И.И. ОРЛОВ

*Доктор искусствоведения, заведующий кафедрой ДиХОМ ЛГТУ, Липецкий государственный технический университет*
*e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru / igorlov64@mail.ru*

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО

*Кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой «Искусство графики», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова*
*e-mail: kozorezenko@mail.ru*

I.I. ORLOV

*Doctor of Art Studies, professor of Lipetsk State Technical University Lipetsk state technical university. Russia*
*e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru / igorlov64@mail .ru*

P.P. KOZOREZENKO

*The candidate of art criticism, the associate professor, the head of the department of the «Art of graphics» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts*
*e-mail: kozorezenko@mail.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2021_4_1_18_33

## ПОИСК СВЕТСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА «ИДЕАЛЬНОГО» ГЕРОЯ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 60-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

## THE DEVELOPMENT OF SECULAR ICONOGRAPHY OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE «IDEAL» HERO IN SOVIET PAINTING OF THE 60-S OF THE XX CENTURY

Целью статьи является исследование процесса разработки новых идейно-художественных программ светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия. Наиболее интересным, по мнению авторов статьи, являются поиски художников «сурового стиля»

как одного из наиболее интересных феноменов послевоенного советского искусства XX века. Научная новизна статьи состоит в исследовании особенностей культурно-исторического фона СССР послевоенного периода, оказавшего существенное влияние на формирование живописи «суровых» по утверждению нового образа «идеального» советского героя (современника-созидателя). Полученные результаты: доказывают тот факт, что, художники «сурового стиля» через метафорический живописный язык пытались вернуть оторванному от своих корней советскому народу исконные традиции русской жизни, в которой икона всегда проходила центральной осью, была фундаментом, скрепляющим основы духовной жизни. Схожесть живописи «суровых» с русской иконой была не только в изобразительных, духовных и философских смыслах, она проявлялась еще и в социальной роли «сурового стиля», становившегося образцом для подражания.

The purpose of the article is to study the process of developing new ideological and artistic programs of secular iconography of the artistic image of the «ideal» hero in Soviet painting of the 60s of the XX century. The most interesting, according to the authors of the article, are the search for artists of the «harsh style» as one of the most interesting phenomena of post-war Soviet art of the 20th century. The scientific novelty of the article consists in the study of the peculiarities of the cultural and historical background of the USSR of the post-war period, which had a significant impact on the formation of painting «harsh» according to the new image of the «ideal» Soviet hero (contemporary creator). The results obtained: prove the fact that, artists of the «harsh style» through the metaphorical picturesque language tried to return to the Soviet people, disconnected from their roots, the original traditions of Russian life, in which the icon always passed through the central axis, was the foundation that fastens the foundations of spiritual life. The similarity of painting «harsh» with the Russian icon was not only in pictorial, spiritual and philosophical meanings, it was also manifested in the social role of the «harsh style», which became a role model.

**Ключевые слова:** советское искусство, живопись, образ, идейно-художественная программа, «суровый» стиль, икона.
**Keywords:** Soviet art, painting, image, ideological and artistic program, «harsh» style, icon.

