Е.И. КОВЫЧЕВА
*Доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой ДПИиНП ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск, РФ*
*e-mail: el_kovich@mail.ru*

Д.А. ДРИАЕВ
*Аспирант, старший преподаватель ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», г. Ижевск, РФ*
*e-mail: driaev1@yandex.ru*

E.I. KOVYCHEVA
*Doctor of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Decorative and Applied Arts and Folk Crafts. Udmurt State University, Izhevsk, Russian Federation*
*e-mail: el_kovich@mail.ru*

D.A. DRIAEV
*Postgraduate student, senior lecturer, Udmurt State University, Izhevsk, Russian Federation*
*e-mail: driaev1@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_188_202

## ПРОБЛЕМА «ТРАДИЦИОНАЛИЗМА» И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

## THE PROBLEM OF “TRADITIONALISM” AND ITS EVOLUTION IN SOVIET PAINTING

В статье исследуется проблематика и история художественного метода и направления «традиционализм», этапы его развития в живописи советского времени. В разные моменты эволюции преемственность наследию прошлого является альтернативой программе тотального обновления и отказу от прошлого художественного опыта, ироничному цитированию классики. Исторический анализ творческих программ представителей

«традиционализма» отечественными искусствоведами впервые позволил показать культурные, идейно-тематические, стилевые аспекты метода, доказать его значение и перспективы.

The article examines the problems and history of the artistic method and the direction of "traditionalism", the stages of its development in Soviet-era painting. At different points in the evolution, continuity with the legacy of the past is an alternative to the program of total renewal and rejection of past artistic experience, ironic quoting of classics. For the first time, the historical analysis of the creative programs of representatives of "traditionalism" by Russian art historians made it possible to show the cultural, ideological, thematic, and stylistic aspects of the method, to prove its significance and prospects.

**Ключевые слова:** традиционализм, советская живопись, социалистический реализм, авангард, постмодернизм.
**Keywords:** traditionalism, Soviet painting, socialist realism, avant-garde, postmodernism.

Изобразительное искусство XX в. обладает мощнейшим посылом к новаторству. Стремлению к новизне противостояла верность историческим традициям, образное воплощение общечеловеческих идей, понятный язык фигуративной живописи. В.С. Манин представляет «традицию» в виде гена, управляющего структурой искусства, как «соразмеренного с человеком духовного феномена, имеющего художественные свойства» [12, с. 35]. Автор ссылается на архетипы человеческого мышления, которые сохраняют устойчивое идейное содержание искусства и доходчивые формы его выражения. В его представлении, традиция — выработанная тысячелетним развитием изобразительного искусства художественно-пластическая культура. Метод «традиционализма», который он называет «ретроспективизмом», имеет опору в наследии мировой и национальной художественной культуры. В виде особого течения в отечественном искусстве его начали выделять только в начале XXI в. Именно поэтому требуется описание его исторических модификаций и отличительных особенностей, в сравнении с хорошо изученными направлениями.

Б. Гройс пишет, что советское искусство на протяжении своего развития разделилось на течения: авангард 1920-х гг., социалистический реализм сталинского периода, позднесоветский постмодернизм. Их отделяло и противопоставляло отношение к классике. Авангардный проект был оппозицией искусства прошлого, исключал преемственность. Соцреализм, зародившийся в период НЭПа и возрождения художественного рынка, взял понятный широким массам метод реализма, применив лозунг «учиться у классиков» — прогрессивных художников, боровшихся за благо народа (передвижники, греческие скульпторы, мастера эпохи Возрождения). Политики, создававшие новый проект ради победы пролетариата, а на деле — новой элитарной власти, заимствовали у авангарда риторику обвинения традиционного миметического искусства, отражавшего целостность мира, объявив его буржуазным и контрреволюционным. Художники, не разделяющие этих позиций, были объявлены «попутчиками». Они имели влияние пока была возможна конкуренция, но установка на строительство социализма делала их присутствие невозможным в художественной жизни [7].

