УДК 72.73.75.7.046.1
EDN PVYTHL
https://elibrary.ru/pvythl
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-582-598

Позднесоветское монументально-декоративное искусство: диалог с античностью

Марина Л. Терехович
Российская академия художеств, Москва, Россия,
marina0241@yandex.ru

Аннотация
Античное наследие, прежде всего искусство Древней Греции, выступает фундаментальной основой для монументально-декоративного искусства. Его принципы — антропоцентризм, тектоника и ордерная система — сохраняют актуальность благодаря своей универсальности: они обеспечивают синтез архитектуры и скульптуры, задают масштаб пространству и формируют ясную визуальную иерархию. В кратком обзоре представлены некоторые произведения второй половины XX века и первой четверти XXI века, при создании которых художники-монументалисты обращались к культурному наследию далекой эпохи.

Ключевые слова: античные образцы, древнегреческая мифология, советское монументально-декоративное искусство, типовая архитектура, художники-монументалисты, мозаика, сграффито, Прометей, Музы

Для цитирования: Терехович М.Л. Позднесоветское монументально-декоративное искусство: диалог с античностью // Academia. 2026. №3. С. 582—598.
DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-582-598

Late Soviet Monumental and Decorative Art in Dialogue with Antiquity

Marina L. Terekhovich
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
marina0241@yandex.ru

Abstract
The ancient heritage, primarily the art of Ancient Greece, serves as the fundamental basis for monumental and decorative art. Its principles — anthropocentrism, tectonics, and the order system — remain relevant due to their universality: they ensure the synthesis of architecture and sculpture, set the scale of the space, and form a clear visual hierarchy. The brief overview presents some works from the second half of the 20th century and the first quarter of the 21st century, in the creation of which monumental artists turned to the cultural heritage of a distant era.

Keywords: ancient examples, ancient Greek mythology, Soviet monumental and decorative art, typical architecture, monumental artists, mosaic, graffito, Prometheus, Muses

For citation: Terekhovich, M.L. (2026), "Late Soviet Monumental and Decorative Art in Dialogue with Antiquity", Academia, 2026, no 3, pp. 582—598. DOI: 10.37953/3033-7615-2026-3-1-582-598

Античное наследие, прежде всего искусство Древней Греции, выступает фундаментальной основой для монументально-декоративного искусства. Его принципы — антропоцентризм, тектоника и ордерная система — сохраняют актуальность благодаря своей универсальности: они обеспечивают синтез архитектуры и скульптуры, задают масштаб пространству и формируют ясную визуальную иерархию. Не утратили свою актуальность техники исполнения произведений, такие как мозаика, сграффито, фреска, энкаустика; один из методов обучения ремеслу — создание копий артефактов; при разработке тематики произведений художники используют ее мифологию. Выдающийся ученый-антиковед, философ Алексей Федорович Лосев в начале своего труда «Эстетика Возрождения» писал: «В истории ‹…› никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжившей эпохи всегда несет с собой и нечто новое» [Лосев 1982, с. 50].

В кратком обзоре хочу остановиться на некоторых произведениях второй половины XX века и наших дней, при создании которых художники-монументалисты обращались к культурному наследию той далекой эпохи. Стоит оговориться, что получение и сохранение фотоматериалов работ советского периода было трудной задачей. Поэтому помимо приведенных изображений из архива автора статьи, дополнительным источником изображений может послужить современная видеоинформация из интернета.

Характерный для искусства 1930-х — 1940-х годов принцип героизация простых тружеников уходил в прошлое. Его вершиной можно считать выдающиеся произведение В.И. Мухиной скульптуру «Рабочий и колхозница» для Всемирной выставки в Париже 1937 года. Стоит напомнить, что идею композиции предложил архитектор Б.М. Иофан, автор проекта советского павильона, и восходит она к ныне утраченному бронзовому оригиналу античных мастеров Крития и Несиота «Тираноборцы» (Гармодий и Аристогитон) 477–476 гг. до н.э.

В позднесоветский период в культуру и искусство возвращалось многое ранее отвергаемое по идеологическим и эстетическим критериям. Тематика росписей, мозаик, витражей становилась более разнообразной, она вбирала новые явления и события из жизни. Научные открытия, полеты в космос и прочее глобальное, с одной стороны; с другой более частное, бытовое. Переориентация архитектуры на индустриальное строительство и типовое проектирование повлекли за собой необходимость обновления пластического языка. Художники искали точки опоры.