**Введение**

Актом безоговорочной капитуляции нацистской Германии 8 мая 1945 года завершилась Великая Отечественная война, а уже через два месяца СССР объявил войну Японии, окончившуюся в сентябре 1945 года окончательным разгромом японской Квантунской армии. Победоносное завершение Второй мировой войны остро ставило вопрос скорейшего восстановления народного хозяйства и культурного развития, налаживания мирной жизни граждан. Колоссальные хозяйственно-экономические потери, понесенные в ходе военного лихолетья, потребовали огромных духовно-нравственных и физических усилий для восстановления нормального развития нашей страны. Острая государственная необходимость в послевоенном развитии отечественного (прежде всего русского) просвещения, науки и искусства носила в целом благоприятный характер и заложила основу дальнейшего национального культурного роста, багажом которого СССР (Россия) жила все следующие десятилетия. После антироссийской истерии, развязной большевиками в двадцатые-тридцатые годы, послевоенный период 1946–1960 годов дал русским ученым и деятелям искусства и культуры возможность нормально работать, не опасаясь за свои национальные патриотические убеждения. Отказ руководства СССР от космополитических большевистских (троцкистско-ленинских) экспериментов в культуре, искусстве и образовании позволил русским ученым, художникам, педагогам и воспитателям вести спокойную исследовательскую и научно-педагогическую деятельность по подготовке национальных кадров. После возвращения к традиционным российским школьным программам наступил почти тридцатилетний период стабильности в среднем и высшем образовании. И как результат этой стабильности — из всего фонда научных открытий СССР за 1950–1970 годы почти 80 % были сделаны в пятидесятые-шестидесятые годы. Именно поэтому кардинальные тектонические метаморфозы духовной и нравственной жизни народа в годы Великой Отечественной войны и положили начало новому этапу в художественной практике мастеров советского искусства, обострили их

внутреннюю восприимчивость к скрытым традиционным элементам и духовным веяниям послевоенной действительности. Поиски привели к утверждению нового образа «советского» героя — современника-созидателя, внутренне целостного и собранного, демонстрирующего «староверческую» твердость нравственных принципов, готового к нелегкому труду и борьбе за светлое будущее.

Актуальность исследования заложена в самой проблематике формирования иконографии советского «сурового стиля» в контексте конкретной исторической эпохи. Она обусловлена необходимостью историко-искусствоведческого исследования идейно-художественных программ живописи «сурового стиля» как одного из феноменов послевоенного советского искусства XX века. Для достижения поставленной цели определены задачи исследования: во-первых, показать особенности культурно-исторического фона СССР послевоенного периода XX века в той степени, в какой они могли оказать влияние на сложение идейно-художественных программ живописи «суровых»; во-вторых, изучить некоторые художественно-эстетические аспекты советского социума, с тем чтобы доказать тезис, заявленный целью статьи. Методологической основой работы является изучение феномена советской живописи «сурового стиля» послевоенной эпохи, подкрепленное изучением источников и специальных текстов, что позволяет применить к предмету исследования иконологический метод. Использование биографического метода позволяет проследить влияние конкретных исторических персоналий на сложение живописи «суровых». Применение семантического метода при исследовании скрытой символической стороны советского искусства позволяет проанализировать основные теоретические понятия и категории данного феномена. И, наконец, иконографический метод позволяет выявить идеи и определить идейно-художественные формы «суровых» живописцев, опираясь на текстологические источники. Для решения ряда задач также используются типологический метод и методы художественно-стилистического и сравнительного анализа. Практическая значимость работы заключается в целостном подходе к исследованию уникального явления искусства и культуры послевоенного советского периода. Способ систематизации и целостная методология, разработанные и примененные автором статьи, могут быть с успехом использованы историками и искусствоведами в других областях научных исследований. Открывается возможность использования материала и выводов статьи при дальней-

шем изучении советского искусства конца XX века, разработке лекций и спецкурсов по истории искусств и культуры, истории, культурологии.

**Теоретическая база**

Великая советская культура второй половины XX века сегодня по праву заслуживает особо пристальное внимание в среде научного сообщества. Уникальное советское изобразительное и декоративное искусство послевоенного периода довольно подробно отражено в многочисленных публикациях, начиная со второй половины XX столетия и в более поздний постсоветский период. Эпоха социалистического «сталинского» энтузиазма послевоенного периода и сегодня привлекает к себе внимание многих культурологов, искусствоведов и историков особой мощной энергетикой протекавших в этот период культурно-художественных процессов, которые и определили в дальнейшем новое качество зрелого советского (имперского) бытийного пространства. Осознание и переосмысление сложнейших культурно-художественных процессов, протекающих в недрах послевоенного советского изобразительного искусства в период от хрущевской «оттепели» до постсоветского горбачевского «декаданса», проходило и проходит долгим болезненным извилистым путем, в том числе и в последние десятилетия. Отечественными и зарубежными исследователями высказаны радикальные взгляды, большей частью зависящие от собственных политических убеждений, начиная от банальной констатации присутствия единичных оригинальных художественных явлений в общем контексте советского искусства шестидесятых годов, с фиксацией культурно-художественной ценности отдельных конкретных произведений семидесятых, и кончая яростной непримиримой полемикой конца восьмидесятых и девяностых годах перестроечной эпохи.