Среди «попутчиков» были художники, воспитанные до революции и чтившие наследие. М.Ю. Герман назовет их представителям «третьей струи», находившейся между левым искусством и социалистическим реализмом [5]. Метод, опирающийся на лучший опыт прошлого, не декларировался, но исполнялся и внушался ученикам, что позволило донести его до 1950-х гг. Половинчатость и неуверенность в себе советской культуры исследователь объясняет размежеванием «консерваторов-деревенщиков», для которых целостность мира восстанавливается через коллективный опыт народа и «неомодернистов». Направление вошло в историю искусства под термином «постмодернизм», что выражает преемственность и протест против предшественника, который на Западе встал на коммерческий путь, но продолжал отстаивать избранничество художников и новых течений. Отказ от индивидуального творчества был осуществлен через цитирование и ироничную игру, что тоже было быстро принято рынком. Таким образом, на протяжении всего советского периода изобразительного искусства наблюдается история художественного метода, у которого долго не было своего названия. Термин «Ретроспективизм» подчеркивает верность наследию прошлого, выражение «третья струя» отделяет от «авангарда» и «соцреализма» так, же как самое раннее определение «попутчики». Но все они не исчерпывают полноты характеристик.

Понятие «традиционализм» применительно к направлению, а не к методу, появилось в отечественном искусствознании в 2002 г. Е.Ю. Деготь применила его к творчеству известных художников 1920-х гг. К.С. Петрова-Водкина, В.А. Фаворского, Р.Р. Фалька и В.Н. Чекрыгина, назвав их «продолжателями традиций станкового искусства, несущего в себе гуманистические ценности индивидуального» [8, с. 102]. Эти установки делали «традиционализм» альтернативой авангарда, отрицавшего предшествующие стили как наследие буржуазной эпохи, и социалистического реализма, исходящего из постулата, что исторический опыт искусства прошлого устарел и не может быть востребован строителями нового мира.

Искусствоведы 1970–1980-х гг. также подчеркивали роль традиций в творчестве многих советских художников своего времени. Под «традицией» подразумевалось разное: в содержании отмечались сюжеты и образы, которые можно было бы назвать вечными (в противовес обращенным к злободневной советской действительности), часто связанные с народной жизнью. В художественном языке выделялось обращение к опыту предшественников. Поскольку на сегодняшний день еще не сформулировано общепринятое определение «традиционализма» и его признаков, встает задача проследить эволюцию взглядов на само понятие. Это важно для выявления своеобразия творчества художников времени «перестройки», которые вынуждены были придерживаться официально принятой тематики, но уже не могли выражать ее в формах социалистического реализма, искали новые средства выразительности, опираясь на собственные авторитеты в мировом искусстве. Наконец, актуальность проблемы «традиционализма» обусловлена современной установкой на воспитание общества на системе традиционных ценностей. В связи с этим возрастает роль искусства, обращающегося к традициям, среди молодых профессионалов, воспитанных на продуктах западной культуры. Важно оценить перспективы его вариантов в наши дни.

«Традиционализм» художников послереволюционного периода Е.Ю. Деготь объясняет их либеральным консерватизмом и буржуазным происхождением, что «воскрешает» классовую теорию искусства теоретиков марксизма-ленинизма. Ю.Б. Борев, исследовавший своеобразие социалистического реализма с позиций современности, анализирует ее на примере «ленинского принципа партийности» и эстетики Л.Д. Троцкого, доказывает, что именно они легли в основу сепарации (отсеивания) колеблющейся творческой интеллигенции посредством цензуры [1, с. 58].

Травля коснулась всех традиционалистов, особенно признанного лидера В.А. Фаворского, которого обвиняли в формализме и чуждой идеологии, лишали права преподавать, получать заказы на иллюстрации, уничтожили почти все его монументальные произведения.