Если еще раз обратиться к трудам А.Ф. Лосев, то, конечно, с большой натяжкой напрашивается сравнение с переходом «классического эллинства» в эллинизм. Приведу несколько выдержек из его статьи, которые могут помочь в понимании ситуации второй половины XX — начала XXI века: «В эпоху классики форма и содержание были слиты в одно целое. В эллинистическом же искусстве появляется специальный культ формы, оторванной от содержания, склонность к рассудочности, нарочитой искусственности и т.д. С другой стороны, отрыв формы от содержания приводил к распространению бытовизма, эмпирического описательства». «В дальнейшем, в эпоху позднего эллинизма, когда возник вопрос о создании новых духовных и культурных ценностей, стало очевидно, что эта новая культурная эпоха, оказавшаяся в силу социально-политических факторов под влиянием субъективизма и психологизма, была способна лишь реставрировать старые идеалы». «Эпоха эллинизма создала множество самых разнообразных концепций эстетики, часто одна другой противоречивых…» [Лосев 1962, с. 133, 135].

В этом контексте обзор стоит начать с произведения, которое называется «Воспоминание об античности» **(ил. 1)**. Горельеф с росписью известных московских художников-монументалистов И.И. Лавровой и И.В. Пчельникова был создана в самом конце 1970-х для интерьера санатория «Южный» в Форосе, санатория для высшего руководства СССР. Навеяна сложносочиненная лирическая композиция не впрямую антиками, а «Садом Голубой розы». Речь идет



Ил. 1. И. И. Лаврова, И. В. Пчельников. Из цикла «Воспоминание об античности». 1979. Горельеф с росписью. Интерьер санатория «Южный», Форос, Крым. Архитекторы Е. Г. Розанов, Е. К. Шумов.

о сохранившихся фрагментах усадебного комплекса «Новый Кучук-Кой» (поселок Парочное, Большая Ялта), заложенного меценатом Яковом Жуковским в 1902 году. В создании его архитектурно-художественного ансамбля участвовали П.В. Кузнецов, П.С. Уткин, А.Т. Матвеев — мастера объединения «Голубая Роза», которые интерпретировали античные мотивы в концепции символизма. Получилось воспоминание через воспоминание, игра с пространством реальным и умозрительным, с пересечением времен и традиций. Не менее интересны другие работы, где художники непосредственно обращаются к античному наследию. В СССР греческие мифы были хорошо известны. Их адаптировали даже для детей: неоднократно переиздавалась книга профессора Н.А. Кун «Легенды и мифы Древней Греции», создавались мультфильмы о Геракле, Одиссее и других героях.

В практике монументально-декоративного искусства многозначность мифа и его персонажей упрощалась до символа. Одним из самых популярных героев был титан Прометей, из его жизнеописания выделялся лишь сюжет, связанный с даром огня людям. В советском мифотворчестве «Огонь» трактовался по-разному: как метафора энергии, электроэнергии, электричества или же как метафора просвещения, знаний, прогресса. Отец диалектики, философ Гераклит считал «вечно живой огонь» первоосновой всего сущего, а диалектика лежала в основе марксистского-ленинского учения.

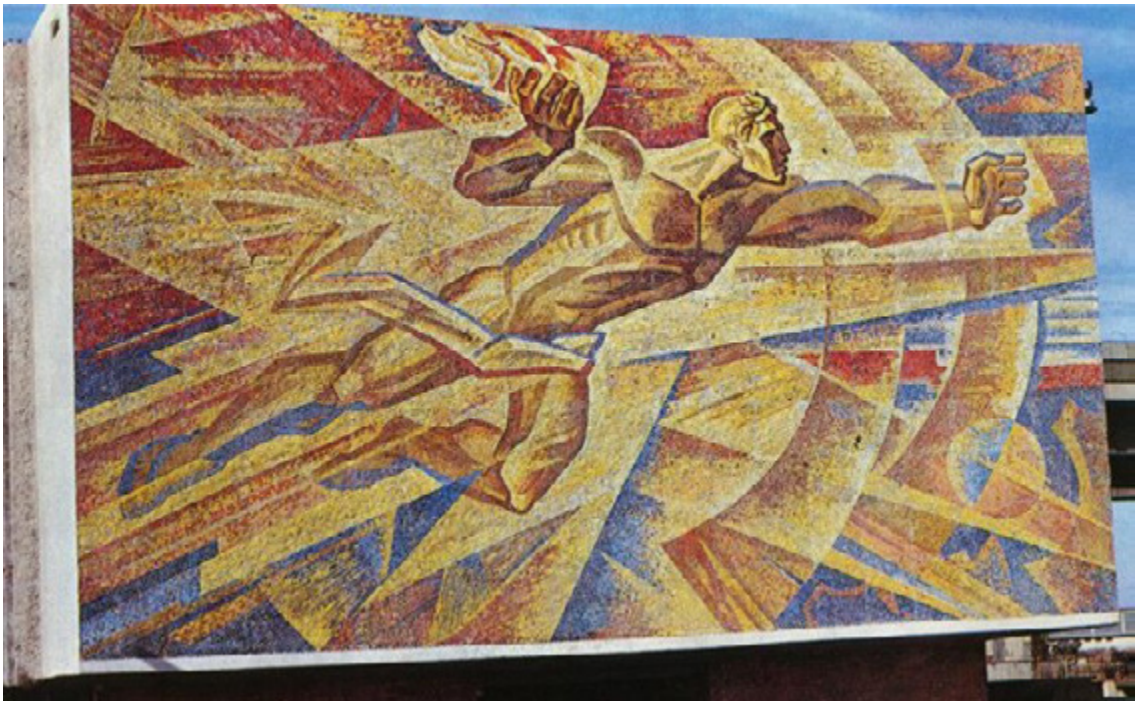
Изображение Прометея зависело от авторской трактовки в рамках идейно-художественных задач произведения. В барельефе художника Ю.И. Боско при участии скульптора В.Г. Фетисова на фасаде Дворца Культуры «Синтезкаучук» в Тольятти 1975 года Прометей представлен фигурой рабочего — титана наших дней **(ил. 2)**. В нарочито брутальном образе авторы сохранили преемственность с принципом героизации советского человека, доминирующим в предшествующей период. Примечательно, что в качестве материала произведения был использован металл под названием титан (выколотка на стальном каркасе). Фамилии членов авторского коллектива обозначены на ступне фигуры.



