



НОВАЯ МИФОЛОГИЯ-2

ОТ РОМАНТИЧЕСКОЙ АЛЛЕГОРИИ
К ЛИРИЧЕСКОМУ СИМВОЛИЗМУ

НОВАЯ МИФОЛОГИЯ-2

От романтической аллегории
к лирическому символизму

Благодаря организации и проведению в выставочном зале на Беговой улице Московским отделением Союза художников России проектов «Новая мифология» и «Новая мифология-2» предоставилась уникальная возможность проследить развитие искусства определенного круга московских художников-монументалистов поколения шестидесятых за пятьдесят лет, то есть фактически за всю вторую половину XX века. Еще раз перечислим имена тех, чьи произведения были включены в обе экспозиции. Это – Е.М. Аблин, Э.А. Жаренова, В.М. Зубарев, Е.Г. Казарянц, И.И. Лаврова, Б.П. Милюков, И.В. Пчельников, Л.В. Тюленев. К названным обязательно следует добавить Н.И. Андронову, Б.А. Тальберга и В.Б. Эльконина, однако работы этих авторов не были представлены ни в первом, ни во втором проектах. Предпочтение было от-

дано менее известным, но ничуть не менее значимым, внесшим столь же существенный вклад в развитие отечественной традиции художникам.

Исходя из тематических оснований или исторической фундаментальности задачи, поставленной перед проектами, им с полным правом надлежит присвоить музейный статус. При этом нельзя не отметить то обстоятельство, что в самих московских музеях мероприятия, посвященные изучению русского искусства эпохи постмодернизма, проводятся весьма нечасто. За последние годы таковых, пожалуй, состоялось только два – «Фестиваль московской абстракции» и ретроспективная экспозиция московского «андеграунда».

Между тем уже первый проект («Новая мифология»), развернутый в стенах выставочного зала МОСХа России, поз-

волил добиться чрезвычайно важных результатов. В объеме его компетенции удалось сделать несколько открытий в области художественных исканий шестидесятых годов, связанных с очень интересными теоретическими выводами. И на этой базе сформулировать ряд новых искусствоведческих категорий.

Прежде всего проект заставил еще раз вернуться к термину – «монументальное искусство», точнее, к тому смысловому значению, которое необходимо закрепить за этим сложным понятием. В статье к первой экспозиции вывод был следующим: «...исключительная задача монументальной пластики отформовать идею, вылепить визуальный образ идеального...». То есть предмет монументального искусства является сама духовная материя, которая и определяет «универсальный пластический синтетизм» творений соответствующего типа.

Затем, в ходе непосредственной аналитической работы с произведениями отобранных авторов, удалось разработать понятие – «новая мифология». Если говорить очень коротко, то смысл данной художественной парадигмы заключается в том, что, в отличие от старой мифологии, в основу образных обобщений берутся не религиозные или литературные источники, а воспринимаемые творческим сознанием «сами факты окружающей человека обстановки, исключительно в них художник пытается обнаружить идеологическое начало всебытия». Новейший мифологический способ мировосприятия предопределил аллего-

ко-повествовательную форму иконографического воплощения объективных данных. И в этом аспекте обнаружился тот любопытный факт, что подобный принцип изобразительного изложения в первую очередь сложился у монументалистов не в архитектурных размерах, как этого следовало ожидать, а в рамках станковой живописи.

Наконец, логика дальнейшего анализа художественной жизни эпохи заставила термин «неореализм», возникший в связи с известным направлением итальянского кинематографа шестидесятых годов прошлого века, применить для обозначения крупного художественного течения в московском искусстве того же периода. После чего предстояло показать, что «неореализм» данной школы не был однозначным явлением. Ибо складывался из двух линий, а именно – крыла «новой мифологии» монументалистов и крыла всем хорошо знакомого «сурового стиля» живописцев-станковистов.

