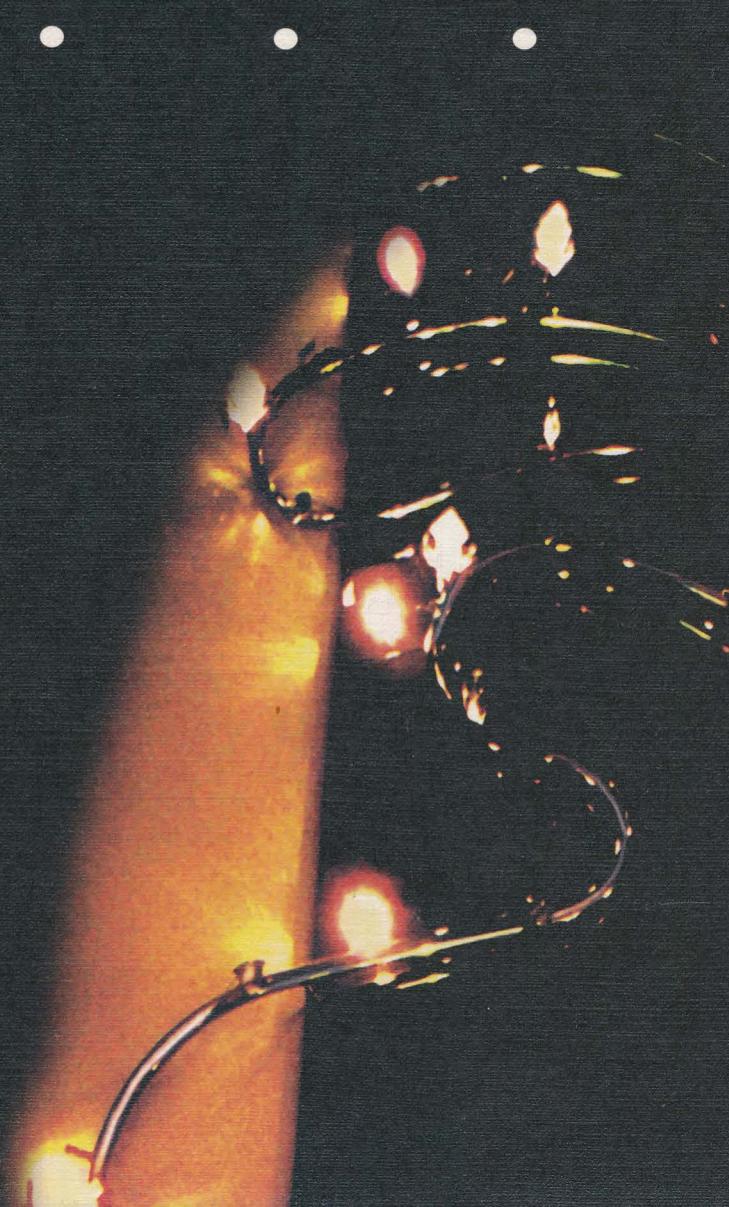


Н. АНИКИНА

ИЛЛЮЗИИ И РЕАЛЬНОСТЬ

Творчество московских монументалистов
60-х - 90-х годов
глазами заинтересованного наблюдателя



Н.И. Аникина

ИЛЛЮЗИИ И РЕАЛЬНОСТЬ

Творчество московских монументалистов 70-90-х годов
глазами заинтересованного наблюдателя

Московский комбинат монументально-декоративного искусства
Издательство «Екатеринбургский художник»

2005 год

А на Западе в 60-е шла «революция гвоздик», молодежное движение набирало силу, совершался огромный, еще не до конца исследованный поворот к тем самым «демократическим ценностям», о которых сейчас так много говорят. Словом, происходила очередная новая демократизация жизни. На мировой карте все появлялись и появлялись новые страны... было какое-то всеобщее стихийное движение к свободе и уважение к человеческому достоинству. Поэтому даже американские студенты поддержали далекий бедный Вьетнам, а не свою богатую и самоуверенную Америку. В сущности, западное молодежное движение было для нас гораздо ближе психологически, чем собственные заскорузлые идеологии. Ведь на горизонте неясно забрезжила единая, честная, справедливая и демократичная страна, без шовинистической ограниченности, без ханжеской морали, без местечкового самодовольства.

Странно иногда сдает карты судьба! И у нас, и на Западе эти прекраснодушные мечты закончились одновременно в 1968 году – разбитыми молодежными баррикадами в Париже и танками в Праге.

И все-таки они были – эти шестидесятые!

И среди многочисленных других, может быть для кого-то более важных и более ярких явлений в отечественной культуре, 60-е породили новое изобразительное искусство. Как его только ни называли, но прилепилось, в конечном варианте - «суроый стиль» (о неоавангарде я сейчас не говорю, это отдельная тема, поскольку он существовал как бы в подполье).

