МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. С.Г. СТРОГАНОВА»

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)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Том I

Москва
2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ …… 4

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ВРЕМЕНИ КАК ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ «СУРОВОГО СТИЛЯ» ……27

1.1. Историко-культурные условия развития художественного процесса послевоенного времени……..…27

1.2. Социально-политические условия и художественная среда сложения концепции «социалистического реализма» 1930-х годов как предшественника «сурового стиля»…….……62

1.3. Творческое обновление советского искусства в период 1950–1960-х годов ……..…..…….107

ГЛАВА 2. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА О ПРОБЛЕМАХ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА 1940–1960-Х ГОДОВ …..…… 158

2.1. Смена тематики и творческих установок в зеркале художественной критики эпохи. Концепции и оценки ……....…..158

2.2. Искусствоведческие концепции в искусстве 1940–1960-х годов в современном искусствознании: смена акцентов …….170

2.3. Трактовка советской живописи «сурового стиля» в исследованиях современнных авторов ……....…….. 188

ГЛАВА 3. ОСНОВЫ ДУХОВНОЙ И ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ «СУРОВОГО СТИЛЯ» …… 210

3.1. Иконическое начало живописно-пластической традиции в отечественном изобразительном искусстве ……..…….....……... 210

3.2. Иконологическая духовная идентичность живописных образов сурового стиля (иконичность как духовно-мировоззренческое отражение бытия) ……232

3.3. Национальные тенденции и школы в сложении иконографии «сурового стиля» ……273

ГЛАВА 4. «СУРОВЫЙ СТИЛЬ» КАК ЦЕЛОСТНАЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА ……..…… 310

4.1. Пути развития реалистического искусства как художественно-образной системы в отечественном искусстве …….……. 310

4.2. Особенности эпохи постмодернизма в контексте сложения идейно-художественных программ изобразительного искусства …… 326

4.3. Духовно-нравственная характеристика художественных образов героев произведений «сурового стиля» ……..……...…… 334

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ……..……..359

ПРИМЕЧАНИЯ……..……..… 377

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ …….……...…. 411

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Некоторые особенности идейно-художественных программ наиболее ярких представителей «сурового стиля» ……..…… 442

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Перечень основных творческих выставок художников «сурового стиля» ……..… 449

ВВЕДЕНИЕ

Советской культуре и искусству XX века посвящено довольно много отечественных и зарубежных публикаций, как во второй половине XX столетия, так и в поздний 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 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 яростный и «безумный» духовный прорыв к иным мирам. Неистовая жажда мастеров искусства по овладению «четвертым измерением», которая наиболее ярко отражена в работах В. В. Кандинского, П. Н. Филонова, К. С. Малевича, К. С. Петрова-Водкина, Р. Р. Фалька. Эти новаторы по своему разумению 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 праначал 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 противостоялось «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.

Нельзя не согласиться с утверждением Бондаренко Л.К. о том, что искусство советского периода в своей псевдорелигиозной идее творческого «служения» социалистическому государству и советскому народу, существовала определенная внутренняя логика, которая опиралась на традиционный моральный «догмат», в той или иной мере наиболее адекватно отражающий реальность [180, с. 5]. Этот квазирелигиозный «догмат», как и созданный на его базе советский «канон», во многом регулировали все

духовные запросы, связанные с социально-духовной позицией советского художника. Этот же «догмат» в условиях позднего советского строя во многом обеспечивал относительно безопасную зону «творческой свободы» и безбедного существования советских художников [180, с. 5]. Согласно устаревшей интерпритации советского (читай русского) реалистического искусства в период «тоталитарного совкового режима» который авторитарно управлял сверху культурноыми процессами в СССР, привело во многом к упрощению восприятия целостности общекультурного фона существования советского изобразительного искусства [180, с. 5-6].

Как справедливо отмечает исследователь Бондаренко Л.К. в советском изобразительном искусстве, судя по огромному количеству интересных и довольно качественных произведений, происходила глубокая весьма плодотворная «внутренняя» работа по сохранению традиций. Тех подспудно сохраненных традиционных русских ценностей, которые в качестве древних архетипов сохранялись в сознании художников, формируя и структурируя уникальный эстетический и художественный опыт советской эпохи [180. с. 6]. Сегодня с высоты прошедших лет стало хорошо видно, что «модная» ранее социальная проблема взаимоотношений «художника и власти» уже потеряла прежний полемический задор и социальную остроту многочисленных дискуссий перестроечного периода 1980-90-х годов XX столетия [180. с. 6]. Настоящих специалистов в области искусствоведения сегодня волнуют проблемы психологии творческого процесса, художественные особенности пластического языка отдельных советских мастеров, диалектика процесса сложения индивидуального стиля и даже целого направления в искусстве СССР. В общем, искусствоведческие проблемы выявления и фиксации изобразительных идей, которые прямо или косвенно формировали творческий облик отечественных художников второй половины XX века. [180, с. 5-6].

Эта тенденция переосмысления истории открывает новые грани в произведениях художников советской эпохи благодаря таким выставкам, как

«Оттепель» (2017, Государственная Третьяковская галерея) или «Дом культуры СССР» (2023, Центральный выставочный зал). 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 опоре 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

Великой советской культуре XX века, в частности изобразительному искусству советского периода, посвящено довольно много публикаций, как во второй половине XX столетия, так и в поздний постсоветский период. 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 [2]. 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 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 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 нами, 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 в первой главе диссертации «Краткая историография проблемы: советская живопись послевоенного периода в контексте сложения «сурового стиля». 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.

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, социо-культурный 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

художественного процесса, опубликованные в периодической печати в 1960–1980-х годы и в сети Интернет в 1990–2020-е годы. Автором также 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, что 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.

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. Причем преемственность эта не ограничивается методологией и методологическими подходами, а является, прежде всего, онтологической (сущностной) и поэтому существует на ментально-духовном уровне. Поскольку и авангард, и соцреализм, и нонконформизм, и современный контемпорари-арт бурно росли на почве революционно-богоборческой идеологии и философии нигилизма, активно и агрессивно отвергающей всю тысячелетнюю традиционную русскую христианскую культуру и искусство, как враждебную и чуждую идеологии советского коммунизма и постсоветского неолиберализма.

2. Первая отличительная черта нового советского искусства заключалась в полном приоритете метода и методологии над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества. Этот приоритетный метод, содержавший в себе более агрессивные и разрушительные черты в раннем советском авангарде, был затем несколько смягчен и стал менее агрессивен в соцреализме. Позднее этот метод вновь вернулся к разрушительной неоавангардистской традиции уже в неофициальном «нонконформистском» искусстве позднего СССР, затем после распада советского социума проявляется в постсоветском искусстве контемпорари-арта. Основу этого метода составляла оппозиция христианской культуры, тем не менее нашедшей возможность проявиться в духовно-мировоззренческих исканиях мастеров живописи «сурового стиля».

3. Второй отличительной чертой советского искусства была партийность (идеологизированность), которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное и четко

структурированное тоталитарное псевдотеократическое государство. 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. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший рационализм и функциональность как единственный критерий и смысл искусства, фактически подготовил приход соцреализма как формы «безличного» обращения к неким усредненным «массам», в котором теряется присущая искусству способность индивидуального отклика. Поскольку общее содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени и в зависимости от внешних обстоятельств, упрощенное черно-белое сознание всегда являлось основой и самовоспроизводящимся фактором искусства советского культурного кода.

4. Автор предполагает, что массовая советская культура соцреализма в полном соответствии с социокультурными механизмами использовала результаты исследований в области разрушения традиционной модели искусства, прежде всего христианского, а советская пропагандистская машина запустила процесс массового тиражирования художественной продукции соцреализма. Художники-авангардисты при разнообразии формальных течений и формалистских споров сами установили жесточайшую диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти вместе с агрессивным пафосом разрушения всего культурно-художественного наследия исторической России.

5. Именно поэтому, считает автор, феномен социалистического реализма очень сложно описывается только лишь с позиции искусствоведения, как некий «художественный стиль советской эпохи», поскольку, следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных зарубежных и отечественных стилей и

художественных школ, используя их в дальнейшем как своеобразные «цитаты». Тем более 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. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард в течение двадцати лет выполнял задачу по уничтожению всякой личности как знака присутствия Бога в человеке и в человеческой культуре. Затем авангард передал революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту безличность (духовное ничто) как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития.

6. 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. При художественных экспериментах и активном обращении к разным изобразительным линиям они умело соединяли в своих произведениях опыт древнерусского искусства, накладывая иконописные традиции, дореволюционную живопись на современные лекала. Художники вдохновлялись христианскими шедеврами прошлых столетий и находились в постоянном внутреннем диалоге со старыми мастерами. Изучение творчества мастеров прошлого значительно расширило стилистически и тематически границы творчества советских художников.

7. Неосознанно обращаясь к наследию своих предков, художники «сурового стиля»стремились противопоставить свое творчество пафосу

плакатов и официально имперской стороне позднего социалистического реализма. Уже в контексте их раннего творчества постепенно вырабатывались такие «иконописные» параметры «сурового стиля», как изображение неприукрашенной реальности, отход от подробного литературного повествования, стремление к духовно-психологической трактовке образов, метафоричность художественного языка, расширяющая смысловые границы произведения. В центре внимания художников «сурового стиля» не просто темы рабочих будней, но почти религиозная «освященность» повседневного труда обычного человека. Персонажи – строители, геологи, ремонтники, плотогоны и полярники формируют некий собирательный образ - «икону» советского человека.

8. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, по мнению автора, 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 иконописи, неосознанно заменяя иконописное искусство и интерпретируя его в соответствии с советской реальностью. Обращение к иконописной теме может показаться неожиданным лишь на первый взгляд, это был особый способ выражения протеста и неприятия существующей идеологии. Проявившаяся в пейзажных и жанровых полотнах в завуалированной форме, эта тема затем окончательно сформировалась в «деревенских» сериях мастеров.

9. Интуитивное обращение к иконописи не было случайным: художники физически ощущали распад поколений, трагический слом вековых народных устоев. Никто из художников «сурового стиля» не был церковным человеком, однако существовала неявная духовная, «корневая» связь с родителями, выросшими в православной вере и русскими художественными традициями. Этот христианский подтекст больше просвечивает, нежели явственно

проговаривается, что было очевидно в эпоху тотального атеизма. Их картины не предлагали обществу напрямую религиозные сюжеты, но в этих произведениях они стремились затронуть что-то необыкновенно важное, «неотмирное и сущностное» во внутренней жизни каждого человека.

Теоретическая и практическая достоверность 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 его внутренние закономерности и выявить факторы, определившие характер идейно-художественных программ советской живописи «сурового стиля».

Практическая же значимость работы заключается в применении новом целостного подхода к исследованию уникального явления советского искусства. Способ систематизации художественных объектов, многоаспектная и целостная методология их изучения и приемы обобщения, разработанные и примененные 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 обобщающие выводы, содержащиеся в диссертации, будут весьма полезны для искусствоведов, историков и культурологов.

Материалы исследования могут быть также использованы культурологами, историками искусства и общества, институциональными

агентами, журналистами, преподавателями истории, культурологии и искусствоведения, экскурсоводами. Положения, разработанные в диссертации, найдут применение при чтении курсов лекций по истории советской культуры и искусства XX века, составлении планов экскурсий, «дорожной карты» 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 искусства графики РГХПУ им. С.Г.Строганова. На основе выявленных автором закономерностей и понимания структуры и логики художественного процесса организован и проведен целый ряд авторских кураторских проектов,

демонстрировавших произведения живописи и графики ведущих мастеров «Сурового стиля.

Результаты исследований также были опубликованы в многочисленных научных статьях, список которых приводится в конце диссертации. 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: 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. Результаты 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; Дом Бурганова.

Пространство культуры. – М.: Издательство Московского государственного музея «Дом Бурганова», 2021. – № 2. – С. 79-100. Кроме того, тема диссертации освящалась в других зарубежных и отечественных научных изданиях: Ежемесячный Международный научный журнал «European multi science journal», Венгрия. No 33/2020 / Budapest: European Multi Science Journal. – 2020. – № 33. – P. 3-6.; Сборник статей «Science. Education. Practice». Proceedings of the International University Science Forum. Canada: Toronto, 2020. – P. 64-72.; Сборник статей «Scientific achievements of the third millennium». Collection of scientific papers on materials XIII International Scientific Conference, USA: New York, 2021. – P. 110-114.; Сборник материалов «Scientific research of the SCO countries: synergy and integration». Materials of the International Conference. Chaina: Beijing, 2020. – P. 97-105.; 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, трех глав и заключения с подведением итогов, общего библиографического списка использованной литературы (в том числе зарубежные публикации и ссылки на интернет-источники, введенные в научный оборот) и отдельного списка литературы по темам глав. Общий объем диссертации составляет 457 страниц.

ГЛАВА 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ВРЕМЕНИ КАК ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ «СУРОВОГО СТИЛЯ»

1.1. Историко-культурные условия развития художественного процесса послевоенного времени

Глава посвящена обзору и анализу общего историко-культурного фона советского общества с начала 1950-х и до конца 1960-х годов XX столетия. Автор делает попытку исследовать общий контекст историко-культурного фона, отраженный в советском изобразительном искусстве, позволяющий полнее проанализировать, а значит, и понять особенности национального развития социума и специфику художественного мышления. Подписанием акта о безоговорочной капитуляции нацистской Германии 8 мая 1945 года завершилась Великая Отечественная война. Уже через два месяца СССР объявил войну милитаристской Японии, которая закончилась полным разгромом японской Квантунской армии в сентябре 1945 года. Победоносное завершение Второй мировой войны остро ставило вопрос скорейшего восстановления народного хозяйства, культурного развития и 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 (Рис. 1–5). Это поставило перед Правительством СССР актуальные вопросы скорейшего восстановления народного хозяйства и налаживания мирной жизни граждан. Уже 26 мая 1945 года выходит постановление советского правительства о перестройке промышленности на мирные рельсы, которое обязывало руководство отраслей и предприятий в максимально короткий срок начать выпуск мирной продукции. В июле 1945 года началась массовая демобилизация армии военного периода с последующим трудоустройством квалифицированных специалистов (Рис. 6). Для облегчения развития мелкого индивидуального предпринимательства,

артелей и колхозов был отменен специальный «военный налог», началось государственное финансирование «локомотивных» проектов по восстановлению старых и строительству новых железных дорог, гидротехнических сооружений. Государство вкладывало значительные средства в создание новых целлюлозно-бумажных предприятий и возведение новых алюминиевых заводов для обеспечения страны дешевым металлом (Рис. 11–15). С целью разрешения острейшего финансового кризиса в декабре 1947 года была проведена сбалансированная финансовая реформа, одновременно с которой была отменена карточная система военного времени. Для обеспечения финансовой независимости страны от американского доллара особым Постановлением Совмина СССР 1950 года расчет в международных сделках между странами советского блока и иностранными контрагентами переводился на золотую основу. Учитывая факт применения Соединенными Штатами атомной бомбы против Японии в 1945 году, Советский Союз вынужден был приступить к созданию собственного ядерного оружия, для чего пришлось практически заново создавать целые отрасли промышленности и новые научно-исследовательские центры (Рис. 7). Это было весьма актуально, поскольку уже с начала 1946 года Соединенные Штаты и Великобритания резко ужесточают риторику общения с СССР, именно с этого времени начинается долгий и сложный период «холодной войны» между СССР и странами Западного блока. Учитывая сложность международной ситуации, в мае 1946 года выходит специальное постановление советского правительства о создании совершенно новой для СССР ракетостроительной промышленности, куда входили и инженерно-конструкторские центры. В 1947 году создается специальный Государственный комитет СССР по внедрению новой техники, который возглавил работу по применению достижений науки и техники в экономике и по организации важнейших научно-технических и исторических исследований отраслевого и межотраслевого характера. Для решения поставленных задач в системе Академии наук СССР создаются тридцать

новых институтов: 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 (Рис. 7). В конце 1940-х – начале 1950-х годов в Советском Союзе создаются предприятия, выпускавшие продукцию высоких технологий, не уступавшую лучшим мировым образцам. Так, в 1947 году в СССР был осуществлен запуск первой радиоуправляемой ракеты [109, с. 206]. Навязанная нам гонка вооружений привела к созданию на базе вновь созданных научных центров первого образца отечественного ядерного оружия, испытание которого было успешно проведено в августе 1949 года в районе Семипалатинска (Рис. 24–25).

Возврат советской образовательной системы к традиционным русским (имперским) школьным программам классической гимназии обеспечил почти тридцатилетний период стабильности в среднем и высшем образовании (Рис. 20–26). Наиболее авторитетные советские (русские) историки, такие как С.К. Бушуев, А.В. Ефимов, П.П. Смирнов, Б.И. Сыромятников, Е.В. Тарле, А.И. Яковлев, практически с самого начала Великой Отечественной войны начинают активно бороться за реабилитацию объективного (не классового) изучения русской и российской истории, по сути, возвращая народу славные деяния его государственных, военных, общественных и культурных деятелей. (Рис. 60) Так, в частности, директор государственной дипломатической академии профессор С.К. Бушуев выступил публично с лозунгом «добить национальный нигилизм» и впервые за период советской (большевистской) историографии поставил вопрос об исторической реабилитации таких видных

деятелей российской истории, как А.А. Аракчеев, М.Н. Катков и даже К.П. Победоносцев [109, с. 201]. Естественно, весь процесс реабилитации русской истории и культуры не мог не осуществляться без активной поддержки как самого И.В. Сталина, так и части его ближайшего окружения (Рис. 10). В частности, эту же национальную «имперскую» политику уже с 1941 по 1945 год активно осуществляли А.С. Щербаков и Г.Ф. Александров, позднее в период с 1945 по 1948 год ее поддерживал видный советский политический деятель А.А. Жданов. Благодаря такому идеологическому подходу большенство советских людей заново открыли для себя великую историю своих предков, их славные героические деяния, их огромный вклад в мировую культуру и науку (Рис. 18-19). Советскими историками и искусствоведами были, в частности, выявлены приоритеты изобретения паровоза русскими братьями Черепановыми, а не англичанином Д. Стефенсоном, также приоритет изобретения стали русским инженером Д.К. Черновым, а не Бессемером, как это ошибочно считали в России раньше. Советские школьники вполне справедливо стали гордиться великими русскими математиками и аналитиками Н.И. Лобачевским, М.В. Остроградским, Софьей Ковалевской и П.Л. Чебышевым (Рис. 20-22).

Понимая всю важность и обширность проблем послевоенного восстановительного периода, который потребовал от страны огромного количества новых инженерных, научно-педагогических и художественно-конструкторских кадров, еще в трудном 1944 году советское руководство принимает решение о воссоздании дореволюционного Строгановского художественно-промышленного училища технического рисования (Рис. 27-28). Старейшая в России школа художественно-дизайнерских кадров была вновь открыта в 1945 году под названием Московское центральное художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) [113, с. 61]. Вслед за Строгановкой на базе Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ) в 1948 году открывается Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной (ЛВХПУ)

[111, с. 92]. В виду острой нехватки профессиональных художников-конструкторов (дизайнеров), нарком Л.П. Берия 31 декабря 1945 года подготовил распоряжение об организации специального Архитектурно-художественного бюро (АХБ) при Министерстве транспортного машиностроения, начальником которого был назначен будущий выдающийся советский художник-конструктор (дизайнер) Юрий Борисович Соловьев, который впоследствии многие годы возглавлял Всемирный союз дизайнеров «Icsid». По сути, именно Ю.Б. Соловьев стал инициатором создания специального художественно-проектного ведомства, нацеленного на создание отечественного конечного промышленного продукта с высокими эстетическими и эргономическими свойствами (Рис. 28-30). Можно смело утверждать, что именно с этого момента начиналась подлинная история отечественного промышленного дизайна, как специальной системы государственного художественно-промышленного образования [113, с. 64]. Так, например, одним из первых удачных художественно-дизайнерских проектов АХБ стал проект модернизации железнодорожного пассажирского вагона (1945), в котором Ю.Б. Соловьев и его команда применили новаторский для того времени принцип наглядного сравнения. Для этого на подмосковном заводе в Лианозово были специально построены в натуральную величину макеты будущих вагонных интерьеров. Один из макетов вагона был выполнен по проекту профессиональных заводских инженеров-вагоностроителей, а другой вариант – по проекту коллектива АХБ Ю.Б. Соловьева (в составе Ю. Сомова, И. Кулакова и Г. Лебедева). Вариант художников-конструкторов АХБ показался членам государственной комиссии предпочтительней, поскольку имел просторный, светлый, эргономичный и изящный интерьер. По своей стилистике пассажирский вагон проекта АХБ был близок стилю геометрического функционализма с элементами «стрим-лайн» (мягкие овальные края лавок, округлость вагонных светильников и пассажирских полок, плавные уютные контуры окон). Специально рельефно профилированные ребра жесткости, изящные декоративные металлические

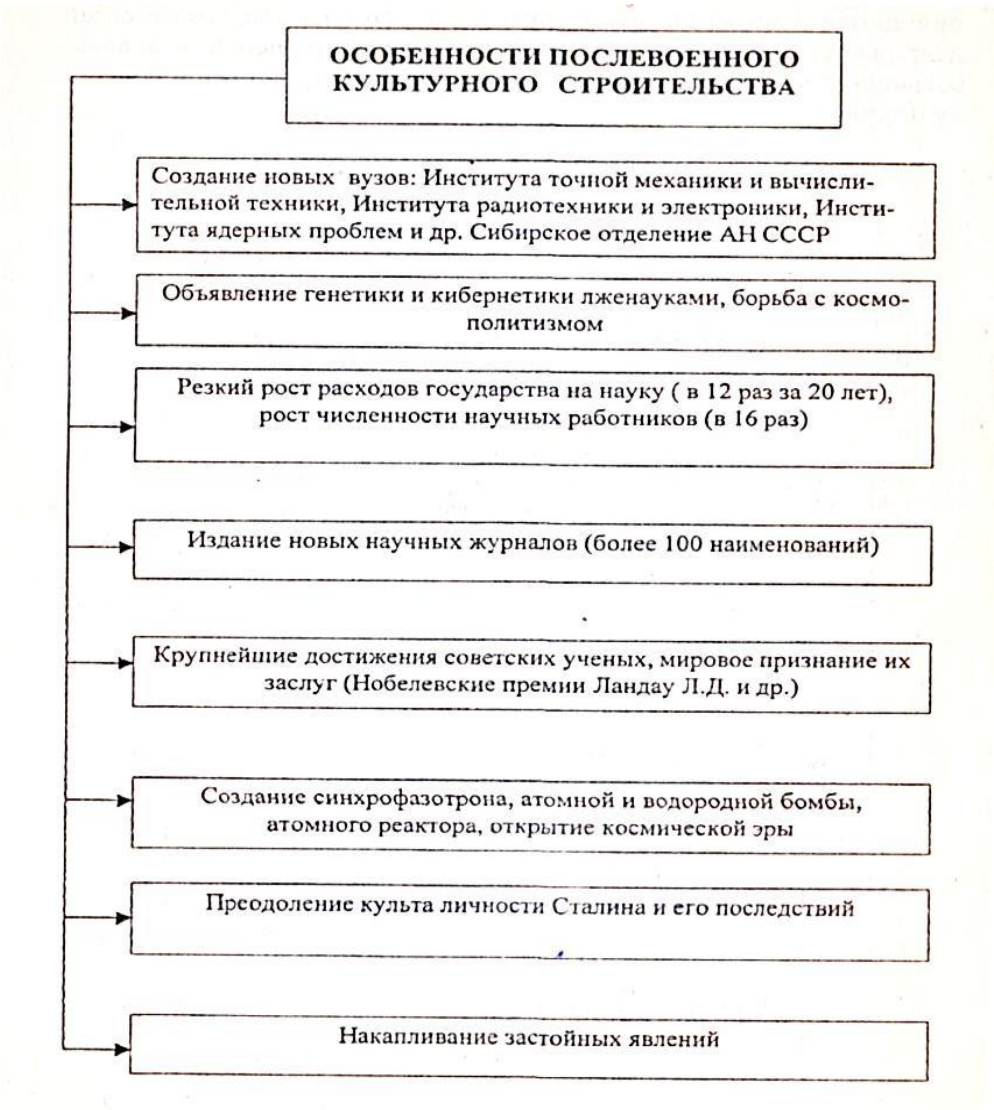
накладки, уступы в формах для пепельниц и плафонов как бы акцентировали зрительное движение в глубину единого вагонного пространства. Авторы проекта продемонстрировали изобретательность в решении различных бытовых мелочей: трансформация полок и откидных столиков в проходах вагона, пепельницы и ручки, отлитые из блестящих алюминиевых сплавов и пр. Проект советского железнодорожного вагона и его интерьера, разработанный творческой группой Ю.Б. Соловьева, практически без каких-либо серьезных доработок и конструктивных изменений выпускается вагоностроительными заводами нашей страны вплоть до сегодняшних дней [113, с. 65].

Одними из первых сотрудников АХБ стали наиболее талантливые выпускники старой доброй Строгановки, такие как И. Голицын, И. Абросов, Г. Захаров, Е. Борисов, А. Денисов, Ю. Сомов, которые первоначально составили основной костяк дизайнерской команды Ю.Б. Соловьева. Эта творческая группа советских художников-конструкторов (дизайнеров) в дальнейшем разрабатывала проекты целого ряда уникальных промышленных объектов (Рис. 35). Например, таких как пассажирский пароход «Иосиф Сталин», дизель-электроход «Ленин» для Волжской флотилии, первый в мире атомный ледокол «Ленин», первый промышленный образец советской атомной подводной лодки, проект официальной государственной яхты СССР, различные проекты трансформируемой мебели для жилых помещений и пр. [113, с. 64]. Впрочем, стоит отметить и тот факт, что проектные художественно-конструкторские разработки команды АХБ часто вызывали негативную реакцию заводских инженеров и конструкторов, которые в силу специфики своей работы в основном были нацелены лишь на утилитарно-функциональные свойства изготавливаемой продукции. Именно поэтому коллективу АХБ в дальнейшем ВНИИТЭ приходилось сотни раз доказывать и убеждать руководство и конструкторский коллектив отдельных предприятий и целых отраслей промышленности в необходимости творческого

дизайнерского подхода к разработке проектов новых промышленных изделий. К великому сожалению, это не всегда удавалось (Рис. 36).

Еще одной важнейшей характерной особенностью развития советского художественно-промышленного творчества (дизайна) 1950-х годов стало объединение учебно-образовательного процесса с активной практической деятельностью, что было обусловлено острым дефицитом специалистов. Это было время активного систематического привлечения студентов художественно-промышленных вузов к разработке конкретных государственных проектов. Так, студенты МГХПУ (бывшей Строгановки) под непосредственным руководством своих преподавателей в ходе выполнения программы обучения участвовали в разработке проектов новых станций московского метро («Смоленская», «Парк культуры», «Проспект Мира», «Октябрьская», «Комсомольская», «Ботанический сад») (Рис. 37-39). Также они принимали участие в строительстве и декорировании интерьеров и фасадов знаменитых «сталинских» высоток Москвы [113, с. 65].

Таблица 1. Особенности послевоенного культурного строительства



Развитие советского послевоенного дизайна пришлось на эпоху стилистического господства, в период «сталинского ампира», который в 1950-е годы получил всеобщее признание и распространение в архитектуре и предметной среде (см. табл. 1). Сознательно акцентированная торжественность, тяжелая «имперская» помпезность советского стиля была обусловлены, в первую очередь, гордостью за послевоенные достижения СССР и величием страны-победительницы. Уже 01 ноября 1945 года выходит Постановление СНК СССР «О неотложных мероприятиях по восстановлению 15 старейших русских городов, разрушенных гитлеровскими захватчиками» (Рис. 2-5). Рассматривая основные проекты по восстановлению ряда советских городов, представленные правительству в рамках данной программы,

искусствовед С.Д. Тугаринова справедливо отмечает фактор монументальной и живописной доминанты возводимых общественных зданий и сооружений данной эпохи (кандидатская диссертация «Формирование архитектурно-художественных концепций высотных зданий Москвы 1930–1950-х годов», 2018). Автор акцентирует внимание на том, что стремление советских послевоенных архитекторов выразить победные настроения нашли свое отражение в разработке как единичных сооружений триумфального и монументального характера, так и при создании комплексных архитектурно-художественных ансамблей. Размышляя о классификации монументальных высотных зданий послевоенного «сталинского» периода, С.Д. Тугаринова выделяет три основных типа архитектурных сооружений: башенный, башенно-замковый и башенно-пирамидальный (Рис. 8-9). Стилистические особенности высотных сооружений 1940–1950-х годов, по мнению С.Д. Тугариновой, не связаны с каким-либо архитектурным направлением, а представляют собой интерпретацию русского и зарубежного опыта и различных архитектурно-художественных стилей со своими внутренними противоречиями. При этом эклектическая ретроспектива, свойственная послевоенной архитектуре сталинской эпохи, не лишена собственных национальных акцентов, она гармонично вместила в себя явные отсылки на образцы средневекового зодчества и на стилистические эксперименты американских архитекторов начала XX столетия (Рис. 22-23).

Вследствие активного государственного подхода возникла острая необходимость повышения качества и социального престижа советских промышленных изделий (наиболее популярный лозунг того времени: «Советское – значит лучшее» (Рис. 31-34). Все это неизбежно диктовало необходимость уделять особое внимание повышению эргономических требований: комфорта, безопасности, морфологии формообразования, эстетики, колористики. В свою очередь, внедрение в проектные и производственные процессы таких многогранных категорий неизбежно требовало творческого системного переосмысления и традиционной

эргономической триады «человек–вещь–среда» (Рис. 40-42). Например, в 1950-е годы, когда в СССР стали активно развиваться внутренние и внешние линии авиаперевозок государственной компании «Аэрофлот», срочно потребовалось разработать особый советский фирменный стиль авиакомпании, который на долгие годы стал бы символом гражданской авиации СССР. Были разработаны специальные инновационные проекты и построены новые современные для того периода времени аэропорты, первоначально, конечно, в Москве и Ленинграде, а затем и в других городах нашей страны. Советским архитекторам и дизайнерам порой приходилось решать совершенно непривычные для них новые функциональные задачи, такие как интерьеры и оборудование громадных залов ожидания, устройство визуальных информационных табло, проектирование специализированных стоек для оформления билетов и сдачи-приемки багажа, разработка дизайна и конструкций современных мобильных трапов и пр. Сложность заключалась еще и в том, что именно в это время на советские авиалинии вышли первые отечественные реактивные и турбореактивные пассажирские авиалайнеры. Учитывая совершенно новые требования к комфорту и общемировую специфику авиадизайна, на первых порах, естественно, не обходилось без различных казусов. Так, например, первый турбореактивный авиалайнер «Ту-104», несмотря на свой ультрасовременный внешний вид, внутри салона имел интерьер, спроектированный по «классическому» принципу интерьеров железнодорожных пассажирских вагонов. Специфическая мебель авиасалона была спроектирована и выполнена в совершенно неуместном здесь стиле «а-ля рюс» с яркими вышитыми занавесками и «домашними» настольными лампами [117]. Впоследствии потребовались многочисленные дизайнерские доработки и совершенно новые проекты с целью разработки современных интерьеров эстетичных и эргономичных авиасалонов советских самолетов.

Примером удачного дизайнерского решения в рамках художественно-конструкторского проекта стоит привести историю разработки и внедрения другого советского транспортного изделия. В 1958 году в Центральном

конструкторском бюро города Горький (Нижний Новгород) проводились художественно-конструкторские работы по проектированию самых новых типов судов на подводных крыльях. Именно в Горьковском ЦКБ сформировалась группа художников-конструкторов в составе В. Квасова, Ф. Прибыщенко, О. Фролова, А. Фроловаа, И. Медведева, В. Бойкина. Результатом работы этого творческого коллектива дизайнеров стал поистине революционный дизайн советских судов на подводных крыльях различных серий «Метеор», «Вихрь» и «Комета». Несомненно, влияние на советскую «мирную» послевоенную продукцию во многом оказывала, прежде всего, военная техника, которая стала не только техническим, но и эстетическим эталоном, привнеся эргономичность, динамизм и обтекаемость внешних форм в морфологию мирных изделий. Наиболее быстроходное пассажирское судно на воздушной подушке с газотурбинным двигателем «Буревестник», созданное на базе аналогичного военного изделия, могло с относительным комфортом перевозить 150 пассажиров со скоростью 97 км/ч [116].

Развитие послевоенного художественного конструирования в СССР было связано не только лишь с проектированием транспортных средств и интерьеров. Советский стилистический подход в дизайне начинает проникать и в бытовые промышленные товары, такие как холодильники, радиоприемники, телевизоры, магнитофоны, фотоаппараты, кинокамеры, велосипеды и прочие бытовые изделия (Рис. 36). Справедливости ради стоит отметить и тот факт, что оригинальных отечественных разработок бытовых приборов и товаров было относительно немного, учитывая консерватизм плановой социалистической экономики, и весьма часто советские художники-конструкторы заимствовали иностранные прототипы известных мировых брендов. В качестве одного из ключевых примеров удачного отечественного дизайна стоит отметить модель культового советского фотоаппарата «Зенит-Е» (1965–1982), который был разработан на Красногорском механическом заводе (КМЗ). Стильный, эргономичный и неприхотливый фотоаппарат

«Зенит-Е» был сконструирован на основе дальномерного фотоаппарата «Зоркий», который производился в 1952–1956 годах, и смог вобрать в себя все лучшее от своих отечественных и зарубежных предшественников. До настоящего времени аппарат «Зенит-Е» считается одним из самых надежных и качественных пленочных фотоаппаратов в мире. Несмотря на то что «Зенит» не был первым зеркальным фотоаппаратом в Советском Союзе, именно он стал самым популярным. Модель советского фотоаппарата «Зенит-Е» (1965–1982) была произведена в количестве более 8 млн экземпляров, что стало безусловным мировым рекордом для однообъективных зеркальных фотоаппаратов, и было занесено в Книгу рекордов Гиннесса [119]. К сожалению, уже после смерти И.В. Сталина, в конце 1950-х годов, выходит распоряжение ЦК КПСС о борьбе с «излишествами», в котором резко осуждается «ненужное стремление к украшательству» и часто оригинальные революционные творческие разработки основных отечественных художественно-конструкторских направлений постепенно стандартизируются. Происходит формирование общего для дизайна второй половины XX столетия направления, получившее условное название «интернациональный стиль». Опираясь на принципы радикального функционализма Ульмской школы, это направление к тому времени завоевало широкое признание во всем мире, и поэтому стало так активно внедряться в СССР. Хотя в те годы отдельные теоретики и практики дизайна справедливо отмечали, что лозунг этого движения: «Форма следует функции», ставшей основным критерием формообразования, постепенно приводит к выхолащиванию этнокультурной идентичности предметного мира [115, с. 87]. Повальная стандартизация (функционализм) предметного мира приняла агрессивное негативное звучание, а само понятие «стандартный» стало неизбежным синонимом понятия «некачественный».

С конца 1950-х годов советским художникам-конструкторам стали навязывать новый «промышленный» подход (функционализм):

экономичность и простота (форма следует функции). Как следствие этого, бытовые вещи стали утрачивать свою образность и уникальную выразительность. Произошел некий разрыв между эстетическими возможностями новой техники и технологиями в обработки материалов и прикладным использованием производимых изделий, а также недооценка специфики возможностей современного машинного производства по отношению к приоритету ручного художественного труда. Однако, несмотря на общие негативные тенденции в развитии советского дизайна, некоторое оживление творческой деятельности в отечественном дизайне все же происходило из-за прихода на советские предприятия достаточно многочисленного количества новых художников-профессионалов и создания на многих заводах собственных КБ и художественных лабораторий [114].

Особо следует отметить тот факт, что бурное развитие советской послевоенной промышленности, технической эстетики (дизайна), фундаментальной и прикладной науки, космические исследования и запуски первых спутников неизбежно формировало своеобразный динамичный проектный фон культуры. Ценности индивидуальных и коллективных форм инициативного новаторского мышления, искренней веры в близкое светлое будущее, без которых просто невозможно представить сам дух периода «оттепели» становились базовыми ценностями, даже основой личных человеческих качеств. Что, кстати, превосходно отражала как богатая и разнообразная советская литература, так и великий советский кинематограф той бурной поры. Прошедшая с огромным успехом выставка «Оттепель» в Государственной Третьяковской галерее как бы подчеркивала это гармоничное внутреннее родство идей и установок советских научных работников (белых халатов) и советских художников (властителей душ). Работы Салахова вполне логично и закономерно были расположены рядом с фотографиями ключевых моментов научных исследований и макетами первых в мире спутников. Кстати, подобное соседство было бы просто невозможно,

да и считалось вообще нетипичным на реально проходивших художественных выставках тех далеких лет, строившихся все-таки по четко установленному «цеховому» или тематическому признаку. Подобное соседство программно заявляло о себе и виртуозно осуществлялось лишь в рамках значимых международных выставочных проектов, в которых участвовал СССР, например, в павильонах всемирных выставок или в экспозициях Домов советской науки и культуры в странах Варшавского договора или в третьих странах «народной демократии» (Рис. 43-45).

Именно тогда в монументальную и станковую живопись СССР вошел этот своеобразный проектный (дизайнерский) метод изображения: проекционость (фронтальность), четкая суховатая графическая манера, способ художественной моделировки с условными тенями, нарочитая плоскостность изображения персонажей. В советском изобразительном искусстве появляется даже особая специфическая «научно-проектная» тематика в живописи, например, конструкторское бюро – с выставки «Оттепель», ученые в белых халатах на картинах «Физики», студенты у Филатчева в росписях для Губкинского нефтехимического института и прочее.

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». После тотальной антироссийской истерии, развязный идеологами большевизма в двадцатые-тридцатые годы XX века, период 1946–1955 годов дал отечественным (русским) ученым и деятелям культуры возможность нормально работать, не опасаясь за свои традиционные национальные убеждения. Полный отказ советской власти от интернационалистических экспериментов в образование позволил отечественным педагогам и воспитателям вести спокойную и планомерную работу по подготовке

национальных кадров в науке, искусстве и технике (Рис. 7 и 18). В результате государственных мероприятий по межнациональному урегулированию спорных вопросов многие советские люди получили возможность поступать в высшие и средне-профессиональные учебные заведения, преобладающее число мест в которых в 1920–1930-е годы принадлежало выходцам из «рабоче-крестьянских и социально близких» слоев общества (Рис. 16-21). Как уже отмечалось выше, возврат советской образовательной системы к традиционным русским школьным программам классической дореволюционной гимназии обеспечил почти тридцатилетний период стабильности в среднем и высшем образовании. Следствием такой политики государства стал тот факт, что из всего фонда научных открытий СССР за период с 1950 по 1970 год почти 80 % были сделаны в пятидесятые-шестидесятые годы XX столетия [109, с. 201].

1.1.1. Особенности коммеморативной скульптурной пластики

Потребность в поиске «человеческого лица» для монументальной советской пластики особенно остро обозначилась в связи с трагическими событиями Второй мировой и Великой Отечественной войн. Особо стоит отметить, что первоначально послевоенный опыт пластического отражения живого чувства обернулся лишь созданием скромных по форме и маловыразительных по образу памятников-бюстов героям, типовых статуй солдату-освободителю, скромных размеров обелисков со звездой, ставших наиболее ярким маркером печальных послевоенных воспоминаний (Рис. 51). Объективные трудности военных и первых послевоенных лет были существенным препятствием на пути реализации тех идей, которые генерировали участники проводимых с 1942 года творческих конкурсов – так называемых «товарищеских соревнований» проектов-эскизов монументов Великой Отечественной войны (Рис. 55-57). Хотя стоит отметить, что создаваемые в содружестве архитекторов и скульпторов «бумажные фантазии» свидетельствовали о возросшем интересе к синтезированным

архитектурно-пластическим формам [123, с. 20-29]. Причем архитектурная часть, как правило, чаще всего оказывалась приоритетной: проектные листы предлагали вариации на тему стилизованного креста, обелиска, мемориальной колонны, триумфальной арки, пирамиды, иные разнообразные элементы ландшафтно-паркового дизайна (Рис. 50-51). Логичным их следствием стали публикации материалов таких конкурсов в сборниках «Архитектура СССР», а также проведение специальных выставок проектов в Доме архитектора. В рамках Всесоюзной художественной выставки «Героический фронт и тыл», развернутой в Третьяковской Государственной галерее в 1943 году, проходило экспонирование данных проектов в архитектурном разделе [123, с. 20-29].

Разнообразные ансамблевые претензии предлагаемых решений не ограничивались только лишь архитектурно-скульптурными монументами, поскольку включали сюда еще и живопись (фрески, мозаики), и садово-парковое искусство, и прочие текстуальные формы. Довольно смелые художественно-проектные решения чаще всего мыслились авторами вне реального традиционного архитектурно-исторического контекста, и такая общеуниверсальная «безадресность» снимала ответственность с автора и освобождала его от необходимости следования требованиям конкретной пространственной среды[1]. Впрочем, встречались и довольно удачные, хотя и редкие исключения с привязкой к реальной ситуации, которые предполагали ее существенную художественно-архитектурную реорганизацию. Так, например, обстояло дело с проектом «Памятника-обелиска героическим защитникам Москвы» А.П. Великанова и А.Ф. Хрякова, представленного в 1943 году. Здесь вертикаль обелиска в центре концентрической композиции с богато декорированными арочными строениями мыслилась авторами в качестве доминанты урбанистического ландшафта, в котором с трудом можно

[1] 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.

было узнать предполагаемый район установки монумента – Бородинский мост и часть Садового кольца [124]. К сожалению, сама монументальная скульптурная композиция, исполненная вполне в духе политической традиции украшательства, демонстрировала здесь довольно скромные задачи пластического разнообразия и «очеловечивания» больших масштабов. Вообще, стоит отметить, что в период Великой Отечественной войны 1941–1945 годов статуарные формы, как правило, играли самостоятельную роль лишь в памятниках более скромных, почти манекенных в своем робком натурализме. Даже такие яркие жесты и звучные детали, как в случае с монументами: «Не пропустим» и «На защиту Москвы» скульптора Н.В. Томского, размещенного на Ленинградском (Тверском) путепроводе (1943, арх. Д.Н. Чечулин, инженер Н.И. Ермолин), не могли полностью компенсировать избыточную подробность в скульптурных формах, несмотря на свое весьма выгодное месторасположение. Советская монументальная пластика, объединенная темой «Триумф Великой Победы», словно презентовала идею героической обороны на самом важном направлении, связующем два главных города страны. При дальнем восприятии скульптурные силуэты выразительно читались на фоне неба, хотя при более близком рассмотрении фигуры монумента не могли вполне претендовать не только на полное раскрытие героической символики, но даже и на дословный аллегоризм [125].

Глубокую символизацию и постоянно «ускользающую» человечность монументальной пластики в военные, и особенно в первые послевоенные годы авторы пытались компенсировать количеством установленных монументальных памятных ансамблей. По сути, авторы тщательно старались продолжать богатое наследие традиционных полковых памятников дореволюционной императорской России, склонных к документальному воспроизведению важных и понятных исторических подробностей. Эта излишняя мелочная детализация, грозящая со временем превратить воина-победителя в простого «оловянного солдатика», была первоначально весьма

существенным препятствием при создании монументального образа солдата-победителя, однако она вполне могла работать и как элемент сценографии театрализованных архитектурно-скульптурных мемориальных ансамблей [125]. На фоне раскрытия данной проблемы наиболее оригинальным и даже по-своему революционным видится художественно-архитектурное решение главного памятника послевоенных лет «Воину-освободителю» в Трептов-парке города Берлина, который был открыт 8 мая 1949 года (авторы: скульптор Е.В. Вучетич, архитектор Я.Б. Белопольский, художник А.В. Горпенко, инженер С.С. Валериус). Русский солдат-победитель со спасенным немецким ребенком на руках здесь являлся кульминацией развернутого действа, суть которого заключалась в торжественном, триумфально-печальном шествии посетителей парка от арки у входа к скульптуре «Мать Родина», через некрополь, мимо фигур скорбящих коленопреклоненных солдат и приспущенных знамен. Скульптор Е.В. Вучетич называл данный монумент «реквиемальным», вполне справедливо полагая при этом, что устремленность в светлое мирное будущее человечества все же будет неизбежно доминировать в данном случае над чувством высочайшей скорби (Рис. 58).

Пронзительно звучащая тема «Победы со слезами на глазах» впоследствии была творчески подхвачена и гениально переработана при разработке и других послевоенных советских монументальных ансамблей. В первую очередь «Героям Сталинградской битвы» на Мамаевом кургане в Сталинграде (Волгограде) с его гениальной доминантой – центральной скульптурой «Родина-мать зовет!» (1959–1967, автор скульптор Е.В. Вучетич и др.) [125]. Многочисленные творческие альтернативы этому монументу высокой скорби и величия, связывающие память прошлого и уверенность в будущем, в дальнейшем составили памятники, презентующие советское настоящее в его долженствовании – трудового подвига восстановления разрушенной страны и также «дионисийские», компенсирующие недостаток праздничности в условиях невероятно суровых послевоенных будней. Кульминацией реализации этой монументально-художественной программы

под возрожденным девизом: «Жить стало лучше, жить стало веселей!» можно справедливо считать московский памятник-фонтан «Дружба народов СССР» (1951–1954, проект К.Т. Топуридзе, авторский коллектив). Пятнадцать статуарных аллегорических фигур всех союзных республик из позолоченной бронзы, ослепительно сияют под водными массами грандиозного фонтана, образуя визуальное продолжение пластических линий центральной массы снопа колосьев, высотой более двадцати метров. Каждая женская фигура этого монументального бронзового хоровода, задрапированная в национальный костюм, обладает этнически своеобразными чертами лица и специально снабжена указующими на ее статус атрибутами. Все это сверкающее и переливающееся великолепие скульптурной пластики «барочного толка» знаменовало собой апогей «народности» советского искусства по версии «стиля триумф», продолжение которого в сторону еще большей патетики было трудно даже помыслить. Впрочем, созданные вслед за этим монументом подобные фонтаны-монументы были уже гораздо скромнее по своим формам. Искомый образ всеобщего праздника советского общества стал в дальнейшем презентоваться уже несколько иными способами. Например, музыкой светозвукового фонтана «Каменный цветок» (создан по мотивам уральских сказов П.П. Бажова; Колхозная площадь в Москве), написанной Д.Д. Шостаковичем и прозвучавшей на открытии обновленного ансамбля ВСХВ в 1954 году «Праздничной увертюрой» – впечатляюще бравурной оркестровой пьесой [125].

1.1.2. Некоторые аспекты монументального искусства той поры

Можно с уверенностью отметить тот факт, что физическая и смысловая «близость и доступность» послевоенного монументального пластического искусства широким советским массам была весьма условной и относительной. Однако визуальная разница с абстрагированным революционным «титанизмом» авангарда, с его волевым усилием, подавляющим личность

отдельного человека, вполне очевидн а (Рис. 59-60). Впрочем, классовая общность этих обеих тенденций не вызывает сомнений. Подлинная человеческая эмоция подменяется аффектацией, жизненность – долженствованием, гуманизм – надличностной устремленностью [125]. Способные активно «работать» в обширном пространстве столичных и мегаполисных площадей и промышленных зон, в открытых архитектурно-ландшафтных городских комплексах, такие монументальные решения были малопригодны для провинциальной городской застройки. Потому в дальнейшем московские памятники, пытаясь сохранить соразмерность масштабу среды, следовали такой эстетике формально-семантической гипертрофии лишь настолько, насколько позволяла конкретная территория [125]. Возможно именно этим художественным принципом и руководствовались устроители мемориального ансамбля у стен Московского Кремля, первые памятники (бюсты) массивных форм и внушительных размеров появились за мавзолеем В.И. Ленина уже в 1947 году: бюсты Я.М. Свердлову, Ф.Э. Дзержинскому, М.В. Фрунзе, М.И. Калинину, уже в 1949 году – А.А. Жданову (скульптор С.Д. Меркуров, архитектор И.А. Француз). Выполненные по снятым посмертным маскам бюсты несли не столько художественный, сколько историко-документальный, даже архивный характер. Подобная мемориальная аллея вождей и героев СССР стала в дальнейшем почти нормативным образцом для сооружения подобных коммеморативных комплексов. Например, в городе Москве таким местом стала аллея героев на территории завода «Калибр» (1959), аллея пионеров-героев на ВДНХ (с 1960), аллея выдающихся ученых перед северным фасадом нового здания Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (разновременные бюсты) и позднее «Аллея героев космоса» (с 1967) [125]. Неопределенность в формулировке требований к стилю послевоенной городской монументалистики, провоцировали компромиссные решения, в которых наиболее очевидным было все более крепнущее намерение отойти от подавляющего «титанизма» форм, которые зачастую

оборачивались излишним станковизмом, возвращающим авторов на исходные позиции дореволюционной пластики в парадигме имперской традиции (Рис. 49).