Здесь необходимо подчеркнуть то обстоятельство, что теоретическая концепция «новой мифологии» возникла отнюдь не на пустом месте. У нее были свои предшественники. Они собственно и заложили предпосылки создания таковой в своих публикациях еще семидесятых и восьмидесятых годов, в которых содержались очень важные искусствоведческие соображения. Имеются в виду исследования В.Е. Лебедевой, Н.В. Воронова и О.В. Костиной. Правда, в своих изысканиях, по большей части обращенных к отдельным творческим персоналиям, эти специали-

ты в основном занимались частными вопросами. Поэтому у них не возникло необходимости искать точное терминологическое обозначение рассмотренному нами художественному движению.

После краткого ретроспективного экскурса, призванного напомнить итоги первого проекта, охватившего период от начала пятидесятых и до самого конца шестидесятых годов, появилась возможность перейти к проекту «Новая мифология-2». Задача коего целиком направлена на освещение результатов творческой практики тех же авторов уже за период, ограниченный девяностыми и двухтысячными годами. То есть включившему произведению, многие из которых были завершены совсем недавно, буквально в текущие дни. Что позволит наиболее точно проследить общую художественную тенденцию, свойственную данному коллективу живописцев в настоящее время.

С тем, чтобы теоретический анализ не выглядел предвзятым и оторванным в своих логических выкладках от конкретного материала, обратимся сразу же к рассмотрению созданных работ. По большей части ими будут произведения живописи. Но в тех случаях, когда в том возникнет необходимость, могут быть привлечены скульптурные и графические композиции.

В этот раз начнем разбор с творческих опытов Евгения Аблина. Такой выбор продиктован теми образными и мировоззренческими изменениями, какие претерпело художественное сознание интересующего нас круга мастеров.

Пространство и время, земля и небо – в качестве онтологических единиц – вот те объекты, которые захватили внимание художника и стали образными мотивами таких его картин, как «Реалистический пейзаж», «Время», «Готика», «Дожди в городе», «Круг», «Игры амуров», «Народонаселение», и других, близких по содержанию. Образное видение поднимается в них от мифологического аллегоризма до символики широких философских обобщений. Этому переходу вовсе не противоречит ювелирный миниатюризм, например в изображении трав. Ведь композицию своих пейзажей художник всегда задает в развернутом монументальном формате. Каждая травинка как бы вписывается им в общий планетарный горизонт. Чему содействует совершенно особая эстетическая система координат, освоенная монументалистом. Благодаря ритмической повторяемости изобразительных элементов, в ней категории пространства и времени разворачиваются в космическом исчислении. Сам автор признается: «Я очень люблю раппорт!».

В изобразительных композициях часам отводится необычная иносказательная роль. С возрастом человек начинает ощущать движение времени, как бы становится своеобразной живой мишенью его неумолимого бега. Часовой круг по этой причине осознается им как символический образ вселенского круговорота, как знак вечности. Временной вектор, по Аблину, – это не только утрата бытия, но и возможность его плодотворного формирования.

Вторая координатная направляющая, пространственный вектор, намечается в серии картин, посвященных городу. Вся изобразительная площадь холстов этого цикла занята окнами, которые композиционно как бы продолжают за картинное поле и по вертикали, и по горизонтали. Проплывающие мимо домов облака усиливают этот повествовательный эффект. Высотные башни захватывают все мировое пространство. Вселенная кажется единым городским образованием. Отчего силуэты человеческих фигурок, рисующихся в прямоугольных оконных проемах, воспринимаются отдельными атомами гигантского космического организма.

Золотой дождь, обрушившийся на строения обильным потоком, несомненно, выражает позитивное отношение автора к городу. Косые пунктиры звучат жизнеутверждающей городской симфонией. Что, на первый взгляд, может показаться несколько странным. Поскольку в наше время, наоборот, наблюдается крайне негативное отношение к интенсивному процессу урбанизации. Но если подумать о том, что мы все равно живем в городской среде и пользуемся всеми преимуществами, какими может обеспечить лишь таковая, то подобный взгляд становится оправданным.

На фоне бесконечных рядов окон обнаженная белая фигура лежащей девушки смотрится городской Венерой, богиней любви и красоты. Холодноватая философская обобщенность требует интимного человеческого начала. С введением

женского персонажа безликий мегаполис наполняется лирической интонацией. Ту же идею одушевленности и полноты бытия призваны символизировать розы и амуры рубенсовских форм. Еще нагляднее добрые чувства обнаруживают себя в скульптурном поп-арте. Проникнутые нежным юмором трехмерные композиции, воплотившие самые разные уличные сценки, позволяют почти осязаемо прикоснуться к эмоциональному настрою их автора.