Ю.М. Герчук в 2018 г., в отличие от искусствоведов советского периода, непредвзято проанализировал творчество большого мастера. Он написал о формировании его творческой программы, «привычка постоянно соотносить свою творческую практику с углублением в историю искусства и теоретическими размышлениями о нем, характерные для зрелого Фаворского, очевидно, вызревали уже в те годы» [6, с. 8]. Искусствовед по образованию, он всегда стремился к цельности образа, хотя признавал разные способы ее пространственного достижения, за что ценил европейцев Джотто, Микеланджело, Пуссена, Шардена, Сезанна, Пикассо и др. и русских Рублева, Венецианова, Сурикова, Кузнецова. Его искусство осталось глубоко русским, монументально значительным. Сюжетной основой графики мастера были шедевры мировой литературы: Библия, Шекспир, Пушкин, древнерусский памятник «Слово о полку Игореве». Авторитет Владимира Андреевича как ректора и преподавателя ВХУТЕМАСа, объединившего крайне левых реформаторов и продолжателей реализма, основывался на невероятной доброте и терпимости. Непримирим он был только к бездумной стилизации и мелочному копированию натуры. Глубочайшие знания, общечеловеческие философские и моральные убеждения, творческая программа, вся цельная личность мастера внушали уважение даже его гонителям, оказывали огромное влияние на молодежь. Он был окружен учениками в 1920-е гг., в эвакуации в Самарканде, после войны, когда был изгнан из учебных заведений. С момента «оттепели» и до последних дней бывшие ученики и их друзья приходили к нему за советом в «Красный дом на Новогиреевской», на дачу под Звенигородом.

Миссию и талант Фаворского как педагога подтверждает книга воспоминаний о художнике [3]. Большинство учеников пишут, что его знания истории искусства были фундаментальны. Он умел донести их до слушателей образно и просто. Откровением для молодых собеседников становилась мысль, что произведение искусства воздействует на зрителя и своего создателя, ведет с ними диалог, что бережное отношение к искусству прошлого, по словам О.В. Васильева «нужно для выработки взгляда на происходящее сейчас, для трезвой оценки собственной работы, чтобы

уметь отличать живое от мертворожденного, как бы красиво и модно оно не выглядело» [3, с. 261].

Э.В. Булатов заметил, что единства во взглядах на природу искусства между Фаворским и еще одним уважаемым наставником молодежи Р.Р. Фальком не было. Первый, знаток черного и белого в строгом искусстве гравюры, называл себя «метафизиком», непререкаемо верил в постоянство добра и зла. Второй, божественно передававший богатство оттенков натуры, в которой, наоборот, не было места черному и белому цвету, считал себя «диалектиком», проводником многогранности мира. М.А. Рабинович, познакомившийся с обоими еще в Самарканде, подтвердил, что они постоянно спорили. Фаворский считал Фалька, лучшего представителя «русского импрессионизма» и основателя сезаннистского объединения «Бубновый валет», «ощущенцем», не поднявшимся до понимания пространства. Тот же, признавая талант и гениальность друга, считал его самоучкой, оторванным от новейшей европейской изобразительной культуры. Одно объединяло тех, кто мог спорить часами, — «безграничная вера в профессиональную этику» [3, с. 255], честность художника, точность взамен приблизительности, уважение к реальности против субъективизма и самолюбования.

Фаворский и Фальк были яркими индивидуальностями, но они были прочно вписаны в процесс мирового искусства, стали «живыми классиками» каждый со своими образцами-опорами, делавшими их искусство идейно мощным и формально-выразительным. Фаворский тихо, но убедительно защитил уже больного, не присутствовавшего на последней своей выставке Фалька перед бойко выступавшим критиком, называвшим его живопись «плоской». «Пространство» для патриарха искусства было не столько эстетической, сколько этической категорией, воздействуя не только на зрение и чувства, но и на ум, совесть и мировоззрение. Все хорошее в искусстве, подтверждает живший с ним рядом много лет Д.М. Шаховской, он называл «пространством», оно было «живой водой» искусства, без которой никакие — сами по себе прекрасные качества — не связываются в целый, живой организм художественного произведения» [3, с. 217]. К.П. Петров-Водкин, художник с ярко выраженным авторским стилем, тоже был очень ценим Фаворским, подаренная им картина на тему материнства висела напротив него кровати.