Публикация довольно многочисленных трудов выдающихся русских и западноевропейских философов во многом способствовала сегодняшнему более полному раскрытию особенностей мировоззрения послевоенных советских художников. Открытие в период «гласности» запрещенных ранее гениальных религиозно-философских произведений русских мыслителей конца XIX — начала XX века, таких как Н.А. Бердяев [1–2], Е. Белов [3], Е.Н. Трубецкой [4], позволило отечественным исследователям заново переоценить влияние глубинных «внутренних традиций» на формирование своеобразного мировоззрения советских художников 60–70-х годов XX века. Доступ к серьезным исследованиям

американских философов Б. Рассела начала XX века [5] и П. Козловски второй половины XX века (эпохи постмодернизма) [6, с. 152] во многом способствовал устранению сложившегося стереотипа восприятия и однозначного толкования категорий «государственное искусства» или «ангажированное искусства». Эти работы также способствовали более пристальному исследованию и прочих формальных категорий, связанных с упрощенным (политизированным) пониманием взаимоотношений художника с властью и государственной системой, поскольку в своих работах эти авторы изучали особенности существования искусства в тоталитарном обществе, рассматривая закономерности в системе отношений культуры и общества в целом. В качестве теоретической базы обновленного взгляда на проблему советского искусства стоит отметить серьезные теоретические труды современных российских философов К.С. Гаджиева [7] и В.М. Межуева [8]. Авторы исследовали проблему идеологии тоталитарного общества на новом информационном уровне, выделяя особенности формирования концептуального восприятия советского изобразительного искусства 60–70-х годов XX века. Все это дало возможность не только прикоснуться к понятию семиозиса советской художественной системы, но и содействовало качественно новому переосмыслению некоторых принципиально важных моментов в истории современной российской художественной культуры как наследницы советского периода. Знакомство с исследованиями Э. Фромма в области социальной психологии способствовало раскрытию проблемы диалектики «извечной» внутренней рефлексии творческой личности в период сложных историко-культурных условий 60–70-х годов XX века. Все это во многом помогает нам сегодня в позиционировании особенностей процесса сложения феномена «сурового стиля» как явления, эмоционально и пластически весьма близкого и советскому «деревенскому реализму» и отчасти древнерусскому искусству.

Ряд зарубежных историков, философов, искусствоведов и культурологов, изучавших культурно-исторический фон СССР шестидесятых годов XX столетия, довольно смело определяли состояние советского общества этого периода «советским Ренессансом». На наш взгляд, они слишком поверхностно считали, что лишь в 60-х годах хрущевской «оттепели» советская (читай — русская) культура смогла высказать «полновесные» социально-гуманистические концепции, которые позволили ей в дальнейшем «войти» в круг актуальных проблем, категорий и поня-

тий общеевропейского дискурса философии культуры XX века. Согласно мнению этих исследователей, в 60–70-х годах в культурном поле СССР советскими интеллектуалами якобы был аккумулирован богатый эмоционально-событийный комплект «общемировых идей», который и стал базисом для дальнейших рефлексий творческих личностей, нацеленных на поиск художественно-выразительных средств, адекватно отражающих мироощущение советской интеллигенции. Тезис, впрочем, на наш взгляд, весьма спорный. Безусловно, нельзя не согласиться и с общепринятым утверждением, что в советский период в самой псевдорелигиозной идее «служения» своим творчеством советскому социалистическому государству, партии и советскому народу, естественно, существовала некая внутренняя логика, опиравшаяся на политический, моральный и эмоциональный «догмат», боле или менее адекватный отражению объективной советской реальности. Именно этот официальный «догмат» и тщательно сформированный на его базе советский художественный «канон» в целом старались регулировать все вопросы, вплотную связанные с социально-духовной адаптацией советского художника. Справедливости ради стоит отметить и тот факт, что этот же официальный «канон» гарантированно обеспечивал довольно безопасные границы относительной «творческой свободы» и вполне безбедное существование советских художников в условиях позднего советского строя.