Жанровый аллегоризм Льва Тюленева получает такую обобщенность по форме и содержанию, что практически также переходит в новое – символическое качество. В «Бегущем» динамичный натуральный мотив, подмеченный непосредственно на московских улицах, формируется в статичную знаковую конфигурацию. Реальные объекты выстраиваются абстрактными фигурами – треугольником, кругом и прямоугольником. Отчего индивидуальные черты персонажей утрачивают все личностное, превращаясь в некие почти отвлеченные лики. Недаром изобразительный сюжет разворачивается на условном фоне, в котором видится готовность полностью освободиться от любых описательных деталей.

Стремление ввести реальность в потусторонний мир идей предполагает окончательный переход к абстрактному символизму. Правда, подобная стиливая ориентация не связана с беспредметничеством как таковым. В картинах «Покаяние. Игра 1» и «Покаяние. Игра 2» линии мазков призваны передать невидимое

движение идей к воплощению видимых образов. Идеальное пространство креативных потенций – это скопление бесконечных прообразов. Поэтому абстрактные формы у живописца призваны выполнять своеобразную изобразительную функцию, в беспредметном адекватно воплощать вполне предметные цели.

Борис Милюков расширяет перечень жанровых мотивов. пляж, цирк, спорт, полуобнаженное женское тело с чувственными формами – вот его излюбленные изобразительные сюжеты. Однако и в его художественном сознании все они приобретают знаковый смысл, поскольку рассматриваются в качестве оснований бытия. Особенно хорошо это видно в программном холсте «Поминание». На первый взгляд кажется, что картина выполнена в повествовательно-аллегорическом изводе. Так, во всяком случае, заставляют думать типичные для живописца темы – Шагал с кистью, скульптура Пикассо, фигура девушки с обнаженной грудью. Но изображение ангела с трубой неожиданно придает земным мотивам неземной, символический смысл.

Уникальное содержание живописных полотен Милюкова – некая умозрительная чувственность, парадоксальный сплав плотского с духовным – требовали и разработки совершенно необычного творческого метода, композиционного синтеза раскованной колористической динамики с графической упорядоченностью. Применение линий выраженной черной обводки помогает заключить живописную экспрессию спонтанной кра-

сочной фактуры в уравновешенную классицистическую схему. Философская направленность бытовых сцен объективно нуждалась в масштабности подобной картинной развертки. Не случайно художник, постоянно наращивая размеры станковых холстов, в итоге довел их до внушительных габаритов монументальных настенных панно.

Схожую образную интерпретацию сюжетов предлагает Элеонора Жаренова. Былая повествовательная развернутость сворачивается в лапидарный рассказ. Теперь выбор падает на монастырские комплексы и отдельные храмовые сооружения. Таковые позволяют сконцентрировать содержание живописных произведений, как бы отгородить его от окружающей повседневности и поднять над земной суетой. В частности, кремлевские постройки несут столько исторического смысла, что уже невольно воспринимаются знаково акцентированными вехами. В этом плане особенно примечателен изобразительный мотив с флюгером Царской башни. Кованные из металла золоченые соколы ассоциируются с голубями и потому кажутся некими духовными посланниками. Вертикальная ориентировка, часто подкрепленная архитектурными шпилями, задает произведениям общий символический стержень, указывает направленность мысли художника – от земли к небу.

Однако, разумеется, главными носителями духа являются не монастыри и другие культурно-исторические детали, какую бы значимость они ни имели, а са-

ми люди. Поэтому для Жареновой вполне логично одновременное обращение к изображению человека. При этом неважно, вошли избранные персонажи в историю культуры, как, например, Андрей Рублев, или пока нет. Все они по своему содержанию могут быть отнесены к многозначному историческому портрету. Ибо художника прежде всего в моделях интересует душевный склад. Причем указанный момент выражается не мимикой, то есть жанровым аспектом, а самой живописной пластикой. Она складывается из приглушенного лилово-охристого колорита, рубленой жесткости объемов, погруженности изобразительного пространства в золотистую атмосферу, которая характерна и для архитектурных пейзажей.