Перипетии этих поисков ярко отразились, например, в проектах памятника основателю Москвы – князю Юрию Долгорукому, конкурс на который был объявлен в ознаменовании 800-летнего юбилея основания города Москвы. Симптоматично то, что победил проект С.М. Орлова, автора весьма далекого от специфики монументальной скульптуры. Впрочем, стоит отметить, что представленная на конкурс оригинальная работа опытного монументалиста Веры Мухиной значительно отличалась от ее известных произведений: статичность фигуры, невыразительный силуэт, иллюстративность программы, увлечение тонкими декоративными эффектами годились более для жанровой пластики, нежели для бытования в открытом пространстве – не случайно впоследствии скульптура была успешно переведена в фарфоровую статуэтку с подглазурной росписью. Победивший проект С.М. Орлова был не менее многоречивым, напоминая своей измельченной пластикой образцы кабинетной бронзы XIX века. Однако в подзабытой традиции конного монумента, уже очищенного от имперских аллюзий, в сочетании с собирательным образом русского богатыря виделись возможности объединения таких важных сюжетах, как Великая Победа, национальная идентичность, историзм, жизнеутверждающие претензии, коммеморация [125]. Заложенный еще в 1947 году памятник (скульптор С.М. Орлов, А.П. Антропов, Н.Л. Штамм, архитектор В.С. Андреев) был открыт только в 1954 году. Памятник Юрию Долгорукому стал третьим монументом, установленным на Советской площади. И если в его задачу входило подспудное желание власти искоренить память о первой советской конституции (описанный ранее обелиск был уничтожен накануне Великой Отечественной войны), то привлекательный уже возможностью всяческих исторических инсинуаций памятник князю Долгорукому сделал свое дело. Площадь Москвы лишилась яркого пластического акцента, а с ним и

приподнятой эмоциональной выразительности озвученного пространства. Демонстрируя явную усталость от титанических «сверхзадач» и «сверхусилий», монументальная скульптура словно замерла в предвкушении нового поворота [125].

Культурное состояние всякого государства в первую очередь можно оценивать по художественно-архитектурному облику его городов, а равно и по эстетическому состоянию общественных мест массового скопления людей. Художественно-образная и функционально-содержательная программы организации общественного пространства почти всегда ложились в первую очередь на плечи монументальных искусств. Особые функции, определённые и предписанные советской властью для представителей монументальных искусств, включали в себя формирование качественных объектов не столько декоративных элементов советской архитектуры, сколько визуального способа идеологического воздействия на сознание масс[2]. И действительно, в первые послевоенные 1945–1953 годы советские художники-монументалисты играли важнейшую роль в формировании культурного фона почти во всех восстанавливаемых городах, создавая особые идеологически заряженные произведения в местах массового общественного скопления. Позднее, в 1960-е годы, советская монументальная живопись переживает новый этап своего развития. Этот этап связан, прежде всего, с радикальной трансформацией роли и места архитектуры, в зависимости от новых методов строительства, а также новой идейно-эстетической программы, вытекающей из сути тезисов Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 года [129, с. 5].

[2] 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.

Именно в этот период времени советскому монументальному искусству приходится буквально отстаивать свои права на существование в новом архитектурном пространстве. В постоянном поиске новых направлений для реализации своих потенциальных возможностей «…монументально-декоративные росписи, ранее предназначавшиеся в основном для крупных общественных зданий, получили новые объекты, культурные центры, деревни» [130, с. 22]. Также монументалисты старались использовать для реализации своих проектов различные места отдыха на крупных промышленных предприятиях, в том числе на гидроэлектростанциях, иных промышленных объектах, строящихся в периферийных районах по всему Советскому Союзу, а кроме того, «спальные районы» в крупных советских городах. Данная довольно непростая ситуация, в свою очередь, определила и процесс формирования новых художественно-иконографических тем и специфических локальных задач советской монументалистики. Борьба представителей монументальной живописи за свое выживание в новой хрущевско-брежневской архитектурной среде, в свою очередь, сформировала довольно специфическую конкурентную среду, которая почти всегда положительно сказывалась на развитии искусства. Особенностью данного периода стало уменьшение количества декоративных элементов в архитектурной среде, что значительно увеличило их роль, а социальная нагрузка и идеологическая значимость усилились. Социально-эстетические требования к советским монументальным произведениям в данный период времени резко повысились: «Теперь, когда архитектура отбросила декоративные излишества, когда остались только самые необходимые элементы архитектурной композиции, изобразительное искусство не имеет права быть декоративным “довеском”. Если оно существует, то оно должно быть функционально оправданно, должно быть таким же ответственным элементом сооружения, как несущая конструкция» [131]. Монументальное искусство 1960-х годов все больше начинает основываться на практическом опыте. В это время создаются оригинальные

произведения, обладающие качествами монументальности, то есть доминирующие в пространстве, посредством которых сознательно решаются непростые задачи формирования целостной архитектурной среды. Общественное пространство многофункционального назначения стараются организовать в социально-эстетическую среду. Как правило, для этого использовали определенные дизайнерские приемы и специально подходящее для данного строения оборудование, которое должно было создавать нужное настроение и с помощью монументальной живописи привносить некое насыщенное духовное начало, которое является художественным дополнением архитектурной среды. Как отмечает исследователь Т.П. Мелькова в своей статье «Монументальная живопись 1960-х годов советского периода»: «Общая направленность монументального искусства и живописи в 1960-е годы – всё большее углубление содержания, отказ от поверхностного схематизма, от арсенала средств, с прямолинейностью выражающих мысли и чувства; тяготение к эмоциональной и выразительной сдержанности. Монументальная живопись, как и искусство станковое, претендует теперь на создание своего содержательного и эмоционального мира, где зритель – не объект для дидактических поучений, но равноправный партнер в “сопереживании”, в “сотворчестве”» [132, с. 173].

Конец 1960-х годов также неразрывно связан с эпохой вступления в советскую художественную среду моментов символических, метафорических поисков. В то же время различные творческие поиски художественно-пространственной организации архитектурной среды при помощи монументального живописного произведения становится характерной тенденцией для советского монументального искусства нового плана [133, с. 112]. И это весьма актуальная тема, поскольку несмотря на постановление правительства «Об устранении излишеств ...» остается задача организации художественно-архитектурной эстетической среды в местах общественного пользования

советских граждан. Впрочем, даже после вышеупомянутого постановления ЦК КПСС 1955 года в СССР продолжают создавать монументальные произведения для Ленинградского метрополитена, в которых наглядно прослеживается «…раскрепощение от образного схематизма, нарочитой торжественности, бесстрастности, присущих ряду работ 40–50-х годов» [129, с. 32]. Вообще стоит отметить, что благодаря большим объемам строительства социальной и общественной архитектуры в городах СССР, количество направлений и возможностей внедрения монументальной живописи в архитектурное пространство значительно увеличивалось. Для создания масштабных мозаичных панно в экстерьерах советских архитектурных пространств художники-монументалисты находят более дешевые материалы, например, для мозаик вместо дорогой смальты используют колотую керамическую плитку и, кроме того, именно 1960-е годы стали временем интенсивного возрождения искусства витража в СССР. Первоначально витражи становятся важным элементом общественной архитектуры советских республик – Литвы и Латвии, где это традиционное для них искусство имело бурное развитие уже в 1940–1950-х годах. Вскоре после прошедшей в Москве с большим успехом выставки литовского современного витражного искусства (1961) в СССР наступает бурный расцвет тематического витражного искусства. Широкое распространение получает традиционный европейский витраж со свинцовой спайкой, особенно популярными «…становятся витражи из массивного сколотого стекла, которые представляют собой монолитную стену, способную выполнять не только изобразительно-декоративную функцию, но конструктивную роль» [134,с. 116]. Весьма существенное влияние на формирование технологических аспектов советского монументального искусства тех лет оказали сюжеты, мотивы и технологические приемы народного и декоративно-прикладного искусства. Как отмечал исследователь Г.П. Степанов: «Переосмысливается, наполняется новым содержанием искусство чеканки и ковки по металлу, резьбы по дереву и

художественной керамики» [135, с. 30].

Традиционное для Востока искусство чеканки по меди, алюминию и даже по стали получило широкое распространение в 1960-х годах сначала в Грузии и Армении, а затем и в республиках Советской Прибалтики и на территории РСФСР. Как отмечал в своей работе «Монументальное искусство СССР» В.П. Толстой: «Из некогда ювелирного старинного ремесла в творчестве ряда советских мастеров чеканка превратилась в довольно развитую разновидность монументально-декоративного искусства, украшающего интерьеры и даже наружные стены зданий» [134, с. 117].

К сожалению, постепенно к середине 1960-х годов художники-монументалисты, создавая свои монументальные произведения, уже стремились полностью подчиниться требованиям архитектурного пространства. Они были готовы «раствориться» в нем, подчиняться его требованиям, одинаково равноценно принимая стилистически любое архитектурное сооружение, в том числе и исповедующее новейшие тенденции того времени (прямые углы, чистая плоскость) и даже пространство склонное к «необарочным» исканиям. К концу этого десятилетия у отдельного ряда художников-монументалистов, впрочем, появляется желание обособиться от архитектуры, оторваться от плоскостей, преодолеть реальную архитектурную ситуацию, живописными средствами противопоставляя ей собственный ритмический и цветовой строй, масштаб, пластику, предлагая зрителю свой эмоциональный, образно-художественный, пластический настрой. Как отмечает все тот же В.П. Толстой: «Такое стремление художников можно объяснить тем, что они не хотят жертвовать самостоятельными идейно-художественными возможностями живописи или скульптуры ради того, чтобы служить украшением, простым “аккомпанементом” для стандартных невыразительных построек» [134, с. 118]. Эта задача решалась советскими художниками традиционно, ранее опробованными способами, а именно внедрением в композиционный строй принципа «кулисности», а также

разделением зеленью деревьев однообразной городской застройки. Вообще стоит отметить, что пишет об этом Б.Б. Пономаренко в своей статье «Монументально-декоративное искусство в современном мире»: «в… разные эпохи напрямую зависело от степени востребованности именно её “всеобщего” содержания» [136, с. 88].

Подводя итог, стоит сказать, что созданные в 1950–1960-е годы общественные и мемориальные художественно-архитектурные ансамбли свидетельствуют о факте общего роста и духовного возмужания советской монументальной живописи. Не менее значительна её роль в художественной организации повседневной среды. Именно в этот период складывается облик многих советских жилых кварталов и промышленных сооружений, до сих пор остающихся в памяти русского человека как некий «эталонный» образец творческих исканий гармоничного синтеза монументальной живописи и архитектуры.

1.1.3. Особенности послевоенного советского художественно-графического дизайна

Направление оригинального советского художественно-графического дизайна развивалось в различных жанрах, прежде всего, агитационного и рекламного плаката, а также в искусстве книжной графики, учитывая и решение прикладных задач создания товарных упаковок, товарных знаков, логотипов и фирменных стилей. Агитационные и политические плакаты играли огромную роль в жизни советского общества и несли социальный смысл в непростом диалоге советской власти с народом (Рис. 46-47). Советские агитационные плакаты, лаконичные, яркие и броские, с точными и достаточно резкими высказываниями и талантливыми изображениями можно было встретить в СССР повсюду – в школах, на вокзалах, в воинских частях, в ресторанах и даже в приёмных госслужащих (Рис. 10 и 18). Подобным способом власти СССР хотели донести до сознания каждого гражданина

главный смысл жизни советского человека «активного строителя светлого будущего». Для достижения этой цели в 1954 году в рамках Московского Союза художников возникает особая секция, получившая впоследствии название «Промграфика», которая и стала первым профессиональным творческим объединением, выполнявшим заказы советского правящего слоя (Рис. 46 и 47). В разные годы председателями этой секции становились выдающиеся советские художники и дизайнеры: Г. А. Щетинин, А. Д. Крюков, В. С. Акопов. Подобная наглядная агитация – пропаганда смелых, решительных действий советского человека, «строителя коммунизма» была весьма действенна и служила главным оружием против различных внешних и внутренних врагов. (Рис. 61-62). Врагами советского общества могли выступать не только иностранные шпионы, но и различные чиновники, жулики, взяточники или алкоголики. Доминирующей отличительной особенностью плакатной графики эпохи СССР была, прежде всего, динамичная направленность на любовь и гордость к своей социалистической Родине [112, с. 5].

После окончания Великой Отечественной войны в 1946 году И.В. Сталин сформулировал главную задачу, стоящую перед советскими учеными: «В ближайшее время не только догнать, но и превзойти достижения науки за пределами Советской страны» [109, с. 203]. Справедливости ради стоит отметить и тот факт, что пристальное внимание советской науке И.В. Сталин начинает уделять еще в военные годы. Вторая мировая война показала огромную роль научных исследований и разработок в деле достижении победы над врагом. Только за годы Великой Отечественной войны были организованы 240 новых научных учреждений, среди них институты Академии наук СССР – Тихоокеанский институт (1942), Институт кристаллографии (1943), лаборатории вулканологии, гельминтологии и др. В СССР были заново основаны Академии медицинских наук СССР (1944) и Академии педагогических наук РСФСР (1943) [109, с. 204]. Именно в этот период советское руководство стало придавать развитию отечественной

науки, технике и культуры важнейшее значение. Так, в 1950 году в СССР на образование шло почти 10 % валового национального дохода, а в самой развитой стране США – только 4 %. (Рис. 7). В конце 1940-х – начале 1950-х годов XX века относительные расходы на развитие высшей школы в полтора раза превышали аналогичные показатели в Америке. На развитие советской науки за 1946–1950 годы было выделено из бюджета 47,2 млрд. рублей [109, с. 204]. В 1946 году заработная плата профессорско-преподавательскому составу и научным работникам была повышена в среднем более чем в два раза. За пять послевоенных лет советское народное хозяйство получило 662 тысячи специалистов с высшим образованием и 1 миллион 278 тысяч специалистов со средним специальным образованием (Рис. 24-26). Сеть специализированных научно-исследовательских учреждений превысила довоенные количественные показатели почти в полтора раза, а общая численность научных работников выросла почти в два раза [109, с. 204].

Интересно отметить тот факт, что хотя период Великой Отечественной войны и послевоенная разруха были не самыми лучшими временами для публикаций исследований по европейскому Средневековью, именно после войны в СССР публикуются многие мировые исследования в области медиевистики (Рис. 63). В предвоенный период большевистской эпохи «бури и натиска на все старорежимное» лишь немногие ученые на свой страх и риск решались исследовать христианскую культуру средневековой Западной и Восточной Европы и переводить работы «средневековых мракобесов», поскольку в советском социуме не было культурного запроса на что-то иное по сравнению с официальным партийным мышлением. Однако появление в русском переводе трудов зарубежных исследователей: Б. Ференци «Очерки по искусству Средневековья Франции» (1936) и А. Цирес «Искусство архитектуры. Художественный образ романских и готических соборов» (1946) дает новый мощный толчок в развитии данного научного направления в послевоенном СССР. Так, в период 1950–1960 годов, когда начали издаваться в серии «Памятники исторической мысли» отдельные труды средневековых

мыслителей, стали появляться интереснейшие советские исследования по европейской средневековой (в частности, романо-готической) культуре (Рис. 63). Позднее благодаря стараниям философов в 1969 году вышла в свет «Антология мировой философии» с переводами текстов христианских теологов Средневековья, а в серии «Мыслители прошлого» появляются книги о Фоме Аквинском, Сигере Брабантском, Уильяме Оккаме, ибн Сине, написанные, впрочем, с позиций марксистско-ленинской материалистической диалектики (правда, с применением обильного цитирования авторов). Стоит отметить также тот факт, что в это время отечественные исследователи получили возможность непосредственно изучать романо-готические архитектурные формы в странах социалистического блока: ГДР, ЧССР, СФРЮ, ВНР, ПНР и республиках Прибалтики. Именно в этот период выходят прекрасные работы таких авторов, как Э.А. Лапковская «Прикладное искусство Западной Европы VII–XV вв. Государственный. Эрмитаж. Путеводитель по выставке» (1956); Ф.Я. Полянский «Очерки социально-экономической политики цехов в городах Западной Европы XIII–XIX вв.» (1952); Н.А. Сидоров «Очерки по истории ранней городской культуры во Франции» (1953); М.В. Доброклонский «Западноевропейский рисунок Средневековья IV–XIV вв.» (1956); В.Н. Лазарев «Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Проторенессанса» (1956) и др. Позднее, уже в 1960-е годы, выходят в свет довольно интересные работы Г.А. Саркисиана, посвященные средневековой архитектуре Западной Европы: «Архитектура Франции», «Фортификационная архитектура крестоносцев», «Архитектура Англии», «Архитектура Германии» опубликованные во втором и четвертом томах «Всеобщей истории архитектуры» (1966). Однако далее наступает некоторое затишье в развитии отечественной медиевистики (в том числе и русской средневековой культуры). Видимо, еще не пришло время для более полного охвата всей проблематики средневекового искусства в отечественном искусствознании. Как справедливо отмечал в своей работе советский искусствовед М.В. Алпатов: «Недооценке русского искусства

немало содействовало и то, что в русской историографии издавна принято было рассматривать его в полной обособленности от искусства других стран Западной Европы. Этот обычай укоренился в силу стремления сосредоточить внимание на органическом росте искусства в России» [121, с. 234]. Далее М.В. Алпатов формулирует стратегическое направление дальнейшего исследования отечественного искусства: «Между тем общие вопросы истории русского искусства – это особая и очень важная проблема. Без ее рассмотрения трудно оценить и роль отдельных художников, и значение отдельных памятников» [121, с. 235].

1.1.4. Краткий обзор развития советской художественной литературы

Безусловно, послевоенный период стремительного развития отечественной науки связан был, прежде всего, с покорением ядерной энергии, с созданием ЭВМ, с развитием комплексной автоматизации и механизации отечественного производства, наряду с активной разработкой насущных проблем в области электроники и ракетной техники, основанной на получении материалов с определенными заданными свойствами. Однако стоит учесть, что все эти фундаментальные исследования не могли бы осуществляться в инертной среде культурного «вакуума» в обществе. Для осуществления дерзкого научного прорыва «от крестьянской сохи в мир атома и космоса» требовалось, прежде всего, формирование высококультурного современного социума, в котором бы наука, культура и искусство задавали широкий пространственно-временной континуум общекультурного самосознания народа (Рис. 7). 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» твёрдость нравственных принципов, готового к нелегкому труду и борьбе за светлое будущее. Стоит отметить, что русская православная традиционная церковная культура также вольно или невольно оказывала влияние на формирование послевоенного культурно-художественного кода соотечественников, и прежде всего деятелей советской науки и культуры. Для большинства из них (пусть даже и не церковных) светлый образ своей Родины всегда ассоциировался с широкими полями и традиционными белыми церквями с колокольнями на холме. Именно этот образ так часто проходит через многие художественные произведения отечественных писателей, поэтов и художников советского периода, направляя их на традиционно русские по духу темы творчества (Рис. 63).

Определенно во многом направление развития отечественного искусства в послевоенные годы было напрямую связано с личными вкусами и пристрастиями вождя советского общества И.В. Сталина. Так, благодаря его поддержке возобновляется запрещенная большевиками в 1920-е годы опера М.Ф. Глинки «Жизнь за Царя», получившая в СССР новое название «Иван Сусанин». По прямому указанию И.В. Сталина в финал оперы вернули колокольный звон и торжественное исполнение хорала «Славься, Русский народ» (вместо прежнего дореволюционного текста «Славься, Царь-Государь») [109, с. 207]. На одном из заседаний Политбюро, посвященном присуждению «Сталинской премии», И.В. Сталин обрушился с резкой критикой на послевоенную советскую драматургию, высказал мнение, что нет ни одной пьесы, достойной номинации на эту премию. В своем выступлении И.В. Сталин справедливо отметил почти полное отсутствие конфликтов в советской драматургии: «Как будто у нас в жизни нет конфликтов, как будто в жизни у нас нет сволочей. И получается, что драматурги считают, что им запрещено писать об отрицательных явлениях. Критики все требуют от них идеалов, идеальной жизни. А если у кого-нибудь появляется что-нибудь отрицательное в его произведениях, то сразу же на него нападают» [120, с. 233]. По его мнению, драматурги не должны скрывать отрицательные стороны

жизни советского общества: «Говорят, что у нас нет плохих людей. У нас есть еще немало фальшивых людей, немало плохих людей, и с ними надо бороться, и не показывать их – значит совершать грех против правды. Раз есть зло, значит надо его лечить» [120, с. 234]. По сути, без одобрения И.В. Сталина в это период на экраны страны не выходит ни один советский кинофильм. Несмотря на некоторую условность и схематичность трактовок образов киногероев, такие советские кинофильмы, как «Адмирал Нахимов» (режиссер Пудовкин), «Мичурин» (режиссер Довженко), «Молодая гвардия» (режиссер Герасимов), «Сказание о земле Сибирской» (режиссер Пырьев) и др., несли патриотические и добрые человеческие чувства. Они стремились воспитывать зрителей в духе любви к своей Родине к ее нелегкой суровой истории, несли традиционные отечественные ценности коллективизма и гуманизма (Рис. 60 и 62).

Вообще высокая тема патриотического отношения к окружающей действительности пронизывает и всю советскую литературу того периода времени. Одним из наиболее выдающихся произведений послевоенной отечественной литературы стал роман Л. Леонова «Русский лес», в котором автор заявил идею русского патриотизма, основанного на глубоком внутреннем понимании традиционных ценностей русской цивилизации скрытой в практической повседневности народной жизни. Многие выдающиеся художественные произведения послевоенной советской литературы посвящены подвигам народа в годы Великой Отечественной войны. Так, роман А.А. Фадеева «Молодая гвардия» основан на реальных событиях борьбы молодежной комсомольской подпольной организации в тылу немецко-фашистских оккупантов. Роман пронизан пафосом самоотверженной борьбы с врагом, готовностью литературных героев романа идти на жертвы и даже на смерть во имя свободы своей Родины. Не случайно на заседании президиума правления Союза советских писателей 04 сентября 1946 года на должность председателя Союза писателей СССР был избран А.А. Фадеев, а новым членом секретариата правления стал писатель-патриот Л.М.

Леонов (автор пьесы «Нашествие») [109, с. 259]. Многие литературные произведения пронизаны восхищением подвигами героев прошедшей войны, вечной памятью и одновременно острой болью за страдания своей Родины. Эта тема отражена в таких произведениях, как «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «От Путивля до Карпат» С.А. Ковпака, «Это было под Ровно» Д.Н. Медведева, «Я убит подо Ржевом» А. Твардовского, «Враги сожгли родную хату» М. Исаковского и др. Особо примечателен тот факт, что многие романы советских писателей послевоенного периода стали позитивно отражать дореволюционную историю освоения окраинных русских земель Сибири и Дальнего Востока. В свет выходят такие замечательные эпические произведения талантливых советских писателей, как «Амур-батюшка» Н.П. Задорнова, «Строговы» Г.М. Маркова, «Даурия» К.Ф. Седых, «Хребты Саянские» С.В. Сартакова, «Русский флаг» А. Борщаговского, «Алитет уходит в горы» Т.З. Семушкина. Вся послевоенная советская литература, словно прорвавшись сквозь цензуру коминтерновского большевизма, стала изливать на советского читателя мощные потоки национально-патриотического самосознания в жанре семейной хроники вкупе с эпическим повествованием о сложной исторической судьбе русской земли (Рис. 60 и 62).

Однако не все происходило так гладко. Прежние революционные троцкистские и коминтерновские тенденции в искусстве и литературе, являющиеся попытками полностью отвернуться от родных истоков многовековой отечественной культуры, вновь обратившись к воспеванию идеи мировой революции, были все еще весьма сильны в советском руководстве и в советском образованном обществе. Внутри творческих сообществ постоянно не прекращалась давняя полемика, в частности, против настроенных проимперски патриотических советских писателей (почвенников): А. Фадеева, М. Бубеннова, А. Софронова, Б. Ромашко, А. Первенцева и других. Так, в декабре 1947 года в журнале «Октябрь» была опубликована статья А. Фадеева, в которой он вполне обоснованно подверг критике сознательное пренебрежение самобытностью славянской культуры со

стороны некоторых советских деятелей культуры, которые неоправданно использовали для этого имя историка литературы А. Веселовского [109, с. 259]. Например, критик Д. Заславский под видом борьбы за советское искусство систематически вел литературную кампанию против великих русских писателей Ф.М. Достоевского, Н. Лескова, И.А. Бунина и драматурга Н. Островского. Под лозунгами борьбы за советское интернациональное искусство, используя давно забытые и казенные коминтерновские фразы о гегемоне пролетариата, мировой революции и социалистическом реализме, Д. Заславский и «сотоварищи» продвигали презрительное и враждебное отношение к великой русской культуре [109, с. 260]. Так, например, осенью 1948 года на творческой конференции, посвященной 31-й годовщине Октябрьской революции, в присутствии высокопоставленных руководителей ЦК партии популярный советский писатель А. Борщаговский выступил с докладом, прямо обвинявшим патриотически ориентированных писателей в «идеологических ошибках». Этот доклад, а по сути своей прямой донос, был направлен, прежде всего, против руководства Союза советских писателей и его непосредственного руководителя А. Фадеева [109, с. 257]. Как результат таких выступлений, 08 декабря 1948 года журналистка А. Бегичева пишет письмо И.В. Сталину по поводу антирусской политике в советской литературе. Позднее, 23 декабря 1948 года, в центральной партийной газете «Правда» выходит статья Софронова, посвященная «безродным космополитам», а в январе-феврале 1949 года начинается настоящая внутрипартийная борьба с «космополитизмом» в искусстве и литературе [109, с. 257].

В период с 1949 по 1952 год на страницах советских газет и журналов развернулась массовая политическая кампания, борьба между так называемыми «космополитами» и патриотами, сторонниками развития своего собственного социалистического Отечества. В ход этой борьбы вынуждены были активно вмешиваться даже высшие партийные органы и органы власти, такие как Отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) и Комитет по делам искусств при Совете Министров РСФСР [109, с. 262]. Такая непримиримая

острота внутренней борьбы, «идеологической» по форме и онтологической по своей сущности, была обусловлена тем, что в советской (читай: русской) культуре по-прежнему возрождались и воплощались традиционные христианские ценности. Стремление к всечеловеческому единству и гармонии и поэтико-религиозное миросозерцание, выражающее фундаментальные связь с великой русской литературой, с творчеством таких ее пророков, как А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой (Рис. 60). Советское искусство, несмотря на внешние коммунистические одежды, подспудно воплощало особенности религиозно-национального миропонимания, трагически монументальную вселенскую миссию русского (советского) человека, его богочеловеческую сущность [140, с. 98].

1.2. Социально-политические условия и художественная среда сложения концепции «социалистического реализма» 1930-х годов как предшественника «сурового» стиля

1.2.1. Духовно-мировоззренческое и эстетическое credo как основа идейно-художественных авторских программ. (На примере К.Малевича и М.Шагала)

На протяжении истории генезис русской и советской изобразительной культуры – от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма демонстрировал 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. Например, искусство передвижников или 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 конца XIX – начала XX веков для русского и советского искусства характерен яростный духовный прорыв к иным мирам и жажда овладения «четвертым измерением», которая отмечена в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька и других авторов. Которые, без сомнения, пытались вернуть религиозные принципы советскому искусству, обращая его в некий новый культ [140, с. 266]. Наглядным примером такого визуального проявления неявной идейной художественно-религиозной программы – парадигмы подспудной религиозности среди советских живописцев даже самого крайних направлений, может служить сравнительный анализ творчества двух выдающихся советских художников Казимира Малевича и Марка Шагала.

В течение бурной творческой, исследовательской и педагогической деятельности К. Малевича и под влиянием не менее бурных внешних обстоятельств его отдельные взгляды и представления нередко менялись на диаметрально противоположные, но однозначно сохраняли генеральную линию его понимания искусства. Кратко она может быть охарактеризована как линия практически чистого эстетизма, апологии неутилитарного. Впрочем, при изучении эстетики К. Малевича следует иметь в виду, что его эстетическое мировоззрение размыто и идеологическая позиция предельно эклектична, поскольку он сам неоднократно отмечал тот факт, что нигде никогда ничему систематически не учился [167, с. 596]. Согласно Малевичу, человеческая культура исторически складывалась из трех главных элементов или систем: *гражданской* (социальные, экономические, политические институты и отношения), *религиозной* и отдельно системы *искусства*. Сам К. Малевич афористично именовал эту триаду – «фабрика, церковь, искусство». Поразительно, но именно искусство К. Малевич ставит практически наравне с религией, поскольку «…о-художествить, по Малевичу, все равно, что о-Божествить, о-красить, о-святить» [167, с. 599]. Тем не менее, несмотря на такой пиэтизм, сам Казимир Малевич не скрывал свое откровенно

христоненавистническое (демоническое) отношение к христианской религии: «Восстала новая осознанность и кричит миру людей в уши новую проповедь: “Да будет новая симметрия социальных путей. Да будет новая симметрия в искусстве. Да будет новая система вращения жизни. Да будет новая система вещей. Мы на горнах и берегах кратера вулкана революционного дыхания”» [168, с. 101]. Также хорошо известно его знаменитое высказывание, касающееся самой сути христианского таинства евхаристии: «… ломание хлеба в церкви, питье вина – это ужасная вещь, гадливое что-то, вместо хлеба, тело, ужасно пошло, позорно. Представим себе ясно тот хлеб, который делил Христос, – и хлеб в церкви. Но ведь священники делают эту ужасную операцию едения» [168, с. 94]. Именно поэтому истинным «содержанием» искусства, согласно версии К. Малевича, является оно «само как таковое» или его «строй формовых элементов» [167, с. 601]. Причем сам К. Малевич искренне считал, что каждому художнику любой предмет предстает «беспредметной комбинацией цветов» (цветописью), который через «чистый беспредметный контакт» с «истинным» искусством и доставляет зрителю «приятные эмоциональные переживания» [167, с. 601]. Согласно довольно примитивной философской гносиологической концепции К. Малевича, весь «мир как факт суждения» является «предметным миром», а «мир как факт вне суждения – *беспредметным*». Поскольку суждение в понимании Малевича тождественно сознанию, мышлению, разуму, постольку мир вне познающего разума и является миром беспредметным: «Чистая работа организма – работа вне сознания и вне учета, безобразна, беспредельна» [167, с. 601]. Уже в 1919 году К. Малевич печатает брошюру «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А», в которой как бы суммируется все написанное им ранее, но в контексте с новыми политическими задачами. В ней Малевич прямо заявляет, что: «Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни 1917 года» [212, с. 44]. Декларируя, впрочем, без приведения каких-либо аргументов, такой «классовый» подход к оценке

предревоюционного искусства, далее К. Малевич прямо нигилистически призывает: «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях. <…> Общество никогда не рассматривало живопись как таковую, оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочного; анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самоцельное действо. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек как таковых, для них они живописные поверхности, и потому им не важно, будут ли они схожи, будет ли выражена вода или штукатурка дома или живописная поверхность неба будет написана над крышей дома или сбоку» [164, с. 10].

Собственно в этом и состоит художественно-эстетическое **credo** Казимира Малевича, с которым он и пришел к своему супрематизму. Полотна К. Малевича демонстрируют абсолютную самость и величайшую гордыню, именно поэтому они религиозные по своей сути – поскольку являют собой агрессивный неприкрытый демонизм: «…все храмы Христианские могут быть переименованы из Христианского имени в Коммунистические имена» [168, с. 133]. Главный элемент его геометрического супрематизма – квадрат, в котором он усматривал некие сущностные знаки бытия человеческого. Хотя Казимир Малевич, безусловно, великий реформатор XX столетия, художественный гений революционного модернизма, имевший множество последователей при жизни и имеющий сегодня целые школы подражателей, как в России, так и на Западе. Идеи Малевича стали достоянием современной художественной культуры, оказали определяющее воздействие на советское (российское) и на мировое искусство, на развитие стилистики и многих жанров. Живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, театр и архитектура и даже теософия – вот круг интересов этого «темного» гения. Творчество Малевича настолько универсально, что сравнимо, пожалуй, лишь с творчеством титанических деятелей эпохи Возрождения. По крайней мере, себя он изобразил в «Автопортрете» 1933 года как «Казимир – великий, демиург, творец, пророк, мыслитель» [167]. Не случайно за внешними чертами

и формами супрематического геометризма, за математически выверенной композицией работ Малевича спрятана пустота, небытие (*нихил*). Ведь черный квадрат, согласно трактовкам самого Малевича, «знак экономии», красный квадрат – «сигнал революции», а белый знак символизирует «чистоту человеческой творческой жизни» и какие-то глубинные прорывы в «*Ничто»,* как в нечто неописуемое, невыговариваемое, но *ощущаемое* [167, с. 606]. Таким образом, супрематизм К. Малевича полностью отказывается от эстетического подхода к искусству и миру, поскольку это «…забота о красоте перьев организма», оставляя только «утилитарное совершенство экономической необходимости», на которое должен ориентировать свою творческую энергию художник [167, с. 606]. В таком ракурсе именно «белый квадрат» Малевича «…кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроении, является еще толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “*всечеловека”*» [167, с. 606].

Революционер-авангардист Казимир Малевич, кстати, в полном соответствии с сектантским дуалистическим подходом (дуализме черного или белого) к любому многообразию любых проблем выделяет всего лишь две точки зрения на живопись. С одной стороны, живопись – это искусство сходства, мастерства, оформления красочного; с другой – живопись как самоценное действо, ограниченное сферой внутренних, специфически присущих ей средств и возможностей. Вот такой гностический дуализм. Никаких других взглядов на многовековую историю сложения мировой живописной культуры он не приводит. Однако это вовсе не значит, что в «учении» К. Малевича нет религиозной составляющей. Формально исключив уже даже в самой постановке вопроса какую-либо религиозно-эстетическую или общественно-содержательную сторону данной проблемы [164, с. 21] он фактически раскрывает перед нами антропософскую концепцию «человекобожию» модного в то время эзотерика Рудольфа Штайнера. Описывая будущую идеальную общность «новых» советских людей, Казимир

Малевич явно стремится «пророчествовать» в духе древних гностиков или «новых» антропософов: «Религия должна быть заменена общей формой новой высшей религии. Предлагаю создать храмы, на подмостках которых будут служить творцы живого духа и каждый раз являть новые формы выявления знаков. Храм не учения – ни в ту, ни в другую сторону – неба и пекла, добра и зла, а величия процесса чудес явлений от соприкосновения форм обстановки с духом творца. Храм – явления новых идей, но не храм педагогики. Христос, магомет, педагоги. Храм выше идеи поучительной. Храм творящий – но не учащий. Храм – место рождения новых знаков для жизни. Храм – увеличения мира новыми богатствами перевоплощенной жизни. Не учить иду в храм, а творить» [168, с. 100]. Даже в своих более поздних наиболее ярких и многоцветных полотнах, пейзажных и портретных композиционных построениях К. Малевич остается, по сути, все тем же «зловещим демиургом» безобразного, кричащего и скрежещущего зубами античеловеческого адского мира: «…из бездонных недр тьмы восстает блеск искры новой культуры» [168, с. 101]. Перед нами все тот же отрицающий идею сотворения мира антихристианский «черный квадрат», символизирующий антилитургическую «черную мессу» булгаковского Воланда в послереволюционной Москве [167]. Это именно тот самый сатанинский революционно-прогрессивный «муравейник», с его безбожием, атеизмом и рациональным людоедством, о котором пророчествовал в романе «Бесы» великий русский писатель Ф.М. Достоевский.

Иное дело религиозное мировоззрение в творчестве М.З. Шагала, который сумел своим авторской трансформацией модных идей европейских символистов, фовистов, кубистов и экспрессионистов в контексте религиозно-фольклорного местечкового мировоззрения подняться до вершин вечных человеческих тем – Бог, жизнь, любовь, смерть. В формировании идейно-художественного сознания М. Шагала с его неповторимым богатством образного мира, духовная российская составляющая с многовековой христианской парадигмой, вкупе с культурной европейской средой всего XIX

века сыграли важнейшую роль. В трагические годы советской эпохи Шагал рассказывал людям о добре и любви, о вере и светлых идеалах и вообще о высокой духовной составляющей всех народов, населяющих Землю. Его полотна на библейские темы «Ной выпускает голубку», «Иосиф пастух», «Авраам принимает трех ангелов» (1931), «Царь Давид» (1951) и др. демонстрируют не рационально-интеллектуальное богословие, а выстраданное, глубоко личное, интимно-исповедальное «прочтение» Священных текстов. Художник нарочно включает в библейские сюжеты весь бесконечно близкий и дорогой ему мир, мир «лирического примитивизма», который он любил – витебские домики, окраины родного города, трогательно простых животных, себя с возлюбленной, достигая потрясающего эффекта невесомости и гармоничного синтеза мира небесного и мира земного.

Замечательно точно описал особенности творчества М.З. Шагала исследователь В. Круглов: «Простодушный, мудрый и одновременно изощренный мастер создал свою индивидуальную мифологию и образную систему, внутри которой в равновесии существовали земля и космос, Париж и российская провинция, высшие силы, люди и животные, с которыми постоянно приключались различные метаморфозы. Одновременно остросовременный и чуть архаичный, он был «ничей», не принадлежа ни одной школе, ни одному течению» [143, с. 16].

1.2.2. Идейно-художественная программа социалистического реализма как предшественника «сурового стиля»

Наряду с некоторыми отечественными исследователями, например М.Н. Цветаевой, автор утверждает, что особый сакральный синтетизм советского (русского) искусства во многом заключен в его историко-временных рамках – от традиционного православия до неоязычества и во многом определен глубочайшими связями с религиозно-философской мыслью, литературой, живописью, музыкой и театром [103, с. 127]. Это связано, прежде всего, с тем, что советское искусство отражало не столько социально-историческую и

образно-стилистическую специфику художественно-культурных памятников своей эпохи, драматургию конфликтов определенных политических «…измов», сколько, как считает М.Н. Цветаева, целостное планетарное мировоззрение в системе «Бог – человек – общество» [103, с. 127]. В традициях русской, а затем и советской эстетической концепции на протяжении всей истории Отечества раскрывалась тайна бытия – жажда пророческого и мистического слова, «…глагола жгущего сердца людей», который был-бы способен преобразовать этот «падший» материальный мир [103, с. 127]. Поэтому все проблемы авторской позиции отражались в художественном произведении, особой категорией сюжетов, через пространство воплощенного произведения в особых линейно-графических символах [103, с. 128]. Стараясь переосмыслить художественно-выразительные средства древнерусского и русского искусства, авангардисты как-бы «пророчествовали» об ином нематериальном духе, о новых реалиях и новой красоте [103, с. 128]. Поэтому, автор согласен с мнением М.Н. Цветаевой о том, что в абстрактных зашифрованных посланиях и нарочитом геометризме графического лабиринта нам открывается перевернутое квантовое пространство, перевернутых ценностей – «новый дивный мир» человекобога [103, с. 127-128]. Авангард показывал новых героев, которые вдруг все сразу полетели в бездну. В творчестве русских мастеров, в их аналитическом искусстве отразились метастазы: художественная деформация, приемы алогизма, кубистические метафоры раскрывали звероподобный дух, его анти-бытийное уродство и нравственные судороги [140, с. 99]. Философский эстетизм художников начала XX века сделал почти прозрачной 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 – «социалистического реализма» [140, с. 99].

Согласно авторитетному изданию «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» под редакцией Яна Чилверса (I. Chilvers), под термином «социалистический реализм» следует понимать «…художественный стиль, изобретенный в Советской России и других коммунистических странах. В теории стремился к верному, объективному отображению реальности, на практике сводится к откровенному восхвалению государства соответственно указам власти» [128, p. 551]. Далее по тексу автор в полном соответствии в довольно примитивной и политически ангажированной англо-саксонской традиции отмечает, что «соцреализм возник как побочный эффект диктатуры Сталина (глава Советского Союза после смерти Ленина в 1924 году и до собственной смерти в 1953-м)» [128, p. 551]. Другими словами, автор на полном серьезе считает, что И.В. Сталин мог сам единолично или с несколькими сторонниками «создать» своим волевым решением целый художественный стиль в мировой культуре. Звучит довольно неубедительно. Следуя логике подобного рассуждения автора, стоит на полном серьезе утверждать, что Перикл Афинский создал греческую классику, Вильгельм Оранский вызвал на свет знаменитых голландских живописцев, а Людовик XV своими ордонансами создал стиль «рококо». Впрочем, для некоторых западных исследователей русского и советского искусства это считалось и до сих пор считается вполне нормальным. Например, Алан Берд – автор «Истории русской живописи», изданной в 1987 году, резонно пишет: «Он (Сталин) считал, что проникновение культуры авангарда, в том числе живописи, в СССР осквернит чистоту жизни» [128, p. 551]. Исходя из такого тенденциозного высказывания Берда, можно подумать, что русский и советский авангард начала века возник в Соединенных Штатах Америки, а не в России. Далее А. Берда заносит вообще в какие-то мыслительные дебри, поскольку он пишет, что «…министр Андрей Жданов взял на себя ответственность за удержание творческой мысли в железном кулаке» [128, p. 551]. Политические штампы времен «холодной войны» повторяет Я. Чилверс в своем «Путеводителе по искусству» («The Concise Oxford Dictionary of Art

and Artists»): «На Западе термин “социалистический реализм” был синонимом подавления, гнета. Работы, выполненные в этом стиле, казались трагическими в моральном плане и комическими с точки зрения эстетики» [128, p. 551]. Самое интересное, что ниже по тексту своей статьи Я. Чилверс сам противоречит своему утверждению о соцреализме, отмечая: «…Впрочем, сейчас общество признало достоинства некоторых художников-соцреалистов, например Андрея Пластова (1893–1972), мастерски писавшего сцены сельской жизни» [128, p. 551].

Как будет отмечено далее в главе, посвященной историографии проблемы, довольно длительное время наиболее полной и довольно подробной работой, посвященной русскому и раннему советскому изобразительному искусству, считалась опубликованная в Лондоне в 1962 году монография Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922» [283]. В духе западного научного подхода автор всесторонне отслеживает и довольно убедительно обосновывает наиболее распространенную на Западе и в постсоветской России теорию зарождения и первоначального сложения советской послереволюционной живописи вплоть до 1922 года. Камилла Грей довольно точно сформулировала задачу своего исследования уже в самом названии, поскольку определенный ею этап развития русского искусства рассматривается не просто как очередной исторический отрезок общего развития, но как ее особое достижение, «великий эксперимент». Грей представляет сам этот «эксперимент», по сути, как историю рождения и сложения русского авангарда в живописи. Свое исследование К. Грей начинает с передвижников, довольно кратко упомянув о творчестве И. Репина и В. Сурикова, автор почему-то довольно подробно останавливается на Мамонтовском кружке. Далее Грей, подробно описывая творчество М. Врубеля, справедливо отмечает его вклад в дальнейшее развитие русской живописи, сравнивая с ролью живописи П. Сезанна для Франции и Европы. К. Грей отмечает, что М. Врубель более чем кто-либо

другой был «… вдохновляющим примером для авангарда России на протяжении следующих двадцати лет» [283, p. 41]. При этом автор исследования довольно подробно на трех страницах описывет деятельность А. Прахова, но почему-то совершенно не упоминает о деятельности В. Стасова.

В следующей главе К. Грей довольно подробно рассматривает деятельность творческой группы «Мир искусства», делая особый акцент на их програмное заявление «искусство для искусства» и отмечая широкие международные связи этой группы художников. Кроме того, особое внимание автор уделяет меценатской и организаторской деятельности С. Дягилева и его «Русских сезонов» в Париже, постепенно подводя своего читателя к выводам о подражательности первых творческих попыток русского искусства начала XX века, но затем неожиданно делает вывод о самостоятельном значении и «великом эксперименте» русского авангарда. Данная глава заканчивается анализом творчества В. Борисова-Мусатова, который, по мнению К. Грей, после М. Врубеля был наиболее «…значительным и влиятельным художником того времени» [283, p. 41]. Следующую главу своей монографии автор посвятил анализу творчества художников «Голубой розы» на примере искусства П. Кузнецова. Довольно подробно и с большим пиететом К. Грей пишет о самых ранних работах автора – «Голубой фонтан» (1905) и «Рождение» (1906), отмечая в творчестве раннего П. Кузнецова следование идеалам французских символистов, мистическое настроение и отвлеченность тематики. При этом Грей довольно неожиданно критикует наиболее оригинальные работы Кузнецова киргизского цикла: «В работах Кузнецова почти исчезает недосказанность, хотя его фигуры еще неясны, они крепко пририсованы; хотя колорит еще сумеречен, но стал теплее; цвета пустыни, желтый и коричневый, заменили символический голубой и серый. Сцены, очевидно, взяты из жизни и были действительно нарисованы в киргизских степях, которые так любил художник» [283, p. 21]. В итоге именно из-за приближенности киргизского цикла П. Кузнецова к «реалистическому»

направлению К. Грей авторитарно «вычеркивает» его имя из рядов русского авангарда и не рассматривает дальнейшее развитие творчества этого художника. После анализа творчества «Голубой розы» Грей переходит к рассмотрению феномена русского направления футуризма и примитивизма, при этом она акцентирует внимание на двух живописцах М. Ларионове и Н. Гончаровой, деятельность которых была теснейшим образом связана с обществом «Бубновый валет». Правда, впоследствии оба художника покинули его, организовав собственную выставку «Ослиный хвост». Камилла Грей, в частности, пишет: «Группа “Ослиный хвост” стала первым сознательным ответвлением от Европы и утвердила независимость русской школы» [283, p. 121]. Именно в «Ослином хвосте», по мнению Грей, впервые встречается «большая четверка» творцов русского авангарда – М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Татлин и К. Малевич. М. Ларионов и Н. Гончарова, считает Камилла Грей, пропагандируют собственное направление лучизма, а другой «пионер абстрактной школы живописи» К. Малевич утверждает первую систематическую школу абстрактной живописи в современном движении – супрематизм [283, p. 136]. Лозунг другого признанного лидера авангарда В. Татлина «Реальный материал в реальное пространство», согласно принятой на Западе трактовке, К. Грей, разворачивается впоследствии в теорию и стиль конструктивизма. Окончательно русский авангард, как «великий эксперимент», согласно версии Грей, формируется в годы Великой войны 1914–1918 на выставках «Мишень», «Трамвай В», «0,10» и «Магазин», причем общее развитие авангарда идет по двум направлениям, котрорые отныне возглавляют В. Татлин и К. Малевич [283, p. 136]. Ранний революционный период с 1917 по 1921 год, которым Камилла Грей завершает свое исследование, рассматривается как время фактического совпадения социальной и художественно-культурной революции.

Отмечая активное участие «левых» художников в работе Наркомпроса, зарубежный исследователь К. Грей отмечает заслуги русского авангарда перед

русской революцией и молодой советской властью от «бунта четырнадцати» до футуризма, лучизма, кубофутуризма, супрематизма и конструктивизма до выработки «интернационального стиля» (по терминологии К. Грей). Однако такое объединение, как «левый» фронт, в реальности было чрезвычайно пестрым и неоднородным явлением, поскольку внутри его существовали и активно действовали самые различные фрондирующие группки, группы и отдельные художники. Очень часто некоторые исследователи связывают «левую диктатуру» в искусстве с деятельностью Отдела ИЗО Наркомпроса, созданного в мае 1918 года, который состоял из представителей различных направлений, осуществлявших разнообразную художественную деятельность. Петроградский отдел изобразительных искусств и созданная при нем Художественная коллегия работали под руководством Д. Штеренберга, а Московскую коллегию Отдела ИЗО Наркомпроса возглавлял В. Татлин [212, с. 44]. Несмотря на многие, казалось бы, принципиальные разногласия, существовавшие между художниками, составляющими «левый» фронт, в их творчестве имелся целый ряд общих черт, объединяющих на первых порах эти различные группы и группки. Их искусство сформировалось в последнее десятилетие перед Октябрьской революцией и своими корнями уходило в живописное влияние французского постимпрессионизма, в итальянский футуризм, в творчество кубистов и в немецкий экспрессионизм [212, с. 44].