Ил. 2. Ю. И. Боско. Работа с натурщиком над образом «Прометея». На заднем плане эскиз барельефа «Прометей» для фасада дворца культуры «Синтезкаучук» (ныне имени Н. В. Абрамова), 1975. Ю. И. Боско, В. Г. Фетисов. Архитектор С. М. Виноград. 1975. Тольятти, Самарская область. Фото из книги «Путь художника».



Ил. 3. В. Б. Эльконин, Ю. В. Александров. «Прометей», 1974. Рельеф-мозаика на фасаде дворца культуры Бурштынской ГЭС. Типовой проект. Ивано-Франковская область, Украина.



Ил. 4. А.Н. Кузнецов. «Огонь Прометея». 1971. Мозаика на фасаде управления шлюза Саратовской ГЭС. Саратовская область.

Судя по воспоминаниям близких, обращение Боско к истории Прометея, в определенной степени, связано с перипетиями его личной и творческой судьбы в период работы в Тольятти. «Как Прометей, давший людям свет и новую жизнь, боги назначили жестокую кару, так и Юрий получил от властей и «некоторых друзей» унижение, зависть и оболганность за честную работу по созданию сильной, одной из лучших на Волге организаций Союза Художников» [Силаева 2020, с. 86].

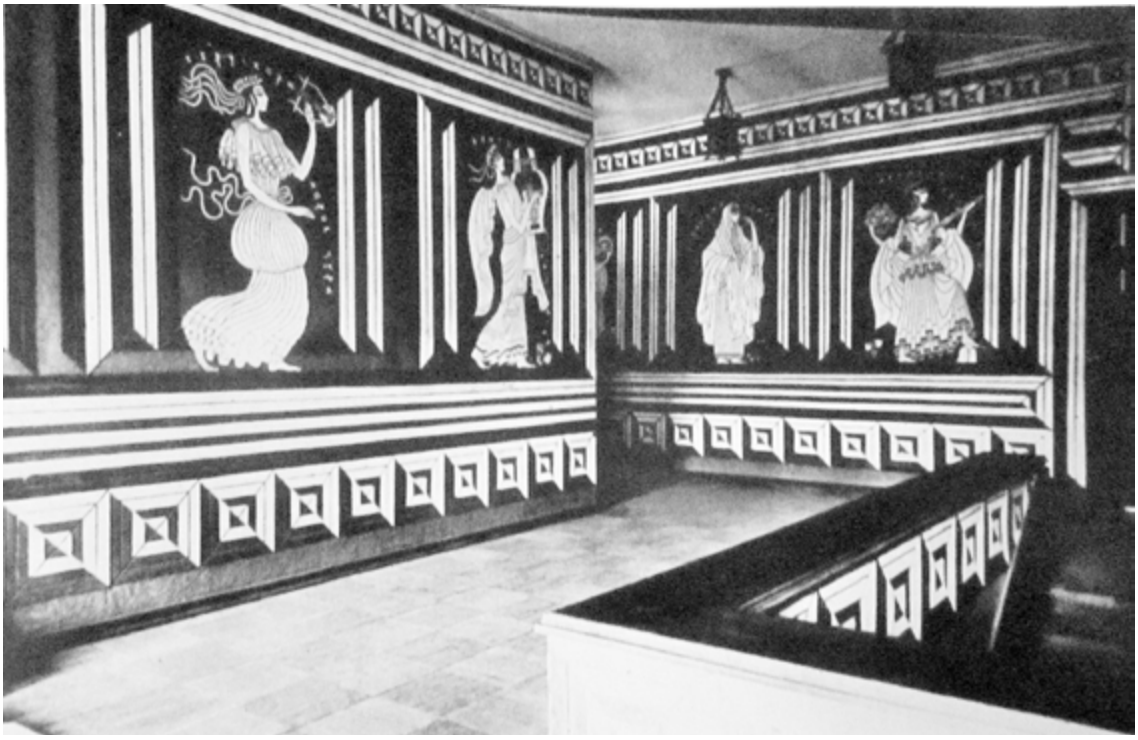
В.Б. Эльконин и Ю.В. Александров в рельефе-мозаике 1974 года на фасаде Дворца Культуры Бурштынской ГРЭС изобразили Прометея молодым. «...нам хотелось, не отрывая его от античной почвы, сблизить с образом современного молодого героя, самоотверженно открывающего человечеству новые горизонты» [Эльконин 1976, с. 34]. Поэтому в композицию включены сцены не только из истории его судьбы, но и сцены, связанные с космосом, наукой **(ил. 3)**. Примечательно, что образ Прометея был предложен заказчиком и он должен был ассоциироваться с поэтом и просветителем Тарасом Шевченко, — в украинской традиции «Непокоренный Прометей». Архитектурная ситуация, в которой должно существовать произведение, подталкивала художников к определенной композиционно-смысловой трактовке образа. В Бурштыне вертикальная фигура Прометея с протянутой рукой как бы предлагает огонь людям. В мозаике 1971 года А.Н. Кузнецова «Огонь Прометея» на здании шлюза Саратовской ГЭС горизонтально расположенная фигура изображена в стремительном движение: титан несет дар людям **(ил. 4)**.

