На правах рукописи

КОЗОРЕЗЕНКО ПЕТР ПЕТРОВИЧ

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА «СУРОВОГО СТИЛЯ» В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1950 -1970-х гг.

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва
2026

Диссертация выполнена на кафедре истории и теории декоративного искусства и дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова».

Официальные оппоненты: **Грачева Светлана Михайловна**,
доктор искусствоведения, профессор, декан факультета теории и истории искусства ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина»

Пластова Татьяна Юрьевна,
доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой гуманитарных наук ФГБОУ ВО «Московский государственный академический художественный институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств»

Скоробогачева Екатерина Александровна,
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории русского и византийского искусства, директор музея ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «**Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»**

Защита состоится «____» _____ 2026 г. в___часов на заседании диссертационного совета 24.2.440.01, созданного на базе ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, по адресу: 125080 г. Москва, Волоколамское шоссе, дом 9, стр. 1.

С диссертацией можно ознакомиться на официальном сайте: https://rghpu.ru и в библиотеке РГХПУ им. С. Г. Строганова. Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «____ » _____ 2026 года.

Учёный секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения А. В. Трощинская

ВВЕДЕНИЕ

Советской культуре и искусству XX века посвящен значительный объем отечественных и зарубежных публикаций, как во второй половине XX столетия, так и в поздний постсоветский период. Многочисленными исследователями были высказаны весьма крайние взгляды – от банальной констатации единичного явления в общем контексте советского искусства шестидесятых годов, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в семидесятые и кончая жаркой полемикой в конце восьмидесятых-девяностых годах. Стоит отметить и тот факт, что конец XIX и начало XX века для русского, а затем и советского искусства стал характеризоваться как духовный прорыв к иным мирам. Неистовая жажда мастеров искусства по овладению «четвертым измерением» нашла наиболее яркое отражение в работах В. В. Кандинского, П. Н. Филонова, К. С. Малевича, К. С. Петрова-Водкина, Р. Р. Фалька. Эти новаторы по-своему попытались обновить старые религиозные принципы искусства, обращая его в новый революционный культ. Они сознательно или бессознательно опускались в своем творчестве до первобытной архаики, оперируя древними практиками познания хтонических пра-начал бытия, словно бы противопоставляя себя кубизму, с его строгой геометризацией и внутренней пустотой. Однако и в этом состоит парадокс, футуристы, кубисты и абстракционисты со своими способами видения мира так же были лишь ответами на духовные и социальные вызовы времени. Эти два антагонистических взгляда: движение «органики», которое диалектически противопоставлялось «механике» (природа – цивилизация), были, по сути, диагнозом явления трагического распада единого христианского культурно-исторического пространства.

Все это дает возможность нам не только заново прикоснуться к понятию советской художественной системы, но и содействует качественно новому переосмыслению некоторых принципиально важных моментов в истории российской художественной культуры. Исследования Э. Фромма в области социальной психологии во многом способствовали раскрытию дилеммы самоотождествления творческой личности в сложных историко-культурных

условиях 1950–1970-х годов XX века, помогая нам в определении особенностей процесса сложения послевоенного советского искусства вообще и живописи «сурового стиля» в частности. Ряд известных историков, философов, искусствоведов и культурологов, изучавших культурно-исторический фон шестидесятых годов XX столетия (П. Сорокин, А. Зиновьев, П. Копнин, А. Лой и др.), позиционировали состояние советского общества этого периода как «советский Ренессанс». Они, на наш взгляд, весьма поверхностно считали, что в 1960-х годах советская (читай: русская) культура дала «полновесные» социально-гуманистические концепции, позволившие ей оказаться в круге актуальных проблем, категорий и понятий общеевропейской философии культуры XX века. Согласно мнению этих исследователей, в 1960–1970-х годах в культурном поле СССР был аккумулирован богатый эмоционально-событийный «эгрегор». Он стал базисом для дальнейших рефлексий творчески мыслящих личностей, нацеленных на поиск художественно-выразительных средств, адекватно отражающих мироощущение советской интеллигенции.

Действительно, нельзя не согласиться с общепринятым утверждением, что в советский период в самой псевдорелигиозной идее «служения» своим творчеством социалистическому государству и советскому народу, безусловно, существовала некая внутренняя логика, опиравшаяся на моральный и эмоциональный «догмат», более или менее адекватный отражению реальности. Именно этот «догмат» и созданный на его базе советский «канон» старался регулировать все вопросы, вплотную связанные с социально-духовной адаптацией художника. Впрочем, он также обеспечивал относительно безопасную зону «творческой свободы», безбедного существования и развития художников в условиях позднего советского строя. Именно согласно этой устаревшей концепции восприятия советского (русского) реалистического искусства во времена тоталитарного режима как однородного, монолитного, авторитарно управляемого сверху культурного феномена, приводит к обеднению целостности восприятия общекультурного фона развития и существования советского изобразительного искусства.

В советском изобразительном искусстве, судя по тому гигантскому количеству интересных, качественных и различных произведений, происходила глубочайшая и весьма плодотворная работа «внутренних» традиций, тех подспудно сохраненных, глубочайших русских ценностей, которые в качестве неких архетипов сохранялись в сознании художников, конструируя и структурируя оригинальный эстетический и художественный опыт советской эпохи. Сегодня с высоты нашего времени видно, что узкая социально-идеологическая проблема взаимоотношений «художника и власти» уже потеряла полемический задор и социальную остроту многочисленных дискуссий перестроечного периода конца XX столетия. Специалистов в области искусства больше волнуют специфические проблемы психологии творческого процесса, художественные особенности пластического языка отдельных мастеров, диалектика процесса сложения индивидуального стиля или целого направления в искусстве. В общем, искусствоведческие проблемы выявления и фиксации изобразительных идей, которые подспудно или напрямую формировали творческий облик отечественных художников второй половины XX века.

Эта тенденция переосмысления истории открывает новые грани в произведениях художников советской эпохи благодаря таким выставкам, как «Оттепель» (2017, ГТГ) или «Дом культуры СССР» (2023, Центральный выставочный зал), «Закат в 140 солнц» (ГЭС-2, 2023-2024, кураторы Андрей Василенко и Артем Тимонов), Виктор Попков (ГТГ, 2024, кураторы Наталья Александрова, Анна Маполис, Татьяна Карпова). Выставки, визуализируя существование искусства в общественном пространстве, актуализируют необходимость выработки объективных и комплексных искусствоведческих оценок целостного художественного процесса в России и, конечно же, в СССР, протекавших на протяжении всего XX века, выявления художественных программ, своеобразного религиозно-духовного «генотипа» отечественного искусства. Преимущество данного исследования состоит в том, что объективная невозможность вычеркнуть из общественного сознания те или иные художественно-исторические события XX столетия в сочетании с трезвостью

суждений сегодня порождены нашей временной отстраненностью от изучаемой исторической эпохи. И здесь необходимо особенно отметить, что личные и творческие переживания многих представителей художественной интеллигенции протекали в общественном пространстве 1960-х годов очень активно, согласно многочисленным воспоминаниям представителей советской творческой интеллигенции того периода о своеобразии развернувшейся в ту пору художественной жизни. Эта жизнь была наполнена высоким накалом дискуссионной борьбы различных мнений, художественными наслоениями и внезапными, подчас драматичными поворотами культурно-художественных событий. Кроме того, конец 1950-х – начало 1960-х годов в культурном поле СССР можно охарактеризовать как период возникновения нового художественного феномена, практически неизвестного в российском и советском культурном пространстве. Это период возникновения и становления неофициального или, как его сегодня называют искусствоведы, нонконформистского советского искусства. Возникновение этого феномена связывают с относительной либерализацией социально-политических процессов, происходящих в общественной жизни сразу после смерти В.И. Сталина. Эти процессы сегодня однозначно трактуются, в основном теоретиками современного искусства как некий новый «дух творческой свободы» и «подлинного искусства» среди «болота» советской пропаганды и приспособленчества. Однако если отбросить современную либеральную патетику, явление нонконформизма было далеко не так однозначно, как принято его трактовать. Любая попытка дать объективную оценку этому явлению советской культуры неизбежно вызывает некоторое замешательство и поэтому требует внесения некоторых научно обоснованных корректив в устоявшееся искусствоведческое и культурологическое мнение.

Можно с большой долей уверенности констатировать тот факт, что в настоящее время и в отечественном, и в зарубежном научном пространстве отсутствует объективная научная искусствоведческая концепция рассмотрения советского искусства вообще и советской живописи, в частности, как целостного

идейно-художественного процесса советского периода в истории нашего Отечества. В связи с этим стоит подчеркнуть преемственность настоящей работы, в ее опору на богатую искусствоведческую, историко-критическую, теоретическую литературу, которая создавалась в течение многих десятилетий предыдущими поколениями русских и советских искусствоведов. Разделяя во многом высказанные ранее точки зрения по многим принципиальным позициям, автор вовсе не пытался радикально пересматривать объективное отношение к некоторым аспектам изобразительного искусства этого времени. Автор настоящего исследования обозначил ряд серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного исследования.

Актуальность темы исследования

Эпоха социалистического энтузиазма «бури и натиска» привлекала и привлекает к себе многих искусствоведов яркостной мощью, пассионарностью протекавших культурно-художественных процессов, определявших новое качество советского бытийного пространства. Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского изобразительного искусства, от хрущевской «оттепели» до постсоветского «декаданса», прошло долгий извилистый путь, особенно за последние десятилетия. Различными исследователями были высказаны весьма крайние взгляды, от банальной констатации единичного явления в общем контексте советского искусства шестидесятых годов, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в семидесятые до жаркой полемики в конце восьмидесятых-девяностых годах. Многочисленные труды выдающихся русских мыслителей и западных философов во многом способствовали раскрытию особенностей мировоззрения советских художников – шестидесятников и семидесятников. В частности, открытие запрещенных ранее религиозно-философских произведений гениальных русских мыслителей конца XIX – начала XX веков Н.А. Бердяева, Е. Белова, Е.Н. Трубецкова позволило постсоветским исследователям заново оценить влияние глубоких «внутренних традиций» на формирование мировоззрения советских художников 1960–1970-х годов.