Именно согласно этой морально устаревшей концепции эпохи «холодной войны», понимание советского (вообще всего русского) реалистического искусства времен «тоталитарного совкового режима» как однородного, монолитного, авторитарно управляемого сверху культурного феномена сегодня приводит к слишком упрощенному обеднению целостности восприятия общекультурного фона развития и существования советского изобразительного искусства. В советском изобразительном искусстве, судя по тому огромному количеству оригинальных, сверхкачественных и многоразличных художественных произведений, подспудно протекала глубокая и весьма плодотворная работа «внутренних» традиций (1) [11, с. 110], молчаливо сохраненных, сакральных русских традиций, которые в качестве неких архетипов незримо присутствовали в сознании художников, неспешно формируя оригинальный эстетический и художественный опыт советской эпохи. Сегодня, с высоты прошедших тридцати лет, видно, что весьма политизированная, узко социальная проблема взаимоотношений «художника и власти» как будто потеряла свой

полемический задор и социальную остроту многочисленных дискуссий перестроечного периода конца XX столетия. Серьезных специалистов в области искусства все больше и больше волнуют специфические проблемы психологии творческого процесса, художественные особенности пластического языка отдельных мастеров, диалектика процесса сложения индивидуального стиля или целого художественного направления в искусстве. В общем, реальные искусствоведческие проблемы определения старых и фиксации новых художественно-изобразительных идей, которые подспудно или открыто, напрямую формировали бы творческий облик отечественных художников второй половины XX века.

Молодые советские живописцы послевоенного периода стали остро ощущать изношенность «старых» технических средств и композиционных систем, интуитивно отрицая официозный академизм «парадных» произведений искусства. Этот факт еще в 1951 году тонко подметил искусствовед В.М. Зименко: «…встает проблема стиля портрета. Нас сейчас не может удовлетворить яркий, но во многом психологически односторонний показ личности, который, например, виден в некоторых портретах М.В. Нестерова и особенно в портретах П. Корина… Метод, основанный на ограниченности характеристики одной-двумя чертами, не может быть признан плодотворным сейчас, когда с особенной яркостью проявляется и все более развертывается духовное богатство советского человека» [9, с. 160]. Именно поэтому молодые художники той эпохи посмели обращаться к поиску новых художественных приемов, способных пробудить интерес зрителя, сознательно вовлекая его в захватывающий процесс постижения духа времени и одухотворенного человека, словно подталкивая зрителя к сопереживанию своих работ. В работах художников, будущих «суровостильцев», П.П. Оссовского «У переезда», Г.М. Коржева «В дни войны» и В.Ф. Стожарова «За дровами», представленных на Первой молодежной выставке в Москве, и специалисты, и зрители сразу же увидели смену интонации в парадигме художественного мировосприятия объективной реальности [12].

Работы молодых живописцев демонстрировали зрителям новизну аскетичной сдержанности, глубокой внутренней сосредоточенности живописных персонажей, что открывало перед зрителем лаконичность и удивительную достоверность представленных художественных образов. Самодостаточность и самоценность простого живого советского (русского) человека, очищенного от идеологической партийной

шелухи, открыла для разработки молодыми художниками горизонты отражения и прославления образа живого человека и его реального места в современном им мире. Молодым мастерам хотелось показать настоящего (а не плакатного) героя повседневных трудовых будней нарочито крупным планом в типических обстоятельствах своего времени. В своей оригинальной живописи «суровые» интуитивно или сознательно смогли предложить советскому социуму новый специфический способ раскрытия внутреннего мира героя через повседневность бытия. Герой сознательно зафиксирован в момент максимального раскрытия своей духовной энергии и творческого потенциала (причем, часто в очень лаконичной форме). Его суть передавалась живописцами посредством поиска античной категории «калакагатии» (взаимосвязи между внешним обликом и внутренним состоянием человека). Другими словами, в советской живописи внезапно появилась (или вновь возродилась) новая трактовка пространства и времени, а сами художественные произведения стали отличаться широтой не только идейных, но и духовно-ментальных обобщений. Заявленная столь громко общая цель, сплотившая большую группу художников, естественно породила и общность художественно-эстетических принципов и творческих формальных приемов, все то, что позже и будет условно названо советским «суровым стилем».