Важно, что никогда никто из них не противопоставлял себя «социалистическому реализму». Многие из авторитетных представи-

телей этого течения были выпускниками ВХУТЕМАСа. А.А. Дейнека, Ю.И. Пименов, Кукрыниксы, В.Н. Горяев, Б.И. Пророков признавали значение искусства и философии Фаворского. Но особенно почитали его ученики, которые стали лидерами искусства 1960–1980-х гг. Это не только перенимавшие у него графическое мастерство Г.Ф. Захаров, И.В. Голицын, М.П. Митурич, И.Л. Бруни, но и живописцы Д.Д. Жилинский, А.В. Васнецов, монументалисты Г.Г. Дервиз, В.Б. Эльконин, скульптор Д.М. Шаховской. Через них как представителей неофициального искусства можно выйти на современную художественную ситуацию и убедиться, что художественный метод «традиционализма» остался актуальным.

А.В. Парамонов и С.М. Червонная указывают на то, что истоки интереса к высоким идеям и монументальным подходам можно обнаружить уже в первом послевоенном десятилетии. «Повседневный эпизод, перенесенный на полотно, вырастал до большого философского символа-обобщения, будь то торжественное, но не мажорное, а сурово-драматическое раскрытие конфликтов действительности, трагической сложности той или иной человеческой судьбы. Это направление развивалось параллельно с направлением камерным, лирическим, более традиционным для старого (еще досоветского, передвижнического) бытового жанра» [16, с. 170].

М.Н. Яблонская пишет, что к концу 1960-х гг. творческие поиски художников еще заметнее сместились от бытового контекста в сторону масштабного осмысления тем: «…среди которых значительное место занимают проблемы углубленно философского уровня: искусство и мироздание, человек и планета, человек и вечность» [19, с. 9]. Интенсивность и направленность интереса к наследию менялись от этапа к этапу. Искусствовед доказывает, что смена художественных парадигм определялась традициями, которые оказывались в фокусе внимания. При этом «…осваиваемые, как бы совершенно заново, традиции эти зачастую целиком поглощали личностную концепцию художника, о чем свидетельствовало появление многочисленных тогда “сезанов”, “матисов”, “рублевых” и т. д.» [20, с. 10–11].

А.И. Морозов указывает на рубеж 1960–70-х годов как на момент качественного скачка, когда началось активное освоение всех пластов художественного опыта. Критика отмечала широкое обращение тридцатилетних художников к общечеловеческим темам: «Труд, праздник, любовь, цветение жизни, прощание с уходящими, память — постоянные мотивы

их живописи. <…> Человеческое понимается не столько как социальное, сколько как родовое. Духовное — как органически почвенное» [13, с. 91–92]. Данный подход свидетельствует о стремлении художников переосмыслить основополагающие аспекты бытия человека в его неразрывной связи с прошлым, природой и законами мироздания. Следует выделить ключевую тенденцию, которая обращала внимание художников к народным и национальным темам. А.И. Морозов пишет: «В образах старины, хранящих тенденции древних обычаев страны, видится нечто подлинное, исконное, настоящее. В каком-то смысле подобное включение традиции в конкретную действительность портретного изображения или жанровой сцены становится способом обогащения образной палитры художника, позволяет частностям приобрести характер обобщения, даже символа» [14, с. 132].

Г.С. Кириллова отмечает «традиционалистское» мировоззрение одного из самых последовательных «почвенников» В.Ф. Стожарова, создавшего в пластически крепкой, материально весомой живописной манере монументальный и, одновременно, поэтичный образ северной русской деревни. Из многочисленных поездок по Архангельской, Костромской, Ярославской области он привозил этюдный материал, который воплощался в пейзажах с огромными добротными избами, вековыми храмами, натюрмортах с самоварами и крынками: «Художник смело обращается в своем творчестве к традиции, так как знает, что она — родник для жаждущего постичь тайны мастерства» [10, с. 78].