Суроый стиль и «новые монументалисты»

Ч

тобы понять и почувствовать, что же это такое «суроый стиль», нужно представить себе тогдашнюю обстановку в искусстве, причем во всех его видах: и в кино, и в литературе, и в театре, и в изобразительном искусстве.

Во второй половине 50-х годов поменялся стиль жизни, а вместе с ним и герои, верования, вкусы, нравы. Героическая и крайне бедная эстетическим разнообразием эпоха 30-50-х имела свой идеал – героя, не знающего частной жизни вне общественных забот. Это был герой, готовившийся к войне и затем победивший в этой наступившей Великой Отечественной. В ритме маршей И.Дунаевского шагал этот плакатный герой (или героиня) из фильма в фильм, из картины в картину, из песни в песню. И вот после ХХ съезда КПСС

(1956 год) ходульная, аллегорическая, простодушная и по-своему очень выразительная культура 30-50-х стала для нас чужой. Как умерший язык.

С конца 50-х наступила эра лирического героя как частного человека, лирика просто пронизывала искусство. Пели барды, на интеллигентских кухнях, уже рождалась особая «кухонная» культура, Гамлет побеждал, погибая, потому что он думал и подвергал все сомнению. Даже в военных повестях явно выигрывала так называемая «окопная правда», правда солдата, частного человека. Раньше наш современник должен был представляться историческим героем, а теперь даже исторический герой стал выглядеть как наш современник.

Все особое, частное, оригинальное, шершавое приобрело цену. В изобразительном искусстве это пейзаж родной деревни или родной городской улицы, лица соседей и друзей, обычный каждодневный быт простых людей, ничем, кроме любви, не прикрашенная жизнь. И даже трагический герой не умирает теперь красиво - со всеми атрибутами академического изящества, а, как у Эрнста Неизвестного или Гелия Коржева, обнаруживает все безобразное неизящество физических мук, смерти, даже если это подвиг во имя. Конечно, это схема: и в сталинское время, в порядке исключения, в искусстве встречались подобные мотивы, и в 60-70-е годы плакатных молодцов хватало. Я говорю о тенденции.

«Суровый стиль» и возник как протест против ходульного, лакировочного искусства, словно не ведавшего о драмах XX века. По своей сущности он был близок демократическому искусству западного неореализма, хотя в формальном отношении не являл собой той же цельности, - уже изначально в нем наметились разные течения. Ведь, к примеру, между Э.Неизвестным, Г.Коржевым и Н.Андроновым – дистанция огромная. Но до середины 60-х важно было, что они все, каждый по-своему, бунтовали против ощущаемой ими лжи «сталинского классицизма».

И одним из этих бунтарских течений было то, которое впоследствии получило формулировку «новый монументализм» как особый подвид «сурового стиля».

Монументальной пропаганде в советское время придавалось очень важное идеологическое значение.

Государственная идеология – вещь серьезная, любительских насоков и прекраснодушных сантиментов не терпит. Первый список имен для памятников в Ленинском плане монументальной пропаганды был дан как правительственный документ.

И позднее, уже в сталинскую эпоху, любые памятники и монументальные произведения для общественных зданий и сооружений от метро до клуба, от шлюзов Волго-Дона до детского сада контролировались идеологическим аппаратом партии.

Начиная с 30-х годов, монументальные произведения должны были по форме следовать классическим образцам русского и мирового искусства, а по содержанию отражать революционный геноцид и социалистический оптимизм. Но художник – существо сложное. Даже в самых тесных идеологических рамках он в состоянии (при наличии таланта, конечно) создавать шедевры. Появлялись они время от времени и в сталинское время. «Рабочий и колхозница» Веры Мухиной стали символом этой эпохи, что не мешает им быть великолепным памятником.

В обстановке «оттепели» 50-х и позднее, в 60-е годы, рабочий и колхозница «сошли» с пьедестала, сняли свои железные доспехи и стали, как ты да я - простыми людьми. Таковы «Строители БАМа» В.Попкова, «Плотогоны» Н.Андронова, «Геологии» П.Никонова, некогда вызвавшие бурные дискуссии и даже ругательства идеологов, а теперь вполне признанные и ставшие классикой своего времени.