Серьезные исследования американских философов Б. Рассела в начале XX века и П. Козловски во второй половине XX века во многом способствовали устранению сложившегося ранее стереотипа восприятия понятий «государственного искусства» или «ангажированного искусства». Впрочем, они способствовали и более пристальному исследованию и прочих категорий, связанных с взаимоотношением художника с властью и государственной системой, поскольку в своих работах эти авторы изучали особенности существования искусства в тоталитарном обществе, а также рассматривали закономерности в системе отношений культуры и общества в целом. Сюда же можно отнести серьезные теоретические труды современных российских философов К.С. Гаджиева и В.М. Межуева, которые исследовали проблему идеологии тоталитарного общества уже на новом информационном уровне, выделяя особенности формирования концептуального восприятия советского изобразительного искусства 1960–1970-х годов XX века.

Определение «суровый стиль» еще несколько десятилетий назад довольно прочно укоренилось за этим художественно-культурным явлением в культурной жизни послевоенного советского социума середины XX века. Сегодня это определение широко используется и в отечественной, и в западной специальной литературе, став синонимом социально-политических перемен, происходивших в культурной жизни СССР, начиная с эпохи хрущевской «оттепели» и до начала андроповской «перестройки». Причем первые попытки дать определение новому явлению в советском искусстве конца 1950–1960-х годов были сделаны практически сразу после его появления, настолько бурно оно ворвалось в художественную жизнь страны. Впрочем, еще до появления первых оригинальных произведений «суровых», ставших изобразительными прототипами дальнейшего развития этого направления, в искусствоведении и в печати шло активное обсуждение актуального вопроса формирования «современного стиля» в советской живописи. Эта дискуссия была открыта

советским искусствоведом Н.А. Дмитриевой в 1958 году[1]. В дальнейшем дискуссия нашла свое продолжение на круглом столе, организованном редакцией журнала «Творчество», для осмысления происходивших в конце 1950-х годов изменений в советском искусстве. Сегодня довольно точно установлен круг советских живописцев, чьи имена тесно связаны с зарождением и сложением «сурового стиля»: Петр Оссовский, Виктор Попков, Николай Андронов, Павел Никонов, Гелий Коржев, Андрей Васнецов, Таир Салахов, Игорь Обросов, братья Александр и Петр Смолины, ряд других художников. Впрочем, содержание и характер феномена «сурового стиля» было бы не вполне объективным без упоминания мастеров монументального искусства Виктора Эльконина, Бориса Тальберга, Юрия Королева, графиков Иллариона Голицына, Гурия Захарова, а также скульпторов Олега Комова, Юрия Александрова, Дмитрия Шаховского. Их творчество также требует глубокого искусствоведческого анализа, но это тема специальной исследовательской работы. Мы же ограничимся лишь упоминанием роли иных видов изобразительного искусства в сложении идейно-художественной мировоззренческой концепции «суровых» и в стилистике рассматриваемого направления.

В контексте всего вышесказанного творчество художников «сурового стиля» – одно из заметных художественных явлений в советском изобразительном искусстве второй половины XX века, которое зафиксировало начало нового этапа развития отечественной живописи, оказав довольно существенное влияние на ее дальнейшее развитие. На протяжении последних пятидесяти пяти лет в оценке роли живописи художников «сурового стиля» в отечественном искусстве существуют серьезные разночтения. Творческие поиски и направления «суровых» порождали, порождают и, безусловно, будут порождать большое количество взаимопротиворечащих друг другу суждений. Сегодня, спустя полвека, вновь отмечается очередной всплеск интереса в отношении послевоенной советской живописи и живописи «сурового стиля». О представителях этого направления

[1] Дмитриева Н.А. К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. – 1958. – № 6.

пишут отдельные монографии, защищают диссертации, посвященные «суровому стилю», издают обширные каталоги их работ, а полотна представителей «сурового стиля» экспонируются в экспозициях крупнейших выставок отечественного искусства за рубежом. Особо стоит отметить и возросший интерес к живописи «сурового стиля» крупнейших мировых аукционных домов, частных коллекционеров и владельцев частных музеев, который лишь подчеркивает актуальность выбранной нами темы. Повышенное внимание к творчеству «суровых» во многом послужило поводом для детального рассмотрения причин и этапов сложения идейно-художественных программ «сурового стиля» в контексте общей эволюции послевоенной советской живописи.

Исследование степени научной изученности проблемы позволяет нам отметить тот факт, что поскольку искусство в силу своего особенного значения и идейно-художественного начала является интегративно-синтетической формой духовной культуры, аккумулирующей в своем пространстве как интеллектуально-эмоциональную (научную), нравственную (религиозно-моральную), так и мировоззренческую (философско-эстетическую) стороны духовной деятельности человека вообще. Именно по этой причине автор настоящей диссертации предпринял попытку исследования идейно-художественных программ, лежащих в основе творчества живописцев «сурового стиля», имея в виду его историческое и культурное происхождение, формирование и дальнейшее развитие.

Объектом исследования являются идейно-художественные программы, лежащие в основе советского изобразительного искусства, а также произведения советских художников, творческие концепции мастеров, сформировавших развитие различных направлений после сталинской советской живописи, начиная с середины 1950-х годов (хрущевская «оттепель») до конца 1970-х годов («застой»).

Предметом исследования стало сложение идейно-художественных программ, оказавших существенное влияние на возникновение и развитие советской живописи «сурового стиля» в отечественном искусстве, преемственность в их формировании в контексте сохранения духовно-

нравственных традиций, динамика от простой экспрессии раннего периода к религиозно-философскому освещению проблем бытия в последующие десятилетия.

Хронологические границы исследования определены, исходя из целей и задач нашего исследования, начиная от середины 1950-х годов (хрущевская «оттепель»), периода появления и активного развития различных новых направлений в советском искусстве и до конца 1970-х – начала 1980-х годов, подготовки смены советской парадигмы. По мере необходимости исследования автор обращается к более раннему периоду (сложение соцреализма) и более позднему периоду (постмодернизм).

Степень научной изученности проблемы. Вопросы научной изученности данной проблемы подробно рассмотрены автором во второй главе диссертации «Отечественная и зарубежная художественная критика о проблемах развития советской живописи послевоенного периода 1940–1960-х годов», целенаправленно посвященной обзору различных концепций изучения советской живописи 1960–1970-х годов и живописи «сурового стиля», в частности. Рассмотрение публикаций искусствоведов-современников, непосредственно анализировавшие произведения мастеров «сурового стиля» в момент их создания и демонстрации на выставках и в последующие годы: А.М. Кантор, А.А. Каменский, В.С. Манин, А.И. Морозов, В.М. Полевой, Д.В. Сарабьянов, А.Д. Чегодаев, А.Т. Ягодовская, А.К. Якимович и целого ряда других авторов позволяет выявить источники названия живописи «сурового стиля» и обозначить оценки их творчества в тот момент.

Эти тенденции, проявившиеся в живописи молодого поколения художников, были обозначены А.А. Каменским терминами: «суровость», «мужественная простота», «суровая правда». Эти определения были подхвачены художественной критикой и впоследствии стали появляться в различных публикациях. Окончательно словосочетание «суровый стиль» закрепилось в терминологии искусствоведов уже после выхода в свет оригинальной статьи А. Каменского «Реальность метафоры», которая была опубликована в журнале

«Творчество» в 1969 году. Помимо первых искусствоведческих попыток дать общее определение «суровости», дающих объемные характеристики данного направления, выходят также отдельные исследования, в которых рассматриваются более узкие задачи. Например, А.Т. Ягодовская в своих ранних статьях делает первые робкие попытки постановки проблематики диалектической взаимосвязи «автора и персонажа» в советском изобразительном искусстве. В общем ряду исследований необходимо отметить и работу В.С. Манина «О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 1950-х начала 1970-х годов», которая представляет собой оригинальный опыт изучения предметного многообразия отечественного искусства в его стилях, манерах и направлениях. значительную роль в освещении советского искусства середины XX столетия сыграли работы А.К. Якимовича. В своих трудах он выделил характерную черту деятелей культуры второй половины XX века, как полярность (диалектичность) мышления, в которой грубый реализм сочетался с некоторыми элементами фантастики. А.И. Морозова исследовал произведения «сурового стиля» с различных сторон, но ограничивает круг своих интересов рассмотрением лишь вопросов преемственности творчества живописцев «сурового стиля» и выявлял значение художественных приемов этого направления для последующих поколений художников.

Вторая группа авторов представляет точки зрения, высказанные уже на рубеже XX и XXI вв., выстраивая объективную картину развития советской живописи периода «оттепели», предшествующего ей периода и последующих направлений современной живописи. Эволюцию советского искусства выстраивали Б. Гройс и В.З. Паперный как обусловленный радикальностью концепций неизбежный переход от авангарда к соцреализму. Общие тенденции и развития советского и постсоветского искусства, творчество отдельных мастеров рассматривали С.М. Грачева, Т.Ю. Пластова, Е.А. Скоробогачева, А.К. Флорковская, М.А.Чегодаева. Выставочными проектами с привлечением данного материала занимались Е.Ю. Деготь, А.А. Ковалев, З.И. Трегулова. Убедительные модели развития искусства выстраиваются в работах И.А. Бартенева, А.А.

Бобрикова, Л.К. Бондаренко, В.Н. Дьяконова, В.О. Зименко, Е.А. Мальцевой, Л.М. Маныч и других авторов.

В большинстве специальных исследований, опубликованных в российских журналах по искусству уже после распада СССР в 2000-х годах, например, «Академия», «Арт-хроника», «Диалог искусств», «Русское искусство», «Третьяковская галерея», «Художественный журнал», проблемы терминологии «сурового стиля», его хронологии и дальнейшего распространении остаются дискуссионными (как и смысловое содержании самого термина). Например, А. Бобриков в своей статье «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция» весьма смело трактует направление «сурового стиля» в качестве своеобразной советской художественно-культурной реформации. Впрочем, существуют и куда более жесткие и категоричные мнения. Так, например, в 2004 году А.А. Ковалев в своей монографии «Введение в художественную политэкономию эпохи застоя» высказал мнение о том, что следует подразумевать под термином «суровый стиль» два отдельных варианта, которые соответствовали эпохам «оттепели» и «застоя».