Помимо вышесказанного, позднее в начале 1920-х годов в рядах правящей партии ВКП (б) начинается процесс размежевания, сопровождавшийся как пересмотром целей и задач внутри самой партии, так и переоценкой ее роли в создании нового социума. Этот процесс внутрипартийной борьбы часто проявлялся в самых разных областях и ракурсах. Одним из таких ракурсов были бурные дебаты о том, что такое искусство и какова его роль в будущем социалистическом государстве. В этот период в среде лидеров ВКП (б) при обсуждении роли искусства на первый план выдвигались два основных вопроса: первый вопрос о необходимости

создания «пролетарской» культуры и второй вопрос – о роли быта в жизни граждан. Тема новой ***пролетарской культуры*** возникла задолго до окончания гражданской войны и была теснейшим образом связана с внутрипартийной борьбой за власть в самой партии. Именно по инициативе большевика А. Луначарского в Петрограде еще за месяц до октябрьских событий 1917 года прошла конференция пролетарских культурно-просветительских обществ, объединившихся в организацию, которую назвали Пролеткультом. Пролеткульт сразу же объявил своей целью создание «новой пролетарской культуры», чтобы «дать рабочему классу целостное воспитание, которое неоспоримо направляет его коллективную волю и мышление». Хотя сама разработка программы формирования пролетарской культуры начиналась еще в далеком 1908 году, в тот период, когда А. Богданов вместе с А. Луначарским и рабочим Н. Вилоновым при финансовой поддержке М. Горького организовали высшую социал-демократическую школу на острове Капри. Именно там, на просветительских лекциях для профессиональных революционеров, приезжавших из России, отрабатывались новые представления о типе культуры, которая будет необходима победившему пролетариату, а также обсуждались задачи подготовки кадров будущих рабочих-пропагандистов[3].

Почти сразу после победы Октябрьской революции 1917 года, в период с 15 по 20 сентября 1918 года в Москве была созвана Первая Всероссийская конференция Пролеткульта, на которой был принят устав организации и созданы отделы: театральный, литературный, издательский, библиотечный, школьный, клубный, музыкально-вокальный, организационный, научный и хозяйственный. Целью организации объявлялось развитие пролетарской культуры, которое будет осуществляться усилиями рабочих, подлинных носителей и выразителей пролетарской идеологии. А. Богданов в своей работе

[3] Kozorezenko P. P. Discussions around the Principles of Soviet Art of the 1920s -1930s and the Addition of Painting “Socialist Realism”. - EKSPLORIUM – Buletin Pusat Teknologi Bahan Galian Nuklir. Vol. 46. №. 02 (2025): June 2025. - P. 1085 – 1094.

«О пролетарской культуре» утверждал, что задачами новой культуры, является формирование «…нового человеческого типа, стройно-целостного, свободного от прежней узости, порожденной дроблением человека в специализации, свободного от индивидуальной замкнутости воли и чувства, порожденной экономической разрозненностью и борьбой» *(Богданов А. О пролетарской культуре. – Л.-М.: Издательское товарищество «Книга», 1924).* Эта тема, по сути, являлась частным ответвлением вопроса о «новой пролетарской культуре» вообще и о необходимости «перевоспитания масс» по новому коммунистическому образцу, а главное, о роли большевиков, причем и как партийных функционеров, и представителей революционного искусства, в руководстве всем этим процессом [162].

Позиция Льва Троцкого по вопросу политики партии в отношении культуры и искусства была высказана в целом ряде различных работ, первоначально выходивших как серия очерков в газете «Правда», а позднее опубликованных в специальной работе «Вопросы быта» [162]. Так Л.Д. Троцкий, в частности, отмечал, что «коммунистическая партия сейчас основной рычаг всякого сознательного движения вперед. <…> Политика гибка, а быт неподвижен и упрям. <…> Ни художественная литература, ни даже публицистика их не отражают. <…> А для новых художественных школ, пытающихся идти в ногу с революцией, быт вообще не существует. Они, видите ли, собираются созидать жизнь, а не изображать ее. Но из пальца новый быт нельзя высосать. Его можно строить из элементов, имеющихся налицо и способных к развитию. Поэтому прежде чем строить, нужно знать, что есть» [162]. Здесь стоит обратить пристальное внимание на принципиальную позицию Л.Д. Троцкого в отношении пролетарского искусства: художник обязан описывать жизнь так, «как она есть», и при этом ожидать руководящих и направляющих указаний от партии ВКП (б). Самое «лучшее», что партия и пролетариат должны ожидать от искусства, по мнению Троцкого, это профессиональные союзы деятелей искусств, произведения кинематографа, а

также новые ритуальные (квазирелигиозные) обряды, различные варианты которых представляет «бытовая театральность» и новая «обрядность». Особую важность, по мнению Троцкого, могут играть «новые похоронные обряды», где оркестр выполняет роль союзника новой коммунистической власти [162]. Так, в разделе «Семья и обрядность» из книги «Проблемы культуры. Культура переходного периода» прямо указывается: «Рабочее государство уже имеет свои праздники, свои процессии, свои смотры и парады, свои символические зрелища, свою новую государственную театральность... Теоретические доводы действуют только на ум. А театральная обрядность действует на чувство и на воображение. Влияние ее, следовательно, гораздо шире... Уже и сейчас оркестр, выполняющий похоронный марш, способен, как оказывается, нередко конкурировать ***с*** церковным отпеванием. И мы должны, конечно, сделать оркестр нашим союзником в борьбе против церковной обрядности, основанной на рабьей вере в иной мир, где воздадут сторицей за зло и подлости земного мира. Еще более могущественным нашим союзником будет кинематограф» [162].

Справедливости ради стоит сказать, что подобный утилитарный взгляд на роль искусства не встретил понимания в среде «левых» артистов, объединившихся вокруг журнала «Левый фронт искусств» ЛЕФ в конце 1922 года в Москве. В первом номере журнала, начавшего издаваться в 1923 году, была опубликована декларация, в которой слышался призыв к объединению всех революционных левых сил вокруг ЛЕФа. Для того чтобы «…собрать воедино левые силы, ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры. Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею» [164, с. 393]. Среди подписантов этой декларации, наряду с

«пролетарским хулиганом» В. Маяковским и О. Брик, был и писатель Борис Игнатьевич Арватов (1896–1940), участник Пролеткульта, автор книги «Искусство и классы» (1923), идеолог ЛЕФа. В последующие годы борьба ультралевых «лефовцев» против «просто левых» концепций Л.Д. Троцкого проходила в основном посредством публикаций, в которых роль Б. Арватова была, пожалуй, одной из самых важных. Борис Арватов в своей работе «Искусство и производство» писал по поводу недовольства левых художников по отношению к возникшей после Октября ситуации в искусстве следующее: «Революция, развернув перед новым искусством все необходимые для него возможности, немедленно же после угара первых месяцев, предъявила к своим спутникам собственные властные требования. Политические работники Октября говорили: “Мы дали вам, художникам, то, чего вы хотели, дайте же теперь нам то, чего хотим мы. Дайте плакаты, иллюстрации, картинки, дайте такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, теперь же нам некогда ждать» [165, с. 83-84]. И далее по тексту: «…А когда левые отвечали, что их дело – революция, сознание, что надо массу подымать до себя, а не апеллировать к бескультурной России, им справедливо возражали: “Революция не может ждать того момента, когда народ пересоздастся; революция хочет иметь помощников сегодня, тем более, что никому не известно, насколько лучше ваши, левые, непонятные формы, форм прежних, привычных и понятных...” Чем определеннее и тверже становился нажим политический, тем острее стала чувствоваться недостаточная приспособленность левых. Отказываясь писать изобразительные вещи, левые художники, вышедшие из рядов старого искусства и воспитавшиеся на самоцельном станке, увидели в революционном нажиме угрозу их искусству» [165, с. 84].

В нашей работе мы не будем подробно останавливаться на ходе бурных дискуссий о путях развития нового революционного советского искусства, достаточно отметить, что началось перемещение кадров в административных

центрах, произошли смены кадров и программ в учебных заведениях, госзаказы стали даваться художникам «реалистам». Поэтому именно с этого времени в рядах левых и образовалась группа «производственников» (теоретиков будущего дизайна). Люди, которые «…продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой», вместо «проблемы формы» выдвинули «проблему методов» художественного труда, провозгласив синтез искусства с индустрией. Так, что именно представители ЛЕФа «…выдвинули грандиозную программу реформы художественного образования» [165, с. 90]. Как отмечалось выше, позиция Л. Троцкого была четко озвучена в его речи на пленуме ЦК ВКП (б) в мае 1924 года: «Те, кто говорят о пролетарской культуре всерьез и надолго, которые из пролетарской культуры делают платформу, мыслят в этом вопросе по формальной аналогии с буржуазной культурой. Буржуазия взяла власть и создала свою культуру; пролетариат, овладев властью, создаст пролетарскую культуру. <…> Овладев властью, он (*пролетариат*) только впервые по-настоящему и убеждается в своей ужасающей культурной отсталости**.** Чтобы победить ее, ему нужно уничтожить те условия, которые сохраняют его как класс. Чем больше можно будет говорить о новой культуре, тем меньше она будет носить классовый характер. В этом основа вопроса и главное разногласие, поскольку речь идет о перспективе» *(Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. – М., 1924. – С. 210.).* И далее Троцкий высказывается в еще более категоричной форме: «… в эпоху диктатуры о создании новой культуры, то есть о строительстве величайшего исторического масштаба, не приходится говорить; а то ни с чем прошлым несравнимое культурное строительство, которое наступит, когда отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, не будет уже иметь классового характера. Отсюда надлежит сделать тот общий вывод, что пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры

человеческой» *(Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1924. – С. 210.).*

Подобные дискуссии, сотрясавшие послереволюционные осколки культурного пространства некогда единой великой русской культуры, часто дают повод исследователям слишком примитивно и линейно трактовать сложную многообразность послереволюционных событий в области искусства. Мы уже отмечали ранее, что согласно авторитетному изданию «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» под редакцией Яна Чилверса (I. Chilvers) под термином «социалистический реализм» следует понимать «…художественный стиль, изобретенный в советской России и других коммунистических странах. <…> В теории стремился к верному, объективному отображению реальности, на практике сводится к откровенному восхвалению государства соответственно указам власти» [128, с. 551]. Здесь автор в полном соответствии с упрощенной и политически ангажированной англо-саксонской традицией отмечает, что «Соцреализм возник как побочный эффект диктатуры Сталина (глава Советского Союза после смерти Ленина в 1924 году и до собственной смерти в 1953)» [128, с. 551]. Другими словами, автор на полном серьезе считает, что И.В. Сталин мог сам единолично или с несколькими сторонниками подавить революционные дискуссии и своим волевым решением создать целый художественный стиль в мировой культуре. Звучит довольно неубедительно. Впрочем, для некоторых западных исследователей русского и советского искусства это считалось, к сожалению, и до сих пор считается вполне нормальным. Стоит констатировать тот факт, что в течение длительного периода после трагического распада СССР в 1991 году подобные «научные» исследования переводились, специально пропагандировались и тиражировались в огромном количестве по всему бывшему Союзу. Это неизбежно приводило к снижению степени научной компетентности авторов и понижению квалификационному уровню научных работ в области

искусствоведения. Поэтому мы сочли своим долгом специально задержаться на проблеме современной, более объективной интерпретации феномена социалистического реализма в отечественном культурном пространстве.

Общепринято считать, что базовые принципы будущего соцреализма стали активно формироваться в конце 1920-х годов. Сегодня в среде историков и культурологов считается, что рубеж 1930–1940-х годов в отечественной истории принято именовать эпохой «великого перелома». В этот период в стране происходит активное сворачивание НЭПа, проводится масштабная индустриализация (первая пятилетка), повсеместно происходит раскулачивание и коллективизация крестьянства и начинается грандиозная «культурная революция». Как следствие этих тектонических перемен, происходит ужесточение репрессий, как реализация партийного тезиса «об обострении классовой борьбы» по мере движения СССР к социализму. В таких условиях прежнее свободное революционное развитие советского искусства становилось невозможным. Именно поэтому отныне вся творческая деятельность художников, писателей, композиторов, кинематографистов должна неизбежно подчиниться генеральной линии ВКП (б) и полностью контролироваться руководством партии. Свобода мнений и творчества 1920-х годов сменяется довольно жесткой централизацией управления советским искусством, особенно после выхода в 1932 году Постановление Политбюро ЦК ВКП (б). Известно, что 23 апреля 1932 года в журнале «Партийное строительство» № 9 было опубликовано Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», где осуждалось деление художников и людей творческих профессий по классовому признаку, вследствие чего распускались все художественные группировки. Взамен создавались единые творческие союзы, в том числе Союз художников. Интересно, что до выхода в свет этого постановления Политбюро ЦК ВКП (б) в советской искусствоведческой среде часто использовали похожий термин «героический реализм». В тот период конца 1920-х – начала 1930-х годов, когда новый стиль еще только формировался, плеяда

талантливых советских живописцев уже подарила всему миру целый ряд выдающихся художественных произведений, которые выделил Я. Чилверс. Особо стоит отметить картины Александра Дейнеки (1899–1969), например, «Оборона Петрограда», где новаторское авторское видение окружающего мира, живописного художественного пространства и оригинальное художественно-образное прочтение историчности в современном искусстве во многом предопределило в дальнейшем появление и развитие творчества художников «сурового стиля» [128, с. 551]. Однако следует выделить тот факт, что сложение «социалистического реализма» происходило не столь последовательно и прямолинейно, как об этом принято было говорить еще совсем недавно (см. табл. 2).

Таблица 2. Советская культура и искусство в 1920–1930-е годы



При рассмотрении процесса постепенного «дрейфа» советского искусства от авангарда к социалистическому реализму, как правило,

исследователи забывают такое оригинальное художественно-эстетическое явление в советской живописи 1920–1930-х годов, как «героический реализм», который в некотором роде подготовил переход к окончательному утверждению социалистического реализма в советской живописи. Под термином «героический реализм» принято понимать творческий метод художников, входящих в созданную ими в 1922 году Ассоциацию художников революционной России (АХРР). В декларации АХРР были заявлены те же цели, которые впоследствии станут приписывать социалистическому реализму: «Великая Октябрьская революция, неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа. <…> Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда» [212, с. 188]. В декларации АХРР совершенно конкретно говорится о том, что: «…Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства бесклассового общества» [212, с. 189].

В разные периоды времени существования АХРР его активными членами являлись выдающиеся советские художники поистине мирового уровня, такие как А. Архипов, Б. Иогансон, К. Юон, П. Соколов-Скаля, М. Греков, С. Малютин, В. Мешков, Г. Ряжский, Ф. Богородский, С. Рянгин, Е. Чепцов, Н. Терпсихоров, Н. Касаткин и многие другие [212, с. 190]. Не случайно в 1928 году спустя шесть лет существования «героического реализма», далеко вышедшего за свои художественные рамки, на 10-й выставке АХРР, посвященной юбилею Красной Армии (РККА), были представлены картины, ставшие впоследствии хрестоматийной классикой советской живописи XX столетия. Экспозиция этой выставки демонстрировала зрителю такие знаменитые полотна, как «Оборона Петрограда» А. Дейнеки, «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, «Приказ о наступлении» П. Шухмина, «Ферганские партизаны» П. Кузнецова, «Матросы

в засаде» Ф. Богородского, «Купание красной конницы» П. Кончаловского, «Переход через Сиваш» А. Лентулова, «Портрет М. Калинина» А. Архипова, «Ледовый поход Балтфлота» М. Берингова, «Демонстрация французских моряков в Севастополе в 1919 году» П. Вильямса, «Красные командиры» В. Яковлева, «Бой за Ростов у Генеральского моста» М. Грекова, «Басмачи» С. Карпова, «Портрет С. Орджоникидзе» Е. Лансере, «Портрет С.М. Буденного» В. Мешкова, «Красноармейская студия» С. Рянгиной, «Таманский поход» П. Соколова-Скаля и многие другие [212, с. 191-192].

Таким образом, направление советской живописи «героический реализм» в период 1920-х – начала 1930-х годов сыграло весьма значительную роль в укреплении позиций реалистической живописи в изобразительном искусстве, а также в ориентации художников на отражение советской тематики. Первоначально в момент образования АХРР в 1922 году идеалами программы «героического реализма» вдохновилась относительно небольшая группа художников. Однако со временем на выставках АХРР можно было встретить работы многих живописцев, формально не состоявших в членах этой организации, однако разделявших взгляды «ахрровцев» на возможные пути развития советской живописи. По своей сути, направление «героического реализма» возрождало демократические традиции российских передвижников, ориентируя молодых советских живописцев на лучшие достижения русского критического реализма 1860–1880-х годов прошлого столетия [36, с. 192]. Художники АХРР, продвигавшие программу «героического реализма», сделали очень много для утверждения и дальнейшего развития станкового тематической картины в советском искусстве, чем подготовили и ввели в практику проведение крупных тематических выставок живописи в СССР. Все это послужило в дальнейшем основанием и фундаментом создания единого Союза советских художников, выработавшего методы и принципы «социалистического реализма», как закономерный итог идейно-художественного развития всей послереволюционной советской живописи [212, с. 192].

После выхода в свет в 1932 году знаменитого Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» впервые появляется термин «социалистический реализм», которым отныне довольно долгий период времени, вплоть до развала СССР, будет описываться советское искусство и литература 1940–1990-х годов. Результатом внедрения решений постановления стало создание творческих союзов – собирание в кружки для управления искусством. В частности, в тексте постановления отмечалось следующее:

«1. ЦК констатирует, что за последние годы, на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства. Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было еще значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы НЭПа, а кадры пролетарской литературы были еще слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и [*других видов*] искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства [*и содействия росту кадров пролетарских писателей и художников*]. В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах [*литературного и*] художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих 173 организаций из средства наибольшей мобилизации [*действительно*] советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва [*иногда*] от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству [*и готовых его поддержать*]. Отсюда необходимость соответствующей перестройки

литературно-художественных организаций и расширения базы их работы. Исходя из этого, ЦК ВКП (б) постановляет:

1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской [*стоящих за политику советской*] власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства [объединение музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т. п. организаций];

4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения» [122, с. 69].

Отдельно стоит отметить тот факт, что слова, выделенные в тексте курсивом, были вписаны в текст постановления лично И.В. Сталиным. Примерно за год до постановления Политбюро ВКП (б) в Москве состоялась выставка группировки, назвавшей себя «Союз Советских художников», на которой были представлены исключительно работы художников, связанных с АХРР. Однако лишь после выхода постановления 25 июня 1932 года было избрано Правление Московского областного Союза советских художников, которое впервые включало в себя представителей всех основных художественных объединений [138]. 2 августа 1932 года был организован Ленинградский областной Союз советских художников, а в дальнейшем такие Союзы возникли во всех крупных городах страны [138]. Уже в течение 1932 года были образованы республиканские, а затем и союзный оргкомитет Союза советских писателей, который и приступил к подготовке Первого съезда ССП, состоявшегося в августе 1934 году. Примером изменений, произошедших в художественной жизни советского социума, стала крупнейшая выставка

«Художники РСФСР за 15 лет», посвящённая 15-летию Великой Октябрьской социалистической революции[4]. Открытие этой выставки состоялось в Ленинграде 13 ноября 1932 года в Русском музее. Эта выставка, «…в первый и последний раз показавшая все без изъятия, существующие к тому времени направления в искусстве СССР» [142], при переезде выставочной экспозиции в Москву, где она открылась 27 июня 1933 года в здании Исторического музея, уже подверглась существенным сокращениям выставляемых экспонатов. Среди партийных кураторов было решено, что «…представлять формалистические направления в развернутом виде, как это было сделано в Ленинграде, для выставки, основным принципом которой является раскрытие путей, ведущих к осуществлению стиля соцреализма в художественно-творческой практике, нецелесообразно» [142]. Впрочем, данную ситуацию, которая сложилась в изобразительном искусстве после Постановления Политбюро ВКП (б) от 1932 года, до поры до времени все-таки можно было считать скорее исключением, чем правилом.

Таким образом, в течение года были ликвидированы все художественные группировки, начиная с приближенных к власти: в литературе одиозной Российской ассоциации пролетарских писателей, в живописи – Ассоциации художников революционной России, в музыке – Российской ассоциации пролетарских музыкантов и в архитектуре – Всероссийское общество пролетарских архитекторов. В июле 1932 года был создан Союз советских архитекторов. Первый съезд этой единой организации советских архитекторов, на которой был принят ее устав, состоялся в Москве 16–26 июня 1937 года. Единый Союз советских художников формировался постепенно: с 1932 года на основе Постановления от 23 апреля 1932 года начали создаваться союзы художников в республиках, краях областях, городах СССР. Окончательно единый Союз художников СССР был создан в 1957 году.

[4] 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.

Союз композиторов СССР был создан в том же 1932 году. Одновременно или немногим ранее были ликвидированы Ассоциация современной музыки (АСМ), которая существовала с 1924 по 1931 год, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ, 1923–1932), Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (ПроКолл, основан в 1925 г., самораспустился в 1929 г.). В 1933 году завершил свою деятельность Первый симфонический ансамбль без дирижера (Персимфанс), созданный еще в 1922 году. До войны, в 1932–1940 годы, возникли организации СК СССР в Москве, Ленинграде, столицах союзных и автономных республик, а также некоторых областных центрах. В 1939 году постановлением СНК СССР был создан Оргкомитет Союза советских композиторов (так организация называлась до 1957 года), объединивший все региональные композиторские организации. Оргкомитет возглавили Р.М. Глиэр и А.И. Хачатурян. Первый съезд Союза советских композиторов состоялся 19–25 апреля 1948 года. С этого времени вплоть и до его роспуска СК СССР в 1991 году Союз композиторов СССР возглавлял выдающийся советский композитор Т.Н. Хренников.

Причины появления данного Постановления ЦК ВКП (б) в советском культурно-политическом пространстве весьма различны, в настоящее время в среде исследователей не существует единого мнения по данному вопросу и научные дискуссии продолжаются. Некоторые из причин появления такого решения партии И.В. Сталин изложил на собрании писателей-коммунистов, которое произошло на квартире А.М. Горького 20 октября 1932 года. В современном искусствознании почему-то именно этот рубеж принято считать концом художественной свободы и началом эпохи тоталитарного давления на культуру в Советском Союзе. Такая упрощенная версия трактовки сложнейших социально-культурных событий той эпохи, скорее всего, является отголоском весьма популярной в среде советских шестидесятников, сознательно внедренной «хрущевской теории» о якобы «хороших» ленинцах и «кровавых» сталинистах, которые «сознательно исказили» истинный

марксизм-ленинизм. Эта «хрущевская теория» является диалектическим духовным антитезисом совсем противоположного тезиса, согласно которому «светлый мученик» И.В. Сталин всю свою жизнь боролся с иудействующей «старой гвардией» большевиков-троцкистов, которые пытались вновь прийти к власти в СССР. Понятно, что рассматривать данную проблему возникновения и развития огромного художественного феномена соцреализма посредством таких диалектических фантомов, значит впадать в некий не научный, а псевдо-религиозный идеализм. Для того чтобы найти хотя бы одно реальное подтверждение версии о сворачивании творческих свобод в художественном процессе после 1932 года, необходимо, по меньшей мере, отыскать следы терпимости и плюрализма в культурно-художественной жизни троцкистско-ленинской России 1920-х годов. Отыскать их весьма непросто, поскольку массовые репрессии и казни, проводившиеся большевиками в годы красного террора и позднее, сегодня являются неопровержимым историческим фактом, поэтому ошибочно считать, что культура и искусство оставались неким оазисом в большевистской России.

Уже в первые послереволюционные годы большевистская власть сталкивается с проблемой практически полного неприятия творческой интеллигенцией власти партии большевиков. Такая революционная политика большевиков по отношению к культуре и искусству достигла своего апофеоза в 1922 году, когда были высланы за пределы страны сотни представителей творческой интеллигенции. Народный комиссар просвещения А.В. Луначарский, ссылаясь на В.И. Ленина, постоянно акцентировал одну из главных задач «…спешной выработки собственной интеллигенции» взамен уехавшей или уничтоженной [127, с. 265]. Однако не все было так однозначно, как принято судить в наше время. Интересно отметить и тот факт, что сам вождь пролетариата В.И. Ленин, будучи человеком старой классической культуры, довольно неоднозначно относился к некоторым «новым направлениям» в революционном искусстве. Так, в своей беседе с немецкой коммунисткой К. Цеткин он отмечал: «Почему надо преклоняться перед

новым, как перед богом, которому надо поклоняться только потому, что “это новое”? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе» [212, с. 42].

Исследователь А. Мазаев в своих очерках «Искусство и большевизм» так описывает этот сложный и драматический процесс: «Чистка русской интеллигенции, осуществленная в 1922 году по приказу Ленина, поражает не только своими размерами, но и прицельностью. Благодаря этой “операции” у интеллигенции, точнее говоря, у России как бы физически была удалена значительная часть “мозга”. Страна в один миг лишилась наиболее интеллектуальной, наиболее философски-творческой, наиболее нравственно-чистой, наиболее духовно-стойкой по отношению к соблазнам революционного, насильственного пути исторического развития России – группы своей интеллигенции. Зато партия торжествовала. Ее идеология избавлялась от наиболее принципиальных критиков. Это открывало ей дорогу к тому, чтобы с легкостью утвердить свое господство, свою монополию на всем пространстве огромного государства, во всех областях культуры и искусства» [137, с. 53].

Отдельные революционные художники ультралевого направления типа К. Малевича и прочие деятели русского авангарда, прочно занявшие после большевистской революции активных боевиков-троцкистов плацдарм революционной советской культуры, стали обустраивать ее по своему образу и подобию, но в полном соответствии с ленинско-троцкистским, чисто сектантским принципом «партийности». Так, уже в 1919 году К. Малевич печатает брошюру «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А», в которой суммируется все написанное им ранее, но в контексте с новыми политическими задачами. В ней Малевич прямо заявляет: «Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни

1917 года» [212, с. 44]. Среди «новейших» революционных понятий теории искусства предлагаемых К. Малевичем и направленных на осмысление и апологию «нового искусства» наряду с его знаменитой «беспредметностью, экономией, ощущениями как таковыми», стоит отметить еще и ктегории «распыления» и «прибавочного элемента» [163]. Распыление, согласно Малевичу, эсхатологическое и довольно неясное понятие, видимо, заимствованное у Н. Бердяева, впервые употребившего этот термин еще в 1914 году по отношению к кубизму [166, с. 611]. Наступивший XX век, согласно рассуждениям К. Малевича, принес с собой некий «предел распыления», который переходит в новое качество: «Совершенство мира в распылении. … И это распыление совершилось» [167, IV, с. 369-370]. И далее Малевич прямо-таки с религиозным пафосом утверждает: «Мы (человечество) “распылили” себя в “мировых знаках” и опять “воплощаемся” (растворяемся) во всей Вселенной, наполняя ее собой, то есть идем к некоему духовно-физическому слиянию с космосом» [166, с. 611]. Что касается предлагаемого Малевичем понятия «прибавочного элемента», разрабатываемого Малевичем в период его работы в ГИНХУКе (*Введение в теорию прибавочного элемента в живописи, 1925*) и относящегося непосредственно к современной ему живописи новейшего времени. Вполне очевидно, что этот термин был заимствован явно под влиянием теории «прибавочной стоимости» К. Маркса, хотя непосредственно с ней никак не был связан [166, с. 611]. Прибавочный элемент живописи К. Малевича – это некая структурообразующая закономерность, характерная для того или иного направления. Теория «прибавочного элемента» в дальнейшем нашла свое активное применение у самого Малевича в его педагогической деятельности. Другими словами, это главный принцип организации произведения искусства, его пластической формы в данном направлении. К. Малевич вполне серьезно относит к таким прибавочным элементам для направления импрессионизма – «свет», для сезанизма – «волнистую кривую», для кубизма – «серповидную линию», для футуризма – «движение», а для супрематизма – «прямую линию» [166, с. 612]. Важнейшее

место в теоретических положениях супрематизма занимает квазирелигиозный (фактически чисто богословский) термин «***без-ликость***», употребляемый Малевичем практически одновременно с аналогичными по сути терминами «***безобразность***» и «***безпредметность***». Эти иконоборческие термины фактически констатируют полный отказ искусства от изображения внешнего вида (образа) предмета или человека (образа Божия) в его естественной видимой форме. Отсюда чисто «иконоборческий» и даже гностический отказ в чисто супрематических работах «второго крестьянского периода» конца 1920-х – начала 1930-х годов от изображения каких-либо ликов или образных форм. Перед нами полное ощущение «пустоты Небытия», «абсолютного Ничто». Точнее, метафизическое Небытие (Нихил древних гностиков) здесь выражены Малевичем, пожалуй, с еще большей силой, чем в его знаменитом «Черном квадрате» [166, с. 612]. В период с 1915 по 1920-е годы у Казимира Малевича было довольно много последователей в России, которые в дальнейшем, видимо, осознав его разрушительный пафос, постепенно отходили от малевичского супрематизма.

Декларируя, впрочем, без приведения каких-либо аргументов, такой религиозно-классовый (сектантский) подход к оценке предревоюционного и нового искусства, сам «демиург» К. Малевич вполне нигилистически вещает: «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях. … Общество никогда не рассматривало живопись как таковую, оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочного; анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самоцельное действо. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек как таковых, для них они живописные поверхности, и потому им не важно, будут ли они схожи, будет ли выражена вода или штукатурка дома или живописная поверхность неба будет написана над крышей дома или сбоку» [163, с. 10]. Революционер-авангардист и по совместительству «демиург-новатор» Каземир Малевич, кстати, в полном соответствии с сектантским дуалистическим подходом (при дуализме черного

или белого) к любому многообразию любых проблем выделяет всего лишь две точки зрения на живопись. С одной стороны, живопись – это искусство сходства, мастерства, оформления красочного, с другой – живопись как самоценное действо, ограниченное сферой внутренних специфически присущих ей средств и возможностей. Вот такой гностический дуализм. Никаких других взглядов на многовековую историю сложения мировой живописной культуры он не приводит. Однако это вовсе не значит что в «учении» К. Малевича нет религиозной составляющей. Формально исключив уже даже в самой постановке вопроса вообще какую-либо религиозно-эстетическую или общественно-содержательную сторону данной проблемы [163, с. 21] он фактически раскрывает перед нами антропософскую концепцию «человекобожию» модного в то время эзотерика Рудольфа Штайнера. Описывая будущую идеальную общность «новых» советских людей, Казимир Малевич явно стремится «пророчествовать» в духе древних гностиков или «новых» антропософов: «Религия должна быть заменена общей формой новой высшей религии. Предлагаю создать храмы, на подмостках которых будут служить творцы живого духа и каждый раз являть новые формы выявления знаков. Храм не учения – ни в ту, ни в другую сторону – неба и пекла, добра и зла, а величия процесса чудес явлений от соприкосновения форм обстановки с духом творца. Храм – явления новых идей, но не храм педагогики. Христос, магомет, педагоги. Храм выше идеи поучительной. Храм творящий – но не учащий. Храм – место рождения новых знаков для жизни. Храм – увеличения мира новыми богатствами перевоплощенной жизни. Не учить иду в храм, а творить» [167, V, с. 100].

Несмотря на некоторые внешние расхождения взглядов Л. Троцкого и К. Малевича на художественно-эстетическую и социально-политическую сущность футуризма и кубизма, их взгляды на роль «нового» революционного искусства удивительно совпадают в главном принципе. Принцип этот довольно подробно изложил в своей работе «Перманентная революция» один из вождей тогдашней России Л.Д. Троцкий. Он довольно жестко

формулировал проект нового социалистического искусства: «…искусство революции, которое неизбежно отражает все противоречия переходной общественности, не нужно смешивать с социалистическим искусством, для которого еще не создана база. С другой стороны, нельзя забывать, что социалистическое искусство вырастет из искусства переходной эпохи» [161, с. 291]. И далее по тексту Л.Д. Троцкий в довольно категоричной форме дает некоторые основополагающие характеристики нового революционного искусства: «…социалистическое искусство возродит трегедию. И конечно, без бога. Новое искусство будет безбожным искусством. <…> Не для того же род человеческий перестанет ползать на карачках перед богом, царями и капиталом, чтобы покорно склониться перед темными законами наследственности и полового отбора. <…> Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и тем самым поднять себя на новую ступень – создать более высокий общественно-биологический вид, если угодно – сверхчеловека» [161, с. 300].

Таким образом, наряду со «старыми» художественными объединениями, сложившимися еще до Октябрьского переворота 1917 года, в Москве уже в 1922 году активно начинают действовать новые революционные организации: «Ассоциация художников революционной России» (АХРР), «Новое общество живописцев» (НОЖ), объединение художников «Бытие», Союз русских художников (СРХ) и другие. На выставке «Объединение новых течений в искусстве» 1922 года были представлены работы В. Татлина, К. Малевича, С. Приселкова и других представителей революционного авангарда, которые, кстати, среди активной выставочной деятельности активистов послереволюционного искусства выглядели довольно скромно [212, с. 110]. Довольно точно итоги периода развития «левацкого» искусства в период после Октября 1917 и до 1922 года подвел А. Ган в своей книге «Конструктивизм». Уже на первых страницах своей книги А. Ган

тенденциозно объявляет: «Смерть искусству!» [212, с. 111]. А далее звучат еще более радикальные сентенции, в частности, он пишет: «Без искусства, через интеллектуально-материальное производство – конструктивист становится в пролетарский строй для борьбы с прошлым, для завоевания будущего. <…> Наш конструктивизм боевой и непримиримый: он ведет суровую борьбу с подагриками и паралитиками, с правыми и левыми живописцами, словом со всеми, кто хоть сколько-нибудь защищает спекулятивную художественную деятельность искусства» [212, с. 111]. Впрочем, Алексея Гана следует воспринимать и оценивать в контексте зарождавшегося тогда нового вида творческой художественно-проектной деятельности – дизайна. И вся тогдашняя полемика протекала в русле идей конструктивизма и методологии проектной деятельности нового XX века, в ее оригинальной русской версии «предтечи» дизайна и функционализма, интернационального стиля в дальнейшем. Сам А. Ган представлял наиболее крайний вариант концепции переустройства предметного мира, объявляя конструктивизм некоей тотальной системой не только в области проектной деятельности, но и философией, образом миростроения, своего рода новой глобальной «партийной» программой. В последнем случае, правда, исчезал профессиональный художественный подход к творческой деятельности, что не устраивало многих коллег и соратников Алексея Гана по дизайнерскому цеху.

Несмотря на такие громкие и тенденциозные «заклинания», развитие художественной жизни Страны Советов в 1920-е и 1930-е годы протекало довольно бурно в русле весьма многочисленных творческих групп, группировок и объединений, кстати, аналогичные процессы протекали в Российском искусстве и до революции. Художники Ассоциации художников революционной России (АХРР), такие как А. Архипов, А. Герасимов, П. Соколова-Скаля, Б. Иогансен и другие, активно наполняли новым революционным содержанием прежние традиции Товарищество передвижных выставок и Союз русских художников. Ядро представителей общества

«Бубновый валет», возникшего еще до революции, П. Кончаловский, А. Лентулов, И. Машков, неизменно выступало активным защитником советской станковой живописи в период яростных нападок «левых» на «станковизм» [212, с. 112].

Период искусства с 1920-х по 1930-е годы можно смело охарактеризовать как «молодость» советского искусства, поскольку в это время работают не только одни молодые «революционные» художники – А. Дейнека, С. Герасимов, Б. Иогансон, П. Корин, А. Самохвалов. По-прежнему продолжают работать уже известные художники старшего поколения М. Нестеров и И. Грабарь, а также довольно громко заявляют о себе живописцы А. Пластов, С. Чуйков и другие. Именно в этот период свое дальнейшее развитие получают послереволюционный советский портрет и пейзаж. В жанре натюрморта работают такие выдающиеся мастера, как П. Кончаловский, А. Лентулов, П. Кузнецов, Ю. Пименов, В. Лебедев, К. Петров-Водкин и другие. Таким образом, мы видим, что мастера советской живописи в этот период времени работают практически одновременно во многих видах и жанрах изобразительного искусства, создавая крупные сюжетно-тематические полотна, пейзажи, портреты, натюрморты, декоративно-прикладные произведения и театральные декорации [212, с. 202]. Члены общество «Четыре искусства», которое объединяло в своем составе живописцев, скульпторов, графиков и архитекторов, именно в это время смогли создать выдающиеся живописные произведения: «Октябрь» А. Матвеева, «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, «Вузовки» К. Истомина, кроме того, следует выделить полотна М. Сарьяна и П. Кузнецова, гениальную графику В. Фаворского и другие [212, с. 113]. Молодые советские художники, создавшие «Общество станковистов», первоначально находились под сильным влиянием современного им немецкого экспрессионизма О. Дикса и Г. Гросса, что вызывало весьма сильную критику в их адрес. Однако со временем «остовцы», творчески переосмысливая наследие немецких мастеров, неизбежно выходили на качественно новый уровень. Предельная

обнаженность и ясность композиционных решений, четкая графика рисунка, повышенная сила выразительности создаваемого художественного образа при обличительности отрицательных сторон действительности – вот характерные качества новой советской живописи А. Дейнеки, Ю. Пименова, А. Гончарова, П. Вильсона, Н. Денисова, С. Лучишкина и других советских мастеров «остовцев» [212, с. 113].

Многообразие художественных направлений и творческих союзов во многом обусловило появление в 1922 году еще одного творческого объединения «Новое общество живописцев» (НОЖ), которое в своем программном документе заявляло: «Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни и искусства. Мы пришли к тупику… 1. Мы верим в грядущее искусство, верим, что жизненные силы его не иссякли, что средства и свойства его еще в силах систематизировать чувства революционной среды. Верим в то, что будущее несет новую форму живописи, соответствующую темпу современности, современной психике. 2. Любим искусство, и отказ от него для нас равносилен отказу от самих себя. 3. Надеемся преодолевать все трудности, стоящие на нашем пути, и вплотную подойти к жизни и настоящему искусству. Отсюда ясно, каким должно было быть искусство, к которому мы обратили свои взоры. Живописью предметной и реалистической» [212, с. 114].

Именно поэтому истинные причины полного запрета советского авангарда – революционного искусства первых лет большевистской советской власти и его замены на стройную, но довольно громоздкую систему советских творческих союзов, работающих в рамках соцреализма, до сих пор нам не вполне ясны. Однако в рамках нашего исследования стоит обратить внимание, прежде всего, на два основных, на наш взгляд, аспекта данной проблемы. Известный апологет искусства постмодеринизма Борис Гройсман в своей работе «Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда»

высказал удивительно емкое суждение, которое стоит привести в максимально полном объеме: «За чисто внешними, формальными различиями между соцреализмом и русским авангардом… скрывается единство их конечных целей – создание нового мира с помощью организационных и технических методов, социалистического строительства, в котором художник соединяет творчество с утилитаризмом… Соцреализм использовал практически весь идейный багаж авангарда: он объединял художников одной высокой целью, провел линию водораздела между «высоким» и «утилитарным» искусством, между политическим содержанием и легко распознаваемым стилем, освободил художника от необходимости служения потребителю и от собственной творческой индивидуальности, заставил стать частью общего дела, где главное не воспроизведение существующей действительности, а созидание новой лучшей реальности… Переход от авангарда к социалистическому реализму… диктовался самой логикой развития авангарда: созданием новой реальности…» [126, с. 50-51].

Безусловно данное высказывание Б. Гройса можно пытаться объяснить его склонностью к парадоксам и явными симпатиями к апологетам постструктуралистского дискурса. Однако, на наш взгляд, здесь содержится одна весьма важная и довольно верная для выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурной трагедии XX столетия мысль, которая логично объясняет и при помощи которой выстраивается непрерывная преемственность и русского авангарда, и соцреализма, и неофициального советского искусства нонконформизма, и даже сегодняшнего российского (постсоветского) контемпорари-арта. Преемственность эта не ограничивается методологией и методологическими подходами, а является, прежде всего, онтологической (сущностной), и поэтому существует на ментально-духовном уровне. Поскольку и авангард, и соцреализм, и «нонконформизм» и современный контемпорари-арт бурно взросли на почве революционно-богоборческой идеологии и философии нигилизма, активно и агрессивно отвергающей всю тысячелетнюю традиционную русскую христианскую

культуру и искусство, как враждебную и чуждую идеологии советского коммунизма и постсоветского неолиберализма. Кстати, аналогичным образом рассматривает данную проблему взаимоотношений советского авангарда и соцреализма современный исследователь А.Л. Яхнин. Искусство, окончательно вставшее на службу государственному аппарату советской власти, имело две основные отличительные черты, которые автоматически трансформировали его и позиционировали уже не как искусство в классическом смысле, а неким знаковым хранителем, летописцем и иконографией «священного» предания секты большевиков-коммунистов [127, с. 262].

Первая отличительная черта нового искусства заключалась в полном приоритете метода и методологии над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества. Этот приоритетный метод, содержавший в себе более агрессивные и разрушительные черты в раннем советском авангарде, был затем несколько «смягчен» и стал менее агрессивен в соцреализме. Позднее этот же метод вновь вернулся к разрушительной авангардистской традиции уже в неофициальном нонконформистском искусстве позднего СССР. Далее, после распада советского социума, проявляется в постсоветском искусстве контемпорари-арт. Основу этого разрушительного метода составляет революционный метод антиискусства (аннигиляция), который призван уничтожить не только любое проявление христианской культуры, но и вообще вытравить любую естественную религиозность, присущую человеку, обществу или нации, соорудив на освободившемся месте мрачный культ тоталитарной секты. Этот всеобщий культ в своей основе в различные исторические периоды имел свои объекты поклонения, начиная от культа пролетариата (гегемона истории) и заканчивая люциферианскими (сатанинскими) началами современного искусства. Языческая направленность и сектантская сущность этого культа вполне очевидна внимательному исследователю [127, с. 263] (см. ниже табл. 3).

Таблица 3. Черты тоталитарного искусства и культуры



Кстати, здесь вновь уместно процитировать интерпретатора и теоретика современного искусства Б. Гройса, который в своей статье «Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда» по этому поводу пишет: «Провозгласив формулу: “Бог мертв”, авангард тем самым отвергал изображение мира как произведение божественного промысла» [126, с. 53]. Отсюда, по мнению Бориса Гройса, и проистекает активное и весьма агрессивное стремление революционного авангарда занять место Бога и создавать (творить) некую новую внебожественную реальность. Довольно подробно описывая постепенное рождение соцреализма из самих недр авангарда, Б. Гройс парадоксально, но весьма справедливо отмечает: «Претензии художников-авангардистов на вакантное место творца опоздали – место уже было занято… Сталин стал единственным художником…

Малевичем своего времени. Авангард же был ликвидирован как соперник в соответствии с жесткими законами борьбы (которой, кстати, не чуждались многие авангардисты, с удовольствием занимавшиеся административными интригами)» [126, с. 53]. Кстати, аналогичным образом трактует искусство соцреализма и современная англо-саксонская школа искусствознания. Например, тот же зарубежный исследователь Я. Чилверс в своем путеводителе «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» пишет: «После смерти Сталина ограничения стали менее строгими, но система продолжала подавлять творческое, личностное начало. Было невероятно трудно осуществлять любые эксперименты. На Западе термин “социалистический реализм” был синонимом подавления, гнета. Работы, выполненные в этом стиле, казались трагическими в моральном плане и комическими с точки зрения эстетики» [128, p. 551]. Довольно категоричное заявление для серьезного исследователя, которое несет в себе скорее идеологический штамп, чем серьезный научный анализ. Тем более что сам автор ниже высказывает иную, абсолютно противоположную оценку творчеству художника, явно относящемуся к соцреализму: «Впрочем, сейчас общество признало достоинства некоторых художников соцреалистов, например Аркадия Пластова (1893–1972), мастерски писавшего сцены сельской жизни» [128, p. 551]. Именно таким образом, поставив метод и методологию во главу угла, советское искусство и трансформировалось в довольно жесткий и весьма эффективный инструмент пропаганды зрелого советского государства, а это, в свою очередь, во многом было заслугой именно русского революционного авангарда.

Второй отличительной чертой советского искусства была партийность, которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное и четко структурированное тоталитарное псевдотеократическое государство (секту). Дело здесь было даже не в том, что в этой системе уничтожались свобода творчества, о чем часто пишут многочисленные зарубежные и отечественные исследователи, поскольку

такой свободы не существовало уже с самого начала большевистского государства и даже воспоминания о ней были стерты из памяти новой революционной культурой еще в 1920-е годы. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший не только функциональность как единственный критерий и смысл искусства и тем полностью уничтоживший личность как субъект культуры, фактически подготовил приход соцреализма как безличной и безадресной субстанции, поскольку апелляция к «массам» всегда имеет характер послания в пустоту. Уже в 1930-е годы в типологии живописи соцреализма сформировались четыре основных направления: бытовые сцены и зарисовки, портреты советских людей, индустриальные и городские пейзажи и сцены из колхозной жизни. Во время и особенно после Великой Отечественной войны 1941–1945 годов появляется новое направление – патриотические сюжеты из русской истории и картины минувшей Отечественной войны. При этом, несмотря на то, что общее содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени и в зависимости от внешних обстоятельств (партийность Ленина, партийность Троцкого, партийность Сталина, партийность Хрущева, Брежнева и пр.), сектантское черно-белое сознание всегда являлось основой и самовоспроизводящимся фактором советского культурного кода. В этом же контексте современную «партийность» постсоветского российского контемпорари-арта можно смело охарактеризовать как возвращение к партийности «перманентной революции» Л.Д. Троцкого [127, с. 264].

Таким образом, можно предположить, что соцреализм продолжил выполнение основной части программы, разработанной еще супрематизмом и конструктивизмом, по внедрению в массовое индустриальное общественное производство, а позднее и в массовое общественное социальное строительство лабораторных опытов и экспериментов русского (советского) авангарда. Массовая советская культура соцреализма в полном соответствии с социокультурными механизмами использовала результаты исследований в области разрушения традиционной модели искусства (прежде всего

христианского), а советская пропагандистская машина запустила процесс массового тиражирования художественной продукции соцреализма [127, с. 264]. Художники-авангардисты при внешнем плюрализме формальных течений и формалистских споров сами же и установили жесточайшую диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти в сочетании с агрессивным пафосом разрушения всего культурно-художественного наследия исторической России. Причем и в культуре, и в искусстве революционного советского авангарда почти сразу же, как и в троцкистской Красной Армии, возникает неизменная фигура комиссара, который обладает исключительным правом оценивать степень соответствия или не соответствия того или иного художника требованиям и установкам линии партии. Перед нами предстает практика некоего сектантского сообщества с его технологиями многоуровневого контроля сознания и ступенчатого посвящения в эзотерические смыслы, закрытые от рядовых членов партии (секты). Кстати, именно с легкой руки Л.Д. Троцкого в культурное пространство был вброшен термин-ярлык «попутчик», который стал определять «непролетарских» художников, писателей и прочих деятелей культуры. Художник, получивший такое клеймо, в лучшем случае рисковал остаться без госзаказа (без заработка и хлеба) и умереть с голоду, в худшем – мог быть просто уничтожен физически [127, с. 267].