Особенными характеристиками представителей молодого «зубастого» поколения художников, несомненно, стали нетерпимость к фальши, созидательное начало, взвешенный подход к подбору сюжетов и персонажей, а равно патриотизм в опоре на юношеское бесстрашие. При этом молодые художники не стремились разорвать связь с предыдущим художественно-религиозным наследием, наоборот они старались вычленить наиболее ценное из прошлого. Опираясь на предшествующий культурный базис, «суровые» складывали из отдельных составляющих некое «новое» художественное пространство, придавая ему собственную нравственную категорию в оценки современной и прошлой истории. Они как бы специально хотели громко заявить свое мнение и быть услышанными, именно поэтому каждый из них стремился отстаивать свободу собственного творчества. В попытке уловить музыкальные гармонии эпохи «суровостильцы» смело отправлялись «отображать» подлинную объективную реальность своего времени в ее повседневности в самые труднодоступные и необжитые уголки страны. Поиски образа реального (не плакатного) человека, живущего в суровых

условиях Сибири, Дальнего Востока или Севера, ведущего каждодневную борьбу со стихией, бытовыми трудностями, косностью чиновников, естественно диктовали и новый оригинальный изобразительный язык. Сознательное пренебрежение «красивостью» натуры, нарочитая условность (иконографичность) изображения, весьма сдержанный колорит при монументально-плакатных лаконичных формах, особый типаж героев полотен, их внутреннее эмоциональное насыщение (энергичность, сдержанность, преодоление, драматизм) — все это демонстрирует нам поистине эпическое прочтение представленных полотен. Художники «сурового стиля» тем самым нарочито стремились противопоставить свое новаторское творчество официозному партийному пафосу советского плаката и официальной «имперской» стороне социалистического реализма. Уже в ранних произведениях постепенно вырабатывается особый набор характеристик «сурового стиля», таких как отход от излишней повествовательности, изображение психологизма в трактовке художественных образов, метафоричность образного языка, что в целом способствовало расширению смысловых границ всего живописного произведения. Эта обезоруживающая «повседневность» действовала сильнее, чем самые эффектные плакатные изображения «советского человека»; более того, здесь виделась своя негромкая жизненная правда. Существование любого человека ведь и состоит из таких вполне будничных «сюжетов», наполненных, однако, сокровенностью внутренней жизнью, которые чудесным образом могут быть отражены в произведениях искусства.

Тема рабочих будней, поэтизация героики повседневного труда становится предметом монументально-живописного отражения. Персонажи «суровых» полотен — простые люди (строители, геологи, ремонтники, плотогоны, полярники), которые формируют собирательный образ мужественного героя (землепроходца-первооткрывателя). Все в этих персонажах громко заявляет об их внутренней силе, упорстве, духовной и физической мощи. Новый стиль демонстрирует «старообрядческий» тип героя — взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией (и потому не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны партии), хотя и действующего в рамках общего советского преобразовательного проекта. Художники смогли оглядеться, понять дух времени и самих себя, убежать от навязчивой фальши советских