Все это говорит о том, что в настоящее время в отечественном и зарубежном научном пространстве отсутствует доказательная научная искусствоведческая концепция рассмотрения советского искусства вообще и советской живописи, в частности, как целостного идейно-художественного процесса советского исторического периода нашего Отечества. Автор настоящего исследования обозначил ряд серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного анализа, среди них: формирование критического дискурса в рассмотрении советского искусства 1950-х – 1970-х годов, особенности идейно-художественных программ живописи «сурового стиля», влияние традиционной иконописи на сложение идейно-художественных программ «сурового стиля».

Цель работы заключается в выявлении художественно содержательных приоритетов различных направлений после сталинской живописи, а также в определении хронологии ее развития. Выявление идейно-художественных программ советской живописи послевоенного периода, в том числе светской иконографии живописи «сурового стиля», с момента ее формирования до начала

слома советской парадигмы в конце 1980-х годов. Кроме того, существенное расширение понятийного аппарата искусствоведческой базы, посвященной идейно-художественным программам этого противоречивого периода, ранее не включенной в уже изданные каталоги и монографии.

Для достижения поставленной цели требуется решить следующие задачи:

1. Определить временные границы исследуемого периода и его художественных направлений, их концептуальную значимость и творческую жизнеспособность, социокультурный контекст исследуемого периода.

2. Проанализировать динамику искусствоведческих оценок исследуемого явления на протяжении второй половины XX века и выявить тенденции в научно-теоретическом осмыслении художественного опыта мастеров «сурового стиля».

3. Выявить основы преемственности в развитии идейно-художественных программ живописи «сурового стиля». взаимосвязи между жизненной позицией советских художников, художественно-эстетическим и религиозно-философским мышлением, повлиявших на сложение идейно-художественных программ живописцев «сурового стиля».

4. Обозначить характерные особенности изобразительной стилистики, композиционных приемов, пластического языка, колористики, сюжетного ряда, иконографии, в которых воплотились идейно-художественные программы художников «сурового стиля».

5. Исследовать произведения мастеров «сурового стиля», связанные с библейской тематикой и православной иконописью, ставшие результатом идейно-художественных поисков и размышлений о важных нравственно-философских проблемах.

6. Выявить и обозначить принципиальные особенности целостной идейно-художественной программы «сурового стиля» в советской живописи 1950-1970-х годов.

Основными источниками явились произведения художников, материалы, раскрывающие творческий процесс в эскизах и записях, дневниковые записи и

интервью с художниками, отечественные и зарубежные монографии, посвященные данному вопросу, статьи критиков в отечественных и зарубежных специализированных журналах и сборниках по искусству, каталоги выставок (международных, всесоюзных, республиканских, персональных), воспоминания участников худо-жественного процесса, опубликованные в периодической печати в 1960–1980-х годы и в сети Интернет в 1990–2020-е годы. Автором были изучены ранее не публиковавшиеся дневниковые записи советских художников.

Методология исследования. Примененный в работе метод можно в целом охарактеризовать как целостный комплексный метод искусствоведческого исследования натурных объектов и изучения широкого круга источников. В него вошли сравнительно-исторический, художественно-стилистический, иконографический и типологические методы, а также метод комплексного логического анализа. Методологическая основа исследования также определяется автором принципом контекстности, который предполагает использовать целостный комплексный подход при совокупности общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических) и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно-исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических). В основу работы положены сравнительно-исторический метод, исследующий особенные черты данного исторического периода. Кроме того, применение сравнительно-исторического метода позволяет провести сопоставительную характеристику общих тенденций развития советского искусства этого периода и более ранних этапов сложения соцреализма. Биографический метод (метод монографического исследования) позволяет проследить развитие идей и концепций того или иного исторического лица, оказавшего влияние на сложение особенностей советской живописи указанного периода. Структурно-семантический метод используется для анализа основных теоретических понятий и категорий при изучении социально-политических, исторических и религиозно-философских трудов той эпохи. Иконографический метод позволяет, опираясь на текстологические источники (прежде всего

социально-политического и религиозного характера), выявить идейно-художественные программы, которые определяли парадигму советской живописи вообще и «сурового стиля», в частности. Иконографический метод также открывает возможность анализа пластического сюжета, важного для понимания семантики многих произведений и создания изобразительного контекста. Иконографический метод используется для анализа взаимосвязей между отвлеченной философско-эстетической идеей, лежащей в основе «образа», и ее реализацией в «косном материале» конкретного живописного произведения данной эпохи. Формально-стилистический метод, анализ колористической архитектоники, структуры мазка, соотношения значимости рисунка и красочного пятна в разные периоды творчества позволяет обоснованно судить об особенностях эволюции художественного языка мастера и его стилистической ориентации. Существенным также было значительное расширение круга исследуемых произведений и письменных источников, а также непосредственное общение с рядом художников «сурового стиля». Проведенная систематизация обширного научного и изобразительного материала сделала возможным использовать целостный подход при углубленном анализе идейно-художественных программ и иконографических принципов образности, свойственных советской живописи «сурового стиля».

Научная новизна диссертации

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые в отечественном искусствоведении проведено целостное комплексное исследование единого культурно-художественного процесса возникновения, сложения и развития идейно-художественных программ советской живописи после сталинского периода, учитывая многообразие его художественных течений и направлений.

Автором доказано, что возникновение и становление «сурового стиля» вовсе не было ответной реакцией на консерватизм в живописи первой половины 1950–1960-х годов, а явилось, по сути, не модернизацией, а закономерной трансформацией методологии социалистического реализма в сторону российского традиционализма.

Впервые введены в научный оборот материалы неизвестных и малоизвестных зарубежных и отечественных публикаций, архивных документов, что выразилось, в частности, в понимании идейно-художественных причин творческого многообразия, декоративности, метафоричности, психологизма искусства нового поколения советских живописцев «сурового стиля».

Анализ этих данных позволил по-новому охарактеризовать культурно-исторический фон эпохи, который явился благодатной почвой для появления и распространения различных художественных направлений в советском изобразительном искусстве и конкретно в живописи «сурового стиля».

Автором были выявлены некоторые не исследованные ранее тенденции в творчестве живописцев «сурового стиля», в том числе активная «почвенническая» позиция художников, обращение к традиционным русским и европейским христианским темам и сюжетам, иконографичность художественного языка, монументализация станковой картины.

Все это позволило значительно расширить научные представления об идейно-художественных программах советской живописи «сурового стиля», использовании в своих композициях основных культовой живописи (иконы), а также связать вопросы синтеза традиционного русского искусства с концептуальными образами, порожденными социально-философскими идеями той эпохи. Впервые в отечественном искусствоведении в данном исследовании предлагается достаточно обоснованная концепция развития советской живописи после сталинского периода, которая естественным образом коррелирует с данными научных публикаций.

Гипотеза исследования

Идейно-художественные программы советского изобразительного искусства 1950–1970-х годов периода «сурового стиля» содержали помимо открыто декларируемых социальных и идеологических задач, также внутренний сокрытый базис (фундамент) традиционной русской христианской культуры. Эта скрытая (неявная) традиция трансформировалась и транслировалась в философско-мировоззренческую творческую позицию представителей «сурового

стиля», которая, в свою очередь, была генетически связана с традиционным национальным культурным кодом и традиционным религиозно-философским его содержанием.

Положения, выносимые на защиту

1. Автором утверждается тезис о необходимости выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурной трагедии XX столетия, которая логично объясняет непрерывную преемственность и русского авангарда, и соцреализма, и неофициального советского искусства нонконформизма, и даже сегодняшнего российского (постсоветского) контемпорари-арта. Подобная преемственность основывается на только на методологическом или формально-композиционном уровне, но имеет сущностный, ментально-духовный характер.

2. Одной из универсальных тем произведений живописцев «сурового стиля» можно считать поиск гармонии Бытия, решение «вечных» вопросов антагонизма природы и цивилизации, естественного и механического. Что проявилось в переходе от радикализма поисков советского авангарда, с его акцентом на методологии и технологии – к вниманию к теме Вечности, предстояния человека перед Миром.

3. Идеологические приоритеты доминировали в советском искусстве, что со временем превратило культурное пространство СССР в структурированное иерархически выстроенное государство, что определяло, помимо культурной политики и официальную систему оценок творческих процессов.

4. Соцреализм завершил основную часть программы конструктивизма по внедрению в массовое общественное производство агитационно-пропагандистских образов. Тиражирование произведений соцреализма привело к формированию массовой культуры.

5. Для описания феномена социалистического реализма недостаточно оценок и анализа лишь с позиции стилеобразования, как некоего автономного «художественного стиля советской эпохи» без учета влияния множества различных зарубежных и отечественных стилей и художественных школ, и концепции коллективного авторства.

6. Несмотря на устоявшееся представление о противопоставлении неофициального искусства академизму 1950-х годов художественные поиски нонконформистов можно рассматривать как закономерный этап дальнейшего развития послесталинского соцреализма.

7. Импульсом творчества мастеров «сурового стиля» стало обращение к художественным традициям разных эпох, их своеобразное восприятие приемов постимпрессионизма, наследия русского авангарда, искания советских живописцев 1920–1930-х годов, а также искусство Проторенессанса и Древней Руси.

8. Обращаясь к духовному наследию русского искусства и иконописи мастера «сурового стиля», стремились противопоставить свое творчество шаблонной плакатной образности позднего социалистического реализма.

9. Религиозная проблематика представляет особую, малоисследованную область творчества мастеров «сурового стиля». Несмотря на прерванные на официальном уровне традиции, художники искали продолжения многовековых традиций иконописи, интерпретируя его в соответствии с советской реальностью. Обращение к иконописной теме было особым способом выражения протеста и неприятия существующей идеологии.

10. На интуитивном уровне ощущение распада поколений, слома вековых народных духовно-религиозных устоев стало одной из причин обращения к иконописи и квази-религиозным идейно-художественным программам в живописи.

Теоретическая и практическая значимость результатов диссертации. Теоретическая значимость исследования заключается в применяемой методологии, которая встречается в исследованиях других видов изобразительного искусства, художественной жизни отдельных исторических периодов, но обыкновенно остается за рамками научного анализа послевоенной советской живописи. В теоретическом отношении настоящее исследование также позволяет пересмотреть некоторые устоявшиеся взгляды на внутренние закономерности развития советской живописи периода 1950–1970-х годов,

исследуя художественно-исторический процесс той эпохи, понять причины формирования идейно-художественных программ, оказавших влияние на сложение оригинальной живописи «сурового стиля».