Но кроме этого нового героя в работах Н.Андронова, Б.Милюкова, В.Эльконина, Е.Аблина, И.Пчельникова, И.Лавровой, Л.Полищук и целой группы других художников-шестидесятников была еще одна объединяющая черта: все они освоили и приняли тот факт, что в истории русского искусства XX века уже состоялись Серебряный век и авангард. И это было важно, потому что тоже было частью бунта, так как не только для лидеров официального сталинского искусства, таких как Владимир Серов или Александр Герасимов, но и их учеников, их сторонников и просто многих художников, затронутых «сталинским классицизмом», все «измы», кроме официального «социалистического реализма», были явлением запретным к подражанию и развитию. Отталкиваться в своем творчестве от Р.Фалька или М.Ларионова, а тем более А.Тышлера или К.Малевича было до конца 50-х просто идеальным извращением. Собственно, за это и в лагеря можно было угодить.

Открыто декларировать свое творческое происхождение от авангарда и всяких там «измов» нельзя было и в 60-е годы. Вспомним скандал на выставке к 30-летию МОСХа в 1962 г. с руганью Н.С.Хрущева, осуждением в печати доморощенных «абстракционистов», в ряды которых по абсурдности нашей жизни, а главное по необразованности в этом вопросе, были зачислены отнюдь не абстракционисты - те же Н.Андронов, П.Никонов, Э.Неизвестный, А.Пологова и многие другие. Но полностью отгородиться от мирового искусства XX века, при всем желании, теперь уже было невозможно. Уже выходили публикации о Пикассо, в которых художник представлял другом СССР, а уж он своим творчеством никак не отвечал нормам социалистического реализма. Наши художники стали общаться с западными коллегами, происходил обмен выставками, увидели свет долгие годы закрытые для большинства страницы истории отечественного искусства.

ственного искусства рубежа XIX и XX веков, 20-х – первой половины 30-х годов.

И случилось, казалось бы, невероятное, парадокс – традиции и искания русского авангарда подхватило и развило идеологически контролируемое монументальное искусство.

«Новый монументализм». Начало

В газете «Правда», 2 июня 1962 г. на первой странице был опубликован материал об открытии Дворца пионеров на Ленинских горах в Москве. Это был подарок детям столицы к 40-летию Всесоюзной пионерской организации. На его открытии присутствовал Н.С.Хрущев со всей положенной высокопоставленной свитой. Молодые архитекторы – авторы Дворца, а в будущем ведущие архитекторы страны, лауреаты и академики И.Покровский, В.Кубасов, В.Егерев, М.Хажакян, Ф.Новиков, Б.Полуй были представлены руководителю страны. В своей речи Н.С.Хрущев подчеркнул: «Это сооружение я считаю хорошим примером проявления мастерства и архитектурно-художественного вкуса».

Так был положен конец семилетней войне с «излишествами» в архитектуре, объявленной Н.С.Хрущевым на очередном Всесоюзном совещании строителей в середине 50-х годов.

Напомню, что «борьба с излишествами» в устах Н.С.Хрущева означала, что стране не до изысков, «украшения» все долой; чем быстрее и проще строится, – тем лучше. Искусство из архитектуры следовало убрать, всякие там портики, рельефы, росписи, лепнину, позолоту – истребить. Массовое – значит дешево, быстро и много.

Хрущевская
«борьба с излишес-

Авторы Дворца
пионеров на Ленинских
горах в Москве 30 лет
спустя, в 1992 г.
Среди авторов (слева
направо) В. Егерев,
Е. Аблин, И. Пчельникова,
Ф. Новиков, с 8-го и
далее Б.Полуй,
И. Покровский,
В. Кубасов, Г. Дервиз



Творчество московских монументалистов 70-х-90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя



Произведения для
Дворца пионеров
на Ленинских горах
в Москве:
главное фойе с
росписями
Е. Аблена,
И. Пчельникова,
И. Лавровой,
Г. Дервиза
и люстрами
В. Егерева, В. Кубасова
и др.

ствами» стремительно, как мокрая тряпка с доски, стерла сталинскую декорацию с фасадов новых строек. Дворец съездов (1960 г.) с его стеклом и бетоном и полным отсутствием каких-либо остальных архитектурных элементов был этикеткой новой эпохи. Типовое строительство, поставленное на заводской конвейер, стало техническим фундаментом новой архитектуры. Возведенные квадратно-гнездовым методом широкие безликие улицы не радовали глаз, архитектура как искусство переживала кризис.

Но Дворец пионеров на Ленинских горах, казалось бы, тоже почти лишенный нефункциональных деталей, ограниченный в самом своем замысле, все-таки нес в себе возможности осмыслиения новых формаобразующих технологий, позволяющих искать свою стилистику, свою пластику пространства. И тот же час в архитектуру в новом, преображенном виде вернулось изобразительное творчество: монументальные, скульптурные, декоративные элементы.

Это было странное для обывателя искусство с его «наскольными росписями», которые должны были отражать «искусство народов мира», а отразили скорее разрыв с искусством Налбандяна и Александра Герасимова. Столь же необычным был и «скальный рельеф» на фасаде – эта «пиктограмма» нового стиля. И Мальчиши-Кибальчиш, словно выбежавший из мультфильма, да так и остановившийся на пороге жизни.