В принятой изобразительной выразительности обеих тем и намечается переход от мифологической аллегории к философской лирике.

Весьма интересным подходом к исторической категории отличается живописное искусство Виктора Зубарева. Буквально все индустриальные пейзажи и портреты самого последнего цикла выполнены по этюдам, созданным художником еще в пятидесятые–шестидесятые годы. Что уже само по себе символично. В картинах – «Бурильщик», «Мастер», «Кузнечный цех», «Филевский грузовой порт», «Беговая сортировочная» и других в том же роде художник возвращается к сюжетам своего раннего творчества отнюдь не ради копирования, а именно потому, что запечатленные в них события и

люди, по законам исторического времени, представляются сегодня знаками ушедшей эпохи, приобретшими огромную символическую значимость. Вот почему и пейзажные и портретные композиции сложены строго по геральдической схеме – с четко выверенной центральной осью и симметричными ей кулисами. Персонажи и пейзажные мотивы подаются крупным планом, то есть задуманы в торжественном парадном предстоянии. Новые произведения мыслятся автором как исполнение личного долга перед теми, с кем встречался и участвовал в совместной работе. Их нравственный императив заключается в благодарной памяти по тому далекому времени, в котором удалось жить и активно действовать.

Любопытно, что как раз в те годы подобным сюжетам безоговорочно присвоили бы квалификацию «соцреализма», расценили в качестве конъюнктурного низкопоклонства перед официальными властями. Почему же сегодня художник, которого ни в коем случае нельзя обвинить в чем-либо подобном, решил вернуться к темам пятидесятых и не считает такой выбор зазорным? Ответ очевиден. Благодаря сюрреальной двоякости образов, соединивших два исторических полюса, прошлое и современность, между которыми пролегает исторический путь длиной в полвека, живописные произведения наполнились емким символическим обобщением. Этот концептуальный фактор и не позволяет причислить их к надуманной «соцреалистической» линии. Зато он помогает увидеть в станко-

вых работах подлинную монументальность, заложенную временным масштабom и закрепленную сюжетным лаконизмом, фресковыми оттенками масляной живописи и крепкой собранностью форм. В свои картины Зубарев вводит либо только одну человеческую фигуру, либо тщательно отобранную пейзажную натуру. Иконографический прием также позволяет автору избавиться от былой аллегорической многословности.

Через общую символическую почву с наибольшей силой лирическая струя пробивается в творчестве Игоря Пчельникова. На перекрестии пространственной и временной перспектив, взятых в их философском значении, у него возникает глубокая душевная перспектива, которая неразрывно связана с исповедальностью. Соглашаясь с этим важным обстоятельством, инсталляция «Мастерская» вводит во внутренний мир художника. Внешняя сторона левой створки обозначает дверь в его загородную мастерскую. На внутренней ее стороне автопортрет в рост. В свою очередь, на правой створке изображено пространство московской мастерской. Рисунок, помещенный на его изображении, призван символизировать произведения, созданные в рабочем интерьере. В них аккумулируется все, о чем думает и чем живет автор. Из описания видна символично-ассоциативная подставка – в автопортретной идентификации заглавная роль отводится собирательному образу пространства и времени, в которых осуществляется творческая практика живописца, тогда как само пер-

сональное изображение отводится на второй план.

Душевный феномен не может существовать вне конфликта между жизнью и смертью, поскольку располагается как раз между эти двумя крайними полюсами. Первый – символически очерчен в картине «Ветеран», а второй – в картине «Шахидка». В портретном изображении ветерана основная смысловая нагрузка возлагается на сохранившуюся руку, кисть которой искорежена непосильным трудом, по необходимости выпавшим на ее долю. Благодаря этому образному акценту портретируемый символически воспринимается персонификацией человеческой жизни, а корявая рука – символическим воплощением самого бытия. Женщина-шахидка – это, несомненно, зловещий образ трагического конца. Вместо лица у нее зеркало. Заглядывая в него, мы видим душу героини, в которой отражается сама смерть.