Практическая же значимость работы заключается в применении нового целостного подхода к исследованию уникального явления советского искусства. Способ систематизации художественных объектов, многоаспектная и целостная методология их изучения и приемы обобщения, разработанные автором данной диссертации, могут быть с успехом использованы историками искусства в других областях научных исследований. Полученный в процессе исследования и всестороннего анализа обширный фактологический материал, впервые опубликованные результаты и выводы, содержащиеся в диссертации, будут весьма полезны у искусствоведов, историков и культурологов.

Материалы исследования могут быть также использованы культурологами, историками искусства и общества, институциональными агентами, журналистами, преподавателями истории, культурологии и искусствоведения, кураторами выставок и экскурсоводами. Положения, разработанные в диссертации, найдут применение в курсах лекций по истории советской культуры и искусства XX века, при составлении планов экскурсий, будут отражены в дорожных картах познавательных мероприятий и обучающих программ, при создании справочных изданий и электронных ресурсов, посвященных истории российской скульптуры и современной практике воздвижения монументов.

Соответствие паспорту научной специальности.

Содержание диссертация соответствует следующим позициям паспорта научной специальности 5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура): 34. Художественные проблемы предметно-пространственной среды: изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство и архитектура. 35. История развития творческих концепций, школ, традиций и практики в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. 36. Методология и методика исследования проблем изобразительного, декоративно-прикладного искусства и

архитектуры. 40. Идейные искания и стилевые направления эпохи. Проблемы художественной композиции в изобразительном, декоративно-прикладном искусстве и архитектуре.

Апробация результатов исследования

Проблематика диссертации, ее содержание, результаты исследований и выводы, полученные в ходе работы, прошли апробацию в ходе подготовки и реализации учебных программ, формулировке заданий кафедры Искусство графики РГХПУ им. С.Г. Строганова. Результаты исследований опубликованы в многочисленных научных статьях, приведенных в конце автореферата. Базовые положения и основные выводы, полученные в результате работы над диссертацией, были вынесены автором на открытую дискуссионную трибуну в международных научных журналах и сборниках международных научных конференций на русском и английском языках. По теме диссертации были сделаны доклады на международных научных конференциях и отражены в материалах форумов: Международный университетский научный форум «Science. Education. Practice» International University Science Forum (Canada, Toronto), July 8, 2020. Part 1. – Infinity Publishing. – «Science. Education. Practice». – Canada: Toronto, 2020. P. 64–72; Сборник материалов международной конференции «Scientific achievements of the third millennium. Collection of scientific papers on materials XIII International Scientific Conference» – «The Soviet «Servere Style» – A Drink of Freedom or crisis of Socialist Realism». USA: New York, 2021. P. 110-114; Сборник избранных статей по материалам Международной научной конференции «Iconography of the Hero's Image in Soviet painting of the OVIET 1960-s of the XX century» (Сборник Международной конференции «Социально-экономические и гуманитарные науки». Санкт-Петербург, 2021. С. 6-12); Сборник материалов международной конференции «Scientific research of the SCO countries: synergy and integration. Materials of the International Conference». – «The Soviet painting of «Servere Style». Chaina: Beijing, 2020. P. 97–105. Материалы диссертации были опубликованы в специализированных научных журналах в научных журналах, рекомендованных ВАК РФ для публикации основных

результатов диссертационных исследований, а также в отечественных научных изданиях (Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. № 1-1. С. 19-27; 2023. № 2-1. С. 282-290; 2021. № 4-1. С. 18-33; 2020. № 2-2. С. 303-310). Кроме того, тема диссертации освящалась в зарубежных и отечественных научных изданиях (Ежемесячный Международный научный журнал «European multi science journal», Венгрия. No 33/2020; Международный журнал экспериментального образования. 2020. № 2. С. 15-19).

Достоверность результатов работы

Проверка достоверности результатов исследования обеспечивается обширным кругом библиографических источников, рассмотренных с позиций критического анализа литературы, на основе чего сформирована фактическая структура темы, цели и задачи, частные вопросы и общие проблемные аспекты. Кроме того, результаты работы базируются на научных изысканиях автора, представленных на различных научных конференциях. Полнота собранного автором исследования материала придает убедительность основным выводам диссертации. Достоверность также базируется как на изучении специальной научной литературы и анализе публикаций исследователей периода XX века, так и на работах современных ученых и на материалах ведущих научных изданий.

Личное участие автора. Автору принадлежит основная научная идея и логика структурного построения диссертационной работы, обоснование выбора объекта исследования, разработка всех ключевых теоретических положений, обобщение полученных результатов. В большинстве опубликованных работ диссертант является единственным или основным автором.

Структура и объем работы

Структура работы определяется в соответствии с основными целями и задачами диссертационного исследования. Диссертация состоит из введения, содержание которого изложено выше, четырех глав и заключения с подведением итогов, общего библиографического списка использованной литературы (в том числе зарубежные публикации и ссылки на интернет-источники). Общий объем

диссертации составляет 457 страниц. К тексту прилагается альбом иллюстраций, содержащий 174 изображения, и два приложения.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** формулируется актуальность исследования для современного этапа развития отечественного искусства и культуры, определяются степень разработанности проблемы, цель и задачи, объект и предмет, методология исследования, дается характеристика научной новизны, приводятся положения, выносимые на защиту. Сформулированы теоретическая и практическая значимость работы, описана структура диссертации, перечислены основные выступления автора.

ГЛАВА 1. Историко-культурные процессы послевоенного времени как истоки формирования идейно-художественных программ «сурового стиля» конкретизирует историко-культурный и художественный контекст заявленной проблематики и характер настоящего исследования, так как посвящена обзору и анализу общего историко-культурного фона советского социума в период с начала 1930-х и до конца 1960-х годов.

В параграфе 1.1 «Историко-культурные условия развития художественного процесса послевоенного времени» исследуется общая историческая, социально-политическая и экономическая ситуация, определившая историко-культурный фон, отраженный в советском изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне, рекламной и книжной графике, позволяющий полнее проанализировать, а значит, и понять особенности национального развития социума и специфику его художественного мышления. Важной вехой развития культуры послевоенного времени стало создание в 1947 г. Государственного комитета по науке и технике и дальнейшее создание тридцати новых научно-исследовательских институтов в системе Академии наук: Институт физической химии (1945), геохимии и аналитической химии имени В.И. Вернадского (1947), высокомолекулярные соединения (1948), Институт точной механики и вычислительной техники (1948), Институт высшей нервной деятельности (1950), Институт радиотехники и

радиоэлектроники (1953), научной информации (1952), Институт языкознания (1950), Институт славяноведения (1946), а также Восточно-Сибирский филиал АН СССР (1949) и др. По сути, именно в этот период закладывается фундаментальная база научных достижений СССР в области космических исследований, ядерной энергетики, электроники и кибернетики, биохимии, лингвистики и филологии. В это время начинается и поворот в сторону возрождения традиций и русской истории в области истории (медиевистика), литературы, книгоиздательства, декоративного искусства. Так в 1945 г. воссоздается Московское центральное художественно-промышленное училище б. Строгановское и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной (ЛВХПУ).

Послевоенное восстановление и дальнейшее развитие отечественного просвещения, в частности, науки и искусства имело благоприятный характер. Это заложило мощную основу дальнейшего научного и культурного роста, мощным багажом которого СССР (Россия) развивалась в течение всех последующих десятилетий вплоть до начала политики «перестройки».

В параграфе 1.2 «Социально-политические условия и художественная среда сложения концепции «социалистического реализма» рассматривается период 1930-х годов как предшественника «сурового стиля» Этот сложнейший историко-художественный процесс сложения «нового революционного» искусства, описанный нами выше, должен был активно способствовать формированию мощного советского государства нового типа, которое без четко отлаженной и эффективно работающей пропагандистской машины не могло эффективно функционировать.

Здесь автором обнаружена специфическая тенденция, которая параллельно развивалась и в советской общественно-политической жизни, и в советской культуре. Эта тенденция была связана со сменой различных моделей поведения и развития внутри единой коммунистической системы общества. Модернистская модель, опирающаяся на субъектный радикализм художественных жестов активных участников революционного процесса и модель массовой обезличенности, руководимую из единого центра. Данная трансформация, по

мнению автора, происходила с применением насилия и массовых репрессий, что, впрочем, не означало того факта, что это насилие не было присуще модернистскому периоду революционного процесса. Наоборот, мощный импульс активной «классовой» ненависти ко всему «старорежимному» был изначально порожден и воспитан именно в эпоху революционного авангарда, которую гораздо позднее уже стали называть «романтической».

В параграфе 1.3 «Творческое обновление советского искусства в период 1950–1960-х годов» рассматривается документально-историческая сторона создания произведений, организации выставок, обсуждений и дается характеристика настроений и взглядов в художественной творческой среде.

Автор отмечает, что в революционном искусстве еще со времен авангарда наличие четко определяемых художественно-эстетических критериев определяемого стиля считалось недопустимым с точки зрения классового подхода, поскольку подчеркивало индивидуальность художественного произведения. Базовая идея соцреализма, как и предшествующего ему авангарда, заключалась в следовании принципам интернационального коллективизма, поскольку именно это было главным смыслом всякого проявления революционного искусства. Именно поэтому художественные искания хрущевских и брежневских нон-конформистов, по мнению автора, являлись закономерным этапом дальнейшего развития соцреализма. Легкость, с которой более поздние представители соц-арта «играли» трагической символикой советской пропагандистской системы, также не являлась ни признаком их смелости, ни свидетельством легкомыслия (их работы имели коммерческий успех на Западе). В этом параграфе автор стремился показать тот культурно-художественный фон, те художественные правила, разрешенные тематикой и академичностью художественной среды, с которыми вступили в противоборство представители «сурового стиля». Так, на ранние работы Салахова пристальное внимание обращал еще один из творцов конструктитвизма А.М. Родченко. Он смотрел на них как на что-то оригинальное, живое и позитивное, воспринимая как свежий взгляд, который выбивался из общей монотонной картины мифологии

советского бытия. Подобное суждение можно отнести и к иллюстрациям произведений Ф.М. Достоевского у раннего И.С. Глазунова.