Выйти на стены новой архитектуры с простым, лаконичным для того времени, абсолютно новым языком было со стороны монументалистов-шестидесятников смелым и остроумным действием. Во

Вход с рельефами
А. Васнецова,
В. Эльконина,
Ю. Александрова,
Т. Соколовой



На собрании администрации в комбинате монументально-декоративного искусства. Конец 80-х годов

время «оттепели» публика ждала бунтарей и новаторов, а ореол «побитых властями» после 1962 года только добавил сочувствия в мас- сах интеллигенции.

Среди приглашенных на открытие Дворца есть и художники. Вот они, будущие лидеры так называемого «левого МОСХа», будущие мастера монументального искусства: И.Пчельников и И.Лаврова, Е.Аблин и Г.Дервиз, В.Голубев и А.Васнецов; из скульпторов Ю.Александров и Т.Соколова, П.Шимес и Д.Шаховской. Особое положение в этой группе занимал В.Б.Эльконин, который был постарше и имел опыт совместной работы с Л.Бруни, Н.Чернышевым, С.Павловским, В.Фаворским в монументальной мастерской при Академии архитектуры СССР.

Здесь, во Дворце пионеров, так же, как и в кафе, выросших на новеньком тогда Ленинском проспекте, молодые художники сделали первые опыты включения монументальных произведений в архитектуру «рационализма и чистых форм».

Результатом творческих поисков этой группы авторов и еще двух десятков их единомышленников (А.Штейман, Е.Казарянц, Ю.Королев, В.Замков, Э.Жаренова, Б.Тальберг, Б.Милюков, Д.Мерперт, Л.Полищук, Н.Андронов, К.Миронов и др.) стало новое монументальное искусство 60-х – начала 90-х годов XX века. Я называю его «новый монументализм» в отличие от монументализма сталинской эпохи 30- 50-х годов, взявшего за образец классицизм, ампир и эклектику 18-19 веков.



Идеология и «новый монументализм»

Года два тому назад я слушала передачу об одном известном старом кинокритике. В разговоре с ведущим он с негодованием отвергал присутствие идеологии в своих давних статьях для газеты «Правда» 50-70-х годов. Критик говорил, что де мол его слова в последних абзацах статей о социалистических идеалах в кино к идеологии не имеют отношения, это так – привычный камуфляж, принятый тогда общественный этикет и только. Какая смешная иллюзия! Критик утверждал, что он оценивал наше кино с точки зрения таланта: хорошо или плохо. Но все, что несет те или иные социальные, моральные, эстетические или иные ценности, идеологично по определению. Так что критик, можно сказать, действительно укреплял идеологию, отстаивая талантливые образцы кинофильмов, ведь хорошее кино – лучший пропагандист идеалов. А бездарное – дискредитирует эти идеалы.

То же относится, только в более сложной, опосредованной форме, и к изобразительному искусству. И монументалист в особенности не может ускользнуть от идеологии своего времени. Станковый живописец и поэт – самые свободные люди в искусстве. Что хотят, то и делают. Индустрия для них приходит потом. У одного – индустрия продаж (но и здесь может помочь меценат), а у другого – индустрия печати. Может, конечно, и не сложиться. Но на стихотворение или натюрморт это не влияет, во всяком случае влияет не всегда. Отсюда большая легкость бунтарства в поэзии и станковой живописи. Монументалист сразу же, еще в замысле произведения, сталкивается с индустрией – технология, заказчики, смежники, строители, архитекторы. Произведение может не сложиться по внешним обстоятельствам: не найти заказчика, не подобрать технологию, не попасть в идеологическую струю. Тогда не получается сам художник. Способ мышления, технология изготовления, философия жизни, образ вре-

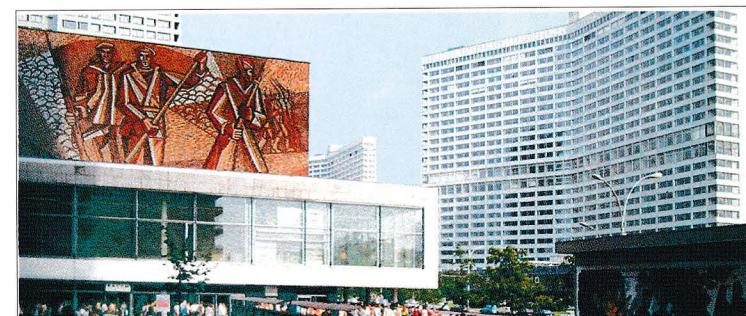
Музыкально-драматический театр в г.Кызыле.

Художественное решение фасадов и рельефы.

Автор А.Васнецов, 1982г.