Г.С. Мызников и В.Г. Капустин, авторы мозаики 1974 года на фасаде ДК Каширской ГРЭС оригинально упростили задачу. Они включили прямую реплику античного медальона с изображением «Прометея» в композицию, насыщенную фигурами людей XX века **(ил. 5)**. Своеобразная печать памяти о герое.

Строительство во второй половине XX века многочисленных дворцов культуры и театров сделало востребованным персонажем архитектурного декора дочерей Зевса — Муз, покровительниц искусств и наук. Их изображали индивидуально или группами. «Специализация» каждой из них давала большой простор для композиционных и пластических интерпретаций. Одним из вариантов была стилизация, как например, прекрасное сграффито в Вильнюсском университете 1970 года. Автор Р-В.С. Гибавичус создал композицию «Музы» как



Ил. 5. Г.С. Мызников, В.Г. Капустин. «50-летие плана ГОЭЛРО». 1974. Мозаика на фасаде дома культуры имени В.И. Ленина Каширской ГРЭС. Московская область. Архитектор Е.П. Коломенцев.



Ил. 6. Р.В. Гибавичюс. «Девять муз». 1969. Сграффито. Вильнюсский университет. Вестибюль факультета филологии. Архитектор реставрации Э. Урбанене. Вильнюс, Литва.

иллюстрацию образов и приемов древнегреческий стенописи для студентов филологического факультета **(ил. 6)**. Художник, в деталях отталкиваясь от первоисточников, в ритмическое построение всей росписи внес черты своего времени. Университет был создан в 1579 году и на протяжении советского периода он пополнялся уникальными работами литовских монументалистов: фреска «Времена года» П.-П. Репшиса, мозаика «Литовская мифология» А-В.Ф. Трушиса и др.

Греческие образцы вдохновили А.Н. Скрипникова на создание флорентийской мозаики на фасаде дома «Актера» ВТО в городе Сочи (1971). Композиция с изображением всех девяти богинь решена в виде фриза, но не как шествие, а как сложносочиненное переплетение презентаций образов **(ил. 7)**. Для более сложной игры света и тени мозаичная поверхность дополнена рельефом.

Мозаика «Гимн городу» авторского коллектива: С.Н. Репин, И.Г. Уралов, Н.П. Фомин, В.В. Сухов — на фасаде концертного зала «Ленинград» 1985 года проникнута духом античной пластики без прямых реплик, что не удивительно



Ил. 7. А.Н. Скрипников. «Музы». 1971. Флорентийская мозаика. Рельеф на фасаде клуба санатория Всесоюзного театрального общества «Актер». Архитектор В.И. Очинский. Сочи, Краснодарский край.



Ил. 8. С.Н. Репин, И.Г. Уралов, Н.П. Фомин, В.В. Сухов. «Гимн городу». 1984. Мозаика. Киноконцертный зал гостиницы «Ленинград» (ныне «Чаплин-холл»). Архитектор С.Б. Сперанский, В.Э. Струзман. Санкт-Петербург.



Ил. 8а. Фрагмент мозаики.



Ил. 9. Б. П. Милюков. «Муза». 1976. Мозаика на фасаде дворца культуры текстильного комбината. Типовой проект. Барановичи, Брестская область, Беларусь.

для выпускников Академии художеств имени И.Е. Репина **(ил. 8)**. Фигуры хора ассоциируются с скульптурой, а складки их одежд с канелюрами колонн. В постсоветский период художники создали объединение «ФоРУС» и как пишет известный исследователь мозаичного искусства Н.С Кутейникова: «При создании мозаик они опираются на традиции искусства Греции, Рима, Византии» [Кутейникова 2005, с. 151]. Среди них произведения для Российской национальной библиотеки, для метро и др. Началом их пути была работа над мозаичным ансамблем мемориального зала «Монумента героическим защитникам Ленинграда» под руководством выдающегося художника, профессора А.А. Мыльникова.