В данном контексте социальная и художественно-эстетическая унификация художественно-культурной деятельности, зафиксированная в постановлении 1932 года, в целом была встречена художниками с воодушевлением. Поскольку правила игры в культурном пространстве нового общества наконец-то были четко сформулированы и обозначены границами, безоговорочно принятыми советским культурным сообществом. Принятие этих правил было связано с двумя аспектами. Во-первых, прагматичное желание художников иметь понятный и стабильный источник дохода, который был гарантирован каждому члену творческого союза, чье творчество

следует главной партийной линии. Во-вторых, трансформация авангарда в соцреализм воспринималась художниками не просто как естественный процесс, но как долгожданный основополагающий метод, который позволял развивать и применять в дальнейшем базовые методики, разработанные революционным авангардом. Вне этого метода, которым соцреализм определен и ограничен, социалистический реализм невозможно полноценно идентифицировать как мировое художественное явление. В соответствии с этим методом искусство мыслилось как коллективный труд художественной интеллигенции, а его аудитория, как масса советского народа – строителя коммунизма, где главная цель – пропаганда коммунизма (большевизма) [127, с. 267].

Справедливости ради стоит отметить тот факт, что социалистический реализм очень сложно описывать только с позиции искусствоведения. Описать только лишь как художественный стиль советской эпохи, поскольку, следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных стилей и художественных школ, используя их в дальнейшем как цитаты, тем более 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. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард в течение двадцати лет выполнял свою задачу по уничтожению всякой личности как знака присутствия Бога в человеке и в человеческой культуре (обезобразил человека и окружающий мир). Затем авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту безличность

(духовное ничто) как один из своих базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития. Как довольно точно подметил в своем исследовании Е. Деготь: «…”Выпячивание приема”, “смакование цвета” и “раздувание” чего бы то ни было дисквалифицировали произведение, как не отвечающее социалистическому реализму, идеальное произведение которого должно было – такое создается впечатление – не иметь качеств, быть “никаким”. Целью соцреализма оставалось, как и в русском авангарде, непосредственное проецирование образа новой реальности прямо в сознание зрителя (малевичевская “проекция на негатив”, осуществляемая в сталинское время главным образом средствами кино) неким чудесным образом. Работы, ярче всего тематически представляющие эту чудесность, и являются соцреалистическими шедеврами. Не слишком удивительно, что сделаны эти произведения в основном авторами, имевшими в прошлом авангардистский опыт» [139, с. 143]. Таким образом, сотрудничество революционной большевистской власти и деятелей авангарда привело в уже начале 1930-х годов к окончательному оформлению новой коммунистической культуры в единую методологическую систему, в рамках которой советская культура и искусство окончательно трансформировались в мощный инструмент государственной пропаганды.

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, просто не могло эффективно функционировать. Здесь можно обнаружить одну весьма интересную тенденцию, 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 агрессивную субъектность активных участников революционного процесса и модель массовой

обезличенности, руководимую из единого невидимого центра. Причем данная трансформация 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 рожден и воспитан именно в эпоху революционного авангарда, которую затем стали называть «романтической».

В ходе смены моделей существования были аннигилированы все исторические, политические и культурные персоналии, символизирующие какую-либо субъектность, начиная с вождя Л.Д. Троцкого и заканчивая художником К. Малевичем и поэтом В. Маяковским. Некоторые из них были просто уничтожены, некоторые преданы анафеме и забвению, а большинство ожидало и то и другое. Таким образом, изначальная агрессия, направляемая революционерами на историческую Россию и христианскую культуру, впоследствии трансформировалась в безадресную ненависть и агрессию против самих себя, которая и сопровождалась массовыми репрессиями. Довольно точно одним из немногих почувствовал и выразил эту «одичалость» художник П.Н. Филонов. Переживая революционный разрыв с Творцом, он с горечью отмечал: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки жмурки; в пустом покое темнота кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое “нет”. Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города» [141, с. 38]. Интересно, что критик Е. Добренко в своем анализе превращения авангарда в соцреализм довольно верно акцентирует свое внимание именно на их общих революционных корнях: «Революционная культура – безостановочный процесс становления соцреализма… Понятия “революционная культура” и “тоталитарная культура”, которыми оперируют как противоположностями, на поверку представляются одной культурной парадигмой – в той мере, в какой культура революционна, она и тоталитарна.

Вот почему превращения этих “близнецов-братьев” столь органичны. Чтобы из “дыр бул щил убещур” вырос “Кавалер золотой звезды”, нужно только время… Тоталитарная культура – производное… революционного сознания, а значит, результат разрыва с традицией и культурой» [139, с. 99].

Стоит отметить тот факт, что конец XIX и начало XX века для русского, а затем и советского искусства стал характеризоваться как безумный духовный прорыв к иным мирам и неистовая жажда овладения «четвертым измерением», которая наиболее ярко отражена в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька. Эти новаторы по своему разумению попытались обновить старые религиозные принципы искусства, обращая его в новый революционный культ [140, с. 266]. Они сознательно или бессознательно опускались в своем творчестве до первобытной архаики, оперируя древними практиками познания хтонических праначал бытия, словно противопоставляя себя кубизму, с его строгой геометризацией и внутренней пустотой. Однако (и в этом состоит парадокс) и футуристы, и 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», которому диалектически противостояла «механика» (природа – цивилизация), были, по сути, диагнозом явления трагического распада единого христианского культурного пространства [140, с. 270].

1.3. Творческое обновление советского искусства в период 1950–1960-х годов

Уникальное советское искусство периода конца 1950-х и 1960-х годов, или, как его весьма упрощенно именовали, да и сегодня именуют наши современники, искусство «шестидесятников» многими специалистами еще совсем недавно относилось к тем художественным явлениям, которые отличались «формальной ясностью» своего образного содержания. Это искусство «прямыми» путями своего дальнейшего развития, казалось, вообще

не доставляло историкам и искусствоведам особых сложностей. Специалистам в области советского искусства вполне достаточно было лишь повторять в своих работах возникшие в ту пору и устоявшиеся в науке общепринятые характеристики и клишированные оценки. И действительно, в целом многое в дальнейшем подтвердило их правоту, а политическая и культурная ангажированность этого талантливого поколения в обновленческих процессах, протекавших в Советском Союзе придала описываемому нами десятилетнему послесталинскому движению особый романтический ореол [145]. Однако бурные и довольно сложные перемены художественного ритма, череда общественных трансформаций и, конечно, глубоких личных переживаний художников усложнили образ отстоящего от нашего времени более чем на полвека, но до сих пор зримо отражающегося в нашем сознании явления. Впрочем, увиденное сегодня в более широкой исторической перспективе это явление в настоящее время обретает иные масштабы, получает совершенно новые смысловые оттенки и оказывается уже не столь однозначным в своих художественно-эстетических позициях [146].

Причем без учета непосредственной зависимости от меняющихся за последние десятилетия субъективных оценок адептов и противников «сурового стиля» воспоминания о творческих поисках шестидесятников, о попытках применить отдельные художественно-эстетические приемы и практики последних, сегодня вновь актуальны в пространстве современного искусства. Конечно, сейчас речь вовсе не идет лишь о простом возвращении банального повторения того мужественного разговора со временем и пространством тогдашних молодых авторов, творчество которых давно получило музейное признание. Здесь важно отметить совсем иное: культурно-художественное явление, которому современники весьма категорично присваивали статус эпизодического и даже сиюминутного, вдруг оказалось в тех или иных вариантах сопоставимым с актуальными в наши дни философскими и религиозными поисками, с нашей национальной идеей и с нашим стремлением к вечности. Вообще, строго говоря, для современного

искусства вдруг полной неожиданностью стали попытки совмещения «суровыми» грубоватого брутализма. Которые еще совсем недавно воспринимались как полный антипод живописности и сегодня нередки и в скульптурной пластике, и в монументальных панно, и в живописи. Изобразительные мотивы и эстетические интонации «сурового стиля» сегодня вызывают особое притяжение, как вероятный, а частенько даже желательный элемент содержательного художественно-эстетического синтеза [147]. Все это побуждает нас, современных искусствоведов, рассматривать творческий заряд отечественного искусства 1960-х годов как одно из наиболее перспективных направлений, позволивших художникам заявлять о своих идеалах и стремлениях, не жертвуя внутренней свободой и концентрацией, хотя и в сочетании с другими творческими ходами. Данное исследование, по своей сути, есть попытка объединить комплексный искусствоведческий анализ с историческими свидетельствами участников культурного процесса 1960-х годов.

Преимущество данного исследования, кроме прочих, состоит в том, что объективная невозможность вычеркнуть из общественного сознания те или иные художественно-исторические события в сочетании с трезвостью суждений, порождается временным периодом исторической дистанции. И здесь необходимо особенно отметить, что личные и творческие переживания многих представителей художественной интеллигенции протекали в 1960-е годы в общественном пространстве очень активно. Согласно многочисленным воспоминаниям представителей советской творческой интеллигенции того периода времени 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. Компромисс между «новаторами», теми, кто верил в некое «обновление» советского искусства, и условными «консерваторами», желающими лишь слегка «подновить» его

фасад, сохраняя прежнюю «имперскую» суть, был в ту пору практически невозможен.

Кроме того, конец 1950-х – начало 1960-х годов в культурном поле СССР можно охарактеризовать как период возникновения нового художественного феномена, доселе 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 обычно принято связывать с относительной либерализацией социально-политических процессов, происходящих в общественной жизни, начавшихся почти 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 [158, с. 273]. Но если отбросить современную либеральную патетику, явление «нонконформизма» далеко не так однозначно, как принято его трактовать. Любая попытка объективно оценивать это явление советской культуры неизбежно вызывает некоторое замешательство и поэтому требует внесения некоторых корректив в устоявшееся искусствоведческое и культурологическое мнение.

Первые робкие художественные опыты, выходящие за рамками эстетики социалистического реализма, во многом стали появляться как следствие ряда московских выставок американских экспрессионистов, которые проходили в 1957–1962 годах почти сразу же после молодежного фестиваля. Через год после первой московской выставки художник и теоретик искусства Элий Михайлович Белютин (р. 1925) создает свою Экспериментальную студию живописи и графики на правах кружка по интересам. В этой студии под руководством Э. Белютина молодые художники, увлекающиеся экспрессионизмом, экспериментировали. Немного позднее стали появляться и собственные «советские» художники-экспрессионисты, например, такие как

Михаил Алексеевич Кулаков (р. 1931), создававший свои картины в присутствии зрителей, подражая Джексону Поллоку. В определенных кругах громкую известность приобрел и художник Владимир Сергеевич Слепян (1930–1998), который в своих работах применял огонь и насосы [158, с. 273]. Интересно, что официальная советская критика классифицировала новое художественное течение в качестве «молодежных экспериментов» соцреализма, при этом сами «экспериментаторы» однозначно позиционировали себя в качестве прямых наследников русского революционного авангарда 1920-х годов [158, с. 273]. Например, художник-абстракционист Юрий Савельевич Злотников (р. 1930), автор знаменитых графических работ, в которых на белом фоне возникали нерегулярные геометрические фигуры, ассоциировал свои эксперименты с цветовыми теориями Кандинского. Вообще, авторские работы Ю. Злотникова словно намеренно отображают потусторонний мир, полный пугающих и загадочных эффектов, как бы возникающих за пределами реального видимого мира, за рамками физических законов. В этом плане не удивительно, что некоторые его работы прямо посвящены «черному квадрату» К. Малевича. Другой художник – нонконформист, знаменитый создатель в 1960-х годах группы «Движение» Лев Вольдемарович Нуссберг (р. 1937) совершенно серьезно считал себя неоконструктивистом. Кстати, именно ему и его группе «Движение» принадлежит тезис о приближении «эры реального искусства» и «эры кинетизма» в духе религиозного движения «Нью эйдж» [158, с. 274].

Многочисленные дискуссии о путях дальнейшего развития советского искусства, обсуждения выставок или статей в журналах «Творчество» и «Искусство», газете «Советская культура», которые проводились по инициативе Сарры Самуиловной Валериус и членов бюро секции критики и искусствознания МОСХа (Московского союза художников), в это время носили довольно острый полемический характер. С одной сторон, вышеперечисленные поставангардистские художественные эксперименты не противоречили официальной версии советских критиков, воспринимавших

этих авторов к молодежному новаторскому движению в рамках культурной парадигмы соцреализма, но с другой – в реальности это движение представляло явную угрозу советскому имперскому проекту. Поскольку по своей сути нонконформизм реанимировал революционный раннеавангардистский пафос «перманеннтной революции» Льва Троцкого [158, с. 274]. Чтобы это понять, достаточно лишь еще раз упомянуть знеменитую фразу Л. Троцкого о сути и целях современного искусства: «Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, поднять инстинкты на вершину сознательности, сделать их прозрачными, протянуть провода воли в подспудное и тем самым поднять себя на новую ступень – создать более высокий общественно-биологический вид, если угодно – сверхчеловека» *(Троцкий Л.Д. Перманентная революция. – М., 2005. – С. 300.)*. Поэтому с целью избежать обвинений со стороны представителей власти в подпольных сходках и анархистских всплесках эмоций, на эти встречи специально приглашались сотрудники отдела культуры ЦК КПСС. Хотя, впрочем, в ходе споров на них особо никто не оглядывался – шел активный и принципиальный разговор. Иногда заседания бюро секции критики и искусствознания МОСХа (Московского союза художников) вообще проходили в «высотке» на Котельнической набережной, что ни в коей мере не уменьшало их острый дискуссионный тон [148, с. 158-185]. На основании вышеизложенного можно констатировать тот факт, что советская постсталинская политическая элита в некотором роде потеряла знаменитое сталинское «чутье» на любую, даже мельчайшую угрозу тоталитарной власти. Видимо, именно поэтому она позволила возродиться и просуществовать в течение некоторого времени поставангардистским явлениям в советском искусстве и культуре [158, с. 274].

В ходе дискуссий, которые проходили среди представителей и «гостей» МОСХа на Беговой, затрагивались актуальные проблемы дальнейшего направления исторического движения русского и советского искусства. Активно обсуждались формы соотношения их между собой на различных

исторических этапах, моменты противоречий поэтических и художественных смыслов изобразительного искусства и динамики его форм, пути стилистического обновления отечественной живописи на рубеже 1950-х–1960-х годов и направления обогащения ее эмоционального содержания. Казалось, что после кратковременного отрыва советского искусства сталинского периода от западноевропейского и мирового художественного развития возникло острое желание по преодолению этой изоляции. Стали появляться интересные статьи о Модильяни, вышел сборник статей посвященных представителям экспрессионизма, была опубликована книга Л. Жадовой о мексиканской монументальной живописи А. Сикейроса. Для тех исследователей, кто серьезно занимается изучением послесталинского развития отечественного искусствознания, о многом говорят такие имена участников этих дискуссий и авторов публикаций, как Александр Каменский, Герман Недошивин, Владимир Костин, Анатолий Стригалев, Анатолий Кантор, Воля Ляхов. По сути, в этих интеллектуальных «баталиях» были представлены почти все творческие взгляды эпохи. При этом «право голоса» в ходе дискуссий имели даже те немногие специалисты, кто продолжал «свято» верить во всесилие и правомочность административного управления советским искусством и в его раз и навсегда определенную художественно-творческую ориентацию [40]. Видимо, это было связано с тем, что постсталинская советская администрация «потеряла классовое чутье» на любую, даже мельчайшую угрозу тоталитарной имперской власти. Видимо, именно поэтому она позволила существовать в течение некоторого времени поставангардистским явлениям в советском искусстве и культуре [158, с. 274].

Самое главное, что многие молодые искусствоведы тогда же начинали свое активное вовлечение в бурное турбулентное течение художественной жизни страны. Как вспоминает известный искусствовед И.Е. Светлов: «Будучи во время обучения на кафедре истории искусств исторического факультета МГУ старостой НСО (Научно-студенческое общество), я решил собрать молодежный актив для обсуждения статьи И.Э. Грабаря об

импрессионизме, опубликованной в конце 1956 года в “Литературной газете”. Со стороны маститого искусствоведа, тогда директора Института истории искусств, это была достойная восхищения, хотя, как видно сегодня, достаточно робкая попытка реабилитации творческого опыта импрессионизма. На дискуссию я пригласил студентов исторического, филологического, а также факультета журналистики МГУ, учащихся ГИТИСа, ВГИКа, Щукинского училища и представителей других вузов. Кафедра и лично ее декан Федоров-Давыдов все сделали, чтобы основная группа молодых искусствоведов из МГУ не участвовали в этом дискуссионном сборище, на котором речь зашла в итоге не только об импрессионизме, но и об экспрессионизме, живописи Пикассо и более широких вопросах – функции и свободе художественного творчества. На следующий день мне запретили являться в университет. Ждали личного покаяния. Однако, не считая себя ни в чем виновным, я не собирался выступать в этой роли. Почти весь учебный год я не посещал занятия» [148, с. 162-163].

Далее в своих воспоминаниях И.Е. Светлов отмечает следующее: «Не в меньшей мере, чем московская независимая критика, штабом которой была упомянутая секция Московского союза, формировало ориентиры нашего поколения молодежное движение. Как член молодежной комиссии МОСХа я активно участвовал в отборе и пропаганде молодежных выставок. Почти каждую неделю с этой целью на Кузнецком мосту в Доме московских художников собирались Дмитрий Жилинский, Игорь Обросов, Виктор Попков, Дмитрий Шаховской, Гурий Захаров, Юрий Александров – весь цвет московского молодежного искусства. Время от времени приходили Павел Никонов и Николай Андронов, а из старшего поколения постоянно Семен Афанасьевич Чуйков. Чистотой и романтическим дерзанием веяло от этих сходок, занявших особое место в культурной атмосфере столицы. Неслучайно меланхолическая и даже аскетичная мрачность, нередко окрашивавшая произведения молодых авторов, как один из выходов к реалиям жизни

двадцатого века, часто сопровождалась интонацией просветленности. В отличие от некоторых моих коллег, отдававших предпочтение живописи (В. Ракитин) и графике (Ю. Молок), на рубеже 1950–1960-х годов я много писал в журналах о появившихся тогда талантливых работах скульпторов Олега Комова, Юрия Александрова, Аллы Пологовой, Дмитрия Шаховского, Юрия Чернова. Наряду с гранитом, деревом получали выразительную обработку с помощью техник выколотки и сварки такие популярные в ту пору материалы, как медь и алюминий. Но больше всего их композиции запомнились мне неожиданной сменой ритмов и выходом в большое пространство. Путешествия по стране от Чувашии до Алтая и Камчатки придали авторским ходам скульпторов новую энергию и поэтическую свежесть. Простые и незамысловатые мотивы, например, изображение ужина семьи среди гор, обрели в алтайской серии О. Комова одновременно сокровенную интонацию и монументальность, а монолитность пластических объемов напоминала о древних изваяниях. Качающийся ритм и острая смена пространственных ракурсов стилистики и направления в «Камчатских рыбаках» Д. Шаховского побудили увидеть компактную группировку фигур и лиц на фоне воображаемых океанских просторов. Все это раньше в нашей скульптуре не делалось. Самые впечатляющее работы, которые выразительно обнаруживали свое место в пространственной среде, приобрели качество «пейзажности». В 1960-е годы это воспринималось как осознанное противостояние классической замкнутости. Такие акценты больше свойственные живописи, удачно сочетались с энергией человеческих фигур и лиц, темой мужественного одиночества в неизвестное мире, что совпадало с «теоретическими» постулатами «сурового стиля» и с пониманием встречалось в обществе, особенно в молодежной среде» [148, с. 163-164].

Как мы видим, один из свидетелей и активных участников жизни советского искусства в 1960-е годы пытается соотнести сохранившиеся в его памяти воспоминания и впечатления, нарисовав уже в наше время на новом историческом уровне существования социума совершенно конкретные новые

представления. При этом необходимо отметить, что некоторые моменты, ранее казавшиеся исследователям чрезвычайно важными, сегодня довольно легко отбрасываются как незначительные или второстепенные. Какие-то моменты, напротив, предстают перед нами в качестве важнейшего среза художественной и культурной истории страны. Именно поэтому появилась острая необходимость заново расставить акценты в оценке творческого наследия 1960-х годов, обратив при этом внимание главным образом на то, что демонстрировалось в этот период времени на художественных выставках, что затем меняло облик советских городов, что расширяло и активно формировало общественное и эстетическое сознание. Сегодня особенно интересно, какова роль многовековых традиций отечественного искусства и богатого зарубежного художественного опыта, оказавшего влияние на практику шестидесятников.

Необходимо понять и пересмотреть развитие диалектического конфликта между программными установками советского партийного руководства, игнорирующего тенденции искусства XX века и инициативами советских живописцев во многом синхронизирующими духу «века сего». И вообще, каковы последствия для становления отечественного искусства в каком-то опереточном «противостоянии», кульминацией которого стало посещение руководителем страны Н.С. Хрущевым скандальной выставки «30 лет МОСХ» в 1962 году. Как известно, в ходе посещения этой выставки Хрущев назвал работы советских неоавангардистов «антисоветскими», переведя их в статус «неофициального запретного» искусства. Это эпизод, наряду с так называемой «бульдозерной» выставкой, неоднократно приводился и анализировался теоретиками современного искусства, причем художники неоавангардисты в либеральных кругах были возведены в ранг «мучеников» за идеалы «свободного» творчества. Однако такой взгляд на проблему взаимоотношений Н.С. Хрущева и молодых неоавангардистов является более поздней, сильно мифологизированной трактовкой, которая окончательно оформилась уже на закате СССР в период горбачевской

«перестройки». Сами участники событий тех лет воспринимали происходящее в 1962 году несколько иначе. Один из видных неоавангардистов И. Кабаков отмечает в своих мемуарах, написанных в начале 1980-х годов, еще до крушения советского строя: «… я уже говорил, что воспринимаю 1917 год, как импульс, начало, огромную попытку вытащить себя за волосы, огромным прыжок из вечно неподвижного, едва пульсирующего морока тягостного, именно неподвижного, бытия в какую-то иную перспективу, пуститься в иную дорогу, иную даль. Вот такая безоглядная надежда на ожидаемую перемену, которая нас вырвет из безнадежной реальной действительности, и мы обретем какие-то невероятные измерения и, может быть, даже получим новую действительность – на этом пафосе, на этой исступленной надежде, были прожиты 1920-е годы, может быть, и 1930-е, потом была война, но 1960-е годы характерны одной особенностью – это глубокий темный пессимизм возвращения на круги своя, возвращения в тот же дом, лучше сказать, в тот же сарай, из которого с такой невероятной надеждой, музыкой и, так казалось, удачно отправились в путешествие» [158, с. 276]. Кстати, подобные умонастроения были присущи большинству так называемых «шестидесятников», которые «романтически» воспринимали кровавую революцию 1917 года и последовавшую затем гражданскую войну как духовно близкое, даже родное событие. Они были готовы вписаться в советскую реальность при условии ее возврата к эпохе «комиссаров в пыльных шлемах» с их знаменитыми маузерами и революционного искусства. По своим идейно-художественным программам и своей духовной составляющей неофициальное искусство 1960-х годов было все тем же левацким «троцкизмом» с его революционным бунтарским духом, лишь подтверждающим онтологическую «советскую» сущность всех неофициальных художников. Кстати, этот факт вполне подтверждается «творческими карьерами» большинства художников-нонконформистов 1960–1970-х годов после развала СССР. Многие из них позднее уехали на Запад, но

даже там так и остались в рамках советской революционной эстетики с ее антирелигиозной творческой «неотроцкистской» тематикой [158, с. 276].

Как отмечает ряд современных искусствоведов, одна из недостаточно исследованных проблем советского искусства лежит в диапазоне искусства 1960-х годов, которое специалисты часто довольно условно именуют «левым МОСХом». Общепринято считать, что его весьма оригинальная жанровая и видовая художественная конструкция довольно решительно отличались от общей культурной ситуации предшествующего тридцатилетия. Тем более что само базовое понятие «художественная культура» эпохи довольно многогранно и имеет несколько значений. В этом плане довольно интересно звучит определение Е.А. Окладниковой: «Художественное означает все относящееся к искусству, воспроизведению действительности в художественных образах, например, художественная литература, художественное творчество, художественное мышление, художественная школа. Понятие «художественное» выражает и относящееся к произведениям искусства (демонстрация произведений живописи, скульптуры, графики и т. п. как художественные выставки). «Художественное» означает также совокупность особенностей, свойственных произведениям искусства, содержанию или стилю деятельности их создателей. Понятие «художественный» применяется и для подчеркивания индивидуальных особенностей человека, его задатков и направленности: художественные наклонности ребенка, талант художника» [149, с. 140]. Сегодня, несмотря на свободу трактовок, все еще не в полной мере принимается в расчет известная синхронность изысканий наших молодых художников дерзкого поколения 1960-х годов с творческим разворотом европейского и американского искусства того периода.

Безусловно, многие основополагающие параметры этого общемирового движения, а также его векторная направленность у нас в стране и на Западе заметно отличались. Особое исключительное значение в зарубежных

художественных центрах имело, с одной стороны, широкое упрощение и «обмирщение» художественной и предметной среды в духе поп-арта. С другой стороны, на Западе шли процессы, позволяющие сближать между собой реалии повседневной жизни и современного искусства, перенося художественное действо из интерьера мастера в городское пространство, создавая некий аналог театрализованного акционизма. К счастью, можно констатировать, что обе эти популярные западные тенденции в 1960-е годы еще не получили у нас в стране широкого распространения в творческой среде. Из наших соотечественников, искавших поп-артовскую объемную иллюзорность, уместно упомянуть лишь М. Чернышева. Это был довольно оригинальный автор изображений танков, самолетов и батальных сцен многочисленных военных сражений, исполненных по трафаретам. Как отмечает искусствовед И.Е. Светлов, «…как ни странно, много позднее, в начале 2000-х годов, я стал руководителем дипломной работы об экспериментальных поисках Чернышева, защищенной его дочерью Ириной» [148, с. 158]. Также можно вспомнить, пожалуй, мало кому известного в те времена оригинала, а ныне получившего растущее признание художника М. Рогинского. Автор монографии о Михаиле Рогинском Ольга Юшкова справедливо отмечает: «…Не случайно возникли ассоциации с поп-артом и возле работ М. Рогинского. Его картины изображают простые бытовые вещи: спичечный коробок, кастрюли, чайник, газовая плита – все это предметы массового производства, массовая серийная продукция служила основой тематики и в поп-арте» [150]. В целом можно сказать, что некоторые внешние «совпадения» в характерах новаторских и творческих разработок в советском искусстве и за рубежом мирно сосуществовали, но отличались резкими ментальными контрастами.

В скульптурной пластике художественно-эстетические различия в творческих поисках были особенно наглядны. Так, например, в скульптуре европейских стран, таких как Германия или Швейцария, а также и в США преобладало морфологично-технологичное движение в формообразовании,

которое впоследствии получило название «искусство техницизма». Впрочем, пока объективный взгляд на эту тенденцию, требующую всестороннего изучения, еще не установился. Отметим лишь, что весьма заметное место занимала апокалиптическая интерпретация индустриальных форм, которая была призвана эпатировать зрителя, визуально внушая ему страх перед будущим. Правда, американские скульпторы в большинстве случаев шли по линии меньшего сопротивления или даже намеренного упрощения форм. Авторы словно пытались постепенно приручить жителей больших мегаполисов и средних городов к доминанте архитектурных вертикалей и горизонталей. Американские монументалисты насыщали городское пространство большим количеством элементарных объектов с очертаниями плавных геометрических форм, создающих по замыслу авторов некий промежуточный ряд между миром человека и пространством высотного строительства. Тем не менее, стоит констатировать, что при всех отличиях творческий поиск в мировом искусстве и архитектуре этого времени, в той или иной мере охватывая социально-политический и международный контекст, обладая при этом немалой широтой. Происходили и некоторые другие, по существу структурные перемены, которые, правда, больше относились к искусству социалистических стран, затрагивающие все более широкий круг авторов.

Что касается проблемы художественно-эстетического преобразования значительных городских пространств, совершенно исключительная роль в отечественной художественной практике приоритетно принадлежала городским монументальным памятникам или специальным ансамблям, размещенным в особых природных зонах, как правило, мемориалам, посвященным героям, павшим в великой войне с нацизмом, которые изначально олицетворяли собой совершенно иную концепцию и понимание пластики. Несмотря на некоторые хорошо известные и многократно описанные авторские просчеты в художественно-эстетической структуре советских мемориалов той эпохи, которые порой оборачивались излишней

«перегрузкой» семантическими литературными ассоциациями и нарочитой авторской упрощенностью символических образов и их значений, стоит обратить внимание на один из аспектов в исследовании данного феномена. Именно по этой причине процесс разработки новых архитектурно-пространственных форм есть совершенно необходимый элемент новаторства в едином художественно-эстетическом процессе развития мировой монументальной пластики. Сегодня эти новаторские элементы значительно обогатили познание многих художественно-эстетических явлений, относящихся к человеческому труду, индустриальному производству, морфологическому и вещному ряду, окружающему человека, и искусственно соединенному с ним пространству. Они помогали утверждению нового уровня художественной условности, расширяя тем самым границы творчества архитекторов, скульпторов и живописцев, вызвав в жизни многие перемены в эстетическом мировосприятии. Они, наконец, усилили связи современной архитектуры с предметным миром современного человека и с современной скульптурной пластикой, способствуя тем самым активному движению к выразительному синтезу образов, форм, способов организации среды [151, с. 91].

Как известно, продукты творческой деятельности человечества обладают ценностью сами по себе уже только потому, что творчество – это высшая форма человеческой деятельности, которая изобретает и создает качественно новые, ранее не существовавшие материально-технические и духовные ценности. Поэтому практически все виды человеческой деятельности, а искусство особенно, включают в себя элементы творчества. Причем в искусстве, науке и технике эти творческие элементы проявляются наиболее ярко. Эвристические методы исследования (от греч. *Heurisko* – нахожу) позволяют нам не только изучать творческую деятельность вообще, но и создавать различные модели творческого процесса. Общепринято выделять четыре основные фазы творческого процесса:

1) замысел – первичная организация материала, выявление центральной идеи, ядра проблемы, набросок этапов будущей работы;

2) созревание идей – процесс конструирования «идеального предмета» или «идеального объекта» в воображении творца или озарение – обнаружение решения проблемы там, где его не пытались искать ранее;

3) проверка (эксперимент) – эмпирическая или логическая оценка степени новизны найденного решения [150, с. 141].

Таким образом, сам процесс создания чего-либо нового приносит творцу чувство удовлетворения, стимулирует его дальнейшее вдохновение и подвигает его к новому творческому поиску. Специальное понятие «художественное творчество» включает в себя различные виды многообразной деятельности представителей искусства, которые отражаются в данной категории в форме чувственных или абстрактно-логических образов сознания, резко отличающихся от образов науки, техники или политики. Категория «художественное», помимо всего прочего, означает также совокупность характерных особенностей, свойственных отдельным произведениям искусства, содержанию их образа и стилистическим особенностями их создателей. Причем само эстетическое понятие «художественное» обусловлено отражением признаков художественного творчества, построенного на трех уровнях:

- на уровне фиксации признаков природы, самого человека, человеческой культуры;

- на уровне формирования признаков художественного мышления в сознании субъекта;

- на уровне «синтеза» или интеграции признаков материального мира и признаков художественного мышления в непосредственном процессе художественного творчества.

Именно поэтому понятие «художественное» отличается от другого, но близкого к нему понятия «художественный образ» большим многообразием форм и широкой степенью обобщения признаков художественной культуры вообще [150, с. 140]. Как справедливо отмечал Н.А. Хренов: «…1960-е годы продемонстрировали, как богатство и значимость обильного эмпирического материала, оказавшегося традиционной социологической историей, начинает определять художественные структуры. Дискуссии о бессюжетности, развернувшиеся тогда, свидетельство возникшего противоречия между сюжетом, соответствующим традиционной социологической парадигме, и значимостью эмпирической реальности, требующей, чтобы ей придали черты новой сюжетности» [152, с. 91]. Несмотря на тот факт, что в советском изобразительном искусстве данного периода многие интересные авторские поиски и разработки новых художественных форм сдерживались различными «партийными» запретами, многие новые направления «соцреализма» являли собой разительные контрасты однообразию «разъяснительному» станковизму послевоенной половины XX века.

Хотя именно он, согласно замыслам некоторых идеологов соцреализма, и должен был стать некой объединительной структурой для всех художественных форм и жанров советского искусства. Чуждый таинственности аллегоричности и лишенный альтернативного образного пространства, «разъяснительный» станковизм нес особую миссию «успокоительного» воздействия на обычного советского зрителя, чтобы не перегружать его каким-либо сложным абстрактным размышлением. В противоположность ему, многообразные творческие художественно-конструкторские эксперименты художников шестидесятых, даже в том весьма ограниченном объеме, в котором они были представлены на обозрение публике, напоминали о сложности и проблематичности нашего мироздания, побуждая размышлять, обнажая диалектические противоречия. Поскольку само понятие «художественный» уже неизбежно включает в себя различные виды многообразной деятельности представителей советского искусства и

народного творчества, отраженных в данной категории и форме абстрактных логических или чувственных образов сознания, весьма отличных от религиозных, научных или политических образов. Не только эмоциональная активность внешних художественных форм, но и сознательно расширенный охват круга явлений и проблем – от ближнего, домашнего «интерьерного» круга до различных вариантов фантазийной трансформации обыденной городской среды, от традиционных предметов интеллектуального применения до сложного «семантического» рельефа и украшения костюмов – все было свидетельством особой творческой энергетики периода времени шестидесятых.

Весьма характерно, что массовый обновленческий процесс в искусстве, науке и общественной жизни вовсе не был отдельной привилегией узкой группы художников или ученых, бросающей смелый творческий «вызов» официальному советскому бюрократическому строю, тех, кого тогда называли «Группа восьми», а впоследствии переименовали в «Группу девяти». Точно таким же широким волновым потоком перехлестывались между собой новаторские планы светоцветового оформления центральной части Москвы, разработанные творческой группой «Движение» (авторы оригинальных проектов Л. Нуссберг и Ф. Инфанте). Авторы этих оригинальных проектов довольно громко заявили о себе в творческих кругах, выбрав динамичный бренд – «кинетисты». К этому же периоду времени относятся сложные духовно-художественные искания талантливой группы московских художников: П. Никонов, Н. Андронов, братья Смолины и некоторые другие. Целью этих авторов стали эксперименты с различными видами станковой живописи, которые они противопоставляли официальной патетике и прозаической повествовательности живописных произведений социалистического реализма. Иным, более сложным, путем осуществлялись инновационные поиски представителей московской станковой графики (И. Голицын, Г. Захаров), работы которых сочетали синтез артистичного изящества с лаконизмом формы при сохранении активного движения в

сторону системного пространственно-пластического языка в художественном оформлении книг. Базовым центром развития этого перспективного направления стала кафедра Московского полиграфического института, возглавляемая А. Гончаровым. Постепенно к этим смелым поисковым процессам подключились и новаторские разработки советских театральных декораторов. Например, хорошо зарекомендовали себя в публичном пространстве аскетичные и драматические декорации оперных спектаклей Н. Золотарева, тесно связанные с русской историей. Также можно отметить весьма талантливое переосмысление А. Шифриным традиций раннего «революционного примитива», апробированного в декорациях к спектаклям «деревенской жизни», которые демонстрировали новизну и пафосную энергетику театральных решений в виде авторских эскизов, представленных на больших выставках. Сегодня для нас общая художественно-эстетическая панорама внезапно начавшегося творческого обновления в различных областях искусств, предстает как всеохватный поток творческих инноваций[5].

Этот мощный творческий взрыв новаторских идей и непрерывных экспериментов, как отмечал в своей работе исследователь И.Е. Светлов, демонстрировал в период 1960-х годов некую определенную параллель зарубежному течению экспериментализма [148]. Московские и советские художники отнюдь не возглавляли тогда главное направление фронта европейских пластических новаций. Невозможно, например, было бы обнаружить у них нечто синхронное попыткам дирижировать морем, как это пытался осуществлять поляк Т. Кантор, или пытаться сотворить фантазийные пересечения образов человеческих существ и инженерных конструкций, как это стремился осуществлять американец А. Колдер [148]. Хотя, возможно, не будь известных событий знаменитой выставки в Манеже, как развернулись бы творческие замыслы и смелые начинания московских художников, дерзко

[5] 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.

пролагающих свой путь к новым границам познания искусства. Сегодня нам достаточно хорошо известен тот факт, что часть из них была в курсе зарубежных новаций в искусстве и стремилась к разработке своего собственного отношение к этому процессу. Например, все те же молодые московские полиграфисты, задавшиеся целью изменить структуру и предметно-пространственный облик советской книжной продукции, довольно внимательно изучали самый передовой в тогдашней Европе рубежа 1950–1960-х годов опыт швейцарских дизайнеров-полиграфистов [148]. Именно в результате этих поисков и начался выход молодых советских полиграфистов Москвы на интересный синтез вариаций конструктивизма и поэтических метафор. В области советской станковой графики свежие новаторские решения в черно-белых гравюрах лучших советских мастеров в тот период базировались, прежде всего, на весьма своеобразном освоении продукции мексиканской «народной мастерской», помноженной на повальное увлечение художественной тональностью фильмов Витторио де Сика. Уже несколько позднее в этот синтез на особых правах стали входить отечественные традиции ведущих мастеров ленинградского (петербургского) «Мира искусств». Почти сразу все это получило горячее признание у советских любителей искусства [148, с. 158-185].

Например, участник тех событий И.Е. Светлов пишет: «Помню, сколь сильное впечатление произвела выставка нашей графики в 1966 году, которую я по распоряжению Союза художников СССР и Комитета молодежных организаций составил и в сопровождении небольшой группы художников провез по нескольким городам ГДР Берлин, Лейпциг, Карл-Маркс-Штадт (теперь Хемниц). Естественно, осуществленный в ту пору подбор не мог соревноваться с лучшими графическими листами корифеев экспрессионизма и близких к ним немецких мастеров, таких как Э. Барлах, Э. Хеккель, К. Кольвиц, З. Нольде, Э.Л. Кирхнер, К. Шмит-Ротлуф, о чем хозяева дали нам понять, пригласив на следующий день после открытия выставки современной советской графики в Хемнице в хранилище выдающихся произведений

немецкого искусства XX века. Ясно, что это было неравное соревнование. Сопоставлять созданное немецкими художниками почти за полвека и имеющее европейский статус с работами, возникшими в мастерских наших молодых графиков в начале 1960-х годов, было некорректно. К чести немецких музейщиков, они высоко оценили показанную у них нашу коллекцию, увидев хорошую перспективу нашего эстампа» [148, с. 162-163]. Справедливости ради стоит сказать, что не всегда дерзость и опровержение привычного в советском искусстве оказывались единственным мерилом художественного достоинства искусства вообще. Это, в частности, касалось именно советской графики, поскольку было очевидно, сколь велик в ней запас профессионального мастерства: уменье сочетать энергетику отдельных эпизодов с выразительностью целого, связывать насыщенную пластику листа с легкостью акцентировки основных тем и мотивов.

Вообще стоит отметить, что все авторские поиски и новшества советского искусства периода 1960-х годов нельзя сводить только к поискам тех талантливых художников, чьи имена оказывались на слуху лишь после острых партийно-художественных дискуссий или общественных противостояний в советском искусстве этого времени. Поскольку именно на фоне разнообразия авторских поисков и самостоятельных решений в советской живописи, скульптуре, графике и даже в советском дизайне прорисовывались новые пути дальнейшего развития тематической картины, в которой жизнь объемных живописных структур тесно бы связывалась с энергией пространственных планов и обобщающей силой колорита. Примеров тому довольно много. Так, даже сегодня на зрителей производит неизгладимое впечатление полотно одного из лидеров молодежного движения 1960-х годов Павла Никонова «Наши будни» (1960), которое по воле случая находится в художественном музее Республики Казахстан в Алма-Ате. Прямоугольная по своим очертаниям и сознательно преувеличенная автором по своим параметрам картина наглядно демонстрирует сравнительное соревнование с аналогичными полотнами, главенствующими на тематических выставках

СССР. Художественный образ, созданный автором, нарочито агрессивно воздействует резким порывистым разворотом грузовика и статично застывшей в его углу мрачноватой фигурой, имеющей сходство с самим художником Никоновым. Нарочито грубая обостренность символического портрета, а также сознательная лаконичность образа, намеченная в деталях картины (цистерны, мотки проволоки) – индустриальная тема, усиленная на заднем плане резкими брутальными силуэтами грузовиков и шеренгами идущих людей в духе ранних гравюр Фаворского. Все это делает картину Никонова одновременно упрощенной и конфликтной, и психологически сложной.

Талантливо обозначенный Павлом Никоновым, этот стык трудовой обыденности и конфликта вызывал у многих поклонников «благонамеренности» в советском искусстве жесткую негативную реакцию. Вновь всколыхнулись, казалось бы, давно ушедшие споры вокруг темы революционного и социального оптимизма и декадентского пессимизма в советском искусстве и культуре. «Возрождающаяся тогда эстетическая наука продолжала настаивать, что советскому искусству присущ социальный оптимизм. Конечно, он понимается теперь не столь фанфарно, а гораздо более аналитично с попыткой полнее учесть вероятностную противоречивость его реализации. <…> Нельзя считать оптимизм, и лишь оптимизм имманентным свойством прогрессивного искусства...», – пишет Евгений Громов [147, с. 94]. Исследователь Светлов И.Е. также отмечает, что «…по сообщению самого П. Никонова, раскритикованная руководством Союза художников СССР картина “Наши будни” была признана творческой неудачей (в этом случае художник не должен был возвращать аванс). Во всех случаях предпочитали убрать ее из Москвы. Не было и речи, чтобы поместить работу художника в какой-либо из московских музеев. Напротив, казахстанский музей откликнулся» *(Из личной беседы И. Светлова с П. Никоновым 15 сентября 2019 года).*

Особо стоит отметить, что именно молодые советские живописцы, скульпторы, графики приложили в то непростое время немало творческих

усилий, чтобы, не опасаясь излишних пластических утяжелений живописного пространства, достаточно эмоционально и эстетически приблизить человека к индустриальным объектам и техническим формам. При этом именно гуманитарное смысловое наполнение таких диалектических противопоставлений и синтетических пересечений часто противопоставлялись первозданной хтонической мощи природы, что впоследствии как раз частенько и подвергалось художественной критике. Однако, несмотря ни на что, именно на молодежных выставках СССР раз за разом постепенно проступало стремление авторов синхронизировать свое творчество с все большим убыстрением ритма жизни в шестидесятые годы за счет сознательного активирования резкости ее контрастов. С течением времени нам, сегодняшним зрителям, как бы заново открываются более глубокие смыслы полотна молодого советского художника Павла Никонова с претенциозным названием «Наши будни» (1960). Художественный критик Анатолий Кантор довольно точно отмечал, что «именно эта внутренняя жесткость, утрата мечтательности побуждали критику тех лет говорить о приземленности, огрубленности, утрате перспективы, хотя изменился не общественный идеал, а психологический строй героев. Главным было все-таки, что изменился тип картины» [153, с. 94].

К художественно-эстетическому подходу А. Кантора, хотя, впрочем, в несколько ином ракурсе, довольно близок и подход искусствоведа Красимиры Лукичевой. Она, пытаясь анализировать художественную ситуацию 1960-х годов, также обращает свое внимание на типы картин этого периода. Справедливо выявляя некоторую художественную формальность полотен периода 1950–1960-х годов, именуя их своего рода антистилем, К. Лукичёва отмечает: «В конце 1950–х – начале 1960-х годов в изобразительном искусстве начинаются процессы кардинальных перемен, которые разрушают фундамент рассмотренного выше типа станковой картины и закладывают основы нового станковизма. Наверное, именно с этого момента искусство становится на путь возвращения в русло единого европейского развития – путь длинный,

сложный, полное завершение которого еще впереди» [154, с. 161]. Хотя справедливости ради не стоит считать, что индивидуальный пример полотна Павла Никонова зафиксировал и наметил единственный новаторский путь дальнейшего развития картины в СССР. В орбиту творческих поисков советских живописцев той поры были вовлечены и заново переосмысленные опыты сезанистов, и эксперименты художников «бубнововалетцев» у Н. Андронова. Можно еще указать также на экспрессивную декоративность П. Оссовского, вкупе с приемами Сера у В. Вейсберга и даже на творческое освоение художественного наследия Древней Руси. В той или иной степени все эти обширные и несколько бессистемные «заимствования» молодых советских живописцев осмысливались как нечто новаторское и действенное, как экспериментально убеждающий путь к живой и продуктивной экспрессии. Что, впрочем, оказалось в дальнейшем не слишком продуктивным, поскольку самое глубокое уважение к традициям не может быть поводом для механического встраивания фрагментарно отрефлексированной традиционности в творческий процесс.

Особо стоит отметить проявление религиозного импульса в молодежной среде советского искусства 1960-х годов. Несмотря на то, что интерес к религии в эти годы проявлялся весьма разнопланово и охватывал довольно широкий диапазон интересов, начиная от общекультурных рефлексий на некую весьма расплывчатую «духовность», кончая использованием псевдоправославной или около-православной эстетики[6]. Так, некоторые неофициальные художники начали робкое возвращение знаков и символики традиционной христианской культуры в свои работы. Безусловно, чаще всего эти символы и знаки использовались в качестве потерявших смысл «обрывков» совершенно непонятного автором языка православной традиции, некими рудиментами прошедшей эпохи. В качестве символической игры

[6] 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.

можно привести работы художников «лианозовского круга», который существовал с конца 1950-х годов на подмосковной станции «Лианозово» (где проживало большинство из членов этой группы). Например, знаменитые коллажи Лидии Алексеевны Мастерковой (1927–2008) с использованием сложных композиций, состоящих из цифровых комбинаций в сочетании с фрагментами церковных риз православного священства. Покинув СССР, с 1975 года и вплоть до своей кончины Лидия Мастеркова постоянно проживала во Франции. Также весьма оригинальны пейзажи основателя «лианозовского круга» Оскара Рабина (1928–2018), состоящие из обрывков советских газет вкупе с православными иконами. Позднее, уже в 1978 году, Оскар Яковлевич Рабин перебрался в Париж [158, с. 277].

Конечно, искусство, создаваемое в рамках подобных формальных экспериментов, казалось, свидетельствовало лишь о полной духовной опустошенности, как самих авторов, так и общекультурной молодежной художественной среды. Однако стоит обратить внимание на весьма интересный феномен, который просуществовал более десятилетия и практически не нашел подлинного интереса у исследователей современного искусства. Это явление, возникшее во второй половине 1960-х годов, довольно ярко было представлено двумя авторами – Михаилом Шварцманом (1927–1997) и Эдуардом Штейнбергом (1937–2012). Программной целью М. Шварцмана была заявлена замена картины «новой иконой», для которой автор придумал новое название «иература». Сам себя художник именовал «иератом», свои работы делил на «лицевые», где изображал людей в момент их кульминационной встречи с «вечностью», и на прочие «абстрактные». Михаил Шварцман был поистине фанатиком своей теории и своего же искусства, которое стало для него формой почти религиозного «исповедания» какой-то совершенно дикой, но вполне сакрально-культовой системы. Об этом рассказывает И. Кабаков в своих «Записках о неофициальной жизни в Москве», где пишет: «Сошлюсь на известный спор и ссору М. Шварцмана и Е. Шифферса где-то около 1970-го года. “Если эти персонажи, которые ты

изображаешь, святые и известны в христианских изображениях, то дай им *имя*, скажи, кто они, – говорил Е. Шифферс. – Если же они неизвестны, то они имеют уже другое происхождение". – "А я свидетельствую об их подлинном, священном, высшем происхождении", – отвечал М. Шварцман, считавший себя избранником и представителем высших, еще не канонизированных чинов и сил» [158, с. 278]. Отмечая такую религиозную фанатичность Шварцмана, Кабаков рассуждает: «… он выступает здесь, как мне сейчас представляется, в откровенно сектантском выражении, и в этом смысле все здесь налицо – и глава секты, посвященный, которому "открылось", и "тайна", и укромность (пускает не всех, но достойных приобщений), и предметы "культа", и их неслыханное, неземное происхождение, и чувство "отлета" неслыханных, неземных переживаний, которые охватывают на два-три часа собравшихся вместе зрителей-участников» [158, с. 279]. Интересен тот факт, что невольным свидетелем проявления откровенно сектантского сознания, да и происхождения «современного» ему искусства, становится непререкаемый гуру, авторитет советского неофициального искусства, художник Илья Кабаков.

