретическом разделе статьи.

Но особенно характерным для «новой мифологии» художника стал живописный сюжет под названием «Искусство (от простого к сложному)», исполненный в двух близких по изобразительной иконографии версиях. По существу, представляя собой натюрморты, обе картины смотрятся настоящими возвышенными аллегориями искусства, даже несмотря на то, что набраны они из вполне обычных вещей, гипсового слепка с античной статуи Венеры, домашней посуды, различных инструментов художественной профессии и т.п. Причем, данная метаморфоза произошла не столько из-за присутствия в живописных композициях скульптурного гипса богини, традиционного символа искусства, сколько, в первую очередь, благодаря самой сюжетной интерпретации. Количественно увеличивая предметный реестр, автор сумела создать многосложные, чрезвычайно разработанные в повествовательном плане живописные конструкции. Жаренова чрезвычайно точно применила необходимый при данной идейно-образной задаче аллегорический метод, по сути, составляющий семантическое ядро мифологического способа мышления. Отчего достаточно привычные реальные предметы преобразились в своем содержательном качестве, как бы вобрав в себя необходимую им знаменательность, которую непременно присваивает своим героям любое, всегда сложное по фабульной разработке, мифологическое повествование.

Аллегорическая повествовательность искусства Жареновой в живописном творчестве Виктора Зубарева, обогащаясь философским подтекстом, окончательно переходит в разряд мифологического сказания. В картине «Деревенская свадьба», подобно мрачноватой палитре и гротескам «Ряженных» и «Свадьбы» Л.И.Соломаткина, праздничное гуляние сгущенным сумеречным колоритом и несколько гротескно выведенными типажми

перевоплощено в полное тайны действие какого-то загадочного, но очень знаменательного содержания. А фигура ряженой даже усугубляет первое эмоциональное впечатление. Как на полотне В.М.Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», она сообщает традиционному деревенскому веселью, с гармошкой, подгулявшими гостями, толпою любопытствующих, сказовую необычность, настроение тревожности, даже в чем-то зловещей неопределенности. Живописно эта минорная интонация художественного образа акцентирована огнисто-красным цветом одежд, трагически выступающих на фоне сумеречной полутьмы низкого деревенского помещения. Весь драматизм произведения, несомненно, заложен потребностями внутренней творческой психологии. Автор хочет большого содержания, но пока еще не знает, где его найти.

Недостающий идейный материал уже восполняется в полотне «Байкал. Ожидание». Страшноватая таинственность содержательной неясности «Деревенской свадьбы» во второй картине снимается темой высокой философской созерцательности. Жанровая ситуация ожидания на берегу рыбаками навигационной погоды в произведении фактически возводится в обобщающую символическую категорию ожидания вообще. Вынужденная пауза в работе трактована художником в смысле углубленного философского раздумья – размышлений о времени, о пространстве, наконец, о самой жизни, в целом. Эта интеллектуальная сосредоточенность особенно подчеркнута в основательной фигуре старшего рыбака с курительной трубкой. Он возвышается на фоне сурового драматично беспокойного байкальского пейзажа, который по-своему дополняет образный пафос живописного произведения. Уже само озеро Байкал, овеянное легендами и мифами, невольно адресует нас к плану эпического повествования, к мифологии реального бытия. Разве не стал воспроизведенный живо-

писцем эпизод трудовых будней рыбаков той самой «символично-романтической ситуацией», о которой писала Ольга Костина. В этом отношении «Байкал. Ожидание» интересно сравнить со значительно более известными «Плотогонями» Андропова, близкими по сюжету картине Зубарева. В этом живописном полотне, как нам кажется, запечатленное событие все-таки остается в рамках повседневности, не смотря на большие размеры холста и торжественность фронтальной композиции.

Как видно из анализа произведений всех участников выставочного проекта «Новая мифология. (Станковая живопись монументалистов – шестидесятников)», каждый автор сугубо индивидуально претворял в своей художественной практике идейно-эстетическую парадигму направления. При этом, оставаясь в рамках единой линии «новой мифологии», все они одинаково способствовали возникновению и плодотворному развитию метафизических устремлений изобразительного искусства рубежа XX – XXI веков, того крупного художественного движения эпохи постпостмодернизма, которое получило в современной арт-критике статус «неосинкретического символизма» или «необарокко».

1. Цит. по В.Лебедева. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М. 1973. С. 32.

2. О.Костина. Борис Тальберг. Монументальное искусство, живопись, графика. М. 1982. С. 3.

3. Декоративное искусство. 2002. № 2. Марина Терехович. Дела монументальные. Сс. 4-5.

4. Творчество. 1988. № 10. Хайнер Штахельхаус. О Йозефе Бойсе. С. 33.

5. Н.Воронов. Элеонора Жаренова. Владимир Васильцов. С.-П. 1993. С. 22.

6. О.Костина. Указ. соч. С. 6.

1. **Аблин Ю.М., 1928 г.р.**  
«Белое море», 1963 г.  
*Холст, масло.*
2. **Васильцов В.К., 1932 г.р.**  
Из серии «Пейзажи», 1965 г.  
*Бумага, акварель, 40x50.*
3. **Жаренова Э.А., 1934 г.р.**  
«Чапаев», 1963 г.  
*Холст, масло, 100x85.*
4. **Зубарев В.М., 1936 г.р.**  
«Свадьба», 1970 г.  
*Холст, масло.*
5. **Казарянц (Казаров) Е.Г., 1927 г.р.**  
«Весна», 1965 г.  
*Холст, масло, 50x70.*
6. **Лаврова И.И., 1931-1999 гг.**  
«Колины именины», 1968 г.  
*Холст, масло, 150x180.*
7. **Милюков Б.П., 1917-1998 гг.**  
«Юность», 1967 г.  
*Холст, масло, 120x100.*
8. **Пчельников И.В., 1931 г.р.**  
«Семья», 1966 г.  
*Холст, масло, 150x120.*
9. **Тюленев Л.В., 1929 г.р.**  
«Человек с веткой», 1967 г.  
*Холст, масло, 100x80.*
10. **Холмогоров В.И., 1922 г.р.**  
«Окно», 1968 г.  
*Холст, масло, 80x82.*



**Аблин Е.**  
Белое море. 1963  
*холст, масло*



**Васильцов В.**  
Из серии «Пейзажи». 1965  
бумага, акварель. 40x50



**Жаренова Э.**  
Чапаев. 1963  
холст, масло. 100x85



**Зубарев В.**  
Свадьба. 1970  
холст, масло.



**Казарянц Е. (Казаров)**  
Весна. 1965  
холст, масло. 50x70



**Лаврова И.**  
Колины именины. 1968  
холст, масло. 150x180



**Милюков Б.**  
Юность. 1967  
холст, масло. 120x100



**Пчельников И.**  
Семья. 1966  
холст, масло. 150x120



**Тюленев Л.**  
Человек с веткой. 1967  
холст, масло. 100x80



**Холмогоров В.**  
Окно. 1968  
холст, масло. 80x82

МОСКОВСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»  
**МОСХ РОССИИ**

г. Москва, 125284, ул. Беговая, д. 7/9  
Тел./факс: (095) 945-4297, 945-2995  
E-mail: moschrus@mtu-net.ru

**ЗАО «КОМБИНАТ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА»**

г. Москва, 125284, ул. Беговая, д. 7/9  
Тел./факс: (095) 945-4297, 945-2995

**2003 г.**