Антитеза классическому видению — мозаика «Муза» Бориса Милюкова на фасаде ДК Текстильного комбината в Барановичах 1976 года. При взгляде на нее не оставляет ощущение некой двусмысленности **(ил. 9)**. Только название связывает изображение фигуры юной девушки, как-то неловко плавающей в пространстве, с представлением о богине. Действительно ли речь идет об одной из дочерей Зевса, или о девушке по имени Муза, или это личная Муза художника? Возможно, создав дерзкую авторскую визуализацию, художник решил поразить «свет лица не общим выраженьем» [Баратынский 1989, 151]. Ему самому и его творчеству был присущ эпатаж. Удивительно, что художественные советы разных уровней, которые принимали работы для архитектуры на всех стадиях: от форэскиза до выполнения в натуре, сочли возможным такую трактовку, убедив и заказчика мозаики. Сказался признанный талант Милюкова, уникального многогранного мастера, ученика А.А. Дейнеки. Хотя в белорусской прессе были негативные отклики, например, статья Р.А. Ерохина «Монументальные художества — до первого ремонта», опубликованной в газете «Советская Белоруссия»[1].

Более выверенный с архитектурной точки зрения подход отличал две другие работы: А.В. Васнецова и Д.М. Шаховского для областного драматического театра в Туле 1970 года и Е.М. Аблина для Дворца Культуры «Красный Аксай» в Ростове-на-Дону 1977–1978 годов. В обоих случаях скульптурные группы «Муз» обозначили функцию зданий; в обоих случаях фигуры сконструированы

[1] Ерохин Р.А. «Монументальные художества — до первого ремонта» // Советская Белоруссия, 1978, 5–6 сентября.



л. 10. А.В. Васнецов, И.И. Васнецова, Д.М. Шаховской. «Музы». 1970–1971. Скульптура на фасаде Областного драматического театра (ныне Тульский академический театр драмы имени Максима Горького). Архитекторы В.Д. Красильников, А.А. Попов, В.А. Шульрихтер, С.Х. Галаджева. Тула.



Ил. 11. Е.М. Аблин. «Музы». 1977–1978. Скульптура, мозаика. Дворец культуры имени М.В. Фрунзе. Архитектор А.В. Климочкин. Ростов-на-Дону.

из металлических листов, что заставляет вспомнить пластические эксперименты начала XX века, контррельефы В.Е. Татлина и пр.

В Туле авторский тандем смело трансформировал идею классического театрального здания с квадригой Аполлона на крыше. В архитектуре модернизма она получила своеобразную трактовку: триумфально парящие над порталом фигуры четырех Муз **(ил. 10)**. «Поначалу они воспринимались как-то непривычно, казалось, что это связано с неожиданностью композиционного решения,



Ил. 12. В. А. Бубнов, В. Б. Шапошникова. «Квадрига Аполлона». 1981. Подвесная скульптурная композиция в фойе Одесского театра музыкальной комедии. Архитектор Г. В. Топуз. Одесса.



Ил. 13. А. Н. Скрипников. «Праздник Посейдона». 1977. Флорентийская мозаика. Обеденный зал санатория «Кавказская Ривьера». Архитектор Б. В. Ефимович. Сочи, Краснодарский край. Не сохранилась.

с трудностью преодоления психологического барьера восприятия новой формы» [Базазьянц 1989, с. 67].

Стоит добавить, что в композиции Аблина среди атрибутов Муз присутствует шестеренка, палитра с кистями, а театральная маска напоминает защитную маску сварщика **(ил. 11)**. В обоих произведениях прослеживается четкая содержательная и пластическая логика, но, как мы видим, не без сюрпризов.



Ил. 14. В.П. Буйгашев, А.Б. Буйгашева. «Праздник Нептуна». 1988. Энкаустика. Санаторий «Полтава». Саки, Крым

Васнецов, шутя назвал подобный феномен синтеза классического искусства и современности «игровым классицизмом» [Базазьянц 1989, с. 64].

Ирония, абсурд в духе постмодернизма не были чужды творчеству «ангажированных» художников-монументалистов. Продолжили игру с античностью В.А. Бубнов и В.С. Шапошикова в композициях для Одесского театра музыкальной комедии 1981 года. Бог Аполлон на своей колеснице спустился с традиционной крыши внутрь интерьера, под потолок главного фойе **(ил. 12)**. В вечернее время, при освещении помещений его «полет» особенно эффектно смотрелся сквозь остекление фасада. В этом и была задача художников и архитекторов: связать интерьер и экстерьер типового здания оригинальным ходом. Композиция «Колесница Аполлона» выполнена из металла, как и декоративная решетка в фойе с изображением Муз, одна из которых играет на кифаре.