Под национальным стало пониматься русское деревенское наследие и культурные ценности других народов Советского Союза. Фаворский на основе впечатлений о Самарканде военной поры воплотил правдивые образы узбекского народа. Еще в 1939 г., получив заказ на иллюстрирование калмыцкого эпоса «Джангар», а в 1946 г. — киргизских героических сказаний «Манас», он попросил организовать ему поездки в эти республики, где погрузился в изучение национального искусства и костюма, рисовал вместе с местными художниками пейзажи, людей степей и гор в неповторимости их облика, ментальности, традиционных занятий. В последней поездке он встретился с С.А. Чуйковым, помнившим его со времени обучения во ВХУТЕМАСе. Этот живописец, вернувшийся из Москвы на родину, был отмечен на всесоюзных выставках как автор ставшей популярной серии «Киргизская сюита», в заглавной картине которой был создан оптимистичный образ смуглой девочки с книгами как

воплощение светлого будущего некогда отсталого народа. Объектом внимания «соцреализма» была надуманная общность «советский народ», но увлеченные натурным материалом, живописными и психологическими задачами художники стремились передать ценность каждого человека. Героиня «Советской Киргизии» покоряет теплотой и грацией облика, созвучной мягко и свежо написанному пейзажу. Ученик Р.Р. Фалька переливчато, с богатством цветовых рефлексов, написал ее одежду. Даже акцент красной косынки и композиция с низким горизонтом не сделали решение схематичным.

Значительно изменяется идеал человека, вместо плакатного, спортивного, «строителя социализма» он воплощается в образах конкретных людей. Это человек, не оторванный от природы и традиционного коллектива, своей земли. Пример — черноглазые, в меховых нарядах, сочно написанные дети и старики манси В.А. Игошева, уральца по рождению. Горделивость юной матери, застенчивой белокожей рыжеволосой удмуртки, как «новой мадонны» впервые показал на Всесоюзной выставке 1959 г. выросший в Удмуртии русский художник А.П. Холмогоров. Не менее ценным для него стало самоуважение возрастных удмурток, их роль в обществе как хранительниц традиций, самоотверженность аскетичного основателя автономии И.А. Наговицына, задумчивость знающей цену своих побед олимпийской чемпионки Г.А. Кулаковой. Автор нашел для каждого из портретов свою цветовую гармонию, обобщенный язык, или, наоборот – живая манера письма передавали увлечение натурой, неповторимый характер и психологическое состояние модели. Успехам живописца способствовал опыт, полученный в Московском институте им. В.И. Сурикова.

Молодой искусствовед А.А. Галямов, изучая творческий метод В.А. Игошева, верно заметил, что его своеобразие связано с традициями «Московской школы» [4], в которой сложилось тяготение к определенным традициям. К ней принадлежало большинство художников Московского отделения Союза художников 1970-х гг., с очень разными творческими программами и ориентирами в искусстве прошлого: В.И. Иванов, Н.И. Андронов, П.Ф. Никонов, В.Е. Попков, Г.М. Коржев, братья Ткачевы, Д.Д. Жилинский. Добавим к ним выпускников Суриковки из союзных и автономных республик, отдаленных регионов. Всех их объединяют пластичный, эмоциональный живописный подход, знание национальной жизни, подлинный, а не декларативный демократизм, идущий еще с

программы «Московского училища живописи, ваяния и зодчества», где преподавали А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, В.А. Серов, А.Е. Архипов, которые заложили своим ученикам, кроме любви к народным сюжетам, открытость к передовому европейскому живописному опыту. В Петербурге (Ленинграде) преобладали более строгий подход, приоритет рисунка, эстетизм, западничество, заложенные Академией художеств, поддержанные мастерами объединения «Мир искусства», большинство из которых после революции эмигрировали. Тяготение к натурному письму, работе на пленэре, любовь к колориту, жизнеутверждающим тем ам объединили таких известных художников, как А.А. Пластов и А.А. Дейнека, и даже признанных лидеров «социалистического реализма» А.М. Герасимова и Б.В. Иогансона.

Произведения А.А. Пластова уже в момент его вхождения в советское искусство 1930-х гг. имели явные прототипы в мировом искусстве, что подтверждается диссертацией и последними изданиями Т.Ю. Пластовой, в силу родства использующей богатую, ранее не публиковавшуюся базу этюдных и архивных материалов [16]. В рождении замыслов картин живописца на темы крестьянской жизни очевидно влияние великих европейских мастеров, известных ему по репродукциям и подлинникам коллекции Эрмитажа. Источником «Праздника урожая» был многолюдный «Брак в Кане Галилейской» любимого им П. Веронезе, оптимистичные композиции на тему танца П.П. Рубенса, П. Брейгеля Старшего, веселые пирушки Я. Стена, Я. Йорданса, Ф. Хальса. Опыт старых мастеров был созвучен собственной увлеченностью передачей визуального богатства мира. Не меньше повлияли на него и стилистические открытия западной живописи кон. XIX в. Достижением А.А. Пластова стал «синтез переосмысленных традиционных европейских пластических форм и сюжетов, и живописных открытий импрессионистического и постимпрессионистического искусства» [17, с. 9]. Это подтверждает всеобщий закон развития искусства, традиционные темы испокон веков адаптируются к новому, актуальному для своего времени художественно-пластическому языку.