Другим оригинальным художником, избравшим своим образцом супрематизм Казимира Малевича, был Эдуард Штейнберг. Штейнберг оригинален тем, что яростный антихристианский пафос Малевича, он трансформирует в некую «религиозную абстракцию». Беспредметный супрематический крест, символизирующий у Малевича изгнание Христа из современной ему культуры, у Штейнберга преобразован в «… изображение христианского символа, отвлеченный белый фон заменен небесно-голубым, формы как будто снабжены уменьшительными суффиксами, и все пронизано несвойственной Малевичу сентиментальностью и "милостью к падшим"», – отмечает Е. Деготь в своей книге «Русское искусство XX века» [158, с. 278]. Можно еще отметить роль цвета в живописи Штейнберга, которая проистекает из цветовой теории Кандинского, которая изложена в его книге «О духовном в искусстве». В первую очередь речь идет, конечно же, о белом цвете, который,

как и в православной иконе, должен символизировать нездешний, «фаворский» свет. И здесь перед нами явно присутствует так называемый «синдром Кандинского» с его оккультными теософскими рассуждениями. Однако все дело в том, что икона, будучи богословским эпифаническим символом, открывает нам Божественную реальность, тогда как живопись Штейнберга являет отображение иной реальности, в центре которой поставлен не Бог, а современный человек, потерявший Бога. Такая религиозность вовсе не соединяет человека с Творцом, а, наоборот, разъединяя его с Богом, вызывает невыносимую тоску и кошмары в душе художника.

Исследуя бурный всплеск художественных «новаций» неофициального искусства 1960-х и 1970-х годов, нельзя не остановиться на специфике живописных экспериментов представителей «первого поколения московского концептуализма» в лице Ильи Кабакова и Виктора Пивоварова (1937), направления соц-арт, основанного Виталием Комаром (1943) и Александр Меламидом (1945). К ним также можно отнести творческую группу «Коллективные действия», идеологом и активным участником которой являлся Андрей Монастырский (1949). Вопреки распространяемым в постсоветский период мифам о «страдальцах» – диссидентах неофициального искусства, стоит отметить, что И. Кабаков и В. Пивоваров были весьма успешные и оплачиваемые советскими художниками в области советской книжной графики. Другими словами, они, как и многие их единомышленники, сумели вполне удачно встроиться в советские партийные структуры по распределению госзаказов. Уже к середине 1970-х годов у этих авторов сложились довольно устойчивые связи с западными дипломатами и коллекционерами, которые периодически приобретали их работы, передавая, в свою очередь, журналы и каталоги, посвященные художественной жизни европейского и американского контемпорари-арта [158, с. 282]. Таким образом, у советских деятелей неформального искусства появилась реальная возможность координировать свою художественную практику с контекстом и общими тенденциями современного им западного искусства. Причем

практика негативной рефлексии этих авторов на реалии советской жизни была, да и остается сегодня основным и главным содержанием такого неформального искусства.

При внимательном рассмотрении этого феномена можно утверждать, что причина такого подхода к созданию своеобразных «концептуальных» произведений явно лежит за пределами эстетики. По своей сути неофициальное искусство было «плотью от плоти» традиций революционного авангарда, прошедшее сквозь призму соцреализма. Поэтому вовсе неудивительно, что художники этого круга после своей неизбежной эмиграции на Запад окончательно превратились в носителей «советского фольклора», которые воспринимались и воспринимаются даже сегодня в качестве «оригинальных аборигенов» – носителей туземной диковинки. Кстати, сам И. Кабаков, рассуждая об этом феномене с В. Тупициным, вполне здраво отмечает: «Мне кажется, что перед Соковым (художник соц-арта, переехавший в Нью-Йорк) встала проблема, как работать с таким бросовым реквизитом в условиях несуществующего контекста. И тут я полностью с тобой согласен в отношении фольклорного начала… Действительно, не к кому обращаться со смешными изображениями Сталина, Хрущева или Брежнева: здесь они выглядят экзотичными, безадресными» [158, с. 282].

Интересен тот факт, что сам И. Кабаков, окончательно переехавший на Запад в начале 1990-х годов, не сменил «благодатную» тему советской коммуналки, начатую им еще в 1960-х годах. Он стал практически единственным советско-российским художником, сумевшим активно и успешно встроиться в глобальный контекст западного контемпорари-арта. Сегодняшний Кабаков, коммерчески удачно тиражирующий свою коммунальную советскую мифологию, и Кабаков раннего периода 1960-х годов имеют некоторые существенные отличия. В ранних работах И. Кабакова незримо присутствует живая человеческая интонация морально изувеченной безбожной советской интеллигенции. Поскольку, несмотря на комичность и

даже некую карикатурность персонажей раннего Кабакова, явно проглядывающую в его графических альбомах 1972–1975 годов, перед нами выступает метафорическое пространство «маленьких трагедий» беспомощного и нелепого советского «человечка», ощущающего бессмысленность своего безбожного существования. Истории этих персонажей словно возвращают нас в нелепый мир «нового Гулливера», демонстрируя то «Вшкафусидящегопримакова», таинственно попавшего в обычный шкаф и просидевшего там всю жизнь, то «Вокноглядящегоархипова» – внезапно таинственно исчезающего при взгляде в окно [158, с. 284].

Эти гротесковые персонализации самого Кабакова, можно сказать, его очеловечивание (не одухотворение) советской бытийности иногда поднимается почти до высот заданных старой, традиционной русской культурой. Однако его ранние работы практически полностью расходятся с общей авангардистской традицией с ее постмодернистской отстраненностью от самого объекта художественного творчества. Все эти факты явно свидетельствуют о фатальном препятствии, весьма характерном для выхолощенного мировоззрения советского нонконформистского художника. Поскольку бунтарский дух безбожного революционного (люциферианского) сознания неизбежно всегда тянет вниз «божественное» творческое начало любого мастера, не имеющее твердой религиозной опоры в инобытийном (божественном) художественном пространстве. Все потуги прорваться в «царство свободы», помимо Творца, неизбежно заканчиваются самым примитивным и плоским материализмом или грубым оккультизмом. Кстати, к этому выводу в конце приходит и сам нонконформист И. Кабаков, который, в частности, пишет: «Наш жизненный опыт ничего не предлагает нам, кроме поверхности. Весь мир – это поверхность. Она все описывает, очерчивает и оканчивает. За ее пределами нет ничего. Поверхность есть жизнь» [158, с. 284].

Размышляя об этих феноменах, мы видим, что сектантская религиозность, характерная для советского искусства 1960-х годов, повествует нам о глубине трагедии, постигшей советскую интеллигенцию, по сути, лишенную своей истории и связи с русской культурой. Правда, в отличие от советского концептуализма 1970-х и постмодернистского цинизма 1980-х годов, поиски религиозных смыслов в искусстве 1960-х несколько выпадают из центральной богоборческой линии революционного авангарда, соцреализма, неофициального и постсоветского современного искусства. Эти поиски, как и поиски художников «сурового стиля», демонстрируют нам понимание человеческой боли и страдания от бессмысленности безбожного внерелигиозного существования. Здесь вновь стоит обратиться к воспоминаниям самого И. Кабакова, который довольно точно писал: «…Я хотел сказать, что мы лишены культуры; культура у нас не представляет тот твердый слой, к которому обращаются и в котором работают все деятели культуры, художники, поэты, писатели, ученые. Мы не имеем этого твердого слоя, он у нас давно уничтожен. Так вот, брожение по помойке, вопли, энтузиазм при встрече с культурными обломками и есть, мне кажется, вопль о потерянном, отнятом, отрезанном члене нашем» [158, с. 281].

Другими эпицентрами активных новаторских исканий и творческих открытий в период 1960-х годов, впрочем, были не только представители советской станковой живописи и скульптурной пластики. Огромный художественный и общественный резонанс стал вызывать начавшийся тогда и продолжавшийся практически вплоть до конца 1970-х годов взрывной феноменальный подъем монументальной живописи в СССР. Этот монументальный бум охватил столицы союзных республик и многие купные города практически на всей территорию Советского Союза – от Риги до Владивостока. Монументальные композиции периода 1960–1970-х годов стали поистине олицетворением высокой гражданственности не только их авторов, но и в особой художественной манере отразили долго скрываемое желание многих советских людей открыто заявить свои гражданские позиции.

Так, современный исследователь советской монументальной пластики О. Холмогоров отмечает: «В мозаиках Б. Тальберга и Б. Милюкова, И. Лавровой и И. Пчельникова, А. Васнецова и И. Эльконина, в росписях Б. и В. Неклюдовых и О. Филатчева, в работах Д. Мерперта, В. Васильцова и Э. Жареновой и многих других был выработан весьма свободный фактурный язык, инструментарий и эмоциональное наполнение которого ощутимо выражали свою эпоху, противоречивую и романтичную одновременно. Несмотря на неизбежную идеологическую ангажированность, в них были экспрессия и лирика, а главное, редкая маэстрия исполнения, которые делают многие их объекты визуальными ориентирами городских пространств до сих пор» [155, с. 52].

В рамках нашего исследования нет смысла останавливаться на всем комплексе художественно-эстетических проблем и вопросов, касающихся развития советского монументализма в области живописи 1960-х годов и последующих десятилетий. Однако стоит обратить внимание на основное видимое противостояние в монументальном искусстве – все нарастающего влечения авторов к эстетической свободе в сочетании с обеднением колористических решений и образной пластики человеческой фигуры. Например, многочисленные фрески и декоративно-художественные панно, призванные по своей сути украшать общественные и культурные учреждения, визуально поражали чрезмерной упрощенностью своих сюжетов и обедненной живописной пластикой, что создавало унылую атмосферу монотонности. Безусловно, что важную роль здесь сыграло отношение монументальной живописи с сознательной упрощенной геометричностью тогдашней советской архитектуры. Как отмечал один из известных советских монументалистов, работавший в 1960–1970-е годы, Виктор Эльконин: «Переход живописи с одной поверхности на другую, пространственная тайна углов, арок, кривых поверхностей – в этом я вижу обаяние и силу монументального искусства, и его огромное преимущество над станковым, ограниченным рамой. Мне приходилось делать мозаики и на цилиндре (в

здании бассейна ДОСААФ в Тушино), и на параллелепипеде, расположенном внутри интерьера санатория “Лесные дали”, и на параллелепипеде фасада кинотеатра “Октябрь”. <...> Во всяком случае, применительно к живописи одной из важнейших предпосылок синтеза является отношение метафорического пространства живописи к реальному пространству архитектуры» [155,с. 60]. В этом плане было весьма интересным пространственное решение ритмического ряда черно-белых витражей Б. Тальберга в музее А. Матросова в Великих Луках. А также выразительные и активные по цветовой и фактурной композиции витражи литовских художников А. Сточкуса и К. Моркунаса, представленные на международной выставке в Осаке, Япония.

Хотя справедливости ради именно в этот период 1960–1970-х годов многие профессиональные и эстетические проблемы как бы заново пересеклись с так называемой «борьбой» за свободу художественного творчества. Поскольку часто даже само возникновение и реализация проектов с мозаиками или фресками на зданиях городской среды еще не было окончательной гарантией их дальнейшего существования. Так, например, необходимо было громкое общественное заступничество для того, чтобы сохранить витраж Л. Полищук и С. Щербинина (1973) на здании Дома культуры химиков города Уфы, который охватывал пространство нескольких этажей символическим изображением плачущего коня. Совершенно необоснованным решением местного Уфимского обкома КПСС витраж был предназначен к уничтожению. Для сохранения мозаичного панно Б. Тальберга «Освобожденный человек» (1968), размещенного на фасаде Дворец культуры электромеханического завода Свердловска потребовалась поддержка руководителя одного из крупного промышленного предприятия города. Протесты со стороны некоторых непримиримо настроенных партийных руководителей Свердловска вызывала символика разорванных цепей, а также изображение устремленного вперед физически мощного торса и страдальческого выражения лица (характерная примета «сурового стиля»).

По иронии судьбы именно проблема живописи «сурового стиля» стала наиболее обсуждаемой и спорной в 1960-е годы. Противоречия в творческих поисках и откровенных неудачах советской монументальной и станковой формы, имеющих под собой весьма различные причины, вдруг активно сконцентрировалось вокруг творчества «суровых». Вообще первоначально о роли именно этого направления в обновлении советского искусства довольно много писали и его адепты, и его противники. Впоследствии тема эта исчезла из критического обихода почти на полвека, и казалось, она надолго потеряла свою остроту и актуальность. Сегодня уже многим исследователям стало ясно, что дальнейшее развитие советского изобразительного искусства пошло в направлении, далеком от идеалов и художественно-энергетического потенциала «суровых». Однако отдельные творческие прозрения живописцев «сурового стиля» прочно зафиксировались в памяти последующих художников, обретя свое место в музеях всего мира[7]. «Суровые» живописцы стали всеми восприниматься как некий романтический «антисоветский» акцент созвучный либеральному хрущевскому повороту в культурно истории нашей страны второй половины XX века. И этот факт, в общем, вполне объясним. Поскольку на фоне запретов на создание различных творческих союзов или групп в сталинский период (кроме официально утвержденных) «суровые» – это первое «программное выступление» советских художников против господствующей официальной линии в советском искусстве.

Можно привести довольно многочисленные факты, свидетельствующие о том, что некоторые участники «странных» творческих исканий раннего периода 1960-х годов ощущали свое художественное «противоборство с системой» как столкновение «идейно возвышенного» и творчески несовместимого с банальной «серостью» советской повседневности. Благие намерения чиновников от искусства постараться сохранить господство

[7] 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.

канонов социалистического реализма (так, как они его понимали) любыми средствами не имели успеха. Это лишь побуждало номенклатурщиков интерпретировать произведения, например, представителей «сурового стиля» как некую вымышленную «драматизацию» советской действительности. Фактически за этими интерпретациями скрывалась попытка остановить динамику общественной жизни, которая обусловлена отношением людей к существующим формам жизнедеятельности. Эта попытки чиновников от искусства исключить из советской художественной практики реальные общественные и социальные конфликты и любые диалектические противоречия общественной жизни были обречены на провал. Тем не менее, весьма ожесточенная полемика вкупе с беспардонностью некоторых мер, принятых номенклатурой против «неправильных» художников, наглядно свидетельствуют о том, что динамичность и новаторство живописцев «сурового стиля» воспринималось в 1960-е годы его оппонентами как реальная альтернатива официальной идейно-художественной парадигме. Далеко не все искусствоведы, да и не все художники готовы были воспринять и применить к себе и своему творчеству довольно жесткую эмоционально дерзкую художественно-эстетическую интонацию «суровых». Лишь спустя много лет мы стали понимать, что «суровая» правда этих оригинальных художников стала лишь выразительным диалектическим отражением лакированной сталинской помпезности и советского живописного сентиментализма, распространившегося во второй половине 1950-х годов.

Общеизвестно, что феномен искусства проявляется в культурном пространстве каждого социума как художественно-образная модель научных, философских, нравственно-религиозных идей и представлений. При этом все уровни художественной деятельности – рациональный и чувственный, когнитивный и эмоционально-мотивационный, сознательный и бессознательный оказываются доступными художественно-эстетической образности, а также инвариантными специфике художественно-образной выразительности. Таким образом, искусство обладает превосходным

свойством интегрировать в самом себе сопредельные сферы культуры, через которые пролегают фундаментальные потоки духовной жизни отдельного человека и общества в целом. Именно поэтому искания советских живописцев, скульпторов, графиков на рубеже, с которым связывают сложение феномена «сурового стиля», известной параллелью стали идейно-художественные процессы, протекающие в искусстве стран Европы и Америки. Так, важнейшую роль в формировании творческого мировоззрения советской интеллигенции сыграли кинофильм «Рим – открытый город» режиссера Роберто Росселлини и кинофильм «Дорога» Федерико Феллини, а также экспрессивные образы молодых современников Андре Фужкерона и Ренато Гуттузо. Кроме того, советскую публику особенно поразила творческая выставка американского живописца и путешественника Рокуэла Кента, которая состоялась в 1960 году. Основным смысловым мотивом художественных произведений Р. Кента были холодные и величественные ледовые глыбы айсбергов, символизирующих пугающую строгость организованной материи, которые безмолвно возвышались над темной и пугающей клокочущей бездной мирового океана.

Впрочем, в тот период едва ли наши художники могли на равных соперничать со своими зарубежными коллегами в элегантности и в стильной утонченности. Поскольку главный советский герой был слишком далек от элитарных персонажей зарубежного общества в исполнении Жана Марэ, Алена Делона или Катрин Денёв. Гораздо более доступными, а потому и более близкими и созвучными с некоторыми образами и мотивами наших художников шестидесятников стали графические работы, скульптурные пластические композиции и полотна художников европейских социалистических стран. Учитывая тот факт, что в творческом пространстве восточноевропейских стран послесталинского социализма появилось немало нового и интересного, весьма интересно будет провести художественно-типологические сопоставления в границах единой социалистической формации. Именно в этот период времени появились визуальные «видения»

польского графика А. Врублевского, который с помощью линейных гипербол и вспышек света старался соединить воедино общую турбулентность послевоенного мира и человеческое благородство. Пришло время оригинального скульптора Д. Шегешди для создания памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу в столице социалистической Венгрии – городе Будапешт, экспрессивная энергия которого стала олицетворением демонической, неистовой пассионарности авторов «Манифеста коммунистической партии». Тогда же появляются оригинальные произведения пластической апологии красоты и творческого созидания, отраженные в работах румынского скульптора И. Иримеску, который смог талантливо соединить опыт греческой архаики с энергичными морфологическими разворотами А. Бурделя. Весьма интересны также были творческие художественно-эстетические поиски и других авторов значимых для художественного развития всего восточно-европейского региона. Советские искусствоведы, историки театра и кино и музыковеды, составляющие специальный отдельный сектор искусства стран Восточной Европы Государственного института искусствознания, честно старались донести творческие поиски художников Восточной Европы до зрителей СССР [148].

Отдельным весьма значимым событием мирового уровня стала Первая выставка изобразительного искусства социалистических стран, прошедшая в московском Манеже на рубеже 1957–1958 годов. Отдельно стоит отметить творческое участие в этой оригинальной экспозиции мирового значения выдающихся художников К. Дуниковского, Ф. Кремера, В. Дмитров-Майстора, И. Мештровича, К. Покорны и многих других. Советским зрителям был представлен высочайший профессиональный уровень венгерской пластики, польского плаката и графики, объектов театральных декораций из Чехословакии, югославской скульптурной пластики, что собственно и предопределило международный масштаб этого уникального мероприятия. Благодаря этой и другим зарубежным выставкам, а также систематическому знакомству с художественной жизнью в Риге, Таллине, Вильнюсе, Тбилиси,

Ереване, Баку и в других советских республиканских центрах, Москва 1960-х годов еще не получила какой-либо особой монополии, но привлекала своей активной поддержкой новые творческие идеи и художественные искания в стране. Как отмечает в своей статье исследователь данного периода И.Е. Светлов: «Я и мои коллеги были свидетелями того, как из разных городов Союза в Москву приезжали, чтобы найти сочувствие своим замыслам, получить отклик тех, кто ценит ритмы и энергетику современности. Искусствоведческая печать была полна размышлений и дискуссионных статей о том, как меняется облик видов и жанров изобразительного искусства, перекликается с духом эпохи ракурс национальных школ, рождаются новые концепции картин и памятников. Москва в ту пору не раз превращалась в ускорителя этих процессов. Именно в Москве иногда прямо на выставках, в непосредственном общении художников рождались новые творческие ходы, шли плодотворные дискуссии. Не было сомнения, что мы вступаем в пору настоящего подъема искусства» [148, с. 158-185].

Тем не менее, пути советского искусства шестидесятых вновь оказались неотделимы от борьбы за собственный творческий авторитет и свободу самовыражения. Показателем этого стал знаменитый конфликт между властью и художниками, произошедший в 1962 году на выставке «30 лет МОСХ» в Манеже. Различные исследователи советского искусства очень много писали и пишут об этом конфликте как у нас в стране, так и за рубежом, опираясь, прежде всего, на различные политические и художественно-эстетические точки зрения. Многие исследователи весьма справедливо обращали свое внимание на бестактный произвол властей, на неуклюжую попытку решать судьбу искусства в угоду личным вкусам, и вообще на весьма низкий культурно-художественный уровень представителей советского руководства. Однако справедливости ради отметим тот факт, что многим исследователям до сих пор так и не удалось продемонстрировать, в какой мере тщательно подготовленная, имеющая вид плохого балагана акция отдельных

художников коренным образом противоречила всему объективному развитию творческого процесса в СССР.

Эта известная всем выставка в прямом смысле слова была довольно яркой и наполнена замечательными, хотя и не однозначными творческими открытиями. На ее выставочном пространстве совершенно по-новому звучали оригинальные работы Ю. Пименова, И. Машкова, П. Кончаловского, А. Лабаса, А. Тышлера, А. Древина, П. Шухмина, Б. Королева и П. Вильямса, особо пристальное внимание привлекали работы участников творческого объединения ОСТ. Среди прочих разделов этой выставки зрителям совершенно открыто демонстрировались полотна и скульптуры молодых московских авторов, представителей «сурового стиля», откровенно созвучные их суровой художественно-эстетической выразительности. Причем визуальная органичность этих и других выставочных разделов явно свидетельствовала о том, что «суровый стиль» не был инородным или выдуманным, далеким от поступательного движения советского искусства, как это утверждали официальные идеологи и утверждают сегодня некоторые исследователи. Замечательно точно эту особенность выставки отмечает искусствовед И.Е. Светлов: «Все, с кем приходилось встречаться во время подготовки и демонстрации выставки, включая наших выдающихся критиков той поры, А. Каменского и Д. Сарабьянова, а также корифеев отечественного искусствознания М. Алпатова и В. Лазарева, экземпляры книг которых, изданные у нас и за рубежом, я перевозил для специального раздела манежной экспозиции, ощущали выставку к тридцатилетию МОСХа, как праздник нашего искусства. Не пародию на праздник, которой часто оказывались имеющие трескучие названия всесоюзные выставки, а нечто действительно значительное – праздник творческого своеобразия, таланта и мастерства, настоящий подъем, в котором художественные обретения опирались на традицию и быстро становились ею. Рождалась уверенность, что в нашем искусстве воцарится дух, соответствующий его фундаментальным ценностям» [148, с. 158-185].

Именно по этой причине совершенно неправильно и довольно примитивно сводить всю атмосферу и весь смысл бесстыдного и пошлого балагана, состоявшегося в Манеже в 1962 году, лишь к личному настроению и поступкам Н.С. Хрущева. Поскольку в известной мере он лишь оказался грубым орудием тех деятелей, кто хотел сохранить свое определяющее влияние на дальнейшее развитие художественной культуры в СССР. Сегодня, когда наконец-то была рассекречена закрытая ранее информация о многих реальных (а не вымышленных) событиях советской культурно-общественной жизни 1960-х годов, пришло время обнародовать материалы, раскрывающие различные стороны того, что произошло в Манеже. В самых общих чертах ход тех далеких скандальных событий нам сегодня вполне известен. Неизвестно лишь, какова была реальная механика и подоплека замысла, а также каковы были тайные цели такого поворота события, которое нанесло огромный урон культурному авторитету нашей страны во всем мире. Видимо, это все еще предстоит выяснять историкам и исследователям советского искусства для того, чтобы было ясно, каким образом фронтальное противостояние художественных сил в Москве в начале 1960-х годов уступило место откровенно погромным общественным акциям. Было бы совершенно неверно описывать всю последующую конфликтную ситуацию, сложившуюся после посещения данной выставки Н.С. Хрущевым, лишь как безропотное повиновение представителей искусства властям[8].

Сама выставка «30 лет МОСХ», наоборот, укрепила уверенность в собственных силах у тех авторов, кто стремился к самостоятельности советского искусства, к изменению самого его положения и роли в обществе. Состоявшееся вскоре после скандала с участием Хрущева заседание президиума МОСХа наглядно продемонстрировало, что вопреки давлению

[8] 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.

даже партийных функционеров разных рангов основной творческий круг художников готов защитить заявленные этой выставкой позиции новых поколений. Все это продемонстрировали темпераментные и аргументированные выступления художников А. Гончарова и А. Мочальского, а также художественных критиков В. Костина, А. Каменского и С. Валериус. Участник тех далеких событий И.Е. Светлов отмечает: «Помню, как в тот же вечер после хрущевской акции к нам приехал председатель правления МОСХа Дмитрий Мочальский. Всю ночь составлялась резолюция правления – достойный ответ Хрущеву. Ожидаемого начальством покаяния не состоялось» [148, с. 158-185].

Однако в околохудожественной среде некоторые «активисты» вновь и вновь продолжали муссировать необходимость признания авторов картин своих «ошибочных взглядов» в качестве якобы «несостоятельных» и вредных. Причем, важно отметить, что среди молодых московских художников, вызывавших яростную критику партийных деятелей, особое место занимал внук одного из великих русских художников XIX века Виктора Васнецова – Андрей. Созданный Андреем Васнецовым на своей картине образ несколько сентиментального и доверчивого советского юноши, полного внутреннего обаяния, сидящего за столом, чьи одинокие размышления было некому разделить, бдительные чиновники объявили идеологически вредным. Обратимся к свидетельству искусствоведа И.Е. Светлова, тот пишет: «Через несколько дней после визита Хрущева Андрею Васнецову предложили написать покаянную статью в “Правду”. Помню, как он пришел к матери советоваться. Андрей все яснее осознавал, что речь шла не только о его собственной судьбе, но и о его товарищах, молодом поколении художников, и в немалой мере о дальнейшей жизни советского искусства. Но как, пойдя на этот вынужденный компромисс, сохранить достоинство искусства, достоинство своего имени? <...> Вскоре появилась статья Андрея Васнецова “Молодые художники служат народу”. Конечно, некоторые акценты статьи, соответствующие фразеологии начала 1960-х годов, сегодня вызывают

недоуменье. Однако художники разных поколений с удовлетворением обнаружили в ней возвышенные оценки таких представителей художественного новаторства рубежа XIX и XX веков, как Дега, Ренуар, Ван Гог, Пикассо, Леже, Матисс, восхищенное отношение не только к национальной традиции, но и к высокой европейской классике» [148, с. 158-185].

В этой статье А. Васнецова многие художники и искусствоведы смогли прочесть и оценить весьма смелое заявление художника: «Я думаю, что в искусстве моего поколения очень важно проследить эту линию полемики с отжившим: художники как бы говорили и говорят: если там – парадность и лжеоптимизм, то у нас, наоборот, все сурово, все сдержанно» [146 с. 1]. Обратимся вновь к воспоминаниям очевидца тех событий И.Е. Светлова: «Для тех, кто далек от реалий того времени, заголовки всех передовиц в центральной советской печати, особенно в таком официозе, как газета “Правда”, были на одно лицо. Мы же, волею судеб включенные в идеологическую ситуацию той поры, научились различать характерные оттенки. Симптоматично, что в заглавии статьи в “Правде” имя Хрущева было опущено. Не упоминались в нем ни партия, ни правительство, ни советская власть. Для тех, кто готов был взять на себя гражданскую ответственность за обновление страны, моральным императивом был пробуждающийся к активной жизни народ» [148, с. 158-185].

Закономерно, но следствием подобного мнимого «противостояния» творческой советской творческой «богемы» с дряхлеющей партийной номенклатурой стало возникновение в 1970-х годах такого художественного феномена (ироничной пародии на официальное советское искусство), как соц-арт. Если искусство нонконформистов в лице Ильи Кабакова символизировало парадокс духовной «опустошенности» творческой советской интеллигенции, то искусство соц-арта представляло собой довольно циничную попытку заработать себе бонусы за счет художественного опошления трагически

изуродованной истории России. Являясь, по своей сути, диалектической антитезой пропагандистских штампов социалистического реализма, соц-арт предпринял попытку демонтажа советской художественной мифологемы средствами соцреализма. К сожалению, стоит констатировать тот факт, что демифологизация имела своей целью еще большее погружение во мрак деконструкции и распада целостного русского искусства. Поскольку желчная ирония, которой был буквально пропитан соц-арт, являлась результатом ненависти и презрения не столько к самому соцреализму, сколько к русской традиционной культуре вообще. Само отстраненно-ироничное явление соц-арта было практически полностью скопировано с американского поп-арта двумя художниками – Комаром (1943) и Меламидом (1945), образовавшими в 1970-е годы дуэт «Комар и Меламид» [158, с. 287].

Само наименование соц-арта изначально имело в своей основе экспортный потенциал не только в своей опоре на методологическую основу поп-арта, но и в надежде на будущую конвергенцию в западное художественное пространство. Причем верность выбранной стратегии была подтверждена впоследствии, спустя десятилетия, в западном массовом сознании, где соц-арт прочно ассоциируется с советским и постсоветским современным искусством. Несмотря на внутреннее единство группы советских неофициальных художников, отношение к этому ёрническому направлению а-ля «Комар и Меламид» было неоднозначным. В этом контексте интересно привести недавнее высказывание И. Кабакова в отношении соц-арта: «Могу лишь добавить, что соц-артом я не интересуюсь и до сих пор, и ажиотаж вокруг соц-артовских выставок мне кажется крайне гадким. Интерес к нему “снаружи” по-прежнему кроется в колониальном отношении Запада к чужой географии. Я всегда смотрел на соц-арт глазами постороннего и видел, что доставляет радость не столько самим участникам, сколько ленивым и невзыскательным наблюдателям чужих и ужасных политических систем» [159, с. 106].

С таким высказыванием И. Кабакова трудно не согласиться, поскольку легкость, с которой представители соц-арта «играли» трагической символикой советской пропагандистской системы, не являлась ни признаком их смелости, ни свидетельством легкомыслия Комара и Меламида (их работы имели коммерческий успех на Западе). Скорее всего, в идейно-художественной программе соц-арта мы можем проследить те же разрушительные демонические неотроцкистские корни, что и в революционном искусстве русского авангарда. Поскольку сам лидер Октябрьской революции Л.Д. Троцкий в своей работе «Об искусстве» довольно четко указывал на пафос авангардистского подхода к созданию нового революционного искусства. В частности, он отмечал: «Если революция имеет право разрушать мосты и художественные памятники всякий раз, когда это необходимо, то тем более она не остановится от того, чтобы наложить руку на какое-либо течение в искусстве, которое, как бы велико ни было его достижение в форме, грозит разложением революционной среды или пробуждением революционной среды, внутренние силы Революции, то есть пролетариат, крестьянство и интеллигенция, к враждебному противостоянию друг другу. Наш стандарт явно политический, императивный и нетерпимый». *(Источник: https://ru.citaty.net/avtory/lev-davidovich trotskii/?ysclid=lkhthh99m513762535)* [337].

С той лишь разницей, что если в революционном авангарде эти троцкистские программы демонстрировали пугающий разрушительный пафос революционного «левого марша», то идейно-художественные программы позднесоветского соц-арта сменили пафосный модернистский дискурс на постмодернистскую издевку, с помощью опошления продолжать разрушать уже вообще любой традиционализм. Другими словами, прежний революционный троцкизм авангарда как бы вернулся, но только в лице пошлого сарказма или ёрничанья над собственной, когда-то священной, тоталитарной системой пафосных художественных образов. Цинизм, который

пронизывает все произведения соц-арта, является постмодернистской реинкарнацией «художественного» троцкизма только в виде безадресного и безличного редукционизма. Троцкистская идея «перманентной революции» сменилась постмодернистской идеей всеобщей деконструкции не только советской мифологии «соцреализма», но вообще любой системы фундаментальных смыслов. Подтверждение такой парадоксальной смены революционно-художественного насилия на пошловатый «стёб» можно без труда отыскать в рассуждениях Л.Д. Троцкого на тему смыслов нового революционного искусства: «Всякая революция делается для того, чтобы воры и проститутки стали философами и поэтами». [337]. Однако, как известно, из воровской среды пока еще не вышел ни один сколь-нибудь значимый философ, а из социальной среды жриц древнейшей профессии мы не сможем отыскать серьезных поэтов мирового уровня.

В связи с этим совершенно неправильная трактовка некоторых искусствоведов феномена соц-арта только как легкомысленный «веселый КВН» в области художественного творчества. Все обстояло очень и очень серьезно. Исследователь Е. Деготь считал, что Комару и Меламиду «… как когда-то дадаистам, удалось добиться чистоты приема без чистоты стиля и, кроме того, почти полного отсутствия мистической составляющей искусства и даже его сентиментальной эмоциональной стороны, вытравить которую очень трудно, хотя это составляет проект любого авангарда. Соц-арт обнаруживает условность языка во всем, что претендует на истину. Его методология есть редукционистская отмычка для любых культур, идеологий и религий, которая тут же разоблачает механизмы их действия и лишает магии» [158, с. 289]. Словно в подтверждение этой оценки, уже после своей эмиграции из СССР в 1975 году Комар и Меламид осуществили на Западе ряд арт-проектов, носивших откровенно демонический характер. В качестве одного из наиболее известных проектов стоит упомянуть акцию «Продажа душ», в которой сами художники выступали покупателями. Одним из

продавших собственную душу был известный художник Энди Уорхол. Сам автор проекта В. Комар пишет: «Известный коллекционер русского искусства Нортон Додж продал нам свою душу за 70 центов. Какая-то проститутка продала свою, кажется, за 40 долларов. Но были такие, кто серьезно относился к такому предложению и требовал миллионы. Они понимали, что совершают большой грех, и хотели получить соответствующую компенсацию. У нас таких денег не было, поэтому мы поменяли тактику. Мы сказали, что можем, как это делают галерейщики, брать души на комиссию. В случае продажи мы готовы были нести доход пополам. <…> Мы просто упростили процесс, сразу перейдя к продаже душ. И вот души на нас просто посыпались. Соглашение оформлялось на красном бланке, каждый человек мог затребовать за свою душу столько, сколько считал нужным» [159, с. 135]. Такова была истинная цена игры с советскими и традиционными русскими символами, которые с поры хрущевской «оттепели» и до наших дней стали достоянием массовой культуры.

Подводя итоги своих исследований в данном параграфе, можно сказать следующее. Самое центральное положение искусства в общей системе советского культурного пространства явно свидетельствует о том, что в художественной реальности того или иного исторического периода возникают, развиваются и существуют не просто отдельные художественные образы человека и природы, а отражение их изначальной отологической данности, их отражение 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 (идейно-художественными программами). К такому же выводу ранее приходит в своем исследовании культуры М.С. Каган: «…будучи частью культуры, искусство, в отличие от

всех других ее частей, представляет культуру не односторонне, а целостно. Иначе говоря, оно изоморфно культуре, имеет аналогичную структуру, ибо находится как бы в центре культуры» [157, с. 12]. В этом своем качестве искусство как универсальная форма выражения (диалектического отражения) духовного, интегрируясь с различными сферами духовной культуры, образует сложнейшие системы, в которых отражаются (снимают диалектические противоречия) не чисто художественные картины и образы, а идейно-художественные (духовно-религиозные) модели бытия. То есть «… искусство не абстрагирует объект от отношения к нему субъекта, не разграничивает внешний мир и внутренний, материальный и духовный, то есть в конечном счете, природный и культурный», – отмечает М.С. Кантор [153,с. 12]. Источниковедческой базой здесь могут послужить работы отечественных исследователей, которые посвящены общей проблеме взаимодействия искусства и прочих форм общественного сознания. Это, прежде всего, исследования Ю. Давыдова, Ю. Барабаша, В. Толстого, К. Мостепаненко, Р. Зобова, М. Пенкина и других авторов. Все они дают весьма ценный и довольно обширный материал, хотя большая часть этих работ посвящена лишь сравнительному анализу искусства и других форм культуры, оставляя вопросы функционирования художественно-эстетических отношений внутри той или иной формы общественного сознания в стороне [157, с. 232]. Именно поэтому исследование исторических, гносеологических и социокультурных предпосылок формирования, сложения и функционирования сложнейших феноменов культурного пространства, феноменов, в которых художественно-эстетические и идейно-художественные отношения к реальной действительности являются ядром, системообразующим первоначалом системного отношения субъекта, представляет собой сложнейшую исследовательскую задачу.

Предварительные выводы по 1 главе

Подводя итоги своих исследований в данной главе, можно сказать следующее. Самое центральное положение искусства в общей системе культурного пространства явно свидетельствует о том, что в художественной реальности того или иного исторического периода возникают, развиваются и существуют не просто отдельные художественные образы человека и природы, а отражение их изначальной отологической данности, их отражение 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 (идейно-художественными программами). К такому же выводу ранее пришел в своем исследовании культуры М.С. Каган, он писал: «…будучи частью культуры, искусство, в отличие от всех других ее частей, представляет культуру не односторонне, а целостно. Иначе говоря, оно изоморфно культуре, т. к. имеет аналогичную структуру, ибо находится как бы в центре культуры» [157, с. 12]. В этом своем качестве искусство как универсальная форма выражения (диалектического отражения) духовного, интегрируется с различными сферами духовной культуры и образует сложнейшие системы, в которых отражаются (снимают диалектические противоречия) не чисто художественные феномены или образы, а идейно-художественные (духовно-религиозные) модели бытия. То есть «…искусство не абстрагирует объект от отношения к нему субъекта, не разграничивает внешний мир и внутренний, материальный и духовный, то есть в конечном счете, природный и культурный», – отмечает А. Кантор [153, с. 102].

Данная глава вполне конкретизирует заявленную проблематику и характер данного 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 ней автор делает попытку исследовать общий контекст

историко-культурного фона, отраженный в советском изобразительном искусстве, позволяющий полнее проанализировать, а значит, и понять особенности национального развития социума и специфику ее художественного мышления. 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 автор обнаружил одну весьма интересную тенденцию, которая параллельно развивалась и в советской общественно-политической жизни, и в советской культуре [336].

Данная тенденция, по мнению автора, была связана со сменой различных моделей поведения и развития внутри единой коммунистической системы общества. Модернистская модель, опирающаяся на агрессивную субъектность активных участников революционного процесса, и модель массовой обезличенности, руководимой из единого центра. Данная трансформация происходила с применением насилия и массовых репрессий, что, впрочем, не означало, что это насилие не было присуще модернистскому периоду революционного процесса. Наоборот, мощный импульс активной «классовой» ненависти ко всему «старорежимному» был рожден и воспитан именно в эпоху революционного авангарда, которую затем стали называть «романтической». В ходе смены моделей существования были уничтожены все исторические, политические и культурные персоналии, символизирующие субъектность, начиная с вождя революции Л.Д. Троцкого и заканчивая художником К. Малевичем и поэтом В. Маяковским. Некоторые из них были просто уничтожены, некоторые преданы «анафеме» и забвению, а большинство ожидало и то и другое. Таким образом, изначальная агрессия, направляемая революционерами на историческую Россию и христианскую культуру, впоследствии трансформировалась в безадресную ненависть и

агрессию против самих себя, которая и сопровождалась массовыми репрессиями.

На основании всего вышеизложенного можно вполне обоснованно утверждать, что многие нонконформисты и даже такая видная советская нонконформистская фигура, как Илья Кабаков, в общем контексте современной культуры выглядят трагически противоречивыми, даже несмотря на «героизированный монументальный» образ, созданный современными теоретиками контемпорари-арта. Характерный для постсталинской художественной среды «синдром Кандинского», помноженный на духовные травмы безбожия и комплексы «советской неполноценности», не давал художникам «шестидесятникам-нонконформистам» в своем творчестве до подлинной глубины мировой христианской культуры, оставив таких, как Кабаков, в рамках поставангардного и постсоцреалистического дискурса неофициального советского искусства. Даже такие талантливые художники, как Илья Кабаков, ненавидя свою теснейшую онтологическую связь с ненавистным «совком», в то же время не смогли творчески существовать без него. Илья Кабаков в своем диалоге с В. Тупициным, идентифицируя себя с безнадежным больным психиатрической клиники (коммуналки), откровенно говорит: «… При выписке из больницы я перестаю существовать. Я есть только постольку, поскольку я – коммунальный житель. Я не знаю себя другого» [159, с. 285].

Именно поэтому, считает автор, феномен социалистического реализма очень сложно описывать только лишь с позиции искусствоведения, как некий «художественный стиль советской эпохи», поскольку следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных стилей и художественных школ, используя их в дальнейшем как своеобразные «цитаты». Тем более 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. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества – «отречемся от старого мира…», авангард в течение двадцати лет выполнял свою задачу по уничтожению всякой личности как знака присутствия Бога в человеке и в человеческой культуре. Затем авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту безличность (духовное ничто) как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития [336].

Художественные искания хрущевских и брежневских нон-конформистов являлись закономерным этапом дальнейшего развития соцреализма. Та 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). Скорее всего, в идейно-художественных программах нонконформистов, соц-арта или московских концептуалистов мы можем проследить те же разрушительные демонические «троцкистские» корни, что и в революционном искусстве авангарда. С той лишь разницей, что если в авангарде эти программы демонстрировали пугающий разрушительный пафос революционного «левого марша», то идейно-художественные программы искусства 1960–1970-х годов сменили свой пафосный модернистский дискурс на постмодернистский «стёб» с целью разрушения любого традиционализма. Другими словами, прежний революционный троцкизм авангарда как бы вернулся в лице пошлого сарказма или ёрничанья над собственной тоталитарной системой пафосных художественных образов. Цинизм, который пронизывает все произведения, например, того же соц-арта, является постмодернистской реинкарнацией

троцкизма в виде безадресного и безличного редукционизма. Троцкистская идея «перманентной революции» сменилась идеей всеобщей деконструкции не только советской мифологии соцреализма, но вообще любой системы фундаментальных смыслов.

ГЛАВА 2. ОТЕЧЕСТВЕННАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА О ПРОБЛЕМАХ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА 1940–1960-Х ГОДОВ

2.1. Смена тематики и творческих установок в зеркале художественной критики эпохи. Концепции и оценки

Глава посвящена обзору искусствоведческой литературы и концепций изучения советской живописи 1960–1970-х и живописи «сурового стиля», в частности. В ней автор делает попытку классификации историографии со времен появления живописи «сурового стиля» и до настоящего времени по отношению самих исследователей к проблематике искусства. Так, согласно мнению автора диссертации, в работах исследователей советского искусства можно отметить некий дуализм по отношению ко всему данному феномену. Великой советской культуре XX века, в частности, изобразительному искусству советского периода, было посвящено много публикаций как во второй половине XX столетия, так и в поздний постсоветский период. 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, протекавших 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 шестидесятых годов, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в семидесятые, и заканчивая жаркой полемикой в конце восьмидесятых-девяностых годов. Многочисленные труды выдающихся русских мыслителей и западноевропейских философов во многом способствовали раскрытию

особенностей мировоззрения советских художников-шестидесятников. В частности, открытие запрещенных ранее религиозно-философских произведений гениальных русских мыслителей конца XIX – начала XX веков, таких как Н.А. Бердяев [91–92], Е. Белов [93], Е.Н. Трубецкой [94], 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 [95] и П. Козловски во второй половине XX века (в эпоху постмодернизма) [96, с. 152] 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 и серьезные теоретические труды современных российских философов К.С. Гаджиева [97] и В.М. Межуева [98], 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.

Все это дает возможность нам не только прикоснуться к понятию советской художественной системы, но и помогает по-новому переосмыслить некоторые принципиально важные моменты в истории российской художественной культуры. Глубокие исследования Э. Фромма в области социальной психологии также способствовали раскрытию дилеммы самоотождествления творческой личности в сложных историко-культурных условиях 1960–1970-х годов XX века и помогли нам в определении особенностей процесса сложения «сурового стиля», являвшегося

эмоционально и пластически близким советскому «деревенскому реализму». Ряд известных историков, философов, искусствоведов и культурологов, таких как П. Сорокин, А. Зиновьев, П. Копнин, А. Лой и др., изучавших культурно-исторический фон шестидесятых годов XX столетия, называли состояние общества этого периода «советским Ренессансом». 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 центре актуальных проблем, категорий и понятий общеевропейской философии культуры XX века. Согласно мнению этих исследователей, в 1960–1970-х годах XX века 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 адекватный отражению реальности. Именно этот «догмат» и созданный на его базе советский «канон» и 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. Согласно этой устаревшей концепции восприятия советского (русского) реалистического искусства, во времена «тоталитарного совкового 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»[9], тех подспудно сохраненных, глубочайших русских традиций, 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 узко социальная проблема взаимоотношений «художника и власти» потеряла полемический задор и социальную остроту многочисленных дискуссий перестроечного периода конца XX века. 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 подсознательно или напрямую формировали творческий облик отечественных художников второй половины XX века. [144, с. 303-310].

Первоначальный этап изучения проблемы послевоенной советской живописи вплоть до «сурового стиля» можно условно охарактеризовать эпохой «восторженного непонимания», поскольку в работах отечественных исследователей искусства «суровых» отметить 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

[9] «Внутренние традиции» – термин Д. Сарабьянова / Сарабьянов Д.В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Советское искусствознание. – 1989. – № 25. – С. 98–112.

анализе данного явления советского искусства по сравнению с предшествующим десятилетием интересных 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 [1].

Словно в противовес этому, некоторые современные публицисты пишут восторженные поэтические строки о живописи «суровых», сравнивая ее с условной точкой бифуркации той эпохи, говоря, что это некий «узел, связывающий мир древний с новым». Некоторые исследователи видят в эпохе «сурового стиля» некий ощутимый и зримый «таинственный рост истории». Впрочем, эти мнения носят характерные черты, свойственные скорее культурно-эстетическим взглядам «эпохи революционного романтизма», которые мало походят на научные искусствоведческие концепции. Хотя именно революционные романтики шестидесятых почти сразу отметили в живописи «суровых», свойственное скорее «религиозному» мышлению восприятие картины мира как единого целого. Они словно почувствовали в живописи «суровых» жадное стремление отразить в гармоничном единстве сущность бытия, космос и мировую историю в их проекции в «бесконечную даль» и «безбрежие» некоего идеально-романтического мира. Почти религиозный иррационализм искусства «сурового стиля» и мировосприятие его авторов приобретает посредством их живописи самые острые, самые отточенные, самые мистические религиозные «средневековые» формы, как это не кажется парадоксально. В этой советской живописи эпохи первых космических полетов и «холодной войны» отражается какая-то ностальгия – «души готической рассудочная пропасть». Именно по этой причине сегодня все актуальней становится необходимость выявления идейно-художественных

ориентиров, оказавших влияние на сложение творческих позиций «суровых» художников [144, с. 303-310].

Эта актуальность обусловлена, прежде всего, критическим акцентом, который ранее присутствовал при исследовании отечественной культуры XX столетия, где главный упор делался на недостаточно изученные или весьма противоречивые проблемы. Хотя постепенно складывается позитивная тенденция более объективного, «внеполитического» осмысления многих уже известных процессов. Исходя из вышесказанного, особую важность приобретает использование системного (синергетического) подхода, синтезирующего воедино достижения раннего отечественного искусства 1910–1930-х годов и весь мировой культурно-художественный опыт в контексте идейно-художественных программ. Поскольку оригинальное синергетическое мышление представителей направления «сурового стиля» дерзко, но гармонично трансформировало художественные практики различных традиционных исторических стилей и направлений, которые были разделены друг от друга целыми столетиями. Конкретные примеры, подтверждающие данное суждение, приведены в тексте диссертации. В данном контексте весьма интересной представляется монография М.Н. Цветаевой «Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда», которая была опубликована в Санкт-Петербурге в 2012 году. Автор монографии справедливо отмечает особенности русского и советского искусства начала XX столетия, отмечая тот факт, что: «Искусство как явление философско-мировоззренческое обнажало кризисы нравственности, крушение идеалов, соединяя радикально противоречивые явления и способы познания: позитивизм и теософию, эмпирическое и мистическое, математический расчет и фантазию. Жажда целостности и “всеединства” объединяло искусство с богословием, наукой и психологией» [103, с. 97]. И далее М.Н. Цветаева обращает особое внимание на скрытую эзотерическую направленность русского (и общемирового) искусства данной эпохи, выраженную в

творчестве символистов, отмечая весьма интересную особенность: «искусство обнажало архетипы сознания, доязыковые истоки и “живопись сердца”». При этом в идеограммах и ритмах художественной реальности виделся образ первобытного хаоса, «эхо внутренней психики творца» [103, с. 97].