Мозаика на фасаде кинотеатра «Октябрь» на Калининском проспекте (Новый Арбат) в Москве.
Авторы Н.Андронов, А.Васнецов, В.Эльконин, 1967 г.



Санаторий «Южный»
в Форосе, Крым

Керамические
композиции для
интерьеров.
Автор Т. Ган.
1979 - 80 г.г.

Композиция
«Античные мотивы»
в интерьере
Авторы
И. Пчельников,
И. Лаврова
1979 г.

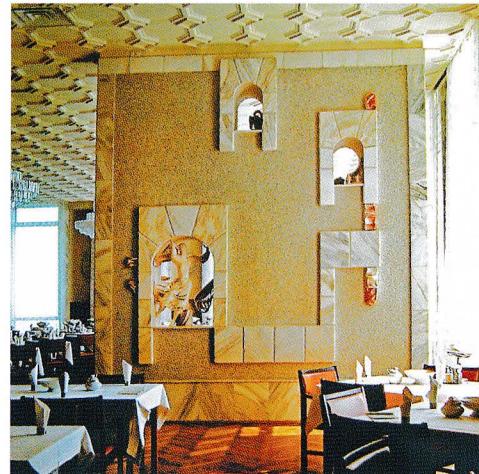
мени, личный стиль должны счастливо совпасть, чтобы получились Парфенон, Нотр-Дам-де-Пари, Петергоф или, на худой конец, театр в Сиднее.

Никогда не доверяйте художнику, который говорит: «О, это я сделаю на заказ, ради заработка. А вот это пишу для души». Но душа неделима, и её из «заказа» вычесть нельзя. Заказ не поденщина, а неожиданная встреча с судьбой. Настоящему монументалисту заказ, как сброс адреналина в кровь, как зов будущего.

Лидеры «нового монументализма» относились к своему делу серьезно. Недаром почти все они учились в разогнанном в 1952 году легендарном МИПИДИ, наставниками их были А.Дейнека, В.Фаворский, Г.Рублев, Н.Денисовский, А.Гончаров, П.Соколов-Скаля, Б.Иорданский, то есть советские монументалисты «первой волны». Отношение этих тогда уже мэтров к монументальному искусству хорошо выразил П.Кузнецов: «Мы (т.е. преподаватели ВХУТЕМАСа 20-х годов, прим.автора) утверждали, что монументальная живопись – это и есть, в сущности, живопись современного социалистического строя, которая решается вместе с архитектурой».

Н.Чернышев, пользовавшийся большим уважением у монументалистов-шестидесятников, писал: «Назначение монументальной живописи не украшать стены, или, вернее, не только украшать. Оно неизмеримо значительнее и сложнее. Не столько украшать, сколько пластики организовывать здание, я бы сказал, его одухотворить, выявить функциональное назначение, его социальное содержание, воздействуя на зрителя средствами пластического образа».

Чтобы взвалить на себя такую задачу, нужно ощущать свой творческий путь как судьбу.



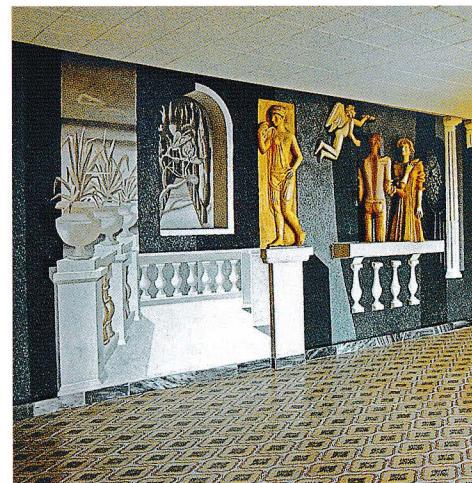
Судьба всех шестидесятников, родившихся в конце 20-х - 30-х годов, лежала в порыве к свободе. Из великой триады «свобода, равенство, братство» шестидесятники почитали более всего свободу. Свободу информации, свободу мысли, свободу передвижения, свободу действия и выбор образа жизни, то есть всестороннюю и полную свободу. Монументалисты-шестидесятники тоже пустились на рубеже 50-х - 60-х годов в свое странствие на путях обретения свободы. Они хотели сами, без всякого принуждения среды, идеологического аппарата, старших художников-руководителей сталинского призыва, ретроградной критики нащупать свою дорогу в мире, заново пристально и пристрастно перебрать в памяти далеких и близких предшественников, не пугаясь грозных порицаний за отход от социалистического реализма, не смущаясь ругательствами критики за «абстракционизм», с любопытством и волнением заглядывая за источником «железный занавес» на творчество своих западных коллег.