Большинство представителей «московской школы» представляли «обновленный» европейскими живописными техниками вариант реализма, новаторство которого выражалось в национальных сюжетах и темах, натурном психологизме характеров. Но в 1970-е гг. в советское искусство решительно входили живописцы с иным художественным мышлением. Важным для них становится не только изучение традиционных

техник живописи, но и осмысление идеалов и убеждений мастеров предшествующих эпох, что открывало новые горизонты для самовыражения.

Произведения В.Е. Попкова как наиболее значимого художника отечественного изобразительного искусства 2-й пол. XX в. пронизаны глубокими чувствами к героям своих полотен, для чего он ищет новый язык, острые композиционные и формально-технические решения. А.Л. Дьяконицына раскрывает процесс работы живописца над картиной «Двое» (1966): «В ходе работы над масштабной картиной, снова написанной темперой, Попков держал в голове образцы средневековой и ренессансной живописи, особенно Боттичелли. Действительно в картине "Двое" много необычно — и решение пространства, и некоторая условность цвета, и активная роль линий, придающих "нерв" форме, и выразительность силуэтов, и общий впечатляющий лаконизм сцены» [9, с. 24].

Обратимся к анализу Г.В. Плетневой картины «Осенние дожди (Пушкин)» (1974), ставшей своеобразным завещанием художника: «Не случайно сами элементы композиции, ее "строительный материал" часто оказывались заимствованными из иных художественных эпох. Существенную роль играло здесь освоение художественного наследия, из которого мастера охотно черпали декоративные и предметно-изобразительные формы» [18, с. 114]. Попков видит в искусстве прошлого богатство пластических приемов и композиционных решений, которые могут быть переосмыслены в реалиях современного искусства. Обращение к достижениям мирового изобразительного искусства не является подражанием, а представляет собой глубокую интерпретацию, переосмысление и диалог с традицией.

Е.Ю. Деготь называет стиль изобразительного искусства 1970-х гг. «соцреализмом без берегов». «Лишенный идеологических и стилистических координат, он все же соблюдает презумпцию фигуративности. И определяет его лицо так называемое «молодежное искусство» [7, с. 147]. Показателен здесь пример Д.Д. Жилинского, который пишет членов своей семьи и друзей в манере раннего итальянского Ренессанса. Не менее важны для представителя творческой семьи, ведущей свои традиции с В.А. Серова, темы материнства, творческого вдохновения — всего, что как смысл и цель искусства утверждал еще один старейших родственников В.А. Фаворский, который в то время стал признанным авторитетом для всех членов большого семейного «клана» художников.

Как верно заметил Ю.Б. Борев, история «социалистического реализма» подтверждает, в искусстве честных мастеров важнее не та «художе-

ственная правда», которую требовало политическое руководство. Не боясь быть выброшенными из процесса советского искусства, мастера живописи выковывали личное сознание, сочетающееся с их жизненным опытом. Главное место начинал играть «самоценный человек», обычный и искренний, со своими проблемами, заботами и надеждами. По его наблюдению, к середине 1980-х гг. «возникает самоотрицание социалистического реализма. В нем, а не только в опальном и подпольном искусстве начинает звучать идея: человек не только топливо истории, дающее энергию для абстрактного прогресса. Будущее созидается людьми для людей» [1, с. 359]. Эти идеи станут фундаментом Перестройки, но позже, извращенные бюрократами, посчитавшими себя избранными, обернутся ее крахом.