В перечень мероприятий советских домов отдыха и санаториев входил веселый водный праздник — «Праздник Нептуна». Художники при декорировании интерьеров, особенно, объектов на черноморском побережье, также обращались к сюжетам, посвященным властителю «морей, всех источников и вод»[2].

В 1977 году А.Н. Скрипников в сочинском санатории «Кавказская Ривьера» создал флорентийскую мозаику «Праздник Посейдона» с пляской Наяд **(ил. 13)**; а в 1988 году его украинские коллеги, художники В.П. Буйгашев и А.Б. Буйгашева — насыщенную орнаментикой роспись «Праздник Нептуна» в крымском санатории «Полтава» **(ил. 14)**. При сходстве задач и сюжетов в авторских решениях можно увидеть черты своеобразия художественных школ советской монументальной живописи.

Назидательную композицию «Семь пороков» в стилистике древнеримских мозаик в 1983 году на полу холла санатория «Дожинал» в Кисловодске воспроизвели художники В.П. Гусаров и В.Г. Леканов **(ил. 15)**.

Еще одним востребованным элементом архитектурного декора типовых зданий были театральные маски. Можно выделить работу 1972–1973 годов художника В.Н. Холмогорова для Дворца Культуры алюминиевого завода в Красноярске, где маска в виде крупного цветного горельефа трактуется как композиционно-пространственный акцент объема здания **(ил. 16)**. В то время как маски скульптора

[2] Словарь античности / Пер. с нем., сост. Й. Ирмшер, Р. Йоне, отв. ред. В.И. Кузищин. М.: Прогресс, 1989. С. 450.



Ил. 15. В.П. Гусаров, В.Г. Леканов. «Семь смертных грехов». 1983. Мозаичный пол в холле кардиологического санатория «Джинал». Архитектор Г.Л. Гвоздик. Кисловодск, Ставропольский край.

Д.М. Шаховского, мерно расположенные на фасаде театра Сатиры в Москве, лишь нейтрально обозначали функцию (1960-е годы). В пластическом решении оба автора совместили объем и цвет как равные элементы формообразования, отталкиваясь не только от экспериментов художников XX века (Фернана Леже, Пабло Пикассо и др.), но и помня о полихромии античной пластики.

Известный художник-график, но по образованию монументалист, В.И. Павлов в своем дневнике 29 ноября 1970 года писал: «Гомер (читай античность) — это вселенная, безграничная для фантазий и поиска форм, ритмов и бесконечных сочетаний линий и пятен». [Павлов 2017, с. 149].

Витраж «Пегас» Л.Г. Полищука и С.И. Щербининой еще одно тому яркое подтверждение, был создан в 1970–1973 годах для фойе Дворца культуры «Химик» в Уфе **(ил. 17)**. Решенная как опорный столб, объемная композиция из прозрачного стекла заключала в себе изображение белого коня с красными крыльями. Это была инновационная работа, расширяющая возможности витража. Благодаря внутренней подсветке силуэт Пегаса обретал скульптурную объемность, пластически предвосхищая цифровые рельефы и стереовитражи Константина Худякова 2018 года на станции московского метро «Фонвизинская» (2018 год).

Примечательно, как диалог с античностью послужил в деле популяризации науки нового времени. Так в 1968 году при создании экспозиции в павильоне «Космос» на ВДНХ посетителям необходимо было доступно рассказать об оптических эффектах. В этом художникам В.К. Васильцеву и К.В. Эдельштейну помог греческий миф о Персее и горгоне Медузе, по мотивам которого они создали роспись «Преломление и Отражение».

Горбачевский период отношений СССР с западными странами ознаменовался строительством архитектурного ансамбля Международного торгового центра в Москве. Его символом стала скульптура «Бог торговли Меркурий» авторства В.М. Клыкова 1980 года. Греческий Гермес, в римском пантеоне известный как Меркурий, относится к древнейшим божествам с богатейшей иконографической традицией. Прообразом композиции в МТЦ, по всей видимости, послужила классическая статуэтка XVIII века, вероятно восходящая к канону Джамболоньи.



Ил. 16. В. Н. Холмогоров. «Театральные маски». 1972–1973. Горельеф, мозаика. Дворец культуры алюминиевого завода. Фасад. Типовой проект. Красноярск.



Ил. 17. Л. Г. Полищук, С. И. Щербинина. «Пегас». 1970–1973. Объемная композиция из стекла (витражный столб). Дворец культуры химиков. Архитекторы Ф. А. Лифшиц, К. П. Курбатовский. Уфа, Республика Башкортостан. Не сохранился.



Ил. 18. Э.И. Котков. «В постоянном движении». 1979. Рельеф, мозаика. Олимпийская база в Конча-Заспе. Киев. Архитектор В.А. Оксюковский.



Ил. 19. Л.Г. Полищук, С.И. Щербинина. «Бегущая Олимпийка». 1976–1982. Мозаика. Фасад здания спорткомплекса ДСО «Трудовые резервы». Архитектор Ф. Ливенштейн. Ташкент, Узбекистан. Не сохранилась.