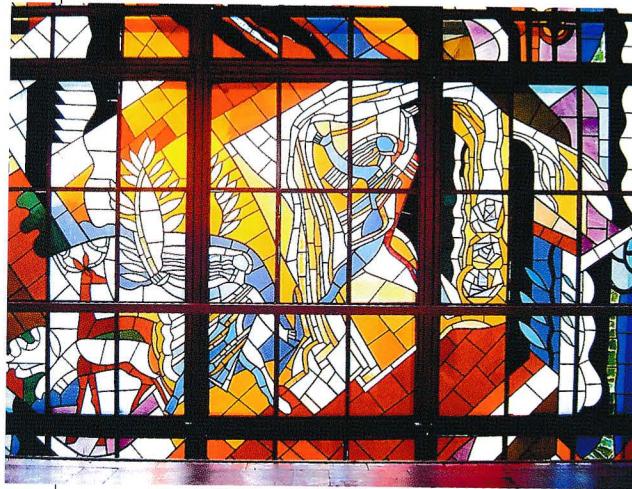
Но художники «левого МОСХа» (Московского отделения Союза художников РСФСР) вовсе не хотели уходить в подполье, полностью порвать с легальным творчеством. Да монументалисты и не могли быть «подпольщиками» по определению. Кто же в здравом уме даст нелегальному автору расписывать стены Дворца культуры или института? Решаясь сохранить свою профессию, монументалист заведомо выбирал борьбу за свободу творчества в официально признанном порядке. Для него открыта была единственная дорога – добиться, чтобы его взгляд на мир был признан обществом как возможный и правомерный.

На первом этапе, в растянувшуюся хрущевскую «оттепель» (примерно с 1956 по 1968 гг.) «новый монументализм» складывался, по большей части, из сочетания вполне консервативных сюжетов



А.Г. Штейман, Е.
Штейман-Деревянко.
Декоративная
композиция «Дельфин»
для бассейна на
территории
Государственного
санатория «Южный» в
Форосе, Крым, 1979г.





В.Б. Эльконин. Витраж «Тува» для Музыкально-драматического театра в г. Кызыле, 1979-80 г.г.



Г.Г.Дервиз
Маркетри в интерьере поликлиники завода полиметаллов г. Москва 1979 г.

(тем) и новой живописно-пластической формы. В эти годы Б.Тальберг создает мозаику «1812 год» (1962 г.), Ю.Королев мозаику «Народ и армия едины» (1965 г.), Н.Андронов, А.Васнецов В.Эльконин мозаику на фасаде кинотеатра «Октябрь», ныне «Россия» (1967 г.); Б.Милюков сграфито «Наука» в Доме научно-технической книги (1964 г.), Е.Зернова и А.Штейман панно «Восстание сибиряков» в Музее К.Маркса и Ф.Энгельса (1961 г.), К.Эдельштейн там же росписи, посвященные Парижской коммуне (1960 г.), Б.Казаков мозаику «Земля народу» в Москве (1967 г.), Е.Рейхцаум мозаичный «Портрет В.И.Ленина» для его музея (1967 г.). Примеров можно найти много.

Подход художников к сюжету был, в сущности, прост: лишь бы он обладал общепонятностью и общезначимостью и позволял достаточно свободное формотворчество. А вот выработка единого пластического языка нового монументального искусства вызывала страсти споры, была делом глубоко личным для когорты молодых монументалистов. К концу 60-х годов этот пластический язык почти окончательно сложился. Монументальные росписи, мозаики, рельефы с мозаикой, витражи, маркетри, рельефы в металле стали самыми распространенными техниками. Открытая декоративность, совмещение разных масштабов при повышенном внимании к ритму и тектонике, крайне внимательное отношение к сохранению архитектурного пространства и даже его структурированию, избегание по возможности всяческого натурализма в изображении, тяготение к пластическим метафорам и абстрактным формам, - вот беглый и неполный перечень стилистических особенностей нового монументального искусства. Но «новый монументализм» был столь широк и гибок как художественное направление, что позволял относительно мирно сосуществовать идейно насыщенному, богатому тематически искусству Б.Тальберга или Л.Полищук (имена беру только для примера) и почти абстрактному, нейтральному – Н.Мироновой или Е.Аблина.

К середине 70-х годов «новый монументализм» достиг своей зрелости: в 1975-1982 гг. создаются самые известные и самые яркие произведения в этом роде искусства. Здесь и комплекс художественных произведений для государственной резиденции – санатория «Южный» (Форос), и художественное оформление Детского музыкального театра Н.Сац, нового здания МХАТ, Государственного музыкально-драматического театра в Кызыле, мозаики библиотеки 2-го Медицинского института в Москве, комплекс произведений для Международ-

ного торгового центра (Хаммеровского), комплекс произведений для гостиниц «Москва» и «Националь», целые линии метро и многое другое.