идейно-воспитательных ритуалов, от иллюзорного достатка столичных витрин во внутренний мир простого русского человека. Порой в полотнах «сурового стиля» перед нами словно предстают не лица отдельных людей, а некий идеализированно одухотворенный художественный образ (икона) целого поколения. «Суровые» художники П. Никонов, В. Попков, Г. Коржев, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский и другие в поисках «сермяжной правды жизни» обратились к сдержанной, условно-обобщенной форме, отвергнув всякую декоративность и описательность [12–30]. И в этом их композиционно-колористические решения в чем-то словно отсылают нас к великим фрескам Феофана Грека или позднего Эль-Греко. Зачастую художники оперируют большими плоскостями, используя довольно жесткие пластические формы, сознательно укрупняют и делают изображенные фигуры более плоскими (иконописными). Произведениям присущи такие художественные особенности, как лаконизм, ритмичная, но уравновешенная монументальность, преимущественно фронтально развернутая композиция с острыми линейными ритмами, четкость контурных очертаний, конструктивная лепка формы, экспрессивность, колористическая сдержанность, изредка акцентированная цветовыми пятнами. Колорит, как и вся атмосфера их полотен, подчеркивает «пуританскую» суровость тематики и образов героев, акцентируя старообрядческий аскетизм и глубокую духовную насыщенность. В картинах «суровых» преобладают минорные оттенки охристых, черных, коричневых, землистых цветовых сочетаний; крупные планы, сознательно провоцирующие пристальное вглядывание в героев для созерцания внутренней полноты. Этим картины «суровых» удивительно близки традициям древнерусской иконы и аллегорическому символизму русских «парсун» XVII столетия.

Пример религиозности светского искусства «суровых» ярко демонстрируют картины Николая Андронова, в которых тот интуитивно обращался к библейским мотивам, используя приемы христианской иконографии. Путем построения тончайших семантических ассоциаций, внесением аллегорических намеков, с использованием композиционно-цветовых иконографических принципов, Андронов создает особое аллегорическое переплетение между евангельскими сюжетами и обычной советской деревенской жизнью. Метафорический библейский смысл в картинах Андронова «не кричит» с поверхности полотна картины, но он вполне понятен мало-мальски просвещенному зрителю. Так,

в картине «Ликбез» (1972) обучение грамоте простых деревенских обитателей явно прочитывается так популярная в христианском искусстве сцена «Тайной вечери». На данный евангельский сюжет указывает не столько общее число участников, сколько благообразный, иконописный облик крестьян, а равно и имитация лазоревых «пробелов» на одеждах сидящих. Обращая внимание и на пространство между двумя центральными фигурами, сидящими спиной к зрителю, на первом плане мы видим, что своими контурными очертаниями оно похоже на евхаристическую чашу — мотив, распространенный в иконописи. Изображение собаки в правом нижнем углу картины мысленно отсылает нас к традициям христианской иконографии «Тайной вечери», в которых собака часто изображается рядом с Иудой (всегда обособленным среди группы учеников). Аллюзии картины могут быть с успехом отнесены и к женской фигуре (сидящей на полотне Андронова спиной к собаке), платок которой художник сознательно акцентировал, выделив темным цветом среди общего колористического фона. Таким образом, через неявное сопоставление с одним из божественных таинств обучение грамоте воспринимается как процесс приобщения крестьян к миру традиционной русской духовной православной христианской культуры. Художник сознательно передал состояние постижения тайного (потерянного прежде) знания путем превращения невежественных советских крестьян в число просвещенных «апостолов» Иисуса Христа. Есть в живописи Николая Андронова и многочисленные автопортреты на фоне традиционных русских икон, на наш взгляд, именно в этом с такой очевидностью и проявляется духовный поиск советского человека поколения 1960-х годов. Так в картине «Автопортрет в музее» автор, в стареньком свитерке, орнаментованном крестчатым узором, зримо идентичен орнаментике на иконописных ризах Святого Николая-Угодника, что как будто намекает на духовную принадлежность автора картины той же самой культуре, что сотворила и сей древний иконописный образ.