При этом многие художественные работы мастеров «сурового стиля» несут в себе не просто узкоспецифические черты авторской оригинальности, но часто они создают собственное культурно-художественное пространство, наполненное оригинальными и даже новаторскими экспериментальными идеями. На наш взгляд, «суровые» словно бы протянули невидимые духовно-культурные скрепы, которыми они мастерски соединили практики дореволюционного и постреволюционного искусства XX века с наследием древнерусского и европейского творчества великих мастеров прошлого. Оригинальный художественный феномен мастеров «сурового стиля» воплотил в себе интереснейшее культурно-религиозное движение советского изобразительного искусства второй половины XX века, ознаменовавшее собой начало периода нового развития отечественной живописи и оказавшее существенное влияние на дальнейшие идейно-художественные программы. Именно поэтому сегодня просто необходимо внимательно изучать богатое культурно-художественное наследие позднего советского периода (особенно в 1960–1970-е годы), отделяя зерна от плевел, отбирая все наиболее ценное для сохранения общеисторического культурного кода единой российской цивилизации в общем контексте мирового культурного пространства. На протяжении пятидесятилетия при оценке «сурового стиля», впрочем, как и вообще всякого крупного художественного явления, искусствоведами высказывают весьма различные суждения. Само направление «сурового стиля» рождало раньше и порождает сегодня массу противоречивых и часто весьма тенденциозных мнений. При этом пристальное внимание сменялось забвением, а восторженное признание его особой роли в истории советского искусства – отрицанием или недооценкой его значимости.

Первые робкие попытки как-то охарактеризовать возникший «внезапно» этот художественный феномен можно условно обозначить как эпоху *«смешения идей» (вторая половина XX века).* Они предпринимались сразу же параллельно с рождением самого движения «суровых». Впрочем, еще до появления первых крупных «прото-суровых» произведений в послереволюционной искусствоведческой среде и в советской периодической печати шло весьма бурно обсуждение вопроса классификации современного стиля советской живописи. Уже в апреле 1918 года В.И. Ленин в беседе с наркомом просвещения А.В. Луначарским изложил идею плана «монументальной пропаганды», который предполагал разработку памятников (в виде монументальных и живописных произведений) выдающимся революционерам и деятелям мировой культуры. Этот план в дальнейшем имел первостепенное значение для сложения и развития всего советского искусства, направив его с самого начала в сторону глубоко идейного, даже «религиозного», творчества. Ленинский план «монументальной пропаганды» поставил перед советским искусством глобальные общественно-социальные задачи по переформатированию традиционного христианского общества, предъявив новые требования к созданию простой, ясной и понятной народу художественной форме. При этом особые требования новой власти предъявлялись к советскому живописному искусству, поскольку в многочисленных обращениях и газетных заметках впервые прозвучал «…голос нового, массового советского зрителя, здоровым вкусам которого были глубоко чужды “новаторские” выверты формалистов, извративших само понятие портрета» [100, с. 52].

В данном случае под ярлыком «формалистов» подразумевались, прежде всего, наиболее яркие и активные деятели советского авангарда, новаторские произведения которых встретили «…единодушную отрицательную оценку у массового зрителя, также видевшего в них уродливые “чучела”» [100, с. 53]. «Уберите чучело!» – так выразительно было озаглавлено письмо в редакцию

газеты «Вечерние известия Моссовета» по поводу печально известной и довольно уродливой скульптуры Б. Королева «Бакунин», установленной на Мясницкой улице города Москвы[10]. В ответ на подобные письма в советских газетах и журналах звучали не менее яркие и пафосные заявления деятелей советского авангарда: «Перед скульптором стоит система, которую надо превратить в памятник, – изрекал супрематист К. Малевич. – Всякое внутреннее, всякое индивидуальное и “понял” не имеет места»[11] [100, с. 52]. «Художник должен забыть о скульптуре в тесном смысле этого слова, – поучал идеолог так называемых кубофутуристов Н. Пунин. – Форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой; форма должна быть изобретена заново»[12] [100, с. 52]. Вполне понятно, что новое рабоче-крестьянское Советское государство во главе с большевиками рассматривало искусство, прежде всего, как идеологический процесс государственной важности. Именно по этой причине оно довольно скоро вмешалось в споры «освобожденных» художников и возложило на плечи искусства бремя серьезных и ответственных задач по пропаганде в широких слоях населения революционных идей, изображения новой жизни и нового же человека (представителя революционного народа). Именно по этой причине на рубеже 1930–1940-х годов в отечественной истории происходит активное сворачивание ленинского НЭПа, проводится масштабная индустриализация, повсеместно происходит раскулачивание и коллективизация крестьянства и начинается грандиозная «культурная революция». В таких условиях прежнее свободное революционное и дискуссионное развитие советского искусства становилось невозможным. Именно поэтому отныне вся творческая деятельность художников, писателей, композиторов, кинематографистов должна неизбежно подчиниться генеральной линии ВКП (б) и полностью контролироваться руководством партии. Свобода мнений и творчества 1920-

[10] Газета «Вечерние известия Моссовета». – 1920. – № 465.
[11] Газета «Искусство коммуны. – 1919. – № 10. – С. 2.
[12] Газета «Искусство коммуны». – 1919. – № 14. – С. 2–3.

х годов сменяется жесткой централизацией управления искусством, особенно после выхода в 1932 году Постановление Политбюро ЦК ВКП (б).

Дискуссия среди специалистов относительно места и роли советского искусства в мировом искусствоведении, в свое время вновь поднятая искусствоведом Н.А. Дмитриевой в 1958 году [2, с. 190], в дальнейшем нашла свое продолжение в ходе круглого стола, организованного журналом «Творчество». Проблематика, затрагиваемая этой острой дискуссией, была направлена на понимание глубинных процессов, происходивших в конце 1950-х годов в искусстве и культуре СССР. Первый довольно большой круг исследователей составили современники искусствоведы и критики, которые занимались непосредственным описанием художественных произведений мастеров, интересующих нас. Выделяя актуальные приоритеты, они формировали своеобразную «базу данных» современных им художников, выполняя эвристическую функцию. Круг интересов этих исследователей простирался от границ формального подведения итогов всесоюзных, республиканских выставок, которые отличались масштабностью и регулярностью их освещений, до весьма серьезных и проблемных панорамных статей, в которых исследовалась социальная психология художественного творчества. Хорошо известны имена многочисленных советских исследователей: И. Акимова [24], В. Вишняков [25], В. Герценберг [26], Ю. Герчук [27], А. Дехтярь [28], Д. Дондурей [29], Л. Дробов [30], А. Еремеев [31], Е. Жидкова [32], Е. Зингер [33], Л. Зингер [34, 35], В. Иванов [36, 37, 38], В. Лебедева [39], В. Леняшин [40, 41, 42, 43], В. Манин [44, 45, 46, 47], С. Политыко [48], В. Попков [49, 50, 51], Н. Станкевич [52], И. Филонович [53], И. Чаброва [54], А. Чегодаев [55], С. Червонная [56], А. Ягодовская [57, 58], а также других авторов, которые своими работами подготовили довольно богатый материал для дальнейшего комплексного изучения живописи «сурового стиля».

Обсуждение многочисленных злободневных проблем позволило выявить ряд формальных критериев современного художественного стиля, отличительными особенностями которого сочли нарочитую лаконичность, монументальную обобщенность, живописную графичность и активную экспрессию художественной формы. Эти довольно точные тенденции, проявившиеся в живописи молодого поколения художников, были обозначены Александром Каменским не совсем удачными терминами: «суровость», «мужественная простота», «суровая правда» [3]. Эти точные определения сразу же были подхвачены художественной критикой и впоследствии стали появляться в различных многочисленных публикациях искусствоведов и журналистов. 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 [4, с. 470-471]. 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 [18]. Правда, рассматривая изменения взаимоотношений художника и его героев на материале отечественной живописи, в том числе «сурового стиля», в своих более поздних работах А.Т. Ягодовская рассматривает и другую важнейшую проблему – проблему наполнения смыслами структуры художественного образа [19, 20]. Затем последовательно развивая свою мысль о непосредственной связи содержания и пластики произведений (от мировоззрения самого автора и от процессов, происходящих в духовной жизни социума), Ягодовская в отдельной главе рассматривает данные вопросы применительно к искусству начала 1960-х годов [21].

В целом, можно сказать, что этот период отличался несколько «вульгарным» упрощением, поскольку долгое время считалось, что «суровый стиль» вырос из соцреализма и стал его естественным и логичным продолжением. Даже на первый взгляд может констатировать, что «суровый стиль» скорее созвучен монументальному (почти иконописному) творчеству Дейнеки, семантика и стилистика которого явно антагонистична, и русскому авангарду и социалистическому реализму. В каком-то смысле «суровый стиль» можно уверенно отнести к самобытной русской живописи, считать настоящей светской иконографией русской жизни, хотя и возникшей во время советского исторического периода. Стоит также особо отметить, что сам термин «суровый стиль», как и любой термин в истории искусств, следует понимать весьма условно, поскольку он охватывает слишком широкий круг имен и довольно значительный исторический отрезок.

Возник этот термин, скорее всего, на модной в то время волне проникновения в сферу искусствоведения работ французской «формальной школы» в области философии и эстетики, ведь для представителей этой школы сама категория стиля уже являлась основополагающей. Например, мировая история искусства всерьез и довольно долго воспринималась представителями «формальной школой» как всемирная история художественных стилей. А.М. Кантор в своих публикациях вполне справедливо отмечал тот факт, что термин «суровый стиль» изначально использовался в «широком смысле», вследствие чего этим термином стали именовать практически любое искусство 1950–1960-х годов, которое хоть в чем-то отличалось от установленных формальных канонов соцреализма. «Ясно, что в этом случае нельзя говорить о каком-то едином стиле, а советское искусство, едва выйдя из-под опеки, сразу стало разбиваться на многочисленные ручейки», – отметил А.М. Кантор [5].

2.2. Искусствоведческие концепции в искусстве 1940–1960-х годов в современном искусствознании: смена акцентов

Известный отечественный искусствовед В.С. Манин в своих работах весьма справедливо подчеркивает, неясность термина и расплывчатость очертаний самого «сурового стиля» в качестве определяющих критериев нового направления. Он писал: «Отдельные мастера уходили в сторону, но ни шаг вправо, ни шаг влево не приводил к смерти всего направления <...> также трудно установить хронологические границы «сурового стиля», одни представители которого оставались верны себе до конца XX века, а другие меняли творческие пристрастия» [6, с. 10]. Отсюда скорее следует предположить, что «суровый стиль» скорее есть некая определенная «система координат», описывающая эстетические, нравственные и стилевые особенности художественных феноменов. Другими словами, характеристика «суровый» может выражать некую культурно-смысловую интонацию, возникающую из стремления противопоставить наивное и жизнерадостное искусство соцреализма и «особое искусство» молодых художников эпохи «оттепели». Это справедливо если мы говорим о технике исполнения «суровых». Выделяя довольно смелые и крупные мазки, имеющие при этом четко очерченные границы многие работы художников «сурового стиля» напоминают монументальные панно. Большинство живописных полотен «суровых» отличается монохромностью, их цветная палитра намеренно ограничена, а в работах частенько используют три-четыре основных цвета. В стиле использовалась намеренная рубленность живописных форм, в которой даже плывущие в голубом небе легкие белые облака имеют изначально заданные конкретные очертания, напоминающие некие геометрические объекты. Композиционные построения картин, как правило, намеренно массивные и грузные, будто «приземленные», а силуэты фигур и объектов нарочито угловатые, словно вырубленные из камня. Стоит лишь посмотреть на работы Ю.И. Боско, Н.П. Ерышева, Е.А. Казанцева,

П.П. Козорезенко, Н.Н. Крапивина, В.Ф. Самарина, чтобы убедиться в том, что «суровый стиль» является некой особой русской национальной живописью.

Примерно в 1980-е годы XX столетия, когда сформировалась определенная историческая дистанция по отношению к прежней эпохе «бури и натиска», стало возможно проанализировать и обобщить накопленный советский художественный материал. Появляется и целый ряд специалистов, которые занимались непосредственным изучением «сурового стиля» как оригинального художественного явления в советском искусстве. Так, например, исследователь А.А. Каменский в своей книге «Романтический монтаж» (1989) анализирует культурно-исторические условия и идейно-изобразительные особенности, происходившие в творчестве «суровых» на протяжении периода 1950–1970-х годов [10, с. 190]. Он стал одним из первых критиков «сурового стиля», публиковавший в газетах и журналах рецензии на выставки с участием молодых художников. Каменский не просто поддерживал рождение нового стиля, но и стал одним из первых авторов развернутой историко-художественной концепции «сурового стиля», которые были представлены им в работах «Романтический монтаж» [3] и «Вернисажи» [4, с. 470]. Причем Каменский особенно акцентирует внимание на недооцененных ранее сторонах живописи «сурового стиля», в частности на стремлении «суровых» к поэтической метафоричности и образной полноте охвата, которые критика не замечала даже в «относительно благосклонных отзывах» [10]. Кроме серьезных исследований А.А. Каменского, стоит отметить и работу В.С. Манина «О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 1950-х начала 1970-х годов» [4], которая представляет собой оригинальный опыт изучения предметного многообразия отечественного искусства в его стилях, манерах и направлениях. Значительная часть этой работы представляет собой исследование особенностей «сурового стиля». В.С. Манин, который выделяет экспрессивные тенденции и декоративные

элементы в живописи мастеров «сурового стиля» и рассматривает эволюцию стиля конца 1960-х годов. Выявляя определённые разновидности «сурового» стиля, автор характеризует трансформацию ряда новых принципов в творчестве отдельных «суровых» живописцев. Весьма значительную роль в освещении советского искусства середины XX столетия сыграли работы А. Якимовича [80–89]. В своих трудах он выделил такую специфическую и характерную черту деятелей культуры второй половины XX века, как полярность (диалектичность) мышления, в которой грубый реализм сочетался с некоторыми элементами фантастики. Свое видение этой проблемы А. Якимович развил в работе «Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х годов» [81]. В частности, он отмечал, что «…искусство интересуется такими явлениями, как сила в слабости, серьезность в забаве, подлинность в игрушечности», глубоко и основательно проникая в психологию творчества современных художников» [81, с. 32]. В той же самой статье А. Якимович обращает особое внимание на целый комплекс вопросов, связанных с практической технологией творческого процесса. В частости, он отмечает роль художника: «Перед художником, сознавал он это или нет, возникала задача: через неожиданность и удивительность жизни показать сущее, как целое, то есть нечто такое, что неизвестно заранее, и не разъято на части рациональных классификаций» [81, с. 59].

Весьма серьезный и профессиональный анализ живописи «сурового стиля» можно найти в трудах А.И. Морозова 1980-х годов. Одна из таких капитальных работ – книга «Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов» была опубликована в 1989 году [11, с. 17]. Автор этой книги исследует произведения «сурового стиля» с различных сторон, но ограничивает круг своих интересов рассмотрением лишь вопросов преемственности творчества живописцев «сурового стиля» и выявляет значение художественных приемов этого направления для последующих поколений новых художников. А.И. Морозов в своей книге «Художник и мир

личности. Творческие проблемы современной портретной живописи» фиксирует свое внимание на особенностях портретного жанра «суровых». Автор, выделяя фактор увлеченности некой «камерной формой» и весьма наивным «правдоискательством», которое сквозит в произведениях семидесятников, берет истоки в живописи «сурового стиля» [12, с. 59]. Со временем в открытой публикации появляются отдельные серии альбомов, посвященные наиболее интересным авторам «сурового стиля». Среди них, например, особо стоит выделить работу Д.В. Сарабьянова «Николай Андронов: Живопись. Монументальное искусство» и публикацию В.С. Манина, посвященную живописи Виктора Попкова [13].

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. Не отрицая этих качеств, следует отметить и зафиксировать самостоятельные, сугубо индивидуальные особенности художественно-пластического мышления живописцев, работавших в 1960–1970-х годах XX века.

Второй период, связанный с попытками обозначить место мастеров «сурового стиля» в общей истории советского искусства, можно охарактеризовать, как *эпоху «критического постижения»* (1990-е годы XX века). Перестройка, а затем развал СССР сняли многие идеологические заслоны в отечественном искусствоведении. Теперь ученые могли свободно исследовать многие феномены искусства, ранее закрытие или полузакрытие

для обсуждений по идеологическим мотивам. Строго научная и научно-популярная литература, посвященная явлению «сурового стиля», опубликованная в 1990–2000-х годах, пестрит полярным разнообразием, включая и довольно серьезные исследования. Так, например, на страницах журналов «Творчество» [9], «Искусство» [8], «Декоративное искусство», «Художник» [10] были четко обозначены проблемные вопросы, связанные с рассмотрением характерных особенностей «сурового» направления и определением знаковых произведений этих художественных поисков [8]. Параллельно с критическими работами, посвященными живописи «сурового стиля», появляются также и обобщающие научные исследования, которые являются опорными точками при изучении динамики всего направления. Согласно мнению Е.А. Мальцевой (2005) попытка дать целостную концепцию развития мирового искусства XX века была предпринята в работе В.М. Полевого «Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира» [214, с. 6]. Е.А. Мальцева считает, что В.М. Полевой трактует советское искусство исследуемого периода как искусство «переломного времени». Сочетая в своей работе диахронный и синхронный подходы, В.М. Полевой характеризует период в искусстве стран социалистического лагеря середины 1950-х годов как время серьезных потрясений. Соглсно суждению Е.А. Мальцевой, В.М. Полевой отмечает влияние дуализма освободительных процессов, протекающих в советской культуре, и старается на основании своих умозаключений выявить причины возникновения «сурового стиля» и определить его основные черты [214, с. 6]. Е.А. Мальцева отмечает интересную попытку анализа феномена советского изобразительного искусства периода «хрущёвской оттепели» предпринятую в книге «Искусство России XX века. Взгляд из 90-х» Нонной Суреновной Степанян, которая на документальном материале проводит анализ диалектического взаимодействия пар «искусство и зритель» и «искусство и власть», занимавщих значительное место в общей оценке творческих процессов в искусстве [214, с. 6]. Здесь вновь необходимо отметить

капитальный труд В.С. Манина «О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов» [10]. Как отмечалось выше, автором предпринят проблемный подход к подробному исследованию многообразия отечественного искусства в плане стилистики и художественных направлений, причем довольно значительная часть работы Манина представляет собой серьезное исследование живописи «сурового стиля». Безусловно, рассматривать «суровый стиль» в его окончательной и завершенной форме было довольно проблематично, поскольку внутри данного художественного направления одновременно сосуществовали мастера, весьма разнородные по своим стилевым предпочтениям. Тем более, согласно авторитетному мнению Б.Р. Виппера, одним из существенных признаков сложения нового художественного стиля всегда выступает раскрытие нового стиля в различных видах искусства. Прежде всего, считал Б.Р. Виппер, стиль должен проявляться в архитектуре: «когда признаки стиля появляются в архитектуре, это значит, что стиль формируется» [7, с. 12]. В других случаях, считал Б.Р. Виппер, можно говорить скорее о формировании художественного направления или неких общих стилистических тенденций данного исторического периода времени. Исходя из вышесказанного, «суровый стиль» можно понимать амбивалентно, лишь в узком смысловом его значении (преимущественно московскую школу) или в более широком, включая аналогичные художественные явления в других регионах и республиках Советского Союза.

Примерно в это же время в нашей отечественной научной печати появляются работы иностранных исследователей, посвященные советскому искусству вообще и мастерам «сурового стиля», что позволило российским исследователям подробно ознакомиться с западным взглядом и искусствоведческими подходами к изучению советского искусства. Долгое время наиболее полной и довольно подробной работой, посвященной русскому и советскому изобразительному искусству, считалась вышедшая в

Лондоне в 1962 году работа Камиллы Грей «Великий эксперимент: русское искусство 1863–1922». (The Great Experiment: Russian Art 1863–1922). [283]. Сразу после выхода в свет эта книга была переведена на французский, итальянский и немецкий языки и получила довольно широкую популярность как в западном, так и в постсоветском искусствознании. Позднее она несколько раз переиздавалась в 1971 и 1986 годах. Автор всесторонне отслеживает и довольно убедительно обосновывает распространенную на Западе теорию зарождения и первоначального сложения советской послереволюционной живописи до 1922 года.

Камилла Грей довольно точно сформулировала задачу своего исследования уже в самом названии, поскольку определенный ею этап развития русского искусства рассматривается не просто как очередной исторический отрезок общего развития, но и как ее особое достижение – «великий эксперимент». Грей представляет сам этот «эксперимент», по сути, как историю рождения и сложения русского авангарда в живописи. Свое исследование К. Грей начинает с «передвижников», кратко упоминает о творчестве И. Репина и В. Сурикова, а затем довольно подробно останавливается на Мамонтовском кружке. Далее Грей, описывая творчество М. Врубеля, справедливо отмечает его вклад в дальнейшее развитие русской живописи, сравнивая его с ролью живописи П. Сезанна для Франции и Европы. К. Грей отмечает, что М. Врубель был «… вдохновляющим примером для авангарда России на протяжении следующих двадцати лет» [109, с. 41]. При этом автор исследования довольно подробно на трех страницах книги описывет деятельность А. Прахова, но совершенно не упоминает о В. Стасове.

В следующей главе Камилла Грей весьма подробно рассматривает деятельность творческой группы «Мир искусства», делая особый акцент на их программное заявление «искусство для искусства» и отмечая широкие международные связи этой группы художников. Кроме того, особое внимание автор уделяет организаторской деятельности Сергея Дягилева и его «Русских

сезонов» в Париже, постепенно подводя своего читателя к выводам о подражательности первых творческих попыток русского искусства начала XX века, но потом неожиданно делает вывод о самостоятельном значении и «великом эксперименте» русского авангарда. Данная глава заканчивается анализом творчества В. Борисова-Мусатова, который, по мнению К. Грей, после Михаила Врубеля был наиболее «…значительным и влиятельным художником того времени» [283, p. 41]. Следующую главу автор посвящает анализу творчества художников «Голубой розы» на примере искусства П. Кузнецова. С большим пиететом, К. Грей довольно подробно описывает ранние работы автора – «Голубой фонтан» (1905) и «Рождение» (1906), отмечая в творчестве раннего П. Кузнецова следование идеалам французских символистов, мистическое настроение и отвлеченность тематики. При этом Грей критикует наиболее оригинальные кузнецовские работы киргизского цикла: «В работах Кузнецова почти исчезает недосказанность, хотя его фигуры еще неясны, они крепко прописаны; хотя колорит еще сумеречен, но стал теплее; цвета пустыни, желтый и коричневый, заменили символический голубой и серый. Сцены, очевидно, взяты из жизни и были действительно нарисованы в киргизских степях, которые так любил художник» [283, p. 21]. В итоге из-за приближенности киргизского цикла П. Кузнецова к реалистическому направлению К. Грей авторитарно «вычеркивает» его имя из рядов русского авангарда и не рассматривает дальнейшее творческое развитие этого художника. После анализа творчества «Голубой розы» Грей переходит к рассмотрению феномена русского направления футуризма и примитивизма. Она акцентирует свое внимание на двух живописцах – Михаиле Ларионове и Натальи Гончаровой, деятельность которых была теснейшим образом связана с обществом «Бубновый валет». Впоследствии они покинули его и организовали собственную выставку «Ослиный хвост». Камилла Грей, в частности, заявляет, что «группа “Ослиный хвост” стала первым сознательным ответвлением от Европы и утвердила независимость русской школы» [283, p. 121]. Именно в «Ослином хвосте», по

мнению Грей, впервые встречается «большая четверка» творцов русского авангарда – М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Татлин и К. Малевич.

М. Ларионов и Н. Гончарова, считает Камилла Грей, пропагандируют собственное направление лучизма, а другой «пионер абстрактной школы живописи» К. Малевич утверждает первую систематическую школу абстрактной живописи в современном движении – супрематизм [283, p. 136]. Лозунг другого лидера авангарда В. Татлина «Реальный материал в реальное пространство», согласно трактовке К. Грей, разворачивается впоследствии в теорию и стиль конструктивизма. Окончательно русский авангард, как «великий эксперимент», согласно Грей, формируется в годы Великой войны 1914–1918 на выставках «Мишень», «Трамвай В», «0,10» и «Магазин», причем общее развитие авангарда идет по двум направлениям, которые возглавляют В. Татлин и К. Малевич. Ранний революционный период с 1917 по 1921 год, которым Камилла Грей завершает свое исследование, рассматривается как время фактического совпадения социально-политической и художественно-культурной революции. Отмечая активное участие «левых» художников в работе большевистского Наркомпроса, К. Грей признает заслуги русского авангарда перед русской революцией и молодой советской властью. Согласно терминологии Грей, начиная с «бунта четырнадцати» до футуризма, лучизма, кубофутуризма, супрематизма и конструктивизма до выработки «интернационального стиля» – такова краткая общая концепуальная схема развития русского искусства с середины XIX века до 1922 года.

В другой весьма интересной зарубежной монографии «Советское искусство: живопись, скульптура и архитектура в однопартийном государстве, 1917–1992» теме искусства «суровых» посвящена искусствоведческая статья Сьюзан Рид «Искусство памяти»: ретроспективизм в советской живописи эпохи Брежнева» («The “art of memory”: retrospectivism in Soviet painting of the Brezhnev era») [14]. На этот факт указывала в своей диссертации «Суровый стиль. Судьба направления» 2015 года отечественный искусствовед К.В.

Карпова [203]. Автор диссертации согласен с мнением К.В. Карповой, что С. Рид в частности отмечала тот факт, что художники «сурового стиля» в своем творческом поиске лишь «перерабатывали» темы социалистического реализма. При этом автор не указывает, в чем разница между живописными работами Никонова или Попкова и живописью А. Шевкуненко, Б. Ершова или В. Ефанова. Рид С. утверждает что «перерабатывали» они именно для того, чтобы «сознательно подчеркнуть» еще большую «суровость» реальной жизни в России [14, p. 65]. Другой зарубежный исследователь Мэтью Баум в своей книге «Искусство после Сталина, 1956–1990» («Art after Stalin, 1956–1990») исследует советское искусство на рубеже 1950–1960-х годов и уже в завершении автор декларирует специфическую «неизбежность» появления «сурового стиля» в СССР [15, p. 230]. М. Баум справедливо говорит о последующем влиянии этого стиля на советское искусство и дальнейшем широком распространении его в искусстве 1960-х годов. По мнению исследователя, следует рассматривать художественный феномен «суровых» лишь как особое направление социалистического реализма, характерное для данного десятилетия. Нам представляется весьма спорным считать искусство «сурового стиля» каким-либо специфическим ответвлением соцреализма, поскольку многие произведения художников этого направления резко отличались от полотен предстоящего периода, как по формальной, так и по идейной направленности.

Уже в наше время появляются интересные работы иностранных исследователей, посвященные советскому искусству, что позволяет отечественным исследователям подробно ознакомиться с современными зарубежными искусствоведческими подходами к изучению советского искусства. В качестве примера можно привести коллективное исследование зарубежных авторов И. Линдсэй и Р. Лавери (Ivan Lindsay, Rena Lavery) «Art of the Soviet Union: Landscapes. Still Lifes. Nudes. Portraits» («Искусство Советского Союза: Пейзажи. Натюрморты. Обнаженная натура. Портреты»),

опубликованное в 2018 году в четырех томах [104]. В них довольно подробно были рассмотрены различные жанры советского искусства, охватывающие период от Октябрьской революции 1917 года и до распада СССР в 1991 году. В этих книгах довольно красочно представлены наиболее известные картины и скульптуры этого периода, но почему-то к ним были добавлены редко встречающиеся драгоценные камни из провинциальных музеев и музеев бывших советских республик. Каждая книга начитается с обширной экспертной статьи по заявленной теме. Стоит отметить, что все представленные в издании изображения имеют высокое качество, работы собраны в хронологическом порядке и отображают разнообразные художественные стили – от русского импрессионизма и постимпрессионизма до социалистического реализма, включая и «суровый стиль» и неореализм [104].

Особо стоит отметить интересную зарубежную монографию В.Г. Свенсона (Vern G. Swanson) «Советский импрессионизм» («Soviet Impressionism»), вышедшую в 2001 году. Автор отмечает тот факт, что уникальный набор обстоятельств, которые невозможно было дублировать, породил оригинальное советское искусство, которое с 1930 по 1980 год было ***главной реалистической школой живописи XX века***. Верн Г. Свенсон, доктор философии, известный автор книг, каталогов и статей о советской живописи, европейских художниках-классицистах XIX века и американском реализме. Доктор Свенсон – выпускник Университета Бригама Янга и Института искусств Курто при Лондонском университете, директор Музея искусств Спрингвилла в штате Юта (США). Эта книга является полностью переработанным и обновленным изданием, посвящена проблемам советского импрессионизма, вышла в 2001 году и довольно быстро была распродана [105]. Во второе издание 2006 года автор включил много новой информации, в том числе 140 цветных иллюстраций. По мнению автора, советское искусство 1930–1980-х годов является в настоящее время «главной

реалистической школой живописи двадцатого века», несмотря на то, что какая-то его часть осталась скрытой из-за политики холодной войны [105]. Полноцветные качественные цветные иллюстрации, сопровождающие текст, превратили эту книгу в красочный высокохудожественный справочник по советскому искусству. Кроме того, исследование В. Свенсона привлекает простотой ясностью профессионального изобразительного языка, а также совершенной неаполитичностью и весьма правдивым изображением советской культурной художественной жизни. По мнению автора, советский художник почти всегда выступал в роли тайного или явного коллаборациониста политическому строю и «совестливого» изобразителя скрытых внутренних устремлений советского общества. Свенсон считает, что именно эта жизненная позиция выгодно контрастировала с западными моделями поведения, в которых художники нередко отдаляются от общества. В своем исследовании автор активно использует советский тезис об «исторической неизбежности», утверждает, что многие направления советского искусства в западном культурном пространстве происходят «обязательно и неизбежно». Эта книга дает более широкое понимание недооцененного, но художественно захватывающего многобразного культурно-художественного творческого движения в советском искусстве [105]. Отдельно стоит упомянуть работу Катерины Кларк «Петербург – горнило культурной революции» (Catherine Clark «Peterburg, Crucible of Cultural Revolution», Cambridge, 1995), в которой автор позиционирует революционных художников в качестве «романтических антикапиталистов» неотроцкистского толка, акцентирующих в своей деятельности лишь три важных пункта: отчуждение, индивидуализацию и коммодификацию.

Иллюстрированный энциклопедический словарь советской реалистической живописи периода 1900–1980 годов «Socialist Realist Painting» под редакцией М. Боуна (Matthew Cullerne Bown) увидел свет еще в 1998 году. Согласно мнению автора, советское социалистическое искусство, которое

автор считает одной из жертв распада СССР, могло остаться незамеченным на Западе без этой книги. В то время как монолитные сталинские картины за рубежом никто из исследователей не упускает из виду, М. Боун рассматривает многочисленные проявления социалистического реализма, начиная с мифических «предков» соцреализма из далекого XVIII века, с его интеллектуально заряженным, но политически стесненным «народным» контекстом, до трагических событий «перестройки» горбачевского времени [107]. По мнению автора, абстракционизм, фовизм, Сезанн, Пикассо и Матисс подвергались в России и СССР идеологической цензуре вплоть до хрущевской «оттепели», причем как для самих художников, так и для широкой советской публики. Несмотря на явную политическую ангажированность и даже признаки некой политически наивной одержимости искусством, статья М. Боуна действительно завораживает. Автор также совершенно серьезно считает, что для укрепления социалистической идеологии и «советского оптимизма» в СССР применялись различные правила формы и содержания, при этом даже прагматик И.В. Сталин ловко манипулировал весьма убедительными и нравоучительными «полномочиями» власти. Несмотря на антисоветизм, проплаченность и явную зависимость автора от финансовой поддержки, многие художественные иллюстрации в этой работе демонстрируют захватывающее зрелище и настоящее стилистическое чутье в художественно-образных жанрах в виде 530 иллюстраций, 346 из которых блестяще потрясают цвет. Это тщательно продуманный авторский отбор включает в себя множество незнакомых художественных произведений, как из музеев, так и из частных коллекций, что делает издание важным коллекционным изданием. Впрочем, единственная умаляющая это издание особенность – это авторские транслитерации с русского на английский язык. Так, странная авторская настойчивость в использовании подписи Марка Шагала. Поэтому версии авторской транслитерации не соответствуют русскому произношению, что и вызывают недовольство русскоговорящих читателей, привыкших к собственной языковой норме [107].

Весьма яркий политизированный подход в оценке советского искусства мы находим в авторитетном издании «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» («Краткий Оксфордский словарь искусства и художников»), выходящем под редакцией Яна Чилверса (I. Chilvers). Автор считает, что под термином «социалистический реализм» подразумевается «…художественный стиль, изобретенный в Советской России и других коммунистических странах», который «в теории стремился к верному, объективному отображению реальности, а на практике сводится к откровенному восхвалению государства соответственно указам власти» [102, с. 551]. И далее автор в полном соответствии в политически ангажированной англо-саксонской традиции отмечает, что «соцреализм возник как побочный эффект диктатуры Сталина (глава Советского Союза после смерти Ленина в 1924 году и до собственной смерти в 1953 году)» [102, с. 551]. Другими словами, автор вполне серьезно утверждает, что И.В. Сталин мог сам или с несколькими сторонниками «создать» своим волевым решением целый художественный стиль в мировой культуре. Для профессионала такое заявление выглядит довольно неубедительно. Впрочем, для некоторых западных исследователей русского и советского искусства это считается вполне нормальным «научным» подходом. Так, например, Алан Берд, автор «Истории русской живописи», изданной в 1987 году, в этой связи пишет: «Он (Сталин) считал, что проникновение культуры авангарда, в том числе живописи, в СССР осквернит чистоту жизни» [102, с. 551]. Следуя логике Берда, русский революционный авангард начала века мог возникнуть, где угодно – в Соединенных Штатах Америки или во Франции, но не в России. Далее автора «заносит» в какие-то мыслительные дебри и он пишет следующее: «…Министр Андрей Жданов взял на себя ответственность за удержание творческой мысли в железном кулаке» [102, с. 551]. Кстати, аналогичные штампы времен «холодной войны» повторяет и Я. Чилверс в своем «Путеводителе по искусству» (The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists): «На Западе термин “социалистический реализм” был синонимом подавления, гнета. Работы, выполненные в этом

стиле, казались трагическими в моральном плане и комическими с точки зрения эстетики» [102, с. 551]. Самое интересное, что далее в своей статье Я. Чилверс полностью противоречит своему же собственному утверждению: «…сейчас общество признало достоинства некоторых художников-соцреалистов, например Андрея Пластова (1893–1972), мастерски писавшего сцены сельской жизни» [102, с. 551].

Еще одним материалом для исследования советского искусства может служить англоязычный иллюстрированный словарь «A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420–1970», изданный под редакцией Д. Миллера (John Milner). Этот обширный словарь иконописцев, живописцев, скульпторов, графиков и сценографов охватывает поистине огромный период времени, впрочем, с различной степенью глубины. Можно смело сказать, что, по-видимому, нет другого издания на английском языке сопоставимого по объему информации и иллюстраций с этим. Хотя текстовая информация и варьируется по глубине и объему, от одной строки до нескольких страниц, однако при этом читающие данную книгу исследователи получают наиболее подробно обработанный взгляд иностранцев на проблему русского и советского искусства. Весьма интересна подача материала читателю. Довольно краткий искусствоведческий анализ отдельных работ для равновесия приводится позднее в более крупных биографиях авторов этих произведений, «…чтобы помочь определить стили и характеристики художников» [108]. К недостаткам стоит отнести тот факт, что хотя библиографический материал включен в большинство текстов, но библиографические ссылки на материалы встречаются крайне редко, что весьма затрудняет исследовательскую работу с данным словарем. Пространное, но малоинформативное двадцатистраничное вступительное эссе представляет собой краткий наукообразный «туристический» экскурс по развитию искусства длиною в полтысячелетия. Впрочем, этот словарь может служить отличным дополнением к любому

искусствоведческому исследованию русского и советского периода, особенно для изучения некоторых менее известных художников [108].

Из многочисленной зарубежной литературы, посвященной советскому искусству, появившейся в этот бурный период, особо стоит выделить книгу К. Кларка «Пейзаж в искусстве», опубликованную в 2004 году в Санкт-Петербурге в издательстве «Азбука классики». Книга была издана в серии «Художник и знаток», несмотря на то, что была написана еще в 1949 году. На русский язык книга Кларка впервые была переведена в постсоветский период, она не утратила свою актуальность и сегодня [237]. Автор прямо не касается проблемы «сурового стиля», он скорее рассматривает историю развития пейзажной живописи как самостоятельного жанра вообще и отечественного пейзажа, в частности. Причем делает он это весьма добротно, предварительно изучая символические изображения природных мотивов в символическом искусстве Средневековья (временами даже отсылая нас к античности). Автор тщательно прослеживает развитие этого жанра вплоть до произведений мастеров конца XIX – начала XX века. Интересным, хотя и небесспорным представляется суждение К. Кларка о возникновении и развитии пейзажной живописи, включая живопись «сурового стиля». Он считает пейзаж творческой (духовной) попыткой живописца достичь утерянную после эпохи Возрождения художественную гармонию живописного полотна с окружающим его мирозданием, хотя даже не рассматривает проявление феномена пейзажа, как символического стремления к «утерянному раю». К сожалению, в течение длительного периода после распада СССР в 1991 году подобные «научные» исследования переводились и даже специально пропагандировались и тиражировались в огромном количестве по всей территории бывшего Советского Союза. Это неизбежно приводило к снижению степени научной компетентности исследователей и авторов и понижению общего квалификационного уровня научных работ в области искусствоведения.

Безусловно, всего этого материала было недостаточно для полного осмысления феномена оригинального культурного наследия «суровой» живописи во всем многообразии ее аспектов. В этот период большевистской эпохи «бури и натиска», направленной на унижение всего советского, лишь немногие ученые решались исследовать советскую живописную культуру и изучать работы «совковых мракобесов». Поскольку в тогдашнем обществе еще не сформировалось культурного запроса на что-то иное по сравнению с официальным капиталистическим западным мышлением. Со временем в нашем Отечестве стало исчезать и представление о культурном своеобразии советского искусства вообще (художественного в частности), поскольку даже среди специалистов уже мало кто был в состоянии противостоять всеобщему «вульгарному» и агрессивному западному культурному экспансионизму. Сегодня в отечественном и зарубежном искусствознании возвращается интерес к советской живописи «сурового стиля», в ходе которого пишутся многочисленные статьи и монографии, издаются каталоги работ, а сами полотна художников этого направления экспонируются в составе крупнейших выставок не только в России, но и за рубежом. Стоит отметить особый интерес, проявляемый частными коллекционерами и известными аукционными домами к живописи мастеров «сурового стиля», что лишний раз подчеркивает вневременной феномен этого жанра. Как практикующие дизайнеры (архитекторы-художники) мы можем попытаться провести грубую аналогию: «суровый стиль» в живописи – это как модернизм (не путать с модерном!) в дизайне и архитектуре.

Данный период мы можем условно охарактеризовать термином *«Эпоха Возрождения» (2000-е гг. – первая треть XXI в.).* Значительную роль в выработке нового художественно-культурного взгляда на живопись «суровых», безусловно, сыграли исследования этого феномена, в качестве свидетельства довольно пристального и серьезного анализа явления советского искусства. В сравнении с предшествующими интересными

исканиями семидесятников-восьмидесятников все авторы многочисленных публикаций вносят свое оригинальное понимание этого направления. Высказывая индивидуальные мнения и давая свои оценки, авторы публикаций, несомненно, обогащают понимание как формальных, так и содержательных характеристик этого уникального явления отечественного искусства. Среди комплекса проблем, стоящих перед отечественным искусствоведением, стоит отметить проблемы, связанные с изучением общих и региональных особенностей идейно-художественных программ советского живописного искусства вообще и живописи «суровых», в частности, зарождение и сложение, становление и развитие, подражательность или самобытность и т. д.

Несмотря на многоликость «суровых», можно попытаться выявить некие общие признаки, объединяющие творчество различных мастеров и близкие по настроению полотна, воспринимая их как единое направление. Все дело в том, что довольно длительный период времени исследователи занимались изучением основных (базовых) направлений и школ советской живописи, прежде всего, центральных, Москвы и Ленинграда и региональных, наиболее продвинутых в этом направлении. Оригинальная живопись «сурового стиля» искусствоведами и культурологами изучалась мало, поскольку господствовал миф о «подражательном характере» этого художественного направления. Именно поэтому, как ранее отмечал автор диссертации в своих публикациях, и возникает актуальная необходимость в серьезных искусствоведческих исследованиях идейно-художественных программ в контексте общей культурно-исторической советской парадигмы, лежащей в основе сложения и развития советской живописи «сурового стиля» [336].

2.3. Трактовка советской живописи «сурового стиля» в исследованиях современных авторов

Интересные и довольно серьезные попытки проведения таких исследований в отечественной и зарубежной искусствоведческой науке осуществлялись и осуществляются сегодня на протяжении всего постсоветского периода. 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, известный исследователь А. Бобриков в своей статье «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция» [16, с. 30] весьма смело трактует направление «сурового стиля» в качестве своеобразной советской художественно-культурной реформации. Автор, на наш взгляд, весьма справедливо описывает идейно-художественные программы «суровых» художников как некое «…индивидуальное переживание главных ценностей большевистской религии (в том числе исторической мистерии Революции и Гражданской войны) вместо коллективного исполнения обрядов» [16, с. 30]. А. Бобриков считает, что творчество мастеров «сурового стиля» следует рассматривать как этику псевдорелигиозного долга, напряженной ответственности и внутреннего принуждения, полностью противостоящую «эстетике свободы». Впрочем, свои утверждения А. Бобриков обосновывает лишь на собственном, индивидуальном прочтении сюжетного ряда произведений и композиционно-колористическом анализе полотен мастеров «сурового стиля». Смело противопоставляя ранний «героический суровый стиль» созданному сталинским искусством (и завершающим его искусством «оттепели») миру счастливой беззаботности, силы и красоты, как системе осознанной и

целенаправленной лжи, автор совсем забывает великие полотна Дейнеки, Корина и Грекова, в которых отсутствует «…мир счастливой беззаботности» и «солнечная идиллия середины 1950-х». Да и трактовка Бобриковым картины В. Попкова «Строители Братска» в качестве образа «замкнутости, спокойствия и молчаливой усталости», за которыми скрыто некое внутреннее напряжение, вызванное «…необходимостью скорее нравственного, чем физического усилия», тоже представляется притянутой к суждениям автора [16, с. 30]. И уж совсем не понятна трактовка Бобрикова образов героев полотен «сурового стиля» в качестве образа «просто человека» [16, с. 30].

Исследователь А. Бобриков предполагает, что примерно с 1960 года начинается своеобразная специализация «сурового стиля» и в изобразительном искусстве, и в распаде единого культурного пространства. Это якобы вызывает разделение коммунистических гуманистов и коммунистических технократов, которое было представлено дискуссией физиков и лириков в конце 1959 года и отражено в популярной тогда концепции «двух культур» Чарльза Сноу. Такое прочтение А. Бобрикова не сопоставимо с картиной «Теоретики» Э.В. Козлова, Г.А. Смирновой (1965, Новосибирский государственный художественный музей) и работой «Теоретики» кисти новосибирского художника Х.А. Аврутиса (1962), написанных в лучших традициях «сурового стиля». На картинах мы видим собрание известных ученых: Альберт Галеев, академик и директор Института космических исследований; доктор физико-математических наук Владимир Карпман, профессор Института имени Вейцмана в Иерусалиме; Виктор Ораевский, доктор физико-математических наук, академик и директор Института теоретической физики имени Ландау; профессор Аризонского университета в Тюсоне Владимир Захаров; в ковбойке сидит доктор физико-математических наук Георгий Заславский (после распада СССР – профессор Нью-Йоркского университета), в нижнем ряду – Семен Моисеев, доктор физико-математических наук (зав. отделом в ИКИ), внизу в центре известный

астрофизик Роальд Зиннурович Сагдеев. На полотне представлена своеобразная иконография современных аскетов от науки, «пророков» ушедшего XX столетия, которых нельзя назвать людьми, «не признающими противопоставления “высокого” и “низкого”». Художественными персонажами, изображенными в качестве образов «просто человека», «…вне социальной иерархии, вне специальных различий внешности, возраста и пола, не знающего разделения на «публичное и приватное» [16, с. 30].

Активное стремление «суровых» к целостности художественного образа скорее свидетельствует о новом квазирелигиозном иконографическом прочтении и отображении художественного образа советского человека, как великого в малом. Делая такое смелое заявление, Бобриков далее отмечает, что со временем в произведениях мастеров «сурового стиля» стали проявляться не присущие им ранее «камерность и интимность», поэтому в их позднем творчестве появлялись некоторые работы в духе «своеобразного тихого “бидермайера”» [16, с. 30]. С этого времени, по мнению Бобрикова, начинается господство эстетизма и культа «хорошей живописи» в рамках «сурового стиля». Художников этого периода интересует не столько мир частной жизни, сколько мир внутреннего опыта, настроения, переживаний, причем строгость и сумрачность, как категории «хорошей живописи», порождают изысканность строгого «монохромного» колорита у Андрея Васнецова. Юношеская романтика и суровость, по мнению исследователя Бобрикова, постепенно трансформировалась в некую «депрессивность», а чуть позднее в живописи произошел закономерный дрейф к берегам «мрачного романтизма» или некой «философии отчаяния». Это можно наблюдать в «ферапонтовском цикле» художников Николая Андронова и в работах братьев Смолиных. Таким образом, согласно А. Бобрикову, «суровый стиль» можно формулировать не как единую стилистику, а как «…общее пространство художественных проблем, общую философию природы, общую антропологию» в процессе эволюции исчерпывает путем специализации все заложенные в нем идеи [16,

с. 30]. Такое громкое и весьма категоричное заявление А. Бобрикова, безусловно, требовало от него и солидной доказательной базы.

Впрочем, существуют и куда более жесткие и категоричные мнения. Так, например, в 2004 году 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». В своей категоричной оценке творчества «суровых» А. Ковалев допускает присутствие интонации некоего пренебрежения и осуждения данного феномена. Таким образом, Ковалев вовсе отвергает всю важность опыта и наследия шестидесятников, совершенно безосновательно критикуя «суровый реализм» как особое явление отечественной художественной культуры. Впрочем, такое крайнее радикальное, но необоснованное заявление вполне укладывается в современные тенденциозные заявления молодых искусствоведов о том, что качество живописи вообще не так уж и важно, что полностью вписывается в современные модные концепции видения изобразительного искусства в культурном пространстве.

Однако в последнее время все чаще стали появляться довольно серьезные и вполне объективные труды, авторы которых рассматривают разнообразные тематические направления в творчестве мастеров «сурового стиля». Вообще в настоящее время проблема взаимоотношений художника и власти во многом потеряла ту остроту полемики позднесоветского и постсоветского периода типа «красные и белые». Специалистов стали привлекать более глубокие искусствоведческие проблемы, такие как психология творческого процесса, особенности пластического языка отдельных художников, процесс сложения индивидуального стиля или направления, выявление изобразительных идей, идейно-художественных программ, явно или неявно формировавших творческий облик художников середины и второй половины XX века. В этом плане весьма интересной

представляется монография М.Н. Цветаевой «Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда», которая была опубликована в Санкт-Петербурге в 2012 году. Автор монографии справедливо отмечает особенности русского и советского искусства начала XX столетия, акцентируя тот факт, что «искусство как явление философско-мировоззренческое обнажало кризисы нравственности, крушение идеалов, соединяя радикально противоречивые явления и способы познания: позитивизм и теософию, эмпирическое и мистическое, математический расчет и фантазию. Жажда целостности и «всеединства» объединяло искусство с богословием, наукой и психологией» [103, с. 97]. И далее М.Н. Цветаева обращает особое внимание на скрытую эзотерическую направленность русского (и общемирового) искусства данной эпохи (выраженную еще в творчестве европейских и русских символистов), отмечая весьма интересную особенность: «Искусство обнажало архетипы сознания, доязыковые истоки и “живопись сердца”. В идеограммах и ритмах художественной реальности виделся образ первобытного хаоса, «эхо внутренней психики творца» [103, с. 97].