Когда в конце 1976 года я впервые переступила порог Художественного фонда, мне в голову не приходило, что очень скоро герои художественного движения 60-х годов станут для меня знакомыми, а порой родными и близкими, и мне как администратору предстоит почти четверть века помогать рождаться многим их творениям.

Самое безымянное из искусств

Я

иду по Новому Арбату. Мимо несется, сверкая лакированными боками, многочисленные «иномарки» всех видов и фасонов. Играет огнями «дредноут» ресторана «Арбат», выдуманный в 90-е годы Валерием Ржевским. На большом экране светится реклама – торговая марка новейшего времени. На здании Правительства (бывшем Совете экономической взаимопомощи соцстран) благородно и строго отсвечивает каменными гранями мозаика... Стоп. Кто помнит сейчас имя автора этой мозаики, так легко и органично вписавшейся в современную архитектуру, несмотря на то, что сделана она при строительстве Калининского проспекта (ныне Новый Арбат) в те самые судьбоносные «шестидесятые» и ей почти уже 40 лет? Я даже провела маленький социологический опрос среди прохожих – из двух десятков откликнувшихся ни один даже приблизительно не знал имени автора, а большая часть даже предполагала, что автора и не было – «наверное, строители сделали».

Между тем автор – давно умерший художник Г.И.Опрышко, и это его крупнейшая и, может быть, лучшая монументальная работа. Но что говорить об Опрышко? Он все-таки не самый известный художник. Но ведь не знают имен авторов мозаики на кинотеатре «Октябрь» (ныне «Россия»), хотя это очень известные мэтры отечественного искусства – А.Васнецов, Н.Андронов, В.Эльконин. Сколько зрителей у работ художников в метро?



Станция метро «Чеховская» в г. Москве. Флорентийская мозаика.

Авторы:
П. Шорчев, Л. Шорчева, 1988 г.



И сейчас в своей крошечной мастерской у Киевского вокзала пишет он вместе с соавтором, другом, помощником Светланой Щербининой свои огромные трагические полотна, чем-то напоминающие и классику экспрессионизма, и суровую стилистику наших революционных плакатов.

Евгений Аблин. «Синтез» значит «неделимый»

Евгений Михайлович Аблин «стартовал» в монументальном искусстве во время «хрущевской оттепели» и возникновения архитектуры «нового функционализма», т.е. во второй половине 50-х годов. Он был в числе авторов знаменитого Дворца пионеров на Ленинских горах. В станковой живописи 50-60-х годов он создал и теперь памятную великолепную серию картин о Русском Севере, монументальную по своей космической пространственности и строгому лаконизму. Он хотел работать в архитектуре, это была его стихия, и он вошел в архитектуру всем своим творчеством навсегда. Е.М.Аблну были глубоко неинтересны литературные сюжеты, риторика политических или исторических тем, он всячески пытался ускользнуть от власти внехудожественных соображений и влияний.

Художественный язык Евгения Аблина включает в свой словарь пластику, ритмы, масштаб, модульность и т.п., но практически



Ташкентский телекентр. Узбекистан.
Мозаики с рельефом для фасадов.
Автор Е. Аблин. 1979 г.

не замечает таких терминов, как развернутая фабула, жизнеподобие и пр. Для него архитектура первична, нужно услышать её язык, проникнуться её ритмами, пространством и обогатить её тем единственным художественным решением, которое станет неотъемлемой частью здания, сольется с ним в единый образ. Это и есть синтез архитектуры и искусства. Другого не дано. Сам Е.М.Аблин в полемическом задоре на конференции 2003 года сказал: «Мы не занимались монументальным искусством (т.е. не создавали «эпохалку», как тогда назывались монументы-памятники (примеч.автора). Мы были заняты другим делом. Мы стали работать с архитектурой, а не кого-то героически прославлять».

Действительно, работы Евгения Аблина всегда обогащают архитектуру и при этом совершенно лишены дидактичности и риторики. Таковы его объемный рельеф с мозаикой для торгового центра г.Зеленограда, мозаичное панно для ташкентского телецентра, знакомые всем москвичам светильники Строгинского моста или мозаики в интерьере здания СЭВ на Новом Арбате (ныне Московского правительства). В творчестве Евгения Аблина нет ничего сиюминутного, конъюнктурного, среднепривычного. Не зря сам Е.Аблин говорит: «Мы вошли в жесткую систему архитектуры. Архитектура, надо сказать, строится на модулях, повторениях, на ритмах. И естественно, мы действуем в их системе и этим мы отличаемся от художников-станковистов». Евгений Аблин ничего не «рассказывает» своим искусством, еще меньше «воспевает», он очеловечивает пространство архитектуры своими полуабстрактными формами, будь то мозаика, или витраж, или рельеф. Он вносит в архитектуру рукотворность декора, неповторимость детали, создающей запоминающийся образ любого сооружения, к которому приложил свою руку художник.