Спасительной связью между жизнью и смертью, очевидно, является сакральный путь. Эта догадка автора запечатлена в особо выразительной живописной экспрессии «Моисея». Произведение увлекает мыслью о какой-то абсолютной проникнутости человеческой души идеей Бога, полной сосредоточенности на ней. Знаком чего служат светящиеся на голове рога. Возвышаясь подобно пирамиде, библейский пророк выступает столпом веры, смотрит ее вечным символическим олицетворением.

Интересной концептуальной программой выделяется искусство Евгения Каза-

рянца. Он так же, как и Тюленев, вплотную приближается к беспредметной живописи или к собственной версии абстрактного символизма. Внешняя информация почти полностью перерабатывается пластическими средствами в отвлеченную живописную фактуру. Рисунок и цвет в процессе этой процедуры доводятся до максимальной концентрации – пронзительные синие и зеленые, насыщенные коричневые и малиновые. Цветовые границы отсекают в живописном пространстве крупные планы. Подобная художественная тактика настолько обобщает визуальные данные, что по существу превращает все увиденное в некие отвлеченные знаки.

В картинах раскрывается символическое значение окружающего мира. Как это было еще в двадцатые годы у членов художественно-литературного объединения «Маковец». Не присваивая какого-то определенного содержания действительности, Казарянц в образной символике выражает предположение о том, что земному окружению присуща некая общая идея, что оно объективно таит в себе целую бездну смыслов. О том свидетельствует «Черная картина», в живописном сумраке которой как бы сосредоточилась вся смысловая бездна бытия.

Как видно из мировоззренческой позиции, автор не может обойтись без объективных наблюдений. Ибо сущностная основа скрывается именно за твердой оболочкой предметов. Поэтому, наряду со стремлением к максимальной образной отстраненности, художник по-преж-

нему остается верен жанрам пейзажа и портрета. Несмотря на всю меру условности, как правило, пейзажные композиции получают четкое деление на верх и низ, в них сохраняется разграничение на земную и небесную зоны. Но часто природа закладывается в единый пространственный план, как бы поднимается стеной, за которой уже невозможно увидеть ни верха, ни низа. Недаром одним из предпочтительных мотивов художника являются горы. Тема, заданная сюжетным изводом, органично продолжается плотными корпусными слоями фосфоресцирующих пигментов. Возникает чудесный эффект свечения, словно сквозь преграду просвечивает сама сущность бытия. Проявления той же сущности художник добивается и в созданных им «Контррельефах». Излучения нездешнего света пробиваются в них сквозь отверстия, просверленные в металлическом корпусе.

В портретном жанре художник также далек от описательных задач. Например, «Иллюминированный портрет» можно приписать к данному виду изобразительного творчества с очень большой натяжкой. При его создании автор отнюдь не был озабочен фиксированием персональных черт или выражением психологической составляющей портретируемого. Тот почти беспредметный объем, практически лишенный всех анатомических деталей, который предстает зрителю на холсте, есть не что иное, как символическое воплощение в цветовой пластике художественной философии автора о всеобщем духовном состоянии.

Эта духовная составляющая в сокровенном лиризме живописи Ирины Лавровой окончательно раскрывается в своем главном мистическом качестве. Недаром в своем творчестве, в зрелый и поздний периоды, она обратилась к средневековой культуре. В картине «Мир и художник» автор представила себя в окружении безобразных монстров, часто инфернального характера. Слева, на первом плане, изображен сидящий мужчина. В жесте его рук угадывается повествовательный намек на образ скорбящего Христа. Справа – девушка на коленях, вылепленная в стиле мощной джоттовской пластики. Когда художнику удастся погрузиться в мистическую атмосферу, перед ним, с одной стороны, высветляется все величие мира, а с другой – сгущается его трагедийный аспект, как прямое следствие непонимания этого величия. Вернуть потерянное заблудшему миру – вот подлинная задача искусства. Озаряя уродство светящейся аурой, художник срывает инфернальные маски в стремлении показать изначально отпущенную всем способность к добру. Земную дорогу следует прокладывать лишь в данном направлении. Мотив шествия – это сюжетная аллегория предстояния перед небом. Заимствованный в кинематографе Феллини, у Лавровой он несет совершенно иное тематическое содержание. Что с особой выразительностью проявилось в картине, так и названной – «Шествие». Кажется, ее персонажи, окутанные голубыми рефлексамии, действительно пребывают в мистической атмос-