Справедливости ради стоит отметить тот факт, что в последние 10–15 лет в отечественном искусствознании стали появляться больше научных диссертаций, посвященных различным аспектам и особенностям советского искусства. Сегодня уже мало кто из серьезных исследователей будет говорить с пренебрежением об «совковости» отечественного искусства периода раннего и зрелого СССР. Так, например, в 2018 году в диссертационном Совете при МГХПА им. С.Г. Строганова состоялась блестящая защита кандидатской диссертации С.Д. Тугариновой на тему «Формирование архитектурно-художественных концепций высотных зданий Москвы 1930–1950-х годов». Автор вполне обоснованно и справедливо доказал, что высотное проектирование и строительство Москвы в 1930–1950-е годы стало важнейшей вехой в теоретических изысканиях и практической работе архитекторов по поиску образов и масштаба пространственной композиции

столицы [22, с. 37]. К серьезным исследованиям можно также отнести кандидатскую диссертацию Л.К. Бондаренко «Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов», которая посвящена довольно подробному изучению «деревенской» тематики в контексте творчества именно «суровых» живописцев. В диссертации Бондаренко Л.К., защищенной в 2005 году, большое внимание уделено проблеме переосмысления некоторых аспектов творчества советских художников 1960–1970-х годов. Автор справедливо отмечает тот факт, что хотя советское изобразительное искусство периода 1960–1980-х годов было в поле зрения художественных критиков в течение длительного периода времени. Тем не менее, многие современные искусствоведы, соприкасающиеся с художественной культурой второй половины XX века, обращали внимание лишь на творчество отдельных художников, выявляя основные типические характеристики с индивидуальными качествами живописи. Отмечая подобные недостатки, Л.К. Бондаренко в своей диссертации дает расширенный анализ характерных особенностей «деревенского реализма» на фоне сложения «сурового стиля» посредством введения нового философского художественного термина «самоотождествление» [336].

При этом автор выделяет ряд объективных и субъективных художественных факторов, повлиявших на формирование темы деревни в 1960–1970-х годы в творчестве московских художников «сурового стиля»: Н. Андронова, П. Никонова, В. Попкова, В. Иванова, А. Тутунова и др. В диссертации Бондаренко особо делается акцент на традиции древнерусского искусства и примитивистские тенденции в тематических картинах Николая Андронова и притчевые «лубковые» интонации в жанровых композициях Павла Никонова. Также обращено внимание на развитие женского образа в живописной серии «Мезенские вдовы» Виктора Попкова и женского образа в художественной системе В. Иванова. В целом довольно высокий информационный уровень диссертационного исследования Л.К. Бондаренко,

обилие богатого и разнообразного изобразительного материала, существовавшего на протяжении длительного периода с 1960-х по 1990-е годы, позволил автору проследить генезис взглядов на творчество московских художников: Н. Андронова, П. Никонова, В. Попкова, А. Тутунова, В. Иванова и др. В результате проведенного исследования проведенного Л.К. Бондаренко делает вполне обоснованные выводы о том, что в изобразительном искусстве «суровых» периода 1960-х годов «деревенская тема» была напрямую связана с ритмом развития всего русского и советского реалистического искусства [144].

К аналогичным работам стоит отнести и кандидатскую диссертацию Е.А. Мальцевой «Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х – начала 1970-х годов: Проблема “сурового стиля”» от 2005 года. В результате проведенного исследования автор приходит к сомнительному выводу о том, что к началу рассматриваемого периода в СССР сформировалась «усечённое культурное поле», где отечественное искусство существовало в «полной изоляции» от современного мирового искусства. Затем в период хрущёвской «оттепели» произошли перемены, в результате которых началось преодоление изолированности от мировой практики, произошло «открытие» для отечественного зрителя современного западного искусства, творчества отечественных дореволюционных художников и художников 1920–1930-х годов. Такая ситуация, по мнению автора, привела к пониманию и осознанию многомерности пространства современного искусства, и новые тенденции в развитии живописи конца 1950-х годов наиболее ярко проявились в творчестве молодых живописцев, недавних выпускников художественных вузов и училищ, которые довольно активно откликнулись на изменения, происходившие в советском обществе. Организация периодических выставок молодых художников Москвы сыграла определяющую роль в создании инновационного искусства конца 1950–1960-

х годов. Автор утверждает, что именно здесь выкристаллизовывался новый стиль, получивший впоследствии название «сурового стиля» [144].

«Суровый стиль» стал оригинальной формой модернизации метода социалистического реализма, господствовавшего с 1930-х годов в отечественной живописи, поскольку повернул искусство к реальным проблемам жизни, углубил связи с традициями мирового и отечественного искусства, связав воедино новые формы и содержание советской живописи. Е.А. Мальцева справедливо отмечает, что «суровый стиль» был инновационным по форме и содержанию, но создавался он с опорой на мощные слои мирового и отечественного искусства. Средневековая живопись, творчество художников ОСТа и «Бубнового валета», монументальное и декоративное искусства, искусство плаката, национальное искусство союзных республик стали источниками в творческих поисках «суровых». Молодые живописцы восстанавливали прерванные традиции и прокладывали новые пути развития отечественной живописи.

Основные черты «сурового стиля», по мнению автора диссертации, такие как упрощение линии рисунка, некоторая нарочитая грубость письма, жесткость силуэтов, цветовая напряженность, использование необычных ракурсов, лаконизм в выборе выразительных средств, изначально сложились в творчестве московских живописцев: Т. Салахова, П. Никонова, Н. Андронова, В. Попкова, Г. Коржева, А. и П. Смолиных, В. Иванова, А. Никича, П. Оссовского, Е. Моисеенко, Д. Жилинского. Интенсификация художественной жизни распространилась и на различные регионы, так, например, организации Союза художников в городах Западной Сибири пополнились выпускниками столичных художественных учебных заведений. Согласно выводам Е.А. Мальцевой, увеличение количества художественных выставок сделало творчество сибирских художников общественно значимым, вызывающим большой резонанс в художественной жизни Новосибирска, Барнаула, Томска, Омска, Красноярска. Организация зональных выставок «Сибирь

социалистическая» послужила сильным импульсом для профессионального развития нового направления в творчестве сибирских художников. На областных и краевых выставках появились работы Г. Борунова, В. Добровольского, И. Рудзите, Л. Цесюлевича, А. Тришина, А. Никольского, А. Шумилкина, К. Залозного, Г. Завьялова, С. Орлова, Ю. Худоногова, Н. Брюханова, Г. Штабнова и других молодых живописцев, выполненные в рамках «сурового стиля». В решении произведений данного жанра отчетливо проявилась важная тенденция – стремление молодых живописцев к творческой самостоятельности, умение ставить серьезные задачи и решать их в масштабных проектах, в форме значительных произведениях. Наиболее ярко «суровый стиль» проявился в сибирской сюжетно-тематической картине. Сибирские художники «сурового стиля» создали большое количество портретов своих современников – образов цельных, мужественных и суровых, и основным пространством развития «сурового стиля» в сибирском пейзаже стал индустриальный пейзаж индустриальный и пафос освоения природы, гимн человеку [144]. Таким образом, автор делает вполне обоснованный вывод о том, что период конца 1950-х – начала 1970-х годов служит наглядным примером развития живописи под пристальным наблюдением критиков и историков искусства. За каждой новой выставкой следовали рецензии, зачастую выражавшие диаметрально противоположные точки зрения. В процессе обсуждения проблем современного искусства возникали бурные теоретические дискуссии. Одна из них, вызванная к жизни творчеством молодых живописцев, – дискуссия о современном стиле.

Сюда же стоит отнести и кандидатскую диссертацию Л.М. Маныч «Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950–1970-х годов», защищенную в 2007 году. Это интересное исследование позволило заполнить многочисленные лакуны, образовавшиеся в советский период, прежде всего по идеологическим причинам. В диссертационной работе Л.М. Маныч была поставлена задача рассмотреть серьезные изменения в трактовке

традиционных видов пейзажа, которые происходили в отечественной живописи с конца 1950-х по 1970-е годы XX века. Автора интересовало изменение в соотношении природного и человеческого начал в отечественном пейзаже и в оценке самого природного мотива. Маныч обратилась к рассмотрению характерных особенностей «чистой природы» пейзажа, деревенского, провинциального, мемориального и архитектурного (памятников древнерусской архитектуры), индустриального. Видимо, изучение художественно-образных особенностей городского пейзажа в задачи данной диссертации не входило, поскольку было лишь обозначено многообразие его трактовок, как проявление особенности пейзажной живописи изучаемого периода. Особое внимание автор уделил пейзажам, в которых нашли воплощение различные романтические мотивы. Само появление таких полотен, по мнению автора, убедительно показывает, что пейзажное произведение может стать художественно-образной основой для выражения мировоззренческой позиции, личной философии художника. Как следствие, возникают смешанные жанры – «интерьер в пейзаже», «натюрморт в пейзаже», «жанр в пейзаже». В данной диссертационной работе Л.М. Маныч был изначально определен круг произведений мастеров, в чьих полотнах нашли наиболее полное выражение процессы, протекавшие в русском пейзаже в указанный период, и работы, которые вызвали широкий профессиональный и общественный резонанс, оказав влияние на современное художественное сознание. Согласно мнению автора диссертации, глубочайшее значение для советского общества имела память о пережитых потрясениях недавней Великой Отечественной войны. Война заставила по-другому взглянуть на окружающий мир, осознать ценность каждого мига мирной жизни, ещё острее почувствовать вечную связь отдельной личности и всего народа с природным пространством, которое часто ассоциируются с понятием Родины. В этом контексте усиление индивидуального личностного начала в пейзаже было закономерным. Маныч справедливо отмечает, что во второй половине 1950-х годов актуализируется целый ряд забытых или полузабытых художественных

явлений отечественного и зарубежного искусства. Советские живописцы, воплощая индивидуальное восприятие мира, стремились сформировать свой художественный почерк, позволяющий выявить личную интонацию, стремление передать эмоции и размышления современника, показать мир таким, каким его отражает восприятие конкретного человека. В пейзаже второй половины 1960–1970-х годов процессы, обозначившиеся ранее, продолжают развиваться. По-прежнему актуальны вопросы расширения стилевого диапазона пейзажной живописи. Увеличивается диапазон художественных традиций, избираемых художниками в качестве «опоры» в формировании собственного способа высказывания. Более глубоким становится осмысление культурного наследия, пейзажный мотив становится выражением тех духовных первооснов, с которыми неразрывно связана жизнь человека вообще. Это же значение пейзажной составляющей характерно для ряда тематических картин, портретов рассматриваемого периода.

В диссертационной работе В. Дьяконова, которая посвящена интересному периоду московской художественной культуры 1950–1960-х годов, особо отмечается связь между обществом «Бубновый валет» и живописцами «сурового стиля». Автор диссертации проводит смелые параллели и отмечает, что композиционное построение живописных работ участников «Бубнового валета» «…исходит, помимо прочего, из мещанской фотографии на память, зачастую групповой» [77, с. 122]. В. Дьяконов, в частности, отмечает, что у представителей «сурового стиля» автопортрет и портрет коллег в образе рабочих также является одним из наиболее предпочтительных жанров. Он приводит в качестве примеров картины Андронова, на которых часто изображалась жена художника, причем её портреты встречаются не только в тематических картинах, но и в интерьерных сценах и в натюрмортах (один из важнейших жанров в творчестве художника Андронова). Автор диссертации весьма справедливо отмечает тот факт, что в своих работах художник Андронов стремится показать предметы не

фронтально, а одновременно сверху и чуть сбоку (иконографично), демонстрируя округлость их форм. По мере своего отдаления от границ картины (рамки) изображенные предметы создают некую пространственную глубину – курватуру. Этой же цели служат сознательно чрезмерно округленные очертания керамического блюда и стола, ниспадающий угол скатерти, складки и изломы одежды героини картины. Все эти художественные приёмы вольно или невольно отсылают нас к творчеству позднего Сезанна, на творчество которого живописцы «сурового стиля» смотрели, как отмечает В. Дьяконов, как сквозь призму произведений «бубновых валетов» [77]. Правда, отдавая дань роли сезанизма в творчестве «бубновых валетов», а затем и «суровых» живописцев, автор словно забывает о том, что все вышеуказанные композиционные приемы и художественные практики существовали в восточно-христианской и древнерусской иконописи задолго до рождения самого П. Сезанна.

Вообще влияние живописной системы П. Сезанна на образно-художественное мышление отечественных мастеров ощущалось на протяжении всего бурного XX столетия, поскольку оно в различных вариациях трансформировалось несколькими поколениями русских и советских живописцев. О разнообразных приемах, которые наши художники заимствовали из богатого творческого наследия великого Поля Сезанна, довольно подробно в свое время писал исследователь Г.Г. Поспелов в статье «О движении и пространстве у Сезанна» [79], также этот феномен отмечала Е.Ю. Турчинская в своей работе «Сезаннизм и отечественная живопись XX века» [80]. Так, согласно мнению Г.Г. Поспелова, «…сезаннизм бубнововалетского толка явился в России системой, способной уберечь от разрушающего жизненного потока» [79, с. 392]. Сезанновская система композиционного построения вообще, утверждает Поспелов, была воспринята в России и в СССР как «…прочный канон, на который можно с надежностью опереться». Так среди обязательных и «постоянных атрибутов» картин

П. Сезана Поспелов выделяет «…канонический стол, поставленный параллельно холсту», на котором присутствует «обязательная салфетка» и возвышается непременная «белая ваза с фруктами» [79, с. 392]. Исследователь Е.Ю. Турчинская отмечает тот факт, что в период хрущевской «оттепели» молодые художники вернулись к образно-художественной системе Сезанна, «…как универсальному живописному методу, способному дать возможность, не разрушая изобразительности формы, повествовательности сюжета, говорить новым, современным, предельно выразительным языком, сохраняя все достоинства и открытия живописи первой половины XX века» [80].

Особый раздел данного историографического исследования, безусловно, составляют многочисленные альбомы, которые всегда выпускались по окончании юбилейных, республиканских, всесоюзных выставок. Систематичность публикаций, богатое обилие иллюстративного материала по советскому изобразительному искусству середины и второй половины XX века позволяют внимательному автору проследить общую динамику развития советского изобразительного искусства с 1940-х по 1980-е годы. Иллюстрированные альбомы дают достаточно полное и вполне объективное, конечно, в рамках тогдашней общественной парадигмы, представление о событиях тридцатилетней и сорокалетней давности. И это несмотря на тот факт, что выпуск этих альбомов, несомненно, сопровождался некоторыми цензурными ограничениями. Тем не менее, альбомы демонстрируют наличие основательных и глубоких художественных идей и серьезных изобразительных концепций, которые существовали независимо от конъюнктуры указанного исторического периода. Среди больших альбомов наибольший научный интерес у современных исследователей вызывают издания: «Живопись народов СССР» [59], «Искусство принадлежит народу» [60], «Искусство молодых» [61], «Искусство наших дней» [62], «Искусство народов СССР», Т. 8. [63] и Т. 9 [64], «Искусство Советского Союза» [65], «История искусства народов СССР. 1917–1970-е гг.» [66], «Молодые

живописцы 1970-х годов» [67], «Молодые художники Российской Федерации» [68], «Молодые советские художники» [69], «Образ жизни – советский» [70], «Советская живопись 1917–1973 гг.» [71], «Советское изобразительное искусство» [72], «Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов» [73], «Союз искусства и труда: Люди труда в советском изобразительном искусстве» [74] и др. Обилие представленного в этих альбомах изобразительного материала, систематичность его изложения дают возможность провести серьезный сравнительный анализ различных явлений и феноменов, имевших место быть в рамках официального советского искусства. Это, в свою очередь, позволяет довольно точно определить степень некой «элитарной» отстраненности советского изобразительного искусства от прочих видов художественного творчества, даже от официальной идеологии и от реальной действительности. Кроме того, особо стоит отметить тот факт, что данные каталоги являлись своеобразным официальным рейтингом в иерархии советских художников, поскольку публикация фамилии автора в каталогах в какой-то степени демонстрировало отношение к его творчеству со стороны властей. Хотя, с другой стороны, влияние официальных «канонов» социалистического реализма в качестве идеологических, смысловых или стилеобразующих факторов изобразительного искусства СССР 1960–1970-х годов нами в данной работе специально не исследовалось. Еще одна весьма ценная характеристика данных каталогов заключается в позиционировании более точного неофициального ареала бытования творческих произведений художников Н. Андронова, В. Иванова, П. Никонова, В. Попкова, А. Тутунова в общей системе советского реалистического искусства 1960–1970-х годов. [336].Впрочем, этому позиционированию способствовало значительное количество официальных статей, опубликованных в больших альбомных каталогах. Например, среди прочих претенциозных и весьма средних по уровню искусствоведческих работ, опубликованных в официальных (т. н. больших) альбомах, особо выделяется статья «Поэтическое отражение современности – центральная проблема искусства» В. Зименко [75, с. 9-22].

Автор статьи довольно смело оппонирует реализму «деревеньщиков», четко обозначив свою позицию. В своей статье В. Зименко, отражая официальную «партийную» точку зрения на «задачи в области изобразительного искусства», довольно точно выявляет ряд искусствоведческих проблем и, в частности, проблему «преодоления тенденции архаизирующей стилизации» [75, с. 9]. Термин «реалистическое искусство» в интерпретации В. Зименко содержит в самом себе весьма близкие (даже родственные) по ряду формальных признаков явления, которые отличаются друг от друга по своему внутреннему содержанию. Определяя формальные рамки понятия «фигуративное искусство», В. Зименко включает сюда реалистическое направление на базе достижений западноевропейского и русского изобразительного искусства второй половины XIX века – начала XX века, акцентированное на «социалистических сюжетах» – покорение природы, строительство, учеба, отдых, которые ведут к «выравниванию эстетических требований» [75, с. 18]. Среди ряда искусствоведческих работ, опубликованных в больших альбомах, также выделяется статья В.О. Зименко «Поэтическое отражение современности – центральная проблема искусства» [75, с. 9–22]. Несмотря на ее небольшой объем, автор вполне ясно иллюстрирует свою позицию, которая явно оппонирует советскому направлению «деревенский реализм». Отражая официальную точку зрения на «…задачи в области изобразительного искусства», В. Зименко выделяет ряд, на наш взгляд, второстепенных проблем, например, проблему «преодоления тенденции архаизирующей стилизации». Исходя из логики рассуждений В. Зименко, термин «реалистическое искусство» имеет в данной работе традиционный историко-художественный смысл. Тогда, исходя из принятого в данной работе «принципа бинарности», «преодоление тенденции архаизирующей стилизации» лишь подчеркивает отличие фигуративного (реалистического) от абстрактного, нефигуративного искусства [75, с. 9–22]. Рамки понятия «фигуративное искусство», согласно интерпретации В. Зименко, включали в себя все реалистические достижения западноевропейского и русского изобразительного искусства, начиная со

второй половины XIX века и до середины XX века по «выравниванию эстетических требований» [101, с. 18]. Таким образом, В.О. Зименко призывает «суровых» художников, в том числе писавших на деревенскую тематику, подключаться к развитию фундаментальной «стратегической» линии развития изобразительного искусства в условиях советского строя. Эта статья В. Зименко является весьма важной, поскольку она играет роль своеобразной историко-культурной справки, которая отражает саморазвивающиеся полуофициальные и полуавтономные процессы, происходившие естественным образом «в стороне» от официального контроля в советском реалистическом искусстве в 1960–1970-х годах.

Применительно к нашей работе сам термин «реалистическое искусство» подразумевает под собой явления сходные по формальным признакам, которые по своему содержанию все-таки отличаются друг от друга, что, например, отмечается работе Л.К. Бондаренко [180, с. 12]. Исходя из такой трактовки, в советском изобразительном искусстве 1960–1970-х годов мы должны обязательно выделить в термине «официальный реализм» все его отдельные составляющие: «ортодоксальный реализм», «прикладной реализм», «суровый стиль» (иногда именуемый «неореализм»), «деревенский реализм» и «фигуративное искусство». Также необходимо отделить иные стилистические направления советского искусства включавшее в себя отдельные экспрессивные направления, «неопримитивистские» тенденции, фигуративное искусство, тяготевшее к символизму и салонное советское реалистическое искусство [180, с. 12]. В исследовании художественного наследия «сурового стиля» весьма полезными могут стать сборники Трудов Академии художеств СССР, регулярно отслеживающие различные тенденции советского искусства входящие иногда в противоречия с «казенными догматами» социалистического реализма. [180, с. 12-14]. В своем исследовании Л.К. Бондаренко также отмечает, что помимо официальной пропагандистской направленности, эти сборники и каталоги также выполняли

функцию своеобразной рекламы, отражавший «официальный» иерархический статус советских живописцев. Другой функцией сборников Трудов Академии художеств СССР была выработка и популяризация рекомендованных «канонов», утверждавщих границы диапазонов и выразительных возможностей социалистического реализма. [180, с. 13]. В числе таких сборников Л.К. Бондаренко выделяет статью И.А. Бартенева «Некоторые замечания о состоянии критической мысли в области изобразительного искусства и подготовке искусствоведов и критиков», где автор проводил серьезную полемику с М.С. Каганом [76, с. 10]. Так, согласно мнению И.А. Бартенева, в своих работах М.С. Каган «стремится возродить ложную теорию многометодного искусства социалистического общества» [76]. Кстати, в этой же статье И.А. Бартеньева упомянута и работа В. Манина «О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 1950-х годов – начала 1970-х годов» [76, с. 10]. Автор отчасти согласен с Л.К. Бондаренко, поскольку это полемика косвенно подтверждает один из главных тезисов диссертации о наличии развитой художественной среды в советском обществе 1960–1980-х годов, в которой весьма плодотворно сосуществовали различные художественно-изобразительные идеи, перетекавшие и обогащавшие друг друга, в том числе и в реалистическом направлении [180, с. 12-14].

Исходя из формального анализа художественных реалий советского изобразительного искусства 1960–1970-х годов, можно в категории «официальный реализм» выделить ряд самостоятельных стилистических направлений. Здесь мы используем удачную терминологию Л.М. Маныч, включающую в себя такие понятия, как «ортодоксальный реализм», «прикладной реализм», «суровый стиль» (неореализм), «деревенский реализм», а также фигуративное искусство, которое тяготело к символизму и советское «салонное» реалистическое искусство. Поэтому важнейшая часть исследования живописи «суровых» должна быть, несомненно, выстроена на базисе глубокого анализа и синтеза изобразительного материала, вследствие

чего есть необходимость составить перечень художественно-изобразительной символики, наиболее распространенных композиционно-колористических решений популярных сюжетных мотивов. В связи с этим особо следует подчеркнуть, прежде всего, искусствоведческий характер настоящей работы, в ее опоре на богатую историко-критическую, теоретическую литературу, создававшуюся в течение многих лет несколькими поколениями русских и советских искусствоведов. Автор вполне разделяет их точку зрения по многим принципиальным позициям, не пытаясь радикально пересматривать объективное отношение к некоторым аспектам изобразительного искусства этого времени, но отмечает наличие ряда проблем, которые требуют более тщательного анализа. Автор считает, что восприятие российского реалистического искусства как автономного, монолитного, управляемого сверху явления во время зрелого советского периода ведет в целом к обеднению истинной картины развития отечественного изобразительного искусства. Судя по огромному количеству высококачественных и интересных работ, происходила глубокая плодотворная работа «внутренних» традиций, которые способны проникать внутрь сознания художников, структурируя новый эстетический и художественный опыт. Именно поэтому в некоторых современных исследованиях, касающихся живописи мастеров «сурового стиля», активно делается акцент на непосредственное влияние мастеров русского авангарда, например сообщества «Бубновый валет». Причем современные исследователи вполне справедливо отмечают влияние живописи Роберта Фалька, Аристарха Лентулова, Александра Куприна, Александра Осмёркина, Ильи Машкова, Петра Кончаловского на сложение образности живописи «суровых». Некоторые искусствоведы вполне обоснованно обращают внимание и на тот факт, что влияние творчества «бубновых» художников на живописные полотна «суровых», проявлявшееся в виде оригинальных художественных опытов, было не слепым подражанием или заимствованием чужих художественных приемов. [336].

Поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования, на наш взгляд, сегодня должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы, лежащие в основе сложения и развития «сурового стиля», задающие вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия. Как справедливо отмечал в своей работе советский искусствовед М.В. Алпатов: «Недооценке русского искусства немало содействовало и то, что в русской историографии издавна принято было рассматривать его в полной обособленности от искусства других стран Западной Европы. Этот обычай укоренился в силу стремления сосредоточить внимание на органическом росте искусства в России» [99, с. 234]. И далее М.В. Алпатов формулирует стратегическое направление дальнейшего исследования отечественного искусства: «Между тем общие вопросы истории русского искусства – это особая и очень важная проблема. Без ее рассмотрения трудно оценить и роль отдельных художников, и значение отдельных памятников» [99, с. 235]. В связи с этим стоит подчеркнуть преемственность настоящей работы, в ее опоре на богатую искусствоведческую, историко-критическую, теоретическую литературу, которая создавалась в течение многих десятилетий предыдущими поколениями русских и советских искусствоведов[13]. Разделяя во многом высказанные ранее точки зрения по принципиальным позициям, автор вовсе не пытался радикально пересматривать объективное отношение к некоторым аспектам изобразительного искусства этого времени. Автор настоящего исследования обозначил наличие ряда серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного исследования. Тем интереснее попытки проведения таких исследований в отечественной науке, которые уже сегодня имеют место быть.

[13] 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.

Нам кажется, что здесь уместным будет привести блестящее высказывание Э. Панофского, которое может служить своеобразным указателем пути и методологии исследования данной проблемы: «Искусствоведу необходимо сверять то, что он считает внутренним значением исследуемого произведения или группы произведений, с тем, что он считает внутренним значением как можно большего числа документов цивилизации, исторически связанных с этим произведением или группой произведений, которые он может освоить, – документов, свидетельствующих о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях, характеризующих изучаемую личность, эпоху или страну. И, наоборот, специалисту, изучающему политическую жизнь, поэзию, религию, философию и социальные процессы, необходимо аналогичным образом использовать произведения искусства. Именно в поиске внутреннего значения, или содержания, различные гуманитарные дисциплины встречаются на равных, вместо того чтобы оставаться друг у друга на подхвате» [23, с. 229].

Предварительные выводы по 2 главе

Данная глава является вводной в проблематику и характер исследования, так как посвящена обзору различных концепций изучения советской живописи 1960–1970-х годов вообще и живописи «сурового стиля», в частности. В ней делает авторская попытка классификации историографии со времен появления живописи «сурового стиля» и до настоящего времени, по отношению самих исследователей к проблематике искусства, причем в работах исследователей советского искусства можно отметить некий дуализм по отношению ко всему данному феномену. Советской культуре и искусству XX века посвящено довольно много публикаций, как во второй половине XX столетия, так и в поздний постсоветский период. Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского изобразительного искусства, от хрущевской «оттепели» до постсоветского «декаданс», 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 шестидесятых годов, путем фиксации его художественной ценности через конкретные произведения в семидесятые и жаркой полемикой в конце восьмидесятых-девяностых годах.

На основании вышеизложенного можно с большой долей уверенности констатировать тот факт, что в настоящее время и в отечественном, и в зарубежном научном пространстве отсутствует доказательная 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 опоре 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 принципиальным позициям, автор вовсе не пытался радикально пересматривать объективное отношение к некоторым аспектам изобразительного искусства этого времени. Тем не менее, автор настоящего исследования и ранее обозначал наличие ряда серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного диссертационного исследования. [144].

Выводы второй главы позволяют нам также 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 настоящей 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.

ГЛАВА 3. ОСНОВЫ ДУХОВНОЙ И ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ «СУРОВОГО СТИЛЯ»

3.1. Иконическое начало живописно-пластической традиции в отечественном изобразительном искусстве

В научной среде, прежде всего в искусствоведческих и культуроведческих 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 (или одно из средств) развития культуры и, в-третьих, как способ оценки социокультурной динамики и ее направленности, темпов и характера. И наконец, в-четвертых, искусство частенько может выступать и в качестве способа прогнозирования (художественно-духовного предвидения) новых вызревающих форм развития социокультурного пространства, предвидя возможные последствия [168, с. 94]. В качестве подтверждения формулировки данного высказывания можно проанализировать факторы воздействия искусства на состояние духовной культуры через систему социальных функций искусства, аксиологическая, познавательная, коммуникативная, гедонистическая и пр., которые вполне исчерпывающе исследованы в современной эстетике.

Для нашего исследования наиболее интересным будет восприятие искусства, как генератора и хранителя традиционной 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 мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и интерпретации

древней русской иконописи (в качестве некоего архетипа традиционной духовности изображенного образа). Или в качестве некоего инварианта, базовой национальной идейно-художественной программы традиционной русской образной идентичности. Казалось бы, русскому крещеному человеку, наследнику традиционной православной культурно-художественной среды должен быть вполне понятен и доступен язык иконы, язык Священного Писания, язык Церковных Таинств и литургического чинопочитания. Однако нам, современным людям советской и постсоветской эпохи, понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние даже на советскую и уж тем более на современную живопись довольно трудно.

Трудности эти заключаются, прежде всего, в том, что начиная уже с XVIII столетия каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути, христианскими картинами, написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Западной Европы в середине XVII века и получило особенно бурное развитие после Петровских реформ в синодальный период истории Русской Православной Церкви. Именно поэтому особенно важным для нашего дальнейшего исследования является вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной [169, с. 46]. Кроме того, семидесятилетнее существование «безбожного» государства СССР, с его антирелигиозной пропагандой и антихристианской культурой (наиболее агрессивной в 1920-е и 1960-е годы), еще дальше отдалило советского человека от его традиционного православного образного мышления и христианского миропонимания.

Впрочем, какие-то робкие попытки отыскать потерянные вечные смыслы имели место в советском социуме. Особо стоит отметить проявление некоего «религиозного творческого импульса» в молодежной среде

представителей советского искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов. При этом интерес к религии в эти годы проявлялся весьма расплывчато и разнопланово, охватывая довольно широкий диапазон духовных интересов, начиная от общекультурных рефлексий на некую весьма расплывчатую «духовность», кончая использованием псевдоправославной или околоправославной эстетики. Например, некоторые «неофициальные» художники предпринимали робкое попытки возвращение знаков и символики традиционной христианской культуры в свои работы. Безусловно, чаще всего эти христианские символы и знаки использовались в качестве потерявших свое смысловое наполнение «обрывков» совершенно непонятного авторам языка православной традиции, некими рудиментами давно прошедшей эпохи. В качестве такой символической игры в «духовность» можно отметить разнообразные творческие искания художников «лианозовского круга», который существовал с конца 1950-х годов на подмосковной станции «Лианозово» (где проживало большинство из членов этой группы). Например, знаменитые коллажи Лидии Алексеевны Мастерковой (1927–2008), выполненные с использованием довольно сложных композиций, состоящих из цифровых комбинаций в сочетании с отдельными фрагментами литургических церковных риз православного священства. Интересно, что активные поиски некой «духовной» привели госпожу Лидию Мастеркову в конечном итоге к эмиграции за границу. Покинув СССР в 1975 году, она вплоть до своей кончины постоянно проживала во Франции. Еще более «духовными» можно условно считать весьма оригинальные пейзажи основателя «лианозовского круга» художника Оскара Рабина (1928–2018). Сами пейзажи представляли собой нечто вроде «живописного» коллажа, состоящего из фрагментов – обрывков советских газет, композиционно соединенных с отдельными фрагментами русских православных икон. Закономерно, но и Оскар Яковлевич Рабин, этот искатель традиционной «духовности», также в 1978 году перебрался на жительство в Париж [176, с. 277].

Впрочем, стоит отметить возрождение определенного профессионального интереса к иконам у советских художников того периода врмени, который проявлялся как во включении старинных икон в развеску в мастерских, так и в собирание зарубежных каталогов и альбомов, посвященным русским иконам. Например, весьма прекрасная коллекция православных икон была у Г.Д. Костаки, его отец служил церковным старостой в храме. Можно предположить, что именно через такие коллекции визуально «выстраивалась» связь духовности классической допетровской иконописи и энергетически мощных асбстрактно-геометрических композиций на холстах представителей авангарда – Поповой, Веснина, Родченко, Клуциса, Клюна. Во многом именно благодаря таким коллекциям и советская московская элита снова стала постепенно приобщаться к этому великому источнику русской национальной визуально-духовной культуры. Как видим, робкие поиски духовной составляющей в советской творческой среде все-таки имели место быть. Они могли даже привести советского творческого человека к какому-то неосознанному духовному «просветлению» в индуистской йоге или в «свободном» сознании движения «нью эйдж», однако без осознанного возвращения к своим традиционным религиозным корням все эти «духовные поиски» были отчасти творчески бесплодны.

Для того чтобы понять всю бесперспективность «духовных поисков» советской «богемы» вне традиционной религиозности, стоит привести слова замечательного русского философа и богослова Н.А. Бердяева: «Существует не только Священное предание Церкви, но и священное предание культуры. Без предания, без традиции, без преемственности культура невозможна. Культура произошла от культа. В культе же всегда есть священная связь живых и умерших, настоящего и прошедшего, всегда есть почитание предков и энергия, направленная на воскрешение. И культура получила в наследство от культа это почитанием могильных плит и памятников, это поддержание священной связи времен. Культура по-своему стремится утвердить вечность. В культуре всегда есть начало консервативное, сохраняющее и продолжающее

былое, и без него культура немыслима. Революционное сознание враждебно культуре. Оно пошло от вражды к культу, в самом зарождении своем оно было выпадением из культа, из установленной культом связи. Оно изначально было иконоборческой ересью, восстанием против культовой этики» [176, с. 74].

Для полного понимания процесса сложения оригинального синтеза светской живописи художников «сурового стиля» с традициями православной иконописи нам стоит подробнее рассмотреть некоторые принципиальные различия в художественно-эстетических подходах к проблеме трактовки «художественного образа». Сторонники «живописного» подхода к внешним формам сакральных христианских изображений и в синодальные времена, да и сегодня вполне справедливо возникает вопрос о необходимости следованиям древним иконописным образцам (изводам). Поскольку уже давно существует совершенно другая, весьма отдаленная от эпохи сложения иконописи эстетическая и визуальная художественно-культурная среда. С точки зрения современной реалистической изобразительной грамотности, традиционная икона обладает странными нарушениями пропорций фигур, искажением передачи фактурности изображения, а также отсутствием принципов линейной перспективы. Ведь в конечном итоге мы сегодня имеем потрясающие «живописные» храмовые росписи Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге или Свято-Владимирского собора в Киеве и молельные иконы, выполненные в традициях академической живописи XIX–XX веков [169, с. 47]. Сравнительный анализ изучения художественного пространства традиционной иконы и религиозной христианской живописи (картины) позволяет нам выделить два основных отличия: во-первых, внешние (стилистические) и во-вторых, внутренние (богословские). С точки зрения внутреннего (богословского) отличия между картиной и иконой можно отметить следующее.

Картина – это авторское художественное произведение, которое являет собой не только светскую живопись (портрет, пейзаж, натюрморт), но также может нести религиозный сюжет и даже религиозный характер, представляя

собой художественный образ, созданный авторской творческой фантазией живописца (художника) с целью передачи его собственного мировоззрения и мироощущения. Мироощущение отдельного художника, в свою очередь, может зависеть как от объективных причин (исторического периода, политической системы или политических пристрастий), так и от характера и от типа самой личности художника, от образа его жизни. Именно поэтому все великие художники умели слышать и чувствовать современные им события и проблемы, волновавшие их современников и пропуская их через себя, фиксировали на поле полотна сконцентрированный художественный образ своего исторического периода. В картине как бы происходит обобщение по вполне определенному принципу «общее выражается через частное», где отдается предпочтение частному, несущему сугубо личные, неповторимые авторские черты мастера. Именно поэтому каждой картине присуще ярко выраженные индивидуальные черты, которые находят свое выражение в оригинальной живописной манере, колористическом цветовом решении и специфических приемах композиции. Картина обязательно должна нести определенные эмоции, поскольку искусство является формой познания и отражения окружающего мира через чувства, поэтому картина есть принадлежность душевного мира [169, с. 49].

Икона – это всегда «откровение Божие», высказанное особым (сакральным) языком красок и линий, данное отдельному человеку и всей христианской Церкви для поклонения (молитвы) и почитания изображенного на ней «первообраза». Мировоззрение самого иконописца (изографа) не являет собой личное мировосприятие автора, но является мировоззрением всей Церкви, отображенным в специальных церковных правилах «канонах». Другими словами, икона это вневременное художественно-богословское отображение инобытия (иной реальности) в нашем падшем мире. Хотя в иконе также как в картине происходит обобщенная трансформация по вполне определенным принципам «общее через частное», авторство иконописца намеренно скрывается, поскольку это не самовыражение, а служение Богу,

аскетическое соборное творение [169, с. 49]. Например, если художник ставит свою подпись под законченным полотном лишь для указания авторства и меры своей ответственности за данное произведение, то изограф выпишет на иконе титул (чин, статус) того лица, чей лик изображен на иконной доске, что онтологически подразумевает таинственное соединение имени и образа. Кисть иконописца (изограф) должна быть бесстрастной, поскольку личные чувства автора не должны иметь места и отражаться на создаваемом пространстве иконы. Икона, также как и голосовое чтение молитв или текстов Священного Писания во время литургии псаломщиком или дьяконом, намеренно лишается каких-либо эмоций. Сопереживание произносимым словам молитвы и восприятие иконографических символов должно происходить лишь на духовном уровне воспринимающего индивида. Если картина является средством общения, прежде всего, с самим автором, с его переживаниями или его идеями, которые могут быть сугубо личными, так и выражать конкретные общественно-социальные умонастроения, то икона это всегда лишь средство для общения с Творцом и Его святыми [169, с. 49].

Икона это не просто иллюстрация текстов Священного Писания или церковной истории, это не портрет Иисуса Христа или какого-либо святого, потому что познавательная (гносеологическая) и просветительная (анагогическая) функции сакральных изображений всегда признавались Церковью. При этом следует отметить и тот факт, что изобразительный язык сакральных христианских изображений складывался постепенно и поэтапно на протяжении многих веков. Поэтому синергизм внутреннего (священного) и внешнего (образно-эстетического) смыслового наполнения, формировавшийся на протяжении этого периода времени, получил свое окончательное завершение и выражение в установках и правилах иконописного канона (изводах). Этот канон, закрепленный в церковных правилах и постановлениях церковных соборов, своей строгой регламентацией иконописной традиции не позволяет низводить икону до уровня светской живописи (пусть даже с религиозными сюжетами). Таким

образом, икона для верующего члена Церкви служит своеобразным посредником (проводником) между осязаемым чувственным миром феноменов и недоступным обыденному восприятию «горним» миром, миром, который мы познаваем лишь верой.

При дальнейшем рассмотрении данной проблемы следует уточнить, что под иконой мы будем подразумевать не только собственно условно-религиозную особую живопись на специальной доске, но фрески на стене, а под картиной, соответственно, произведение, выполненное в традициях реалистической изобразительной школы, сложившейся в европейской культуре со времен эпохи Возрождения. Для наглядности сравним любую написанную каноническую икону Богородицы и, например, «Мадонну Бенуа» великого Леонардо да Винчи из коллекции Эрмитажа. В отличие от иконы Богородицы, на картине Леонардо перед нами представлено авторское изображение миловидной молодой женщины с довольно упитанным младенцем, на этой картине явно присутствуют и некоторые иконографические атрибуты – нимбы над головами персонажей [334]. Также можно проследить способы изображения элементов одежды персонажей: вместо плавных и мягких линий складок ткани у Леонардо да Винчи довольно жесткие и графичные изломы линий одеяний, которые контрастируют с мягкой живописностью иконописных ликов. Причем линии складок расположены не хаотично, они сознательно подчинены общему композиционному ритму богородичной иконы, подчеркивая своими направлениями идею «обожения» человека и физических предметов его окружающих. Автором иконы Богородицы изображается не столько сам предмет, сколько идея (эйдос) предмета, где все должно быть подчинено раскрытию внутреннего смыслового наполнения. Именно здесь сокрыта «деформированность» иконописного изображения: удлиненные пропорции фигуры, как идея преображенной плоти имеющей своим местом пребывания «мир горний». Как справедливо отмечал в свое время Л.А. Успенский, «…свойством святости является то, что освящает все то, что с ней

соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира» [169, с. 50]. Кстати, именно по этой же причине в изображении горных вершин на православных иконах всегда используются «лещадки», своеобразно стилизованные ступени вверх, благодаря которым изображение гор приобретает смысловое изображение лестницы, ведущей к Богу.

Особую роль в иконописном ряду изображений принадлежит персонажам Ангельского чина, изображения которых поражают неземной одухотворенностью, являя собой, по сути, самые поэтичные художественные образы древнерусского искусства. Тела изображенных на иконах ангелов не имеют веса (невесомы), вытянуты, стройны, легки и построены по «ромбовидному принципу». Этот изобразительный принцип предполагает изображение, сужающееся кверху и книзу, приобретая тем самым особенную укрупненность и удивительную легкость. Подчеркивая неземную ангельскую грацию трех ангелов «Троицы» Андрея Рублёва, их сдержанность, позы и жесты, В.Н. Лазарев отмечает: «Благодаря преувеличенной пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Каждый из ангелов безмолвно погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз так сдержанна, как будто малейшее колебание может расплескать ту внутреннюю драгоценную настроенность, счастливыми обладателями которой они являются. Среди всех созданий древнерусских художников ангелы А. Рублёва представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени сурового аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, а целиком с ним сливается» [171, с. 92]. Заложенная А. Рублёвым традиция «ангеличности» позднее становится характерной чертой в развитии всего русского искусства, в том числе и светского. Без понимания этих ангельских качеств, сотворенных Андреем Рублёвым, при построении богословско-художественного образа «Троицы» невозможно понять всю дальнейшую проблематику всего русского искусства, а равно и антиномию русской души в ее «ангелоподобии» и в ее «демоничности». Исследователь Г.С. Дунаев вполне справедливо усматривал эту «ангеличность» в прекрасных

женских образах Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского, в образах Ангела и Захария у Александра Иванова и даже в образе Петроградской мадонны К.С. Петрова-Водкина. В частности, он отмечал, что: «…ангелы Рублёва не случайны, а как бы квинтэссенция всей русской живописи, а может быть, и культуры, ее интонация. Гёте говорит, что есть личности, в судьбе которых предвосхищается судьба всей нации. Возможно, что для русской культуры этой личностью был Андрей Рублёв – ее гений хранитель» [171, с. 93].

Специальным, даже особенным стилистическим отличием иконы от картины служит сам принцип изображения пространства. Практически любая картина построена на законах прямой перспективы с одной, двумя или тремя точками схода. Пространство синтетической (различных типов прямой) перспективы радиально и выпукло (горельефно) и выполнено с преобладанием косоугольных проекций. Наш тварный космос прочитывается отдельными предметами или художественными «фразами»: основание, ствол дерева, крона дерева, небо, облака – все это сочетается в изобразительной гамме, которая призвана объединить элементы в некую целостность. Целью подобного живописного изображения, к выражению которого устремлено европейское искусство, является культивирование субъективных и чувственных ощущений собственного «я». Синтетизм восточно-православной обратной перспективы стремится преобладать над аналитикой и геометрией «реального» живописного пространства, поскольку раздвигая и уравнивая передний и задний планы изобразительной плоскости, иконописец достигает покоя, бесстрастия и надмирной вечности [171, с. 250]. Для традиционной иконы характерна так называемая «обратная» перспектива, перспектива, в которой точка схода расположена не в глубине картинной плоскости, а в самом предстоящем перед иконой человеке, что символизирует идею проникновения (изливания) в наш падший (дольний) мир – мира «горнего». Именно поэтому параллельные линии схода расширяются от нас в глубину пространства (которого как такового и не существует) иконы. Причем передний и задний планы на плоскости иконы имеют не перспективное

(изобразительное), а смысловое (богословское) значение. Именно поэтому на иконе изображение отдаленных предметов невозможно скрыть за воздушной, легкой пеленой так, как это делают живописцы реалистической живописи. На плоскости иконы все фигуры и передние и отдаленные сознательно включены в общую сакральную композицию как фигуры первого плана. Впрочем, каждый отдельный иконописец (изограф) имел право видоизменять установленные канонические образцы (извод), в зависимости от того, какой богословский смысл он желал акцентировать в данной иконографии. Впрочем, иногда на одной и той же иконе мы можем встретить изображение элементов, выполненные и в обратной, и в прямой перспективах [169, с. 52].

Важным признаком, отличающим икону от картины, служит отсутствие внешнего источника света на плоскости изображения. Свет на иконе исходит от ликов и фигур изображенных, из глубины их образа, как непреложный символ святости, поэтому если смотреть на иконы древнего письма, то практически невозможно определить, где находится источник света и падающие от фигур тени. Этот эффект часто именуют «светоносность», поскольку моделировка изображаемых ликов происходит за счет света, изливающегося изнутри самих ликов. Это осуществляется за счет применения особого технического приема письма, при котором белый грунтовый слой (левкас) просвечивается сквозь нанесенный красочный слой [170]. Феномен светоносности православной иконы изначально догматически призван излучать внутренний свет, который должен «прогонять тьму» и всякую иную «нечисть». Светосила иконы, например икон рублевского письма, проявляется в необыкновенном сиянии больших цветовых пятен, которые выделяются на фоне светлых вибрирующих полутонов. Золотистые охристые оттенки, светлые прозелени вместе с прозрачной червленью, будто специально призваны передавать свет, исходящий изнутри иконы. Предметы, изображенные на иконе, намеренно не освещены, но сами излучают внутренний свет, который проникает через красочные покровы в виде голубоватых или белых пробелов [171, с. 92]. Особым символическим

изображением света, который обозначает святость изображенного персонажа иконы, служит изображение «нимба» над головами изображаемых фигур. Нимб, как символ святости и просвещения Божественным светом, является важнейшим атрибутом священных христианских изображений. Нимб на православных иконах представляет собой золотую окружность, составляющую единое целое с фигурой изображенного святого; то есть здесь нимб – это святость, рожденная изнутри самого персонажа. Святость, предполагающая соединение двух воль (синергию): воли человека, стремящегося к Богу, и воли Бога, откликающегося на это святое стремление. Творец как бы возрождает в человеке неугасимый Божественный (фаворский) свет, данный первоначально при сотворении. На западных католических священных изображениях и религиозных картинах нимб изображается, как правило, в виде круга, который висит над головой святого

Одним из важнейших отличий изографии православной иконы от техник живописного полотна служит восприятие и применение цветовых колористических композиций. Цвет как элемент художественной композиции в иконописи не является средством колористического композиционного построения, поскольку он, прежде всего, несет символическую богословскую функцию. Еще искусствовед М.В. Алпатов отмечал, что перед лицом неизбежной смерти в человеке пробуждается созерцательность, которая в православной иконе компенсируется всепоглощающим чувством личного доверия к божественному закону вечной жизни, понимаемому как любовь [171, с. 89]. Неразрывно связанный с «нетварным» фаворским Светом в христианском богословии золотой фон на плоскости иконы служит символом этого Божественного света (Божественной энергии). Именно поэтому его передача традиционно связана не с красками, а с использованием естественного природного материала – сусального (тонколистового) золота. Золотой цвет на иконе – это намеренная антитеза золоту, как символу нашего земного богатства и материального благополучия. Золотые нимбы, золотые блестки на ризах святых (инакопь или ассисты) служат богословским

символом святости и зримой эмблемой освящения Божественной славой, знаком причастности изображаемого на иконе персонажа к Божественной благодати.