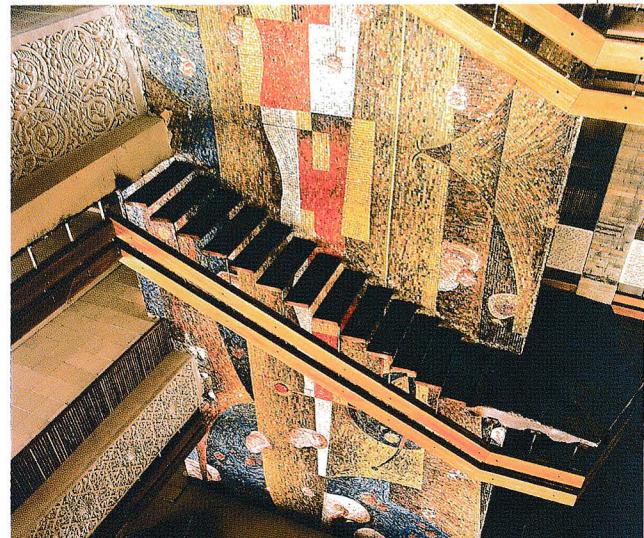
Элегантный, неизменно веселый, прекрасный танцор, у которого чувство ритма в крови, Евгений Михайлович такой и в творчестве: волшебник страны гармонии. Вот он взрывается на художественном совете, подбегая к эскизам какого-то художника и наглядно показывая, где у него композиционная «каша». А вот он в наше время с веселым изумлением перед самой обычной жизнью вырезает из жести фигурки барышень и всех их покрывает ковром сказочных цветов, или пишет картину из деревенской жизни: плетень, жители, куры, - и вдруг с неба сыплются фантастические цветы... Он любит цветы, они – метафора его монументального искусства, повторяемого, узнаваемого и каждый раз пронзительно нового.



Фонари на Строгинском мосту в Москве.
Автор Е. Аблин, 1982 г.

Мозаики в интерьерах ташкентского телецентра.

Автор Е. Аблин. 1979 г.



A

АБЛИН Евгений Моисеевич.

Родился в 1928 году.

Окончил ЛВХПУ в 1956 г.

Член СХ СССР с 1959 г. Заслуженный художник РФ.

Произведения для архитектуры:

- 1959-1962 гг. – панно-росписи для Дворца пионеров на Ленинских (Воробьевых) горах (совместно с Г.Дервиозом, И.Лавровой, И.Пчельниковым), г.Москва
1966-1967 гг. – мозаичные панно для столовой и ресторана здания СЭВ на Калининском проспекте (Новый Арбат), г.Москва
1969-1970 гг. – рельеф с мозаикой для экстерьера здания торгового центра в г.Зеленограде, Московская обл.
1972-1976 гг. – мозаичное панно для интерьера, римская мозаика и рельефы из бетона для фасадов ташкентского телецентра, Узбекистан
1976-1978 гг. – композиция из римской мозаики, четыре фигуры из нержавеющей стали для фасадов Дворца культуры, г.Ростов-на-Дону
1980 г. – мозаичные панно для атриума Центра международной торговли, в г.Москва
1982 г. – фонари-скульптуры на Строгинском мосту, г.Москва
1985 г. – римская мозаика в зимнем саду Дворца культуры, г.Ставрополь
1986 г. – мозаики для бассейна и рельефы из бетона на фасадах санатория, Подмосковье
1987 г. – пространственная композиция из металла для центрального зала павильона «Труд и отдых» ВДНХ, г.Москва
1992 г. – пространственные композиции из меди с росписью в ресторане отеля «Олимпик-Пента», г.Москва

АБДУЛЛАЕВ Анвар Камильевич

Родился в 1952 г.

Окончил МГАХИ в 1982 г.

Член СХ СССР с 1988 г.

Произведения для архитектуры:

- 1983 г. – роспись для кафе текстильного комбината, г.Ташкент
1989-1991 гг. – серия мозаичных панно на фасадах Дворца культуры комбината плащевых тканей, г.Балашово Саратовской обл.

АКСЕНОВ Константин Николаевич

Родился в 1919 г.

Окончил МГАХИ в 1948 г.

Член СХ СССР с 1948 г.

Произведения для архитектуры:

- 1952 г. – роспись «Трудовой народ - Родине» для зрительного зала Дворца культуры Московского медеплавильного завода (совместно с К.Тутеволь), г.Москва
1954 г. – роспись «Праздник военно-морского флота» для Дома офицеров (совместно с К.Тутеволь), г.Таллин, Эстония