Автор считает, что в условиях Советского Союза, как атеистического светского государства, через стремление к абсолютным первопричинам, лежащим в основе Бытия, попыткам изображения этих универсалий к идее Бога – Творца, поискам новой христианской символики интуитивно и трепетно подходили художники белютинской студии. Как известно, студия Э. Белютина «Новая реальность» просуществовала всю вторую половину XX и начала XXI века (вплоть до 2009 года). На протяжении всего периода работы «белютинцев» менялись по своей пластике и по способу изображения. Студия, как и другие существовавшие параллельно с ними студии и группы художников, творила в эпоху абсолютизации изобразительного искусства, отсюда вытекают в дальнейшем все политические и неполитические страсти, происходившие вокруг самих художников и их творений. Поэтому сегодня можно довольно легко различить работы «белютинцев», написанные в 1950–1960-е, 1970–1980-е и в 1990 – 2000-е годы. В своих оригинальных экспериментах художники стремились передать суть христианского искусства с помощью базовых пластических категорий формы, пространства и цвета.

В этой части работы автор показывает дискретность религиозной живописной традиции и религиозного сознания, которая была прервана по идеологическим и мировоззренческим причинам. Именно поэтому, считает автор, следующим поколениям художников – тем самым мастерам «сурового стиля» пришлось самим, на основе лишь доступного им материала, художественных произведений старинных мастеров ее фактически восстанавливать. Свою трактовку «повседневности» бытовых сюжетов художники «сурового стиля» идеалистически синтезировали, превращая обычные «производственные сюжеты» в личные индивидуальные обобщения, например, одухотворяя обыденность рабочих будней, пейзажа и проч.

Выводы первой главы позволяют отметить тот факт, что искусство в силу своего особенного значения, идейно-художественного начала является

интегративно-синтетической формой духовной культуры, аккумулирующей в своем пространстве как интеллектуально-эмоциональную (научную), нравственную (религиозно-моральную), так и мировоззренческую (философско-эстетическую) стороны духовной деятельности человека вообще. Именно по этой причине автор диссертации и предпринял попытку исследования идейно-художественных программ, лежащих в основе творчества живописцев «сурового стиля», имея в виду его историческое и культурное происхождение, формирование и дальнейшее развитие, поскольку именно оценки явлений художественной жизни часто отражают лишь специфику определенного культурного периода, а также степень понимания общего исторического масштаба явлений.

ГЛАВА 2. «Отечественная и зарубежная художественная критика о проблемах развития советской живописи послевоенного периода 1940–1960-х годов». В главе автор выстраивает периодизацию и классификацию историографии со времен появления живописи «сурового стиля» и до настоящего времени на основе временных параметров и отношения самих исследователей к проблематике искусства.

В параграфе 2.1 «Смена тематики и творческих установок в зеркале художественной критики эпохи. Концепции и оценки» в качестве важных для формирования духовных ориентиров в историко-культурных, литературоведческих и искусствоведческих исследованиях второй половины XX века необходимо учитывать открытие запрещенных ранее религиозно-философских произведений гениальных русских мыслителей конца XIX – начала XX веков, таких как Н.А. Бердяев, Е. Белов, Е.Н. Трубецкой, что позволило постсоветским исследователям заново оценить влияние глубоких «внутренних традиций» на формирование мировоззрения советских художников 60–70-х годов XX века. Серьезные исследования американских философов Б. Рассела в начале XX века и П. Козловски во второй половине XX века (в эпоху постмодернизма) во многом способствовали устранению сложившегося ранее стереотипа восприятия понятий «государственного искусства» или «ангажированного

искусства», а также более пристальному исследованию категорий, связанных с взаимоотношением художника с властью и государственной системой.

Первоначальный этап изучения проблемы послевоенной советской живописи вплоть до «сурового стиля» можно условно охарактеризовать эпохой «восторженного непонимания», поскольку в работах отечественных исследователей искусства «суровых» отмечается некоторый дуализм по отношению к советской живописи вообще и к феномену «сурового стиля» в частности. Мы можем проследить в отечественном искусствознании те же тенденции, что и в зарубежном, но были целые периоды времени, когда тема живописи «сурового стиля» находилась под негласным запретом. И это можно объяснить тем, что некая «историческая цензура» в значительной степени была подготовлена советским периодом 1960–1970-х годов. При этом значительное число публикаций 1980–1990-х годов, где феномен «сурового стиля» рассматривается очень подробно, говорит о глубоком и серьезном анализе данного явления советского искусства по сравнению с предшествующим десятилетием исканий семидесятников, на время заслонивших творчество «суровых». Новый всплеск глубокого интереса к советскому наследию в изобразительном творчестве 1960–1970-х годов XX столетия в наш постмодернистский период свидетельствует о серьезном кризисе, возникшем вследствие смены культурных парадигм, который демонстрирует потерянность социума перед громко «кричащей» пестротой современного изобразительного языка и искусства.

В данном параграфе рассматриваются публикации и оценки художественных критиков и искусствоведов А.М. Кантора, А.А. Каменского, В.С. Манина, А.И. Морозова, В.М. Полевого, Д.В. Сарабьянова, А.Д. Чегодаева, А.Т. Ягодовской, А.К. Якимовича и целого ряда других авторов. Благодаря их выступлениям воссоздается художественная среда, определяются лидирующие фигуры художников и особенности их творчества.

Центральное положение искусства в общей системе культурного пространства свидетельствует о том, что в художественной реальности любого

исторического периода возникают, развиваются и существуют не просто отдельные художественные образы человека и природы, а отражение их изначальной онтологической данности, в общекультурном пространстве. Другими словами, художественные образы каждого исторического периода являются, по своей сути, образами (отражениями) духовно преображенных философско-религиозных идей, нравственных и религиозных представлений и даже научных картин мироздания, которые существуют отдельно в каждую историческую эпоху у того или иного народа и являются их идейно-художественными программами.

В параграфе 2.2 «Искусствоведческие концепции в искусстве 1940–1960-х годов в современном искусствознании: смена акцентов» отмечается крайность взглядов, высказанных в этот период исследователями. Рассмотрены как работы с констатации единичного явления «сурового стиля» в общем контексте советского искусства шестидесятых годов путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения семидесятых, так и полемические работы конца восьмидесятых-девяностых годов.

Уже в 1980-х годах в советском искусствознании было четко зафиксировано значение творчества представителей «сурового стиля» в отечественном художественном пространстве. Многие отечественные критики и теоретики современного реалистического искусства уже в то время вполне обоснованно рассматривали Андронова, Иванова, Попкова, Никонова и Тутунова как типичных представителей советского изобразительного искусства. Особо стоит подчеркнуть, что под термином «типичные» подразумевалось следование народным традициям русского реалистического искусства второй половины XIX века и умение этих художников работать с ментальными программными кодами.

В параграфе 2.3 «Трактовка советской живописи «сурового стиля» в исследованиях современных авторов» рассматриваются трактовки развития советского искусства авторами конца XX – начала XXI века. Среди них выделены: И.А. Бартенев, А.А. Бобриков, Л.К. Бондаренко, Б. Гройс, Е.Ю. Деготь, В.Н.

Дьяконов, В.О. Зименко, А.А. Ковалев, Е.А. Мальцева, Л.М. Маныч, В.З. Паперный и другие.

Автор считает, что зарубежные авторы могут концентрировать свое внимание на одном аспекте проблемы, обращая внимание на одни имена, а оценки отечественных критиков и искусствоведов направлены на другое. Согласно мнению автора, полноценное исследование возможно лишь в монографических исследованиях, где проявляется истинная картина эволюции творчества конкретного художника, просматривается его индивидуальная творческая эволюция и глубинный пласт философско-религиозного миропонимания. Соединение этих оценок вместе с изучением предшественников, по мнению автора, позволяет формировать более аргументированную целостную картину сложения идейно-художественных программ изучаемого феномена.

Рассматривая современное, более объективное отношение к некоторым аспектам изобразительного искусства исследуемого периода, необходимо фиксировать наличие ряда серьезных проблем, которые сегодня требуют подробного исследования. Автор также подчеркивает преемственность своей работы, опирающейся на искусствоведческую, историко-критическую, теоретическую литературу, созданную в течение многих десятилетий предыдущими поколениями русских и советских искусствоведов.

ГЛАВА 3. «Основы духовной и живописно-пластической традиции отечественного изобразительного искусства в формировании «сурового стиля» посвящена осмыслению сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского монументального и изобразительного искусства от послевоенной эпохи до постсоветского «декаданса». Постоянный интерес к советскому искусству 1950–1970-х годов XX столетия, сохраняющийся в наше время, является естественным следствием смены культурных парадигм и демонстрирует растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства.

В параграфе 3.1 «Иконическое начало живописно-пластической традиции в отечественном изобразительном искусстве» автор констатирует, что принимая во

внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов (иконографии) и ограниченность, как результатов, так и приложения их к современности, ему кажется правомерным и наиболее актуальным провести исследование развития христианской символики, как отражения внутреннего мировоззрения советских живописцев «сурового стиля». Автором также рассмотрены отличительные черты иконографии, пришедшей из Западной Европы в XVII веке, которая получила свое дальнейшее развитие в результате церковных и светских реформ Петра Великого в XVIII–XIX века. Именно поэтому вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной является, по мнению автора, особенно важен для дальнейшего исследования проблемы советской иконографии. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (доски).

В параграфе 3.2 «Иконологическая духовная идентичность живописных образов сурового стиля (иконичность как духовно-мировоззренческое отражение бытия)» отмечает тот факт, что в научной среде, прежде всего в искусствоведческих кругах, общепринятым считается рассматривать феномен искусства, во-первых, как критерий (своеобразный индикатор) духовного развития общества, поскольку по состоянию эстетического сознания и искусства возможно судить о текущем духовном состоянии социума или личности. Во-вторых, искусство рассматривается как один из источников (одно из средств) развития культуры и, в-третьих, как методика верификации динамики социокультурных процессов, а также их ориентированности. И наконец, в-четвертых, искусство может выступать в качестве способа прогнозирования (художественно-духовного предвидения) новых вызревающих форм развития социокультурного пространства, предугадывая возможные последствия. Для данного исследования наиболее интересным стало восприятие искусства, как генератора и хранителя духовности, как хранителя высших духовных ценностей и соответствующего им способа миросозерцания и мировосприятия. При таком

взгляде на проблему живописи социалистического реализма и предшествующего ему революционного авангарда автор неизбежно приходит к проблеме восприятия и интерпретации древней русской иконописи.