Как пишет А.К. Флорковская, «эпоха постмодернизма привнесла новый оттенок в коллизии наследия и современности. Мировая история искусства воспринималась как словарь пластически и семантически самодостаточных “формул”, готовый к той игре со смыслами, которую ведет творческая воля художника» [19, с. 86]. Художники вступают в активный диалог с историей искусства, переосмысляя ее через призму новых эстетических установок и создавая поле для свободной игры цитат и смыслов.

Постмодернизм — хорошо изученное течение в искусстве. Приставка «пост» означает вторичность по отношению к модернизму. Объединяет их понятие «современность» («модерн»), общая цель — соответствовать XX веку, который отмечен скоростью технического прогресса, разрушающего связь человека с природой, трагическими сдвигами в сторону материального и бездуховного. Установка реализуется в отрицании искусства прошедших периодов, и не только «постклассицизма», но и собственных, сменяющих друг друга художественных концепций. Абстракционизм отменяет импрессионизм и кубизм. Сюрреализм и дадаизм борются с ними, сменяются концептуализмом и акционизмом (к последним, в основном, и относится название «постмодернизм»). Различие направлений — в отношении к наследию прошлого: отрицание в модернизме и ироничное цитирование в постмодернизме. Модернисты отрицали значение материального базиса, идеи прогресса, так как она служила обоснованием тоталитаризма. Это также означало уход от зрителя, от человечества. Позиция непонятого толпой гения порождала субъективизм, интуитивизм, веру в бессознательное. Качественное отличие постмодернизма — в плюрализме, в признании множественности. Все уже когда-то было, изобрести новое невозможно, но можно им восполь-

зоваться. С массовой культурой постмодернизм сращивает принцип отношения к искусству как к игре, удовольствию, раскрепощению.

Самое опасное в современной культуре — дух разрушения, неверие в исконные человеческие ценности. Увидев смерть огромного числа невинных людей от рук террористов в Вашингтоне 11 сентября 2001 года, (в России тоже произошли трагедии с захваченными больницами и школами, рушащимися в одну секунду домами), многие поняли, насколько губительны такие установки. Эта дата мыслится точкой отсчета постпостсовременности.

А.В. Венкова пишет, что новая станица в визуальной культуре началась, когда ситуативная эстетика постмодернизма начала вытесняться этикой выбора художника между элементарным жизненным драйвом и социальной активностью как необходимым условием творчества. Отсюда возрождение интереса к выразительным средствам изобразительного искусства как потерянного постмодернизмом способа репрезентации. В художнике теперь снова видят «активного медиума с социальным лицом, способного к трансляции, как духовных, так и материальных реалий» [2, с. 82]. Автор называет несколько новых концепций творчества. Это заострение идеи национальной принадлежности как первоначального архетипического истока, социальная критика как вариант политической деятельности. Это гендерная проблематика как построение зон персональной идентификации, наконец — новый гедонизм через техническое совершенство произведения искусства, что должно побудить художников вернуться к классическим основам мастерства. «Традиционализм» уважительно относится к произведениям художников прошлого, к культурному наследию разных народов. Его законы основаны на общепринятых моральных и эстетических нормах [11, с. 85]. Эта позиция позволяет противопоставить «постмодернизм» и «традиционализм», подчеркнуть сложность современного художественного процесса.

Таким образом, «традиционализм» не следует рассматривать как простое воспроизведение старых стилей. Он представляет собой осознанное переосмысление и актуализацию традиций в контексте современных требований. Выделим несколько этапов «традиционализма» в советском искусстве. В 1920–1930-е гг. художники, сформированные до революции, продолжают традиции искусства прошлого, обращаются к нему как к важной составляющей своих художественных переживаний и основе образовательных усилий, которые должны строиться на изучении мировой художественной культуры. Отказ от наследия для них не мыслим.

Их ученики и последователи, художники 1960–1980-х гг., выбирают близкую им стилевую систему прошлого для раскрытия новых актуальных тем, которые преподносятся как вечные, общезначимые. Это возведенные в степень философского звучания темы семьи, преемственности поколений, родины, разнообразных традиций народов нашей страны. «Традиционалисты» обращаются к выражению своеобразия культуры своей местности. Они усвоили от предыдущего поколения символическое мышление, решение общечеловеческих в понятной большинству зрителей фигуративной форме.