1980 год — год московской олимпиады, в рамках подготовки к ней в разных городах страны было создано ряд объектов с использований античной тематики. Стоит упомянуть рельеф-мозаику Э.И. Коткова «В постоянном движении» 1979 года в экстерьере Олимпийской базы в Киеве **(ил. 18)** и мозаику 1977 года «Бегущая Олимпийка» на спорткомплексе «Трудовые резервы» в Ташкенте Л.Г. Полищука и С.И. Щербининой **(ил. 19)**.

Олимпийский транзит продолжился в Санкт-Петербургском метро созданием серии панно, выполненной в мозаичной мастерской Академии художеств в 1998–1999 годах. Ее руководитель, создатель эскизов А.К. Быстров откровенно использовал античные мотивы и образы. Его главной задачей было сохранить, не растерять в тяжелые 1990-е годы, накопленный мозаичной мастерской уникальный опыт.



Ил. 20. М. С. Лытов, В. Н. Медведев. «Прометей», 2024. Цифровая печать на стекле. Общеобразовательная школа № 27. При участии В. А. Ртищева, А. В. Жильцова (Мосрегиопроект) и О. С. Иващенко (Алев групп). Балашиха, Московская область.

Апофеозом темы античности в позднем советском искусстве можно считать оформление станции московского метрополитена «Римская», открытой в 1995 году. Примечательно, что в ее строительстве участвовали итальянские специалисты. Скульптурные ансамбли Л.Л. Берлина стирают границу между искусством и повседневностью. Подобно режиссеру иммерсивного театра, он превращает пассивного наблюдателя в главного героя происходящего, заставляя архитектуру взаимодействовать с движущимся человеком.

Перед пассажиром раскрывалась легенда о возникновении Вечного города: в пространствах залов, на арках проходов они встречают близнецов Ромула и Рема, капитолийскую волчицу, Богоматерь с младенцем, маску «Уста истины», колонны и даже фонтан. Интересно, что помимо мрамора материалом произведений была майолика, на память приходит искусство флорентийских мастеров периода кватроченто — мастерской Луки делла Роббиа. Московский метрополитен, являясь негласным музеем отечественного монументального искусства, демонстрирует уникальный пример диалога эпох. В его пространство вошла античная Италия — но не в виде слепого копирования, а через призму постмодернизма с его характерной иронией и игрой цитатами.

Античность волнует и будоражит фантазию художников и сегодня. Примером могут служить работы в архитектуре, появившиеся в культурном пространстве в последние два года, в 2024 и 2025 годах. Скульптор А.И. Рукавишников создал для станции метро «Авиамоторная» Большой кольцевой линии две композиции: одна в торце нижнего вестибюля, другая в эскалаторном зале. Барельеф «Крылатые люди. Небо» навеян так называемом «Троном Людовизи»

(или рождение Афродиты) 5 века до н.э. Его центральная композиция изображает Афродиту, поднимающуюся из морской пены с помощью служанок. В метамодерниской концепции вместо Афродиты, автор представил мужскую фигуру, на которую надевают костюм-крылья для полета. В композиции использованы два материала и два стиля: в мраморном рельефе автор почти буквально следует за оригиналом, детально воссоздавая позы служанок, главная же фигура решена в авторской манере из метала. В том же ключе решена композиция «Крылатые люди. Ника». На «Авиамоторной» это не первое произведение по античным мотивам. Еще 1979 году на другой линии станции появилась барельефная композиция «Икар» скульпторов А.Ф. Мосийчука и Х.М. Рысина. Станция метро расположена в районе профильного завода, и античные образы были выбраны авторами как аллюзии. Способы коммуникации со зрителем отличаются: в советский период представлен широко известный наполненный драматизмом сюжет, нынешней — отсылает к артефакту, который дал импульс автору для разработки концепции произведения, но, как таковой знаком лишь узкому кругу специалистов.

При оформлении фасада школы в Балашихе художники М.С. Лытов и В.Н. Медведев в очередной раз обратились к мифу о Прометее **(ил. 20)**. Как следует из беседы с Лытовым, они трактовали миф как событие, происходящее здесь и сейчас. Образ Прометея — «это образ юноши, заключающий в себе не столько жертвенность, сколько радость усилий и торжество победы. Огонь, помимо символа знаний, здесь так же является символом горения сердца, искрой в душе педагога, ученика». Изображенные крупным планом «руки взрослого: учителя или родителя, передают этот огонь, оберегают его и защищают от ветра невежества, равнодушие, цинизма». Красный цвет — символ вечно живого огня, из основной угловой композиции распространился по фасаду, став основой колористического и смыслового решения здания. Для реализации эскиза художники использовали технологию цифровой печати на стекле, набирающую все большую популярность в архитектурных работах.