В разделах данного параграфа автором довольно подробно были проанализированы многочисленные примеры синтеза искусства с духовным культурно-религиозным фоном общего духовного пространства того или иного социума в качестве подтверждения правильности формулировки данного суждения. Параллельно с этим рассмотрены аксиологические, познавательные, коммуникативные, гедонистические и прочие функции искусства, которые давно и вполне исчерпывающе исследованы в современной эстетике. Согласно мнению автора диссертации, советские живописцы разрабатывали новый образ советского человека-современника (героя трудовых будней) посредством экспериментального поиска в использовании новых «иконографичных» композиционных признаков, отражающих диалектику внутреннего и внешнего содержания образа. С этой целью живописцами вырабатывалась совершенно иная, по отношению к прежней, трактовка пространственно-временного континуума, в результате чего новые произведения стали предъявлять зрителю более глобальные (всечеловеческие) идейно-художественные программы. Именно такой подход к постановке и трактовке задач советского послевоенного искусства объединил группу единомышленников – живописцев, использовавших оригинальные художественные техники, которую искусствоведы сегодня называют представителями живописи «сурового стиля». Произведения представителей «сурового» направления отличались уравновешенной ритмикой, четкими линиями контуров изображаемого предмета, композиционной (иконописной) широтой по горизонтальной линии, а также иконографической цветовой гаммой оттенков, что подтверждается проведенным композиционно-структурным сравнительным анализом. При этом колорит намеренно подчеркивал суровость выбранной темы и аскетичность живописных образов, а также акцентировал внутреннюю духовную насыщенность и глубину изображения.

Сутью идейно-художественных программ соцреализма и живописи «суровых» было обращение к широкому спектру европейской и русской живописной культуры, от иконописи и Ренессанса до импрессионизма и авангарда. О чем явно свидетельствуют иконографические принципы изображения фигур в почти иконном «предстоянии», а также скрытые ассоциации с религиозной живописью, отражающей духовный мир человека.

В картинах «суровостильцев» преобладают иконописные оттенки темных, даже чёрных и охристо-коричневых цветов, а также другие иконописные тона. Творческие работы художников «суровостильцев» – Виктора Иванова, Виктора Попкова, Татьяны Назаренко, Дмитрия Жилинского – вполне откровенно демонстрируют авторское прочтение древнерусских иконописных изводов и образцов религиозной живописи западноевропейского Предвозрождения XV века. По мнению автора, той скрытой доминантой, к которой чаще всего обращались мастера «сурового стиля», стало именно древнерусское искусство и его главное воплощение – икона.

Иконопись всегда служила отправной точкой русского искусства, связывая незримой нитью мастеров живописи с творческими устремлениями и разными стилями. Вершиной мастерства для многих советских художников была деятельность выдающихся иконописцев прошлого – Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия, которые в своих произведениях воплотили новое, возвышенное понимание духовной красоты и нравственной свободы выбора в человеке. Связь с иконописной традицией была не только в технических аспектах живописи, поскольку в произведениях художников «сурового стиля», как и в иконе, эмоциональное напряжение сосредоточено на внутренней жизни, а не во внешней экзальтации. Эта живопись об удивительной взвешенности всех линий и деталей, о внутреннем балансе, о точно выверенной линии центра. В этом смысле художники «сурового стиля» были наследниками традиций русской живописной школы, изображая на полотнах суровые и аскетичные лики.

В целом генезис русской и советской изобразительной культуры от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического

реализма, считает автор диссертации на основании параграфа 3.3 «Национальные тенденции и школы в сложении иконографии «сурового стиля». Этот процесс демонстрировал напряженно-драматическое религиозно-нравственное и социально-историческое развитие нашего народа, мечущегося от идеалов «народа-богоносца» до идеалов народа «строителя коммунизма». На различных этапах развития отечественной культуры в ней всегда доминировал новый особенный герой, со своей верой и религиозностью, своим мировоззрением и жаждой справедливости, особым жизненным ритмом, созидающим особое духовное и культурное пространство. Хотя традиция русской иконописи в советский период была прервана, художники «сурового стиля» постепенно искали выход своим творческим замыслам похожим живописным языком, продолжая многовековые традиции иконописи, возможно, неосознанно, на время заменяя иконописное искусство и интерпретируя его в соответствии с жизнью советского времени.

Здесь уместно выделить образность полотен белорусского художника Мая Данцига, у которого буквально во многих картинах присутствуют аллюзии на иконописный образ Богоматери с младенцем. Мастера «сурового стиля» как будто реально «проживали» все сюжетные ситуации и пространства своих полотен, используя уроки авангарда как своеобразный маркетинговый и производственный ход. Они подхватили идеи производственной тематики и типажей героев революции, которые были отмечены еще в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька и других революционных авторов, которые попытались по-своему трактовать религиозные принципы, обращая тем самым молодое советское искусство в новый культ. Именно поэтому, по мнению автора, советское искусство отражает не столько социально-историческую и образно-стилистическую специфику культурно-художественных памятников данной эпохи, сколько целостное вневременное мировосприятие триады «Бог – человек – общество».

Обращение к иконописной теме может показаться неожиданным лишь на первый взгляд, это был особый способ выражения своего протеста и неприятие

существующей идеологии. Однако, с другой стороны, художников привлекали монументальные росписи русских православных храмов, чистота и ясность цветовой палитры иконописцев XV–XVI веков и житийных икон XVII столетия. Проявившаяся в пейзажных и жанровых полотнах в завуалированной форме, эта тема затем окончательно сформировалась в «деревенских сериях» мастеров, продолжая их размышления о важных нравственных и философских проблемах своего времени. Именно этими чертами представители «сурового стиля» наделяли картины, которые стали явлением советской эпохи 1960–1970-х годов, пробиваясь к зрителю, как свет иконы «пробивается» сквозь стены к сердцу верующего человека. Образы в этих работах не индивидуализированы, а скорее обобщены, однако пониманию душевного состояния персонажей это никак не мешает, может быть, даже наоборот – делает его более чистым, отрешённым от конкретных примет реальности, и потому более глубоким. Художники «сурового стиля» через метафорический живописный язык возвращали оторванному от корней советскому народу исконные традиции русской жизни, в которой икона всегда проходила центральной осью, была фундаментом, скрепляющим основы духовной жизни. Но схожесть с иконой была не только в изобразительных, духовных и философских смыслах, но ещё проявлялась и в социальной роли больших полотен живописцев «сурового стиля», становившихся своего рода образцом для подражания. Картины оказали, безусловно, высокое влияние на кинематограф и живопись последующих десятилетий, ставя новые вопросы нравственного и этического толка.

ГЛАВА 4. «Суровый стиль» как целостная идейно-художественная программа советской живописи послевоенного периода». В четвертой главе автор отмечает, что в современном мире, постоянно балансирующем на краю войны и мира, богатства и нищеты, страха и удовольствия, все чаще появляется желание с помощью различных «творческих» (нетрадиционных) практик создавать художественные образы неких «кумиров». По своей сути эти образы являются воображаемыми «видениями» или проявлениями некоего «будущего человека», извращенными или виртуальными подделками реального мира.

В параграфе 4.1 «Пути развития реалистического искусства как художественно-образной системы» автор отмечает в западноевропейском искусстве выработанные длительной эпохой агрессивного революционного нигилизма такие качества, как ненависть, гордость, бунтарство, несогласие, насилие, необузданность. Мы видим, что и новое современное постмодернистское искусство пытается пробиться сквозь парадигму традиционной эстетики высказывания, совершая пробные вылазки. Может быть, ему это не удастся, и тогда творчество по-прежнему останется сотворением знаков, а художественные произведения будут обращены к людям, выражая то или иное авторское отношение к различным феноменам. Именно по этой причине талантливые попытки художников «сурового стиля» сформировать светскую иконографию «идеального» человека и справедливого общества могут служить нам верным ориентиром в направлении одухотворения нашего стремительно меняющегося и духовно деградирующего социума.

Советской культуре и искусству XX века посвящено значительное количество исследований, как во второй половине XX столетия, так и в постсоветский период. Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского изобразительного искусства от хрущевской «оттепели» до постсоветского «декаданса», прошло долгий извилистый путь, особенно за последние десятилетия. Многочисленными исследователями были высказаны весьма крайние взгляды – от банальной констатации единичного явления в общем контексте советского искусства в шестидесятые, далее через фиксацию художественной ценности конкретных произведений в семидесятые и до полемики в конце восьмидесятых-девяностых годах. На основании проведенного нами исследования и в соответствии с поставленными для достижения цели задачами, которые требовалось решить, можно сделать следующие выводы.

В параграфе 4.2 «Особенности эпохи постмодернизма в контексте сложения идейно-художественных программ изобразительного искусства» рассказывается, как на различных этапах развития отечественной художественной культуры в ней

каждый раз доминировал новый особенный герой, со своей верой и религиозностью, своим мировоззрением и жаждой справедливости, особым жизненным ритмом, созидающим особое духовное и культурное пространство. Искусство передвижников или русская жанровая живопись, раскрывая проповеднический и даже исповеднический взгляд на окружающий мир, отражало всемирную всечеловеческую отзывчивость русской души, ее тягу к справедливости, милосердию, правде. На рубеже начала XX века для русского и советского искусства характерен яростный духовный прорыв к иным нехристианским мирам и жажда овладения абстрактным «четвертым измерением». Они отмечены в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька и других революционных авторов, попытавшихся по-своему вернуть религиозные принципы молодому советскому искусству, обращая его тем самым в новый культ. Особый сакральный синтетизм советского (русского) искусства во многом заключен в его историко-временных рамках – от традиционного православия до неоязычества и по-прежнему определен его глубочайшими связями с религиозно-философской мыслью, литературой, живописью, музыкой и театром. Советское искусство отражает не только социально-историческую и образно-стилистическую специфику художественно-культурных памятников данной эпохи, драматургию конфликтов в определенных политических «…измах», но, прежде всего, целостное планетарное мировоззрение в системе «Бог – человек – общество». В основе традиционной русской, а затем и зрелой советской эстетической концепции на протяжении всей истории нашего Отечества раскрывалась тайна бытия – жажда пророческого и мистического слова, «…глагола жгущего сердца людей», способного тем самым преобразовать этот «падший» материальный мир. И здесь проблемы авторской позиции мастеров всегда отражались в художественном произведении, в особой категории сюжетов, в пространстве воплощенного произведения и в особых линейно-графических символах. Переосмысляя художественно-выразительные средства древнерусского и русского искусства, и живописцы авангарда, и мастера «сурового стиля» пророчествовали об ином

нематериальном духе, о новых реалиях и новой красоте. В творчестве советских мастеров, в их аналитическом искусстве отразились метастазы: художественная деформация, приемы алогизма, кубистические метафоры раскрывали звероподобный дух, его антибытийное уродство и нравственные судороги. Философский эстетизм художников начала и середины XX века сделал почти прозрачной естественную материю, обнажив ее сокровенное «я», внутреннее и коллективное бессознательное. Освобожденная от психологизма историко-социального и религиозно-личностного содержания, от всех нравственных начал, предметность (бытийность), став бесплотной и беспредметной (абстрактной), просветила дух советской антииконы – от социалистического реализма до «сурового стиля».