фере. В ней любые земные действия перевоплощаются в события неземного характера. Например, мотив на сюжет материнства теряет свой физиологический смысл и оформляется как духовное вынашивание собственного творческого детища. В мире, открывшемся со своей лучшей стороны, иначе выглядит и сам человек. Выполненные в готическом стиле фигуры задействованных персонажей лишаются плотской материальности и земного притяжения. Пейзажные кулисы, превращенные тональными лессировками в некую мистическую декорацию, также дематериализуются.

Наивысший образный подъем тема набирает в картине с названием «Концерт». Мир, наполненный мелодичными звуками, раскрывается в ней как большая музыка. Отсюда эта необычная эфемерность сюжетной канвы, все участники которой полностью лишены объемности и тактильного веса. Они похожи на полупрозрачные тени, а само пространство выглядит эфирным, невесомой туманностью. В музыкальном воздухе мирового пространства символически выражается его мистическая наполненность. Прогулка с играющими на инструментах – это путешествие за духовными ценностями мира. В карнавальной действии, шествии масок и лицедеев, разыгрывается символическое перевоплощение человека из существа плотского в духовную личность, наделенную высшим началом.

Необычайно ярко эта лирическая метаморфоза выражена в «Даме с собакой». Портрет, скорее всего, был списан с нату-

ры, как это почти всегда происходило у Лавровой. Но художественная фантазия, руководствуясь высшими соображениями, буквально перевоплотила на холсте обыкновенного человека в героиню некоей средневековой мистерии. Присущая портретному образу экзотическая куртуазность рыцарских времен переносит реальную модель в мир ирреальности, а эффект вписанной прямо в холст рамы как бы выводит героиню в трехмерное пространство действительности. Таким способом автор хочет привнести в земную обстановку духовный момент.

Может показаться, что заканчивать изображение на портрете было бы совсем не обязательно. Однако, если вдуматься, это

произошло отнюдь не случайно. Ибо, как очевидно из последовательного анализа творчества всех участников выставочных проектов, прежде всего их образное сознание занято судьбой человека и мира, в котором он проживает. Поэтому вполне закономерно развитие их искусства от эмоционального романтизма к вдумчивому лирическому символизму. На маршруте духовных исканий длиною в пятьдесят лет, отмеченных напряженными размышлениями о самой сути бытия, согласно внутренней эстетической логике, должен был наступить переход от несколько наивной мифологической сказовости к сосредоточенному художественно-философскому образу.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. **Аблин Е.М., 1928 г.р.**
«Яна», 2005 г.
Холст, масло.
2. **Жаренова Э.А., 1934 г.р.**
Диптих «Замоскворечье», 1991 г.
Холст, масло.
3. **Зубарев В.М., 1936 г.р.**
«Кузнечный цех», 2005 г.
Холст, масло.
4. **Казарянц Е.Г. (Казаров), 1927 г.р.**
«Контррельеф», 2004 г.
Металл.
5. **Лаврова И.И., 1931–1999 гг.**
«Мир и художник», 1991 г.
Холст, масло.
6. **Милюков Б.П., 1917–1998 гг.**
«Балаганчик», 1980 г.
Холст, масло.
7. **Пчельников И.В., 1931 г.р.**
«Дверь», 2005 г.
Дерево, фанера, масло.
8. **Тюленев Л.В., 1929 г.р.**
«Бегущий», 2004 г.
Холст, масло.



Аблин Е.М.
Яна. 2005
холст, масло



Жаренова Э.А.
Диптих «Замоскворечье». 1991
холст, масло



Зубарев В.М.
Кузнечный цех. 2005
холст, масло



Казарянц Е.Г. (Казаров)
Контррельеф. 2004
металл



Лаврова И.И.
Мир и художник. 1991
холст, масло



Милюков Б.П.
Балаганчик. 1980
холст, масло



Пчельников И.В.
Дверь. 2005
дерево, фанера, масло



Тюленев Л.В.
Бегущий. 2004
холст, масло

**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» (КМДИ)

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

2005 г.