Этот подход противопоставляет их постмодернизму, исключающему преемственность с художественными достижениями прошлого. В этом качестве «традиционализм» видится следующим этапом современного искусства, не принимающего провокаций постмодернизма, подчеркивающего бесплодность опыта предшественников как устаревшего и не актуального. Прогноз перспектив развития «традиционализма» определяется степенью его влияния на молодежное художественное сообщество. Новые цифровые технологии облегчают доступность к культурным традициям. Накапливается усталость от искусственного, сиюминутного, отвлеченного от реалий искусства. Начинающие художники чаще обращается к традиционным ценностям и академическим законам изобразительного искусства, что проявляется в выборе тем, техник и приемов. Понимание важности преемственности опыта позволяет поднимать общечеловеческие темы, такие как любовь, смерть, природа, социальная справедливость и национальная идентичность. Они связывают прошлое и настоящее, дают возможность переосмысливать идеи и способы выразительности великих.

**Список литературы:**

**1.** *Борев Ю.Б.* Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. — Москва: АСТ: Олимп, 2008. — 478 с.

**2.** *Венкова А.В.* Визуальная культура эпохи глобализма: идентификация пустоты // Глобальное пространство культуры: материалы международного научного форума 12–16 апреля 2005. — Санкт-Петербург: Центр изучения культуры, 2005.

**3.** Владимир Андреевич Фаворский. Воспоминания о художнике. — Москва: Книга, 1990. — 355 с.

**4.** *Галямов А.А.* Творческий метод В.А. Игошева в контексте отечественного изобразительного искусства второй половины XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Галямов А.А. – Барнаул, 2024. — 270 с.

**5.** *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. — 477 с.: ил.

**6.** *Герчук Ю.Я.* Фаворский. — Москва: РИП-холдинг, 2018. — 271 с.

**7.** *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. — Москва: Ад Маргинем Пресс, 1987. — 191 с.

**8.** *Деготь Е.Ю.* Русское искусство XX века. — Москва: Трилистник, 2002. — 223 с.

**9.** *Дьяконицына А.Л.* Виктор Попков / А.Л. Дьяконицына. — Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2024. – 52 с.

**10.** *Кириллова Г.С.* Владимир Федорович Стожаров. — Ленинград: Художник РСФСР, 1974. — 78 с.

**11.** *Ковычева Е.И.* Роль традиционализма в решении проблем современного искусства // Художник и Время: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А. Лебедевой (1912–2001). — Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2013. — С. 80–87.

**12.** *Манин В.С.* Неискусство как искусство. — Санкт-Петербург: Аврора, 2006. — 271 с.

**13.** *Морозов А.И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг. — Москва: Советский художник, 1989. — 252 с.

**14.** Очерки истории советского искусства: Архитектура, живопись, скульптура, графика / [П.А. Павлов, А.М. Журавлев, А.И. Морозов и др.]; ответственный редактор Г.Г. Поспелов. — Москва: Советский художник, 1980. — 263 с.

**15.** *Парамонов А.В.*, *Червонная С.М.* Советская живопись: книга для учителя. — Москва: Просвещение, 1981. — 272 с.

**16.** *Пластова Т.Ю.* Творчество А.А. Пластова в европейском контексте: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва, 2020. — 431 с.

**17.** *Пластова Т.Ю.* Картины Аркадия Пластова. История создания. — Москва: БуксМАрт, 2023. — 256 с.

**18.** *Плетнева Г.В.* Тема, образ, стиль в произведениях Виктора Попкова // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов: сб. статей. — Москва: Наука, 1979. — С. 95–117.

**19.** *Флорковская А.К.* Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е гг. // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества: коллективная монография / ответственный редактор А.Н. Иньшаков. — Москва: БуксМАрт, 2018. — С. 84–93.

**20.** *Яблонская М.Н.* Творчество молодых художников на новом этапе развития советского изобразительного искусства // Советское искусствознание. — Выпуск 1 / редколлегия: В.М. Полевой и др. — Москва: Советский художник, 1978. — С. 5–15.