К сожалению, у живописи «сурового стиля», возникшего как противопоставление «беззубым» изображениям советских праздников и парадных портретов вождей, существовали и свои слабые стороны. Многие адепты «сурового стиля» со временем стали заложниками собственных идейно-художественных программ, поскольку поиск лаконичной простоты часто приводил к нарочитой схематизации образов, а стремление к излишней монументальности оборачивалось сознатель-

ным равнодушием к деталировке и гиперболизацией изображаемого. Парадоксально, но с течением времени мастера этого стиля, изначально ставившие своей целью отражение правды жизни, все чаще стали создавать в своих работах своеобразную псевдо-правдивую трудовую советскую мифологию, по сути, впадая в то же позднесоветское мифотворчество, против которого они некогда так яростно боролись. Обретенная новизна и свежий острый взгляд на жизнь со временем стали вырождаться в своеобразное «замыленное» плакатное клише, которое, впрочем, пользовалось успехом у власти. Однако лучшие работы этого направления, в которых особенно ярко прослеживается связь с традиционной русской иконописью, все же являются замечательными примерами творческой свободы. Наиболее честные представители «суровых» художников не следовали политической конъюнктуре, поскольку для многих из них творческим маяком была русская икона, с ее чистыми красками и вечной правдой. Именно этими чертами представители «сурового стиля» наделяли картины, которые стали, по сути, светскими «иконами» советской эпохи 1960–70-х годов. Они словно пробивались к советскому зрителю, подобно свету русской иконы, сквозь тьму суеверий — к душе верующего человека [13–30].

**Заключение**

В результате исследования, можно смело утверждать тот факт, что художники «сурового стиля» посредством собственного оригинального метафоричного живописного языка пытались вернуть оторванному от религиозно-нравственных корней советскому народу потерянные исконные традиции русской жизни. Жизни, в которой православная икона проходила доминирующей центральной осью, была фундаментом, скрепляющим все основы духовно-хозяйственного бытия. Разительная схожесть живописи «суровых» с русской (особенно старообрядческой) иконой выражается не только в художественно-изобразительных и духовно-философских смыслах. Она активно проявляется в анагогической (социально-назидательной) функции больших живописных полотен «сурового стиля», которые часто становились своего рода образцом (каноном) для последующего подражания. Монументальность, иконическая плоскостность, иногда даже сознательная «лубочность», соединенная с масштабностью полотен, придавали картинам «суровых» актуальность и вместе с тем эпическое (былинное) повествование, пафосное граждан-

ственное звучание. Картины «суровых» своей «иконографичностью», безусловно, оказывали высокое «религиозное» влияние на великий советский кинематограф (например, А. Тарковского) и живопись последующих десятилетий, задавая все новые и новые вопросы нравственного и этического содержания. Будучи русскими по своему рождению, художники «сурового стиля» сумели подняться, возможно даже, сами того не ведая, на уровень больших национальных художественно-исторических программ и межкультурных коммуникаций, созданных ими на материале сугубо русском, генетически исходя из собственного опыта и знания жизни своего народа.

Советский «суровый стиль» как художественно-культурное явление, которому некоторые исследователи так поверхностно и безапелляционно присваивали статус чего-то мимолетного и эпизодического, при более внимательном исследовании оказался соединенным с вневременными религиозно-философскими и этнографическими постулатами национальной идеи русского культурного кода, связанного с постоянным влечением к Вечности. Предметом серьезного искусствоведческого анализа должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы, лежащие в основе сложения и развития «сурового стиля», программы, задающие вектор движения от временной художественной публицистики, в его раннем периоде становления, к религиозно-философскому художественному осмыслению глобальных проблем бытия в последующем.

Стоит подчеркнуть преемственность подобного научного взгляда с опорой на богатую искусствоведческую, историко-критическую, теоретическую литературу, которая создавалась в течение многих десятилетий предыдущими поколениями русских и советских искусствоведов [10, с. 115]. Разделяя во многом высказанные ранее точки зрения по многим принципиальным позициям, авторы не пытались радикально пересматривать отдельные субъективные взгляды по отношению к некоторым аспектам изобразительного искусства советского времени. Тем не менее, авторы статьи намеренно обозначили наличие ряда серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного и беспристрастного научного исследования в отечественной науке.