Завершая обзор, необходимо отметить, что в статье анализируются памятники монументально-декоративного искусства, на примере которых автор прослеживает механизмы обращения к античному наследию. Исследуется то, как именно классические мотивы адаптируются художником под тектонику и функцию конкретной архитектурной среды.

Античная классика и мифология неизменно выступали фундаментом советской культуры, где попытка их замещения собственным квазирелигиозным мифом не увенчалась успехом. Образцы классического наследия — литературные сюжеты, пластические формы и пространственные решения — остаются универсальным инструментом для осмысления как героического пафоса, так и телесного начала. Благодаря аллегоричности античность позволяет художнику встроить произведение в непрерывный исторический контекст. Трудно найти аналоги, равные ей по силе воздействия на актуальную интерпретацию пластических идей. Этот феномен продолжает осмысляться общественным сознанием через инновационные форматы. Характерным примером служит выставка Максима Свищева «Пергамский алтарь. Глитч времен» (конец 2025 г., Центр цифрового искусства «Внутри», Хлебозавод, Москва), визуализировавшая памятник эллинизма средствами цифрового искусства.

Литература

1. Базазьянц 1989 — Базазьянц С.Б. Андрей Васнецов // Мастера советского искусства. М.: Советский художник, 1989. С. 64, 67.
2. Баратынский 1989 — Баратынский Е.А. «Не ослеплен я музою моей» // Полное собрание стихотворений. Советский писатель, Ленинградское отделение, 1989. С. 151.
3. Кутейникова 2005 — Кутейникова Н.С. Мозаика Санкт-Петербург. XVIII — XXI вв. Санкт-Петербург: Знаки. С. 151.
4. Лосев 1982 — Лосев А.Ф. «Эстетика Возрождения». М.: Мысль, 1982. С. 50.
5. Лосев 1962 — Лосев А.Ф. Вступительная статья. Раздел Эллинизм // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. / Т. 1. Античность. Средние века. Возрождение. М.: Академии художеств СССР, 1962. С. 133–135.
6. Павлов 2017 — Павлов В.И. О жизни и творчестве. Опыты автомонографии в двух томах. / Книга I. Жизнь замечательных людей в моей жизни. М.: ЗАО «2К», 2017. С. 149.
7. Силаева 2020 — Силаева С.А., Боско А.Ю. Путь художника. Юрий Боско. М.: Бука Веди, 2020. С. 86.
8. Эльконин 1976 — В. Эльконин, Ю. Александров. Рельеф с мозаикой «Прометей» Бурштын. Новые произведения // Советское монументальное искусство-74. М.: Советский художник, 1976. С. 34.

References

1. Bazazyantz, S.B. (1989), *Andrey Vasnetsov. Mastera sovetckogo iskusstva* [Andrey Vasnetsov. Masters of Soviet Art], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, Russia, p. 64, 67.
2. Baratynsky, E.A. (1989), «*Ne osleplen ya muzoyu moey*» [I Am Not Blinded by My Muse], *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Poems]. Soviet Writer. Leningrad Branch, p. 151.
3. Kouteynikova, N.S. (2005), *Mozaika. Sankt-Peterburg. XVIII — XXI,* Znaki, St Peterburg, Russia, p. 151.
4. Losev, A.F. (1982), *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance], Thought, Moscow, USSR, p. 50.
5. Losev, A.F. (1962), «*Vstupitelnaya statya. Razdel Elenizm*» [Introductory Article. Hellenism Section], *Istoriya estetiki. Pamyatniki mirovoyi estetich-eskoy mysli v 5 tomach* [History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought in Five Volumes], Akademiya khudozhstv SSSR, Vol. 1, pp. 133–135.
6. Pavlov, V.I. (2017), *O zhizhni i tvorchestve. Opyty avtomonografii v dvuhk knigakh* [About Life and Work. Experiments in Automonography in Two Volumes], *Kniga 1. Zamechatelnye lyudi v moey zizhni* [Book I. The Lives of Remarkable People in My Life], ZAO 2K, Moscow, Russia, p. 149.
7. Silaeva, S.A. and Bosko, A.Yu. (2020), *Put khudozhnika. Yuriy* Bosko [Artist's Path. Yuri Bosko], Buki Vedi, Moscow, Russia, p. 86.
8. Elkonin, V.B. and Aleksandrov, Yu.V. (1976), «*Relef s mozaikoyi Prometeyi v Burshtyne*» [Relief with the mosaic "Prometheus" by Burshtyn], «*Sovetskoe monumentalnoe iskusstvo-74. Novye raboty*» [Soviet Monumental Art-74. New Works], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, p. 34.

Информация об авторе
Марина Л. Терехович, искусствовед, Почетный член Российской Академии художеств, член правления Общероссийской ассоциации искусствоведов, член Московского союза художников; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; marina0241@yandex.ru

Author Info
Marina L. Terekhovich, Art Historian, Honorary Member of Russian Academy of Arts, Association of Art Critics, Moscow Union of Artists; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; marina0241@yandex.ru