В параграфе 4.3 «Духовно-нравственная характеристика художественных образов героев произведений «сурового стиля» автором проводится анализ произведений мастеров «сурового стиля», связанных с библейской тематикой и православной иконописью, ставших результатом идейно-художественных поисков и размышлений о важных нравственно-философских проблемах. Творческие работы художников «суровостильцев» вполне откровенно демонстрируют авторское прочтение древнерусских иконописных «изводов» и образцов религиозной живописи западноевропейского XV века. Связь с иконописной традицией была не только в технических аспектах живописи, поскольку в произведениях художников «сурового стиля», как и в иконе, эмоциональное напряжение сосредоточено на внутренней жизни, а не во внешней экзальтации. Эта живопись, скорее, об удивительной взвешенности всех линий и деталей, о внутреннем балансе, о точно выверенной линии центра. В этом смысле художники «сурового стиля» были наследниками традиций русской живописной школы, изображая на полотнах суровые и аскетичные лики. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной тематикой, составляют особую страницу их творчества. Они стали продолжением размышлений художников о важных нравственных и религиозно-философских проблемах, острой внутренней потребностью обратиться к истокам живописного мастерства,

коими во все времена считалась иконопись. Вполне очевидно, что невольное обращение к иконописи не было случайным: художники ощущали печальный распад связи поколений, трагический слом вековых народных устоев, богооставленность и отчаянную тоску по какой-то другой, нездешней правде. В этих образных голосах той эпохи – вся сложность внутреннего самоопределения советского поколения 1960–1970-х годов. Этот христианский подтекст, скорее, просвечивает, нежели явственно проговаривается, что было очевидно в эпоху тоталитарного атеизма.

В заключении подводятся итоги исследования:

1. В исследовании обосновывается тезис о необходимости выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурно-художественной трагедии начала XX столетия. Подобный взгляд позволяет объяснить преемственность русского авангарда, соцреализма, неофициального советского искусства нонконформизма и российского (постсоветского) контемпорари-арта в области живописной культуры, идейных исканий и поиска художественных программ. Преемственность эта не ограничивается методологией и методологическими подходами, а является, прежде всего, онтологической (сущностной) и поэтому осуществляется и рефлексируется на ментально-духовном уровне. И авангард, и соцреализм, и нонконформизм, и современный контемпорари-арт изначально взрастали на почве революционной идеологии и философии нигилизма, активно и агрессивно отвергающей всю тысячелетнюю традиционную русскую и европейскую христианскую культуру и искусство, как враждебную и чуждую идеологии советского коммунизма и постсоветского неолиберализма.

2. Выстраивание концептуальных приоритетов раннего советского искусства позволяет выявить в этот период приоритет метода, методологии и технологии творчества над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества, несколько смягченный в период соцреализма. (Хотя справедливости ради, стоит отметить, что принцип революции в искусстве и принцип развития живописной культуры взят из революционного опыта импрессионизма и

футурологических прогнозов научно-технической революции. Именно на этом базисе и был основан Музей живописной культуры в Москве, первые идеи о создании которого высказывались в 1919 году). Антагонизм природы и цивилизации, естественного и механическое сдвигает акценты искусства то в одну, то в другую сторону. Живопись «сурового стиля» в этом плане отличается тем, что удалось гармонично совместить естественное и механическое, определить точки пересечения того что создано природой и того, что создано человеком.

Авторы живописных произведений «сурового стиль, внешне и идеологически не прибегая к христианской тематике, смогли ее внедрить и соединить с представлением Бытия, наукой (исследованием недр и космоса, что отчетливо, например, проявил раздел экспозиции «Атом – космос» выставки «Оттепель», 2017, ГТГ, рис. 167-169). Это был яркий период в искусстве, момент гармоничного сосуществования естественного и механического. Космическое как бы заменило Божественное – там где по христианским канонам мы ожидаем увидеть сакральное, на работах 1950-1960-х мы видим природную силу, стихию и сосуществующего с ними человека.

3. Отличительной чертой советского искусства была партийность, которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное и четко структурированное псевдотеократическое государство со своим собственным культом. Главное здесь было даже не в том, что в этой системе уничтожалась свобода творчества, о чем часто пишут многочисленные зарубежные и отечественные исследователи, поскольку такой свободы не существовало с самого начала большевистского государства и даже воспоминания о ней были стерты из памяти новой революционной культурой в 1920-е годы. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший не только функциональность как единственный критерий и смысл искусства и тем как бы уничтожавший личность как субъект культуры, невольно подготовил приход соцреализма как безличной «классовой культуры», поскольку апелляция к «массам» всегда имеет некий элемент обезличивания. Несмотря на то, что общее

содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени и в зависимости от внешних обстоятельств полярное красно-черно-белое сознание являлось псевдорелигиозной основой искусства советского культурного кода.

4. Процесс внедрения в массовое общественное производство, а позднее и в массовое общественное социальное строительство агитационно-пропагандистских образов раннего советского авангарда и конструктивизма был продолжен соцреализмом. Великая массовая советская культура соцреализма в полном соответствии с социокультурными механизмами использовала результаты исследований в области трансформации традиционной модели искусства (прежде всего христианского), а советская пропагандистская машина запустила процесс массового тиражирования художественной продукции соцреализма. Художники-авангардисты при внешнем плюрализме формальных течений и формалистских споров сами установили своеобразную диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти в сочетании с пафосом изменения всего культурно-художественного кода исторической России.

5. Исследование показало, что базовая идея соцреализма, как и предшествующего ему авангарда, заключалась в следовании принципам платоновской идеализации интернационального коллективизма. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард искренне стремился «обезобразить» человека и окружающий мир, воспевая новую культурно-историческую общность. Некий идеал нового коллективного сообщества освобожденного человечества (вспомним новую планету Юона). Затем авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту формализованную безличность как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития.

6. Художественные искания хрущевских и брежневских нонконформистов явились закономерным этапом дальнейшего развития послесталинского

соцреализма. Та легкость, с которой более поздние представители соц-арта «играли» трагической символикой советской пропагандистской системы, не являлась ни признаком их смелости, ни свидетельством легкомыслия (их работы имели серьезный коммерческий успех на Западе). Скорее всего, в идейно-художественных программах нонконформистов, соц-арта или московских концептуалистов мы можем проследить те же революционные корни. С той лишь разницей, что если в авангарде эти программы демонстрировали пугающий разрушительный пафос революционного «левого марша», то идейно-художественные программы искусства 1960–1980-х годов сменили свой пафосный модернистский дискурс на постмодернистский дискурс с целью разрушения традиционализма вообще. Впрочем, о тесной связи соцреализма и авангарда ранее писали Владимир Паперный, Борис Гройс и Гюнтер Ханс.

7. Автор считает, что импульсом творчества мастеров «сурового стиля» стало обращение к художественным традициям различных эпох – их своеобразное творческое восприятие приёмов постимпрессионизма, наследия русского авангарда, искания советских живописцев 1920–1930-х годов, «героического реализма», а также искусство Проторенессанса, Ренессанса и Древней Руси. При художественных экспериментах и активном обращении к самым разнообразным изобразительным традициям они умело соединяли в своих произведениях опыт древнерусского и европейского искусства, от иконописи и Ренессанса до импрессионизма и авангарда, накладывая иконописные традиции и дореволюционную живопись на современные им лекала социалистического реализма. Художники вдохновлялись христианскими шедеврами прошлых столетий и находились в постоянном внутреннем диалоге со старыми мастерами (что подтверждается сравнением композицинных схем многих произведений: рис. 106-116). На основе иконографического анализа полотен советских художников «сурового стиля» автором выделены некоторые основные идейно-художественные концепции и главные темы их творчества в сопоставлении с современными событиями.

8. Автор считает, что художники «сурового стиля», неосознанно обращаясь к идейно-художественному наследию предков, стремились противопоставить своё творчество пафосу плакатов и официально-интернациональной патетике позднего советского социалистического реализма 1980-х годов. Уже в контексте их раннего творчества постепенно вырабатывались такие «иконописные» параметры «сурового стиля», как иконографические принципы изображения фигур в «предстоянии». Скрытые ассоциации с религиозной живописью отображают духовный мир человека в его неприукрашенной реальности. Намеренный отход от излишних подробностей «литературного» повествования, вместе со стремлением к нелинейной духовно-психологической трактовке образов и метафоричностью художественного языка намеренно расширяют смысловые границы произведений «суровых». В центре внимания идейно-художественных программ живописи «суровых» – почти религиозная «освященность» повседневного труда простого человека через библейское понимание самого понятия «труд».

9. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой (не только российских авторов, но живописцев других республик СССР), составляют особую страницу их творчества. Хотя традиция русской иконописи в советский период была почти прервана, художники «сурового стиля» исподволь искали выход своим творческим замыслам похожим живописным языком, продолжая многовековые традиции европейской и древнерусской иконописи, возможно, неосознанно заменяя традиционные изводы и каноны иконописного искусства, интерпретируя его в соответствии с современной им советской реальностью. Изучение творчества мастеров прошлого значительно расширило идейно-художественные, стилистические и тематические границы творчества советских художников «сурового стиля». Это был особый способ выразить через обновленные идейно-художественные программы свой духовный «протест» и неприятие существующей «казенной» идеологии. Иконографические принципы изображения фигур персонажей в предстоянии перед чем-то Высшим формируют собирательный образ «иконы» советского человека через идейно-

художественные программы светской «религиозности». Проявившаяся уже позднее в пейзажных и жанровых полотнах «суровых» в завуалированной форме, религиозно-историческая тема «почвенности» затем окончательно оформилась в «деревенских сериях» мастеров «сурового стиля».

10. Интуитивное обращение «суровистов» к традициям древнерусских иконописных школ не было случайным. Молодые советские художники «физически» ощущали культурно-эстетический распад связи поколений, выразившийся в трагическом сломе вековых народных устоев в эпоху хрущевской «оттепели» (борьба с поповщиной, уничтожение неперспективных деревень, отмена артельной формы хозяйствования и пр.). Обращение «суровых» к широкому спектру традиционной европейской и русской живописной культуры (от иконописи и Ренессанса до импрессионизма и авангарда) наглядно демонстрируют отчаянную попытку восстановить целостность идейно-художественных программ европейского христианского искусства, соединяя разорванную «связь времен». Существовала некая духовная, «корневая» связь со своими родителями, выросшими в православной вере, с традиционными русскими художественными традициями (ряд художников были воцерковленными). Этот христианский подтекст зачастую, скорее, просвечивает, нежели проговаривается в творчестве художников «сурового стиля», что было вполне возможно в эпоху тотального «воинствующего» атеизма и является одним из факторов обращения к иконописи и квази-религиозным идейно-художественным программам в живописи.

Публикации автора по теме исследования.

Публикации в рецензируемых научных изданиях, утвержденных ВАК РФ:

1. П.П. Козорезенко (младший). Предтечи русского авангарда. Историко-культурные аспекты развития общеевропейского художественного пространства XIX–XX веков / Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Издательство

Московского государственного музея «Дом Бурганова», 2025. – № 5. – С. 118-123. *(Перечень ВАК РФ)*

2. П.П. Козорезенко (младший). Сложение живописи «Социалистического Реализма»: Дискуссии вокруг принципов Советского искусства 1920 - 1930-х Годов / Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Издательство Московского государственного музея «Дом Бурганова», 2025. – № 4. – С. 111-123. *(Перечень ВАК РФ)*

3. П.П. Козорезенко (младший). Эдуард Штейнберг – иконописец советского авангарда / Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Издательство Московского государственного музея «Дом Бурганова», 2025. – № 3. – С. 158-168. *(Перечень ВАК РФ)*

4. П.П. Козорезенко (младший). Живопись «нонконформистов»: творческие поиски в советском искусстве периода 1960-х годов. // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова». Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2025. – № 3. Часть 1. С. 400-415. *(Перечень ВАК РФ)*

5. Козорезенко П.П., Орлов И.И., Половинкина М.Л. Проблемы интерпретации советского искусства: от традиционных христианских начал до создания «новой религиозности» / П.П. Козорезенко, И.И. Орлов, М.Л. Половинкина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 2-1. – С. 282-290. *(Перечень ВАК РФ)*

6. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Некоторые аспекты сложения социалистического реализма в контексте формирования иконографии «сурового» стиля / П.П. Козорезенко, И.И. Орлов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-1. – С. 19-27 *(Перечень ВАК РФ)*

7. Козорезенко П.П. (младший), Юй Вэй. Образ новой надежды в «весенней» живописи Китая и женском портрете СССР 1970–1980-х годов / П.П. Козорезенко (младший), Юй Вэй // Декоративное искусство и предметно-

пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-1. – С. 361-368. (*Перечень ВАК РФ*)

8. Бочаров Т.С., Козорезенко П.П. (младший). Павел Власов - педагог. Pavel Vlasov - teacher / Т.С. Бочаров, П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2022. – № 4. Часть 1. – С. 191-206. *(Перечень ВАК РФ)*

9. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия / П.П. Козорезенко, И.И. Орлов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – № 4-1. – С. 18-33. (*Перечень ВАК РФ*)

10. Козорезенко П.П. Образ иконы в творчестве художников «сурового стиля» / Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: Издательство Московского государственного музея «Дом Бурганова», 2021. – № 2. – С. 79-100. (*Перечень ВАК РФ*).

11. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Пример высокого служения искусству. Дмитрий Жилинский / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – № 1-1. – С. 165-169. *(Перечень ВАК РФ)*

12. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). «Это был мой путь…» (Гелий Коржев) / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – № 1-1. – С. 170-174. (*Перечень ВАК РФ*)

13. Козорезенко П.П. (старший), П.П. Козорезенко (младший). Душевная звонкость кисти Валерия Чернорицкого / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко П.П. (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2021. – № 1-1. – С. 175-179. *(Перечень ВАК РФ)*

14. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Некоторые заметки к проблеме историографии советской живописи «сурового стиля» / П.П. Козорезенко, И.И. Орлов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2020. – № 2-2. – С. 303-310. *(Перечень ВАК РФ)*

15. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). «Мир вашему дому». О творчестве художника Петра Стронского / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2020. – №1-1. – С. 226-234. (*Перечень ВАК РФ*)

16. Бочаров Т.С., Козорезенко П.П. (младший). Образ северной столицы в отечественной печаткой графике первой половины 20 века / Т.С. Бочаров, П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2020. – № 4-1. – С. 244-258. (*Перечень ВАК РФ*)

17. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Художник и время. Герман Вячеславович Черёмушкин / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 3-1. – С. 74-78. (*Перечень ВАК РФ*)

18. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Простое и непостижимое «творчество Анастасии Архиповой» / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 4-1. – С. 146-151. (*Перечень ВАК РФ*)

19. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). «И только живопись ищет себя…» (Евгений Ромашко) / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2019. – № 4-1. – С. 152-156. *(Перечень ВАК РФ)*

20. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Золотой ключик Александра Кошкина от двери в мир сказок / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2018. – № 3-1. – С. 268-275. *(Перечень ВАК РФ)*

21. Козорезенко П.П. (младший), Кошкин А.А. Мир жизни и творчества Народного художника России Петра Козорезенко / А.А. Кошкин, П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2018. – № 3-1. – С. 268-275. (*Перечень ВАК РФ)*

22. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Роман с названием «Москва». Графическая серия как исследование городской среды / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2017. – № 2-1. – С. 86-91. (*Перечень ВАК РФ*)

23. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Формирование творческой личности Мая Данцига. Ранние годы / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2017. – № 3. – С. 324-331. (*Перечень ВАК РФ*)

24. Козорезенко П.П. (старший), Козорезенко П.П. (младший). Май Данциг: военный цикл / П.П. Козорезенко (старший), П.П. Козорезенко (младший) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2015. –№ 4. – С. 310-315. (*Перечень ВАК РФ*)

Публикации в других рецензируемых научных журналах:

25. Kozorezenko P. P. Discussions around the Principles of Soviet Art of the 1920s -1930s and the Addition of Painting “Socialist Realism”. / P. P. Kozorezenko - Eksplorium – Buletin Pusat Teknologi Bahan Galian Nuklir. Vol. 46. №. 02 (2025): June 2025. - P. 1085 – 1094. ***(Web of Science).***

26. Kozorezenko P.P., Orlov I.I. The Soviet «Severe style» – A Drink of Freedom or crisis of Socialist Realism / P.P. Kozorezenko, I.I. Orlov. – Budapest: European Multi Science Journal. – 2020. – № 33. – P. 3-6.

27. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Проблема историографии советской живописи «сурового стиля» / П.П. Козорезенко, И.И. Орлов // Международный журнал экспериментального образования. – 2020. – № 2. – С. 15-19.

Публикации и доклады автора на международных научных конференциях:

28. Kozorezenko P., Orlov I. The soviet «Severe style» – A Drink of Freedom or crisis of Socialist Realism» – Сборник международной конференции «Scientific achievements of the third millennium». Collection of scientific papers on materials XIII International Scientific Conference, USA: New York, 2021. – P. 110-114.

29. Kozorezenko P.P., Orlov I.I. Iconography of the hero's image in soviet painting of the 60s of the XX century – Сборник международной конференции «Социально-экономические и гуманитарные науки» / Сборник избранных статей по материалам Международной научной конференции. – Санкт-Петербург, 2021. – С. 6-12.

30. Kozorezenko P.P., Orlov I.I. Short historiography of painting of «severe style» in the USSR» – Сборник международной конференции «Science. Education. Practice». Proceedings of the International University Science Forum. Canada: Toronto, 2020. – P. 64-72.

31. Kozorezenko P., Orlov I.I. The soviet painting of «Servere style» – Сборник международной конференции «Scientific research of the SCO countries: synergy and integration». Materials of the International Conference. Chaina: Beijing, 2020. – P. 97-105.

32. Козорезенко П.П., Орлов И.И., Строковская С.Е. Некоторые аспекты развития советской монументальной практики конца 1940–1960-х годов. Поиск устойчивой идентичности / Сборник материалов конференции «Развитие креативности личности в современном цифровом мультикультурном пространстве». Сборник материалов Всероссийской научно-практической

конференции с международным участием, Елец, 20 апреля 2023 года. – Елец: Издательство Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина, 2023. – С. 13-23.

33. Козорезенко П.П., Орлов И.И. О некоторых реалиях советской культуры послевоенного времени / Диалог искусств и арт-парадигм: статьи, очерки, материалы. Т. 49. По материалам X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART X», Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (к 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). – Саратов: Издательство Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, 2023. – С. 60-78.

Монографии автора:

34. Козорезенко П.П. (младший). Май Данциг / П.П. Козорезенко (младший). – М.: Издательство ART RUSSE, 2015. – 208 с.: ил.

35. Козорезенко П.П. (младший). Виктор Попков / П.П. Козорезенко (младший). – М.: Арткоминтерн, 2012. – 462 с.: ил.

Статьи автора в других монографиях:

36. Козорезенко П.П. (младший). Цветочные натюрморты в творчестве Петра Ивановича Петровичева в 1910-е годы / Петр Иванович Петровичев. К 150-летию со дня рождения. – М.: Частное учреждение культуры музейный комплекс «Усадьба Дедово», 2023. – С. 16-28.