**Примечания:**

**1.** «Внутренние традиции» — термин Сарабьянова Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Советское искусствознание. — 1989. — № 25. — С. 98–112.

**Список литературы:**

**1.** *Бердяев Н.А.* Самопознание. — Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС. ФОЛИО, 1999. — 621 с.

**2.** *Бердяев Н.А.* Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. — Санкт-Петербург: Издательство РХГИ, 1999. — 452 с.

**3.** *Белов Е.* Один из русских государственных вопросов в начале XX века // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. — 1880. — Октябрь. — С. 306–320.

**4.** *Трубецкой Е.Н.* Избранные произведения. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 512 с.

**5.** *Рассел Б.* Практика и теория большевизма. — Москва: Наука, 1991. — 509 с.

**6.** *Козловски П.* Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера // Вопросы философии. — 1997. — 312. — С. 152.

**7.** *Гаджиев К.С.* Политическая идеология: концептуальный аспект // Вопросы философии. — 1998. — № 12. — С. 3–20.

**8.** *Межуев В.М.* О национальной идее // Вопросы философии. — 1998. — № 12. — С. 3–14.

**9.** *Зимин В.М.* Советская портретная живопись. — Москва: Искусство, 1951. — 169 с.

**10.** *Козорезенко П.П., Орлов И.И.* The Soviet «Servere Style» — a drink of freedom or crisis of Socialist Realism // XIII International scientific-practical conference «Global science. Development and novelty» 25.03.2021. — New York, 2021. Часть 2. — P. 110–115.

**11.** *Сарабьянов Д.* К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Советское искусствознание. — 1989. — № 25. — С. 98–112.

**12.** Выставка произведений молодых художников Москвы, 5-я: каталог выставки [Текст]. — Москва, 1959.

**13.** Выставка произведений молодых художников Москвы, 6-я: каталог выставки [Текст]. — Москва, 1961.

**14.** Всесоюзная художественная выставка молодых художников. Москва. 1961: каталог выставки [Текст]. — Москва, 1962.

**15.** Живопись народов СССР. — Москва: Советский Художник, 1977. — 216 с.

**16.** Искусство принадлежит народу: Сборник статей о соц. реализме. — Ленинград: Лениздат, 1960. — 400 с.

**17.** Искусство молодых / автор-составитель В.П. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — 163 с.

**18.** Искусство наших дней / автор вступительной статьи И. Рожин. — Москва: Советский Художник, 1987. — 318 с.

**19.** История искусства народов СССР. Том 8. — Москва: Изобразительное искусство. Книга 1. — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — 437 с.

**20.** История искусства народов СССР. Том 9. (1960–1977 гг.). — Москва: Изобразительное искусство, 1977. — 439 с.

**21.** Искусство Советского Союза / вступительная статься Г.А. Недошивина. — Ленинград: Аврора, 1982. — 688 с.

**22.** Искусство народов СССР 1917–1970-е гг. / составитель и автор вступительной статьи О.И. Сопоцинский. — Ленинград: Аврора, 1977. — 503 с.

**23.** Молодые живописцы 70-х годов / автор-составитель А. Дехтярь. — Москва: Изобразительное искусство, 1979. — 176 с.

**24.** Молодые художники Российской Федерации / автор вступительной статьи В. Леняшин. — Ленинград: Художник РСФСР, 1978.

**25.** Молодые советские художники / автор-составитель В. Сысоев. — Москва: Изобразительное искусство, 1982.

**26.** Образ жизни советский / автор-составитель А.Г. Федотова. — Ленинград: Художник РСФСР, 1986. — 834 с.

**27.** Советская живопись 1917–1973 гг. / составитель Ю.Н. Арсеньева. — Москва: Советский Художник, 1976.

**28.** Советское изобразительное искусство: Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство / составитель В. Ванслов. — Москва: Изобразительное искусство, 1982. — 421 с.

**29.** Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. — Москва: Наука, 1979. — 264 с.

**30.** Союз искусства и труда: Люди труда в советском изобразительном искусстве. — Москва: Советский художник, 1982. — 368 с.