Иногда цветовыми синонимами металлическому сусальному золоту могут служить золотисто-желтая охра, красный (прекрасный) и белый цвета [169, с. 55]. Красный цвет на иконах мучеников часто символизирует цвет жертвенности за Христа или царственное достоинство святых, а белый цвет фиксирует жертвенность и чистоту персонажа иконы (например, агнца). Красный цвет, например, в новгородских иконах повествует нам о любви и жертвенности, о красоте и свободе, о независимости духа в духовной и исторической борьбе Господина Великого Новгорода. Голубой цвет в иконописи это, прежде всего, цвет Богородицы (Девы Марии) и Ангелов (бесплотных небесных Сил). Он противоположен по спектральной шкале красному цвету, символу страстей, силе, мощи и огненной пылкости мученических страданий за Христа, голубой цет стал символом чистоты, духовной невозмутимости, тишины и покоя. Голубой цвет в пространстве рублевской «Троицы» символизирует пространство Вечной Божественной Любви, не обжигающей, а милующей падшего человека, в которой поглощаются и «растворяются» страдания, вражда, скорбь, разделение и страх падшего естества [171, с. 90]. Плотный «глухой» черный цвет (через который не просвечивается левкас иконы) в иконописи используют для изображения греха, преступлений, пустоты, падших демонов (сил ада) [169, с. 55]. В иконописи черный цвет намеренно и демонстративно противопоставлен белому, который включает в себя все цвета и цветовые оттенки. Потому что белый цвет – это символ полноты всего Бытия, это Божественная чистота и святость, то есть все то, что возводит земные «тварные» персоналии к своему Творцу. На православной иконе «Преображения Господня» таким цветом изображен преобразившийся на горе Фавор Христос-Спаситель перед учениками-апостолами: «Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильшик не может выбелить» *(Мк. 9:2-4)*.

Важнейшей характерной особенностью иконописного пространства является единовременность изображения происходящих по сюжету событий (все здесь и сразу). Такой подход свидетельствует о том, что события Священной истории, происходящие в нашем пространственно-временном континууме, имеют совсем другое пространственно-образное духовно-символическое прочтение. Евангельские события, происходившие две тысячи лет назад, реальны и действительны даже сегодня, поскольку они вне пространственных и временных границ нашего падшего мира. Они через Боговоплощение и сегодня оказывают прямое воздействие на души всех современных людей, пытающихся спастись от вечной смерти. Для западноевропейской живописной традиции характерно совсем иное изображение и прочтение времени и пространства при изображении евангельских событий. На картинах художников итальянского и Северного Возрождения мы видим нарочитое смешение разновременных и разноместных пейзажей, архитектурных строений, облачений и атрибутов евангельских персонажей. Так, например, на полотне Тинторетто «Рождество Иоанна Крестителя» (1554) изображены интерьеры богатого итальянского дома и люди в ярких одеждах данной эпохи. Каноническое изображение на иконе не имеет случайного или сознательного смешения украшений или деталей, поскольку каждый элемент одежды, строения, атрибуции несет сакральное богословское значение. Даже внешнее украшение лицевой части иконы (оклад) имеет особое богословское обоснование. Оклад символизирует пелену (специальную драпировку), оберегающую святую икону от недостойных или случайных взглядов [169, с. 55]. И здесь стоит отметить тот факт, что согласно единому мнению представителей христианской патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийно-логическому мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера познания. В Священном Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений. Однако Отцы Церкви передали правила в форме неписаного Церковного Предания, относящегося к

религиозным образам и имеющего силу закона *(Patrologiae cursus completes. Series graeca /Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25.).*

Данный подход развивал в своих трактатах IX века св. Иоанн Дамаскин, имея в виду в частности художественные образы искусства. Святой Иоанн, положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, различает шесть видов образов: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек, как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный) [171, с. 61-62]. «Для чего необходим образ?» – задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [168, с. 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне соответствут святоотеческой богословской традиции, ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то, пишет св. Иоанн Дамаскин, «…для путеводительства к знанию, для откровения и обнародованного скрытого и выдуман образ» [168, с. 405], главная функция образа – гносеологическая.

Из указанных видов образа первые три относятся к христианской онтологии, восходя к достаточно подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к гносеологии, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины – Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов) и само неописуемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов, даны нам «туманно Божественным промыслом» *(Patrologiae cursus completes. Series graeca/Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A.).* Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах.

Другими словами, допускается изображение практически всего универсума видимого нашими глазами. Так, св. Иоанн утверждает, что: «Естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» *(Ibid. III. 24.).* Допускается изображать бестелесные «духовные существа» (ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах («как их видели достойные люди»).

Особое внимание Отцы Церкви уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической. В конечном итоге, мы можем отметить, что примененные к современной действительности догматы иконопочитания и иконописные каноны имеют значение не просто в плане вероучительном, но и в плане внерелигиозном. С одной стороны, ознакомление с традициями православия и характерное для нашего времени возращение к истокам христианства неизбежно приводит нас к встрече с иконой (образом), а это значит и к встрече с изначальной полнотой христианского откровения словом и образом. С другой стороны, свидетельство, которое несет русская православная икона, созвучно проблематике нашего исследования исторического развития советского искусства и современности, потому что эта проблематика носит ярко выраженный антропологический характер. Центральный вопрос всего советского и нашего времени – сам человек, заведенный в тупик выросшим на римско-католической почве секуляризированным гуманизмом, атеизмом и демонизмом. Разложение культуры и ряд научно-технических революций привели наш мир к тому, что вопрос ставится уже о сохранении в самом человеке самой его человеческой природы, более того, о сохранении самого человечества как популяции людей. Научно-технический прогресс, направленный на благо человека, почему-то приводит нас к необыкновенному внутреннему и внешнему одичанию. Вместо одухотворения животной жизни человека – к озверению человеческого духа. Человек превращается в орудие производства и торговли, а основная ценность человека сегодня определяется не его личностью, а его функцией. Господство эрзац-ценностей, фальши,

раздробленного сознания, разложения во всех областях приводят современного человека к потере духовного и физического равновесия и к поискам «искусственного рая». Автономный человек современной гуманистической культуры намеренно отказался от уподобления своему Первообразу, явленному в уничиженном теле Иисуса Христа.

Отказавшись от Бога, человек объявил творцом себя и стал творить себе новых богов, более жадных на жертвы, чем прежние языческие боги. На путях этого диалектического противоречия одну из главных ролей принадлежит иконе, «открытие» которой не в том, что ее стали «оценивать» или правильно понимать, а в том свидетельстве, которое она несет современному человеку. Свидетельство о неизбежной победе над всяким разложением и распадом. Свидетельство иного плана Бытия, которое ставит каждого человека в иную перспективу отношений с Творцом и с ближним, несет иное видение мира [172, с. 413].

Для нашего исследования наиболее интересным будет 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 мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и интерпретации древней русской иконописи. Казалось бы, русскому крещеному человеку, наследнику православной традиционной среды, должен быть вполне понятен и доступен язык иконы, язык Священного Писания, язык Церковных Таинств и литургического чинопочитания. Однако нам, современным людям советской и постсоветской эпохи, понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние на советскую и современную живопись довольно трудно. Трудности эти заключаются, прежде всего, в том, что начиная уже с XVIII столетия каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути,

христианскими картинами, написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Речи Посполитой и Западной Европы в XVII веке и получило свое дальнейшее развитие после церковных и светских реформ Петра Великого уже в период XVIII–XIX веков. Именно поэтому вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной является особенно важным для нашего дальнейшего исследования [168, с. 46].

Мы уже отмечали тот факт, что катаклизмы периода Великой Отечественной войны и послевоенной разрухи вызвали серьезные трансформации в самосознании и нравственности советских людей, ознаменовав собой качественно новое духовно-эстетическое мировоззрение, которое не могло не сказаться на сложении иных критериев образно-художественного строя всех видов искусств СССР. Творческие поиски неизбежно привели к утверждению образа нового героя современника этих перемен. В обществе складывался образ советского человека-созидателя, человека внутренне собранного и наглядно демонстрирующего твердость своих нравственных принципов, но при этом всегда готового к труду и духовной борьбе. Самоценность образа такого живого человека, очищенного от всякой внешней идеологической шелухи, привела молодых советских художников к необходимости разработки данной тематики в современном мире. Советские живописцы этого периода активнее принялись разрабатывать 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 авторами разрабатывалась 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, разрабатывающих оригинальные художественные техники, которую искусствоведы сегодня называют представителями живописи «сурового стиля» [244].

Художники «сурового стиля» были поглощены, прежде всего, изображением глубокой духовной внутренней работы своих персонажей и меньше простым живописанием окружающей действительности. В трактовке внешнего образа человека художники особое внимание уделяли лицам и рукам своих персонажей, справедливо считая, как и иконописцы, что именно они по-настоящему демонстрируют внутреннее духовное состояние человека. Именно поэтому, как уже отмечалось автором в более ранних публикациях, полотна представителей «сурового стиля» демонстрируют нам не отдельные лица советских людей, а целостный одухотворённый образ своего поколения [334]. Особо стоит отметить, что такие художники «суровостильцы», как Г. Коржев, П. Никонов, П. Оссовский, В. Попков и братья А. и П. Смолины, весьма часто в поисках «правды жизни» невольно обращались к традиционной условно-символической и сдержанной форме православной русской иконы, отвергая при этом всякую живописную «академическую» описательность. Произведения этих представителей «сурового» направления отличались уравновешенной иконописной ритмикой, четкими линиями контуров изображаемого предмета, композиционной (иконописной) графической широтой фронтальной линии, а также иконографической цветовой гаммой оттенков [334]. Выбранный иконографический колорит намеренно подчёркивал суровость выбранной темы и аскетичность живописных образов, а также акцентировал внутреннюю духовную насыщенность и глубину изображения. В картинах «суровостильцев» преобладают иконописные оттенки темных, даже чёрных и охристо-коричневых цветов и другие иконописные тона. Поэтому картины живописцев «сурового стиля» кажутся

весьма близкими изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII столетия. Творческие работы художников «суровостильцев» Виктора Иванова, Виктора Попкова, Татьяны Назаренко, Дмитрия Жилинского вполне откровенно демонстрируют глубокое авторское прочтение древнерусских иконописных «изводов» и образцов религиозной живописи западноевропейского Предвозрождения XV века [334].

Так, например, намеренно выбранный В. Дайчманом вертикальный формат для одной из своих работ сознательно акцентирует внимание на узости комнатного пространства, холодная строгость которого компенсируется беспорядочным расположением картин и вещей. Направление движения взгляда зрителей акцентировано вертикальными ступенями лестницы (символизирующей «лещадки») и завершены солнечным светом, бьющим из распахнутого дверного проема вверху и освещающего лик Мадонны. Рассекателем солнечного света в проеме двери служит динамично развернутая фигура советского воина с автоматом. Таким образом, перед нами аллегорическое изображение советского солдата, «ангела света», освещающего традиционную христианскую сущность «старушки Европы» от темноты фашизма. Можно также проследить иконографические способы изображения элементов одежды персонажей этого произведения: вместо плавных линий барочной живописи автор намеренно дает графичные линии «средневековых облачений», которые контрастируют со строгой иконописностью ликов. Линии складок одежды расположены автором в соответствии с традициями иконописных изводов, они сознательно подчинены общему композиционному ритму, подчеркивая своими направлениями идею «обожения» человека и физических предметов его окружающих. В. Дайчман сознательно соблюдает традицию изографов, показывая нам невидимый образ реального предмета, внутренний «образ» (идею) феномена, которая призвана отобразить духовную сущность (первообраз) материального объекта. Именно здесь в творчестве «суровых»

сокрыт принцип «деформированности» иконописного изображения – удлиненные пропорции фигуры, как идея преображенной плоти, имеющей своим местом пребывания «мир горний». Кстати, именно по этой же причине в изображении ступеней на картине художника Дайчмана применен типичный прием православной иконописи – стилизованные «лещадки». На иконах всегда используются «лещадки», своеобразно стилизованные горные ступени вверх, благодаря которым изображение гор приобретает смысловое изображение лестницы, ведущей к Богу. Как справедливо отмечал в свое время Л.А. Успенский: «…свойством святости является то, что освящает все то, что с ней соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира» [172, с. 50].

Данный подход к категориям «образного мышления» развивал в своих трактатах в IX веке св. Иоанн Дамаскин, имея в виду в частности, художественные образы церковного искусства. Святой Иоанн, положив в качестве методологической парадигмы философскую систему Аристотеля, различает шесть видов образов: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек, как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный) [168, с. 61-62]. «Для чего необходим образ?» – задает вопрос св. Иоанн и отвечает: «Всякий образ есть выявление и показание скрытого» [168, с. 405]. Другими словами, образ есть важное средство познания человеком Бога и мира, поскольку познавательные способности человеческой души существенно ограничены его материальной природой. Это вполне согласно святоотеческой богословской традиции, ставившей под сомнение эффективность дискурсивных путей познания. Поэтому-то, пишет Дамаскин, «…для путеводительства к знанию, для откровения и обнародованного скрытого и выдуман образ» [168, с. 405], главная функция образа – гносеологическая. Из указанных видов образа первые три относятся к христианской онтологии, восходя к достаточно

подробно разработанным теориям образной структуры универсума Филона, Климента Александрийского и Дионисия Ареопагита. Три последних вида имеют прямое отношение к гносеологии, поскольку с их помощью осуществляется постижение (познание) мира и его первопричины – Творца. Часть из этих образов, обозначающих духовные сущности (ангелов и демонов), и само неописуемое Божество, согласно единодушному мнению Отцов Церкви, даны нам «туманно Божественным промыслом» *(Patrologiae cursus completes. Series graeca/Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 1261 A.)*. Остальные образы создаются непосредственно людьми для получения, сохранения и передачи знаний о первообразах. Другими словами, допускается изображение практически всего универсума, видимого нашими глазами. Так, Иоанн Дамаскин утверждает, что: «естественно изображаются тела и фигуры, имеющие телесное очертание и окраску» *(Ibid. III. 24.)*. В церковной иконописи также допускается изображать бестелесные «духовные существа» (ангелы, демоны, душа), которые запечатлеваются «сообразно их природе» в традиционных и свойственных им формах, «как их видели достойные люди» *(Patrologiae cursus completes. Series graeca/Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. III. 24)*. Для нашего исследования наиболее актуальным будет восприятие искусства «суровых» как «интуитивно бессознательного» генератора и хранителя традиционной русской духовности, как хранителя высших духовных ценностей народа и соответствующего им способа миросозерцания и мировосприятия. При таком взгляде на проблему живописи социалистического реализма и предшествующего ему революционного авангарда мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и «светской» интерпретации советскими живописцами древней русской иконописи.

3.2. Иконологическая духовная идентичность живописных образов сурового стиля (иконичность как духовно-мировоззренческое отражение бытия)

Кардинальные метаморфозы духовной и нравственной жизни народа в годы Великой Отечественной войны положили начало новому этапу в художественной практике мастеров искусства, обострили их восприимчивость к скрытым элементам и веяниям действительности. Поиски привели к утверждению нового героя – современника-созидателя, внутренне собранного, демонстрирующего твёрдость нравственных принципов, готового к труду и борьбе. Самостоятельная ценность живого человека, очищенного от идеологической шелухи, привела художников к разработке темы человека и его места в современном мире. Молодым мастерам хотелось показать обычного героя советских трудовых будней крупным планом в типических обстоятельствах своего времени. В живописи новый специфический способ раскрытия внутреннего мира героя обозначился в отражении скрытой духовной энергии и потенциала в лаконичной (иконной) форме. Суть нового художественного образа передавалась посредством творческого поиска взаимосвязи между внешним обликом (образом) и внутренним состоянием человека (духовной составляющей образа), появилась новая трактовка пространства и времени (надмирность), сами произведения стали отличаться широтой идейных обобщений. Эта общая цель, сплотившая довольно большую группу художников, и породила общность художественно-эстетических принципов и формальных приемов, которые позже были условно названы «суровым стилем» [168].

Живописцы ощущали некую «изношенность старых» технических средств и композиционных систем, намеренно отрицая пассивность «парадных» произведений искусства, именно поэтому они обратились к поиску новых художественных приёмов, которые смогли бы пробудить интерес и вовлечь зрителя в увлекательный процесс поиска «духа времени» и

утверждения обновленного человека, стремясь подтолкнуть к сопереживанию содержания своих работ. В работах будущих «суровостильцев» – П.П. Оссовского «У переезда», Г.М. Коржева «В дни войны» и В.Ф. Стожарова «За дровами», представленных на первой молодёжной выставке, искусствоведы и зрители почувствовали смену интонационного строя в восприятии окружающей действительности – сдержанность, сосредоточенность, лаконичность, достоверность [169].

Ведущими качествами этого поколения являлись уникальный жизненный опыт, нетерпимость ко лжи, созидательное начало, осмысленный подход к творчеству, твёрдая гражданская позиция и бесстрашие. Художники намеренно не разорвали связь с предыдущим наследием, а вычленяя всё самое ценное, идеологически незамаранное, как бы складывали из этих составляющих «новое искусство», давая свою нравственную оценку современности и недавней истории. Они хотели сказать своё слово и быть услышанными, поэтому каждый из них боролся за собственное творчество до конца. Для нашего исследования наиболее актуальным будет восприятие искусства «суровых», как «интуитивно бессознательного» генератора и хранителя традиционной русской духовности, как хранителя высших духовных ценностей народа и соответствующего им способа миросозерцания и мировосприятия. При таком взгляде на проблему живописи социалистического реализма и предшествующего ему революционного авангарда, мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и «светской» интерпретации советскими живописцами древней русской иконописи. Поскольку нормальному русскому крещеному человеку, наследнику православной традиционной среды, должен был быть отчасти понятен и отчасти доступен язык иконы, язык Священного Писания, язык Церковных Таинств и литургического чинопочитания.

В своей попытке уловить дух времени «суровостильцы», как прежде отшельники или землепроходцы, отправлялись «документировать» действительность в самые отдаленные, природно-недружелюбные уголки

страны. Поиск «настоящего» реального, а не вымышленного, человека трудящегося в тяжёлых условиях и проводящего каждый день в борьбе со стихией, стал настойчиво диктовать свой новый изобразительный язык. Пренебрежение сознательным услаждением «красивостью» натуры, при некоторой условности (даже графичности) в её изображении демонстрируют зрителю иконописную аскетичность художественных полотен. Сдержанный колорит, монументально-плакатные лаконичные формы, особый типаж героев и внутреннее эмоциональное насыщение полотен (энергичность, сдержанность, дерзость, преодоление, драматизм) создает эпическое звучание представленных художником сцен. Однако и нам, современным людям советской и постсоветской эпохи, и тем более «суровостильцам» понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние на советскую и современную живопись довольно трудно. Трудности эти заключаются, прежде всего, в том, что начиная уже с XVIII столетия каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути, красивыми христианскими «картинами», написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Речи Посполитой и Западной Европы в XVII веке, и тем, что получило свое дальнейшее развитие после в результате церковных и светских реформ Петра Великого уже в XVIII–XIX века. Именно поэтому вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной является особенно важным для нашего дальнейшего исследования [169, с. 46].

Важнейшей характерной особенностью иконописного пространства является единовременность изображения происходящих по сюжету событий (все здесь и сразу). Такой подход свидетельствует о том, что события Священной истории, происходящие в нашем пространственно-временном

континууме, имеют совсем другое пространственно-образное духовно-символическое прочтение. Евангельские события, происходившие две тысячи лет назад, реальны и действительны даже сегодня, поскольку они вне пространственных и временных границ нашего падшего мира. Они через Боговоплощение и сегодня оказывают прямое воздействие на души всех современных людей, стремящихся спастись от вечной смерти. Для западноевропейской живописной традиции характерно совсем иное изображение и прочтение времени и пространства при изображении евангельских событий. На картинах художников Итальянского и Северного Возрождения мы видим нарочитое смешение разновременных и разноместных пейзажей, архитектурных строений, облачений и атрибутов евангельских персонажей. Так, например, на полотне Тинторетто «Рождество Иоанна Крестителя» изображены интерьеры богатого итальянского дома данной эпохи, а люди изображены в итальянских одеждах того же периода. Каноническое изображение на иконе не имеет случайного или сознательного смешения украшений или деталей, поскольку каждый элемент одежды, строения, атрибуции несет сакральное богословское значение. Даже внешнее украшение лицевой части иконы (оклад) имеет особое богословское обоснование. Оклад символизирует пелену (специальную драпировку), оберегающую святую икону от недостойных или случайных взглядов [169, с. 55].

И здесь стоит отметить тот факт, что согласно единому мнению представителей христианской патристики, высшее знание открывается человеку не в понятиях, но в образах и символах. Понятийно-логическому мышлению доступна лишь очень ограниченная сфера познания. В Священном Писании нигде нет прямых указаний на необходимость создания антропоморфных религиозных изображений. Однако Отцы Церкви передали правила в форме неписаного Церковного Предания, относящиеся к религиозным образам, имеющие силу закона *(Patrologiae cursus completes. Series graeca/Rec. J.P. Migne. T. 94. Io. Dam. De imag. I. 23; 25).* Художники

«сурового стиля», неосознанно обращаясь к наследию своих предков, стремились противопоставить своё творчество официозному пафосу плакатов и официально-имперской стороне социалистического реализма. Уже в контексте их раннего творчества постепенно вырабатывались такие «иконописные» параметры «сурового стиля», как изображение не приукрашенной реальности, отход от подробного литературного повествования, стремление к духовно-психологической трактовке образов, метафоричность художественного языка, расширяющая смысловые границы произведения. Эта обезоруживающая простота (безпафосность) действовала гораздо сильнее, чем надоевшие всем клише изображения «творческого человека». Более того, в ней была своя негромкая жизненная подлинность, ведь существование художника состоит из таких рядовых ситуаций, вполне будничных, но при этом наполненных сокровенной внутренней жизнью, чудесным образом разрешающейся произведениями искусства. В центре внимания «суровых» – не просто тема рабочих будней, но истинная поэтизация (освященность) повседневного труда обычного советского человека. Все, казалось бы, самое прозаическое и обыденное становится предметом монументального возвышения и художественного возвеличивания. Персонажи «суровых» живописцев, как правило, люди брутальных профессий – строители, геологи, ремонтники, плотогоны, полярники, они одновременно имеют и индивидуальные портретные черты и формируют некий собирательный образ (икону) мужественного свободного героя. Всё в этих персонажах говорит об их непростой жизни, упорстве, духовной и физической мощи.

Как отмечалось выше, исследователь живописи «суровых» В. Дьяконов отмечает, что у представителей «сурового стиля» автопортрет и портрет коллег в образе рабочих является одним из наиболее предпочтительных жанров. Дьяконов приводит в качестве примеров картины Андронова, на которых часто изображалась супруга художника, причем её портреты встречаются не только в тематических картинах, но и в интерьерных сценах, и

в натюрмортах (один из важнейших жанров в творчестве Андронова). В. Дьконов справедливо отмечает тот факт, что в своих работах художник Андронов стремится показать предметы не фронтально, а одновременно сверху и чуть сбоку, демонстрируя округлость их форм. По мере своего отдаления от границ картины (рамки) изображенные предметы создают некую пространственную глубину – курватуру. Этой же цели служат сознательно чрезмерно округленные очертания керамического блюда и стола, ниспадающий угол скатерти, складки и изломы одежды героини картины. Все эти художественные приёмы вольно или невольно отсылают нас к творчеству позднего Сезанна, на творчество которого живописцы «сурового стиля» смотрели, как отмечает В. Дьяконов, сквозь призму произведений представителей общества «бубновых валетов» [212]. Влияние живописной системы П. Сезанна на образно-художественное мышление отечественных мастеров ощущалось на протяжении всего бурного XX столетия, поскольку оно в различных вариациях трансформировалось несколькими поколениями русских и советских живописцев. О разнообразных приёмах, которые наши художники заимствовали из богатого творческого наследия П. Сезанна, довольно подробно в свое время писал исследователь Г.Г. Поспелов в статье «О движении и пространстве у Сезанна» [212], также этот феномен отмечала Е.Ю. Турчинская в своей работе «Сезаннизм и отечественная живопись XX века» [212]. Согласно мнению Г.Г. Поспелова, «…сезаннизм бубнововалетского толка явился в России системой, способной уберечь от разрушающего жизненного потока» [245, с. 392]. Сезанновская система композиционного построения вообще, утверждает Поспелов, была воспринята в России и в СССР как «…прочный канон, на который можно с надежностью опереться». Так среди обязательных и «постоянных атрибутов» картин П. Сезана Поспелов выделяет «…канонический стол, поставленный параллельно холсту», на котором присутствует «обязательная салфетка» и возвышается непременная «белая ваза с фруктами» [245, с. 392]. Исследователь Е.Ю. Турчинская отмечает тот факт, что в период хрущевской «оттепели» молодые

художники вновь обратились к образно-художественной системе Сезанна «…как универсальному живописному методу, способному дать возможность, не разрушая изобразительности формы, повествовательности сюжета, говорить новым, современным, предельно выразительным языком, сохраняя все достоинства и открытия живописи первой половины XX века» [246].

Однако новый стиль демонстрировал также некий религиозный «протестантский» или «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 преобразовательного проекта. Художники смогли вовремя оглядеться, понять время и самих себя, чтобы убежать от оскорбительной фальши советских идейно-воспитательных ритуалов, от столичных витрин «коммунистического процветания» во внутренний мир простого советского человека-труженика. «Суровые» в большей степени поглощены отображением внутренней, духовной работы персонажей, чем описанием окружающей их действительности. И в этом плане их живопись носит черты, скорее иконописной традиции, нежели светской портретной «достоверности». Больше всего в трактовке внешнего облика героев художники уделяют внимание лицам (ликам) и рукам персонажей, так как именно они и их взаимодействие проявляют внутреннее состояние человека. Порой кажется, что в полотнах «сурового стиля» представали не просто конкретные лица отдельных людей, а одухотворённый «иконописный» лик целого поколения [334].

В соответствии со своим миропониманием и общим впечатлением эмоциональной напряженности «суровые» избирали и художественные средства. Художники П. Никонов, В. Попков, Г. Коржев, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский и другие в поисках «правды жизни» обратились к сдержанной, условной, обобщенной форме, отвергнув всякую описательность. Зачастую художники работают большими плоскостями, используют жёсткие

пластические формулы, укрупняют и уплощают изображение. Произведениям присущи такие художественные особенности, как лаконизм, ритмичная, но уравновешенная и монументаризированная, преимущественно фронтально развернутая композиция с острыми линейными ритмами, чёткая очерченность контуров, конструктивная лепка формы, экспрессивность, колористическая сдержанность с лапидарными цветовыми пятнами. Колорит, как и вся атмосфера их полотен, подчёркивает суровость темы и образов героев, акцентирует аскетизм и духовную насыщенность, глубину. В картинах преобладают оттенки чёрных, коричневых, землистых цветов и другие минорные тона, крупные планы, провоцирующие вглядывание в героев. Эти картины очень близки изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII века [204].

Важным импульсом творчества мастеров «сурового стиля» стало обращение к художественным традициям разных эпох – их своеобразное восприятие приёмов постимпрессионизма, наследия русского авангарда, искания советских живописцев 1920–1930-х годов, а также искусство Проторенессанса и Древней Руси. При художественных экспериментах и активном обращении к разным изобразительным линиям они умело соединяли в своих произведениях опыт древнерусского искусства, накладывая традиции иконы и фрески, живопись примитивизма на современные лекала. Художники вдохновлялись христианскими шедеврами прошлых столетий и как будто находились в постоянном внутреннем диалоге с мастерами, чьё наследие столетиями являлось источником плодотворных идей в русской живописной культуре и не могло быть уничтоженным за несколько десятилетий. Изучение творчества мастеров прошлого значительно расширило стилистически и тематически границы творчества советских художников. Немалую роль в переоценке прошлого и настоящего сыграли искусствоведческие исследования, «реабилитировавшие» целый ряд мастеров, творчество которых долго считалось не заслуживающим внимания.

Программные произведения «сурового стиля» – «Плотогоны» Николая Андронова и «Геологи» Павла Никонова – демонстрируют разнообразие источников. И если в «Плотогонах» Н. Андронова мы видим цветовые эффекты Петра Кончаловского, которые сочетаются с мотивами Александра Дейнеки, то в «Геологах» актуализируется традиция Павла Кузнецова с проекцией на иконописную стилистику Дионисия, что в глазах советских идеологов начала 1960-х годов выглядело абсолютной крамолой. Сам факт обращения «суровых» к запрещённым ранее традициям уже воспринимался современниками как радикальный новаторский жест, хотя в тенденциях живописи 1960-х годов уже чувствуется определённая исчерпанность и «усталость» тематической картины. Особо стоит отметить, что во многих работах Виктора Попкова, Виктора Иванова, Дмитрия Жилинского, Татьяны Назаренко вполне очевидно обращение не только к ближним, но и к дальним традициям – древнерусской иконописи, искусству раннего Ренессанса и религиозного примитивам XVIII века. Скрытой, не явной доминантой и маяком, к которому обращались мастера «сурового стиля», стало именно древнерусское искусство и его главное воплощение – икона [177].

Иконопись веками служила отправной точкой русского искусства и незримой нитью, связывающей мастеров живописи с их разными стилями, творческими устремлениями… Она служила невольным образцом, каноном, порой чисто интуитивным, для разных поколений русских мастеров кисти. 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 силы человека. Заложенная А. Рублёвым традиция «ангеличности» позднее становится характерной чертой в развитии всего русского искусства, в том числе и светского. Без понимания этих ангельских качеств, сотворенных Андреем Рублёвым, при построении богословско-художественного образа «Троицы» невозможно понять всю дальнейшую проблематику всего русского искусства, а равно и

антиномию русской души в ее «ангелоподобии» и в ее «демоничности». Исследователь Г.С. Дунаев вполне справедливо усматривал эту «ангеличность» в прекрасных женских образах Ф.С. Рокотова и В.Л. Боровиковского, в образах Ангела и Захария у Александра Иванова и даже в образе Петроградской мадонны К.С. Петрова-Водкина. В частности он отмечал, что: «…ангелы Рублёва не случайны, а как бы квинтэссенция всей русской живописи, а может быть и культуры, ее интонация. Гёте говорит, что есть личности, в судьбе которых предвосхищается судьба всей нации. Возможно, что для русской культуры этой личностью был Андрей Рублёв – ее гений хранитель» [171, с. 93].

Художников «сурового стиля» во многом еще не осознанно привлекали в русской иконе и локальные цвета, и упрощенную композицию, и формы, и «застывший» сюжет. Ещё более влекла их цветовая насыщенность, радостная сила или суровая мощь чистых красок. Удивительно, но ранние образцы иконописи А. Рублёва в чем-то неуловимо «соответствуют» общим правилам, которых придерживались мастера «сурового стиля». На православных образах XIV–XV веков принято было изображать суровые и аскетичные лики с характерными византийскими чертами: большими глазами, высоким лбом, прямым носом и тонкими губами. Русские мастера использовали в основном сдержанные тёмные цвета: темно-красный, коричневый, охристо-желтый. Иконописец и реставратор начала XX века, Василий Гурьянов, описывая работы Рублёва, отмечал: «...лики написаны тонкослойно с соблюдением крайней последовательности в переходе от освещённых мест к неосвещённым, выглядят определённо зеленоватыми в тенях и моделированы коричневой («темной») охрой без отметок, т. е. без ударов на наиболее светлых местах для обозначения белою краскою бликов; в соответствии с ликами так же слабо моделированы и фигуры, а контур обозначен лишь тонкой описью» [179]. Удивительно, но именно эти характеристики можно также применить и к живописи «сурового стиля».

Связь с древнерусским иконописным искусством проявлялась не только и не столько в эстетических и технических аспектах живописи «суровых». В произведениях художников «сурового стиля» так же, как и в иконописи, эмоциональное напряжение полностью сосредоточено на внутренней жизни персонажей, а не выражается внешней экзальтацией. Эта живопись, скорее, об удивительной взвешенности всех линий и деталей, о внутреннем балансе, о точно выверенной линии центра на мастерски написанных образах. Изображаемая «суровыми» художниками тяжелая повседневная работа как бы и не совсем является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» *(Быт. 3:19).* В этом смысле художники «сурового стиля» были прямыми наследниками традиций русской живописной школы изображать суровые и аскетичные лики. Очевидно, что несознательное обращение к иконописи не было случайным: художники ощущали печальный распад связи поколений, трагический слом вековых устоев, богооставленность и… отчаянную тоску по какой-то другой, нездешней Правде. В этих голосах эпохи – вся сложность внутреннего самоопределения советского поколения 1960–1970-х годов. Никто из художников не был полностью церковным человеком, да это было невозможно в советское время. Однако существовала тихая духовная, «корневая» связь с родителями, выросшими в вере, с художественными традициями. Этот христианский подтекст, скорее, просвечивает, нежели явственно проговаривается, что было очевидно в эпоху тоталитарного атеизма. Думается, что главным здесь было собственное постоянное стремление, по выражению В. Попкова «…вгрызаться в жизнь, узнавать, постигать основные законы нашего бытия». Это не были напрямую религиозные сюжеты, но в этих темах художники затрагивали что-то неизбежно важное, «сущее» во внутренней жизни каждого человека. В своих главных работах художники пытались интуитивно пробить границу некой духовной тесноты своего поколения, о которой образно написал В. Высоцкий:

«…и сверху лёд, и снизу маюсь» [204]. Представители «сурового стиля» старались раскрыть тему Света и Смысла, насколько это было возможно в условиях советского времени. Правда этого интуитивного поиска выплеснулась на их холсты. Они по-особому понимали, интуитивно ощущали незримую связь времён, преемственность поколений и традиций.

Интересно, что хотя традиция религиозного русского искусства и была прервана после 1917 года, но сами иконы при этом, как часть культурного наследия Советского Союза, стали объектом научных исследований. И хотя атеистическая политика государства, накладывая запрет на религиозную тематику и сюжеты, однако не мешала художникам, создававшим в своих работах образ нового человека, прибегать к формальным заимствованиям, идущим от традиций древней иконописи. Светские живописцы активно использовали свет, струящийся на изображаемую модель отовсюду и будто исходящий из неё (трансцендентный свет), поза предстояния, вид анфас и многое другое. Хотя традиция иконописи в советский период, казалось бы, прервалась, художники «сурового стиля» исподволь искали выхода своим творческим замыслам и разговора похожим живописным языком, продолжая многовековые традиции иконописания, возможно неосознанно, заменяя на время иконописное искусство и интерпретируя его в соответствии с жизнью советского времени. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, составляют особую страницу их творчества. Они стали продолжением размышлений художников о важных нравственных и философских проблемах, а также острой внутренней потребностью обратиться к истокам – канонам живописного мастерства, коими во все времена считалась иконопись.

Обращение к этой теме молодых советских художников кажется неожиданным лишь на первый взгляд: с одной стороны, это был способ выразить свой протест и неприятие существующей «казенной» идеологии и порядков. С другой стороны, художников привлекали потрясающие монументальные росписи православных храмов, чистота и ясность цветовой

палитры иконописцев XV–XVI веков, своё вдохновение они черпали в житийных иконах XVII века, в их образном строе и стремлении к иносказанию (символизму). Проявившаяся в завуалированной форме на пейзажных и жанровых полотнах, эта тема сформировалась и выплеснулась в «деревенских сериях» мастеров и стала продолжением их размышлений о важных нравственных и философских проблемах времени [240]. Как известно, древние Отцы Православной Церкви особое внимание уделяли двум функциям религиозных изображений: психологической и догматической. Мы, в свою очередь, можем отметить, что примененные к современной действительности догматы иконопочитания и иконописные каноны имеют не просто «вероучительное» значение, но и светское внерелигиозное. С одной стороны, ознакомление с традициями православия и характерное для того времени интуитивное возращение к истокам христианства неизбежно приводит к встрече с иконой (образом), а это значит к встрече с изначальной полнотой христианского откровения словом и образом. С другой стороны, свидетельство, которое несет русская православная икона, созвучно проблематике нашего исследования исторического развития советского искусства и современности потому, что эта проблематика носит ярко выраженный антропологический характер. Центральный вопрос всего советского и нашего времени – сам человек, заведенный в тупик выросшим на римско-католической почве секуляризированным гуманизмом, атеизмом и демонизмом.

Разложение культуры и ряд научно-технических революций привели наш мир к тому, что вопрос ставится уже о сохранении в самого человеке самой его человеческой природы, более того, о сохранении самого человечества как популяции людей. Научно-технический прогресс, направленный на благо человека, почему-то приводит нас к необыкновенному внутреннему и внешнему одичанию. Вместо одухотворения животной жизни человека – к озверению человеческого духа. Человек превращается в орудие производства и торговли, а основная ценность человека сегодня определяется

не его личностью, а его функцией. Господство эрзац-ценностей, фальши, раздробленного (фрагментарного) сознания, разложения во всех областях приводят современного человека к потере духовного и физического равновесия и к поискам «искусственного рая». Автономный человек современной гуманистической культуры намеренно отказался от уподобления своему Первообразу, явленному в уничиженном теле Иисуса Христа. Отказавшись от Бога, человек объявил «творцом» себя и стал творить себе новых богов, более жадных на жертвы, чем прежние языческие боги. На путях этого диалектического противоречия одной из главных ролей принадлежит иконе, «открытие» которой не в том, что ее стали «оценивать» или правильно понимать, а в том свидетельстве, которое она несет современному человеку. Свидетельство о неизбежной победе над всяким разложением и распадом, свидетельство Бытия иного плана, которое ставит каждого человека в иную перспективу отношений с Творцом и с ближним, несет иное видение мира [240, с. 413].

3.2.1. Авторская интерпретация мотивов православной иконописи в творчестве В. Попкова

Восприятие и интерпретация православной иконы получают индивидуальное художественное воплощение в творчестве каждого мастера «сурового стиля». Но в то же время обнаруживаются и черты всеобщие, объединяющие художников, которые позволяют нам в целом судить о том, как решается религиозная тема в творчестве «суровых». Одним из путей или способов раскрытия религиозной проблематики живописи «суровых» становится включение в композицию ассоциирующихся с религиозным искусством знаков или символов, которые и являются источником дополнительного, «зашифрованного» смысла. Произведение становится символичным и многозначным, его идеи не лежат на поверхности, а сокрыты в художественном плетении полотна. Так художник Виктор Иванов отмечает:

«Для меня, как и для многих художников моего поколения, характерно, что сами “размышления” художника в готовом виде в картине не показаны. Они как бы вынесены за пределы полотна и должны возникнуть у зрителя» [242].

Появление данного иконописного подхода в творчестве представителей «сурового стиля» проистекает в какой-то мере из закономерностей общечеловеческих. В какой-то определенный момент жизни человек начинает задумываться о вечных ценностях, о непреходящих смыслах. Результат сложной внутренней работы – достижение определённого жизненного этапа, нового уровня самосознания художников – привел к тому, что вопросы о смысле и сущности бытия стали краеугольными в их творчестве. Симптоматично, но каждый из «суровых» искал свой мир сакральных образов вдалеке от столичной суеты. Если Николай Андронов довольно плодотворно работал в Ферапонтово, то Виктор Иванов – в своем родном селе в Рязанской области[14]. Художник Виктор Попков вообще предпринимает путешествие по Русскому Северу, а для Павла Никонова творческой лабораторией на долгое время становится деревня Алексино Тверской области. Пётр Оссовский намеренно надолго связал своё творчество с древней Псковской землей. Изоляция от суеты современного города, уединение, погружение в себя – в этом видится некий пусть и светский образ жизни христианского отшельника, занятого духовным поиском. Поиском, который среди прочего наводил мастеров на размышления и переживания религиозной направленности [192].

Самое сильное творческое осмысление русской иконописи с последующей трансформацией в современные живописные формы проявилось, пожалуй, в картинах Виктора Попкова. В творчестве художника существовала глубинная связь с древнерусской иконописью, с образами, созданными Феофаном Греком, Дионисием и А. Рублёвым. Многие известные картины Попкова создавались под прямым воздействием русской иконы, о чём можно прочитать в его дневниках. Самое сильное впечатление художника от

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

русского искусства было именно от православной иконы, а среди ряда икон – от произведений Андрея Рублёва. И это вполне объяснимо, поскольку в 1960 году ЮНЕСКО объявил всемирным юбилеем великого мирового художника Андрея Рублёва. Политическое руководство СССР вынуждено было, считаясь с этим общемировым культурным фактом, открыть музей русской иконы в наспех отреставрированном Андронниковом монастыре и даже заказать режиссеру Андрею Тарковскому съемку художественного фильма «Страсти по Андрею». Именно поэтому один из своих первых автопортретов Попков построил в иконописном стиле. Еще в 1959 году у художника случилась поездка в Переславль-Залесский на творческую дачу. А. Тутунов вспоминал, что первой работой, которую ему показал Виктор Ефимович, был автопортрет: на картоне, разлинованном на квадраты, в центре которого был изображен сам автор, а по бокам, в «клеймах» вокруг средника в иконах – впечатления от города Переславля-Залесского [192].

В 1964 году художник специально ездил в древний Ферапонтов монастырь, чтобы сделать этюдные зарисовки с фресок великого древнерусского изографа Дионисия. Художнику нравились их плавные и одновременно строгие струящиеся линии, мягкие сочетания светлых, чуть беленых тонов с «пробелами», и спокойный напевный ритмический тон композиции. Именно тогда В. Попков начал много писать в технике традиционной темперной живописи. Приемы, восходящие к русской иконописной традиции, полюбились Попкову и позднее не раз использовались им в работе. Так, явные отголоски ферапонтовского опыта чувствуются в иконописно «высветленной» палитре его знаменитой «Бригады». Где в изображении исключительно высокого, почти иконописного горизонта, в спокойном кругообразном ритме рублевской «Троицы», создающем ощущение единства и согласия. А сознательный уход автора от пространственной глубины в чертах персонажей во многом роднит это полотно с работами Д. Жилинского, к творчеству которого Виктор Ефимович в то время относился с особым вниманием [186].

Попков, как и все великие мастера прошлых веков, нередко вдохновлялся работами других художников, но это никогда не бывало лишь прямым заимствованием. Это всегда было переосмыслением, в котором от творческой индивидуальности самого В. Попкова было больше, чем от первоисточника. Ещё одна очевидная аналогия картин Попкова с иконописью – интерес к работам палехских мастеров, в свою очередь также восходящих к иконописи. Именно в то время В. Попков по-настоящему «рассмотрел» и полюбил утонченную декоративную изысканность лаковой миниатюры Палеха. Интересно, что Виктор Попков, довольно быстро переживший в своём творчестве изначальную проблематику «сурового стиля» и ушедший дальше в своих работах, которые зачастую не сводятся к тому или иному направлению, считается классическим, лучшим представителем «суровых» во многом благодаря картине «Строители Братской ГЭС» [192].

Согласно воспоминаниям В. Барвенко, приехавшего в Братск вместе с В. Попковым, Попков был буквально одержим «иконописностью» образов простых рабочих и писал их этюды с утра до вечера. Загоревшись целью создать по-настоящему монументальное произведение, он стал работать ещё более напряженно, чем обычно. Идея использовать в произведении тёмный – «ночной» – фон возникла почти сразу, поэтому этюды к картине писались ночью. По словам самого художника, замысел картины был основан на желании: «…сделать как в иконах, всех силуэтами на чёрном фоне» [186]. Именно поэтому у автора на картине мы видим монументальные, вытянутые почти «иконописные» фигуры простых рабочих. Можно также проследить иконографические способы изображения элементов одежды персонажей этого произведения: вместо плавных линий барочной живописи автор намеренно дает иконографичные линии одежды, напоминающей «гиматий», которые не контрастируют со строгой иконописностью «ликов» рабочих. Линии складок рабочей одежды сознательно расположены в соответствии с традициями иконописных изводов, они намеренно подчинены общему композиционному ритму, подчеркивая своими направлениями идею «обожения» человека труда

и физических предметов его окружающих [186]. Автор сознательно «соблюдает традицию» древних изографов показывая нам невидимый образ реального предмета, а внутренний «образ» (идею) феномена, который призван отобразить духовную сущность (первообраз) материального объекта. Именно здесь в творчестве «суровых» как бы тайно сокрыт принцип «деформированности» иконописного изображения – удлиненные пропорции фигуры, как идея преображенной плоти, имеющей своим местом пребывания «мир горний» [192].

В похожем иконописном ключе решена ещё одна замечательная работа Попкова – «Бригада отдыхает» (1965), получившая всеобщее признание в Париже. Её герои не действуют, а «пребывают в пространстве» формата картины, погруженные в свои неспешные занятия – чтение, игру в шахматы. Здесь изображаемая работа не является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» *(Быт. 3:19).* Мы видим, что выразительные приёмы автора здесь иконографически ещё более отточены, чем в предыдущем случае. На картине автора намеренно отсутствуют перспективные сокращения, а вместо этого фигуры переднего плана помещаются в нижнюю часть композиции, а более удаленные фигуры – в верхнюю. Скошенное поле, на котором лежат рабочие, уподоблено условному плоскостному золотистому «иконописному» фону, придающему этой картине намеренное сходство с православной иконой. Когда в одном из номеров журнала «Творчество» было напечатано обсуждение картины «Бригада отдыхает» по итогам профессионального круглого стола, то выяснилось, что некоторые советские художники высказались крайне недоброжелательно, а многие просто вообще не поняли это произведение (и это не случайно). Лишь спустя полвека, вполне очевидно, что находки В. Попкова не просто представляли высокий художественный интерес. По своей духовной сути они восстанавливали ещё недавно казавшуюся полностью утраченной возможность идейно-художественного

диалога с древнерусской иконописной традицией. И дело было не столько в заимствовании отдельных мотивов (у Попкова тогда еще преобладали темы вполне современные), сколько в попытке заново переосмыслить художественный и символический язык иконописи – структуру изобразительного поля, колористические закономерности и т. д. [186].

Особой традиционной иконографией пронизаны все полотна серии «мезенских вдов» В. Попкова. В центре полотна «Вдовы» изображена в полный рост высокая худая женщина, её скорбное лицо с глубокими морщинами напоминает иконописный лик или лицо древней деревянной статуи, оно обращено к зрителю, но сдержанная в эмоциях и полная грусти женщина погружена в собственные мысли и воспоминания [186]. Кажется, будто героиня картины сошла с иконной доски, воскрешая в памяти древние иконописные изображения святых христианских мучениц. Это самая яркая фигура из всех, строгая и величественная, она словно колонна держит на себе всю картину. Интуитивно, на ощупь В. Попков подходит к теме христианского смирения, которое состоит, прежде всего, в принятии и несении своего креста. Специальным стилистическим отличием от простой картины служит сам авторский принцип изображения пространства. Здесь пространство синтетической перспективы радиально и горельефно и выполнено с преобладанием косоугольных проекций. Все это сочетается в изобразительной «иконописной» гамме, которая призвана объединить элементы в некую целостность. Перед нами синтетизм восточно-православной так называемой «обратной» перспективы, которая стремится преобладать над аналитикой и геометрией «реального» живописного пространства. Иногда можно встретить изображения выполненные как в обратной, так и в прямой перспективах. Так, уравнивая передний и задний планы изобразительной плоскости, автор достигает покоя, бесстрастия и надмирной вечности [171, с. 250].

В натюрморте В. Попкова с серым лоскутным одеялом довольно примечательно неожиданное проявление иконы, с одной стороны, вроде бы символизирующей связь с традициями, а с другой – решённой совершенно

неожиданно и даже нетрадиционно. Приглядевшись к ней, понимаешь, что не можешь узнать изображенный на иконе лик, что иконографии такого рода не существует и что она, очевидно, целиком выдумана художником, возможно, как аллегорический намёк на необходимость вечного поиска в искусстве. Целью подобного живописного приема в художественном изображении, к выражению которого всегда было устремлено западноевропейское христианское искусство, является культивирование субъективных и чувственных ощущений собственного «я». Впрочем, каждый отдельный иконописец (изограф) имел право видоизменять установленные канонические образцы (извод), в зависимости от того, какой богословский смысл он желал акцентировать в данной иконографии [192].

В картине В. Попкова «Мать и сын» художник написал себя больным, лежащим в кровати под большим одеялом, а мать изобразил стоящей рядом и читающей Библию. Все произведение пронизано христианской любовью, теплом и уютом, которые художник всегда ощущал, приезжая к матери. Его матушка Степанида Ивановна была очень набожной русской женщиной и много лет проработала в приходской церкви звонарем. Именно христианской молитвой, словно сознательно акцентирует наше внимание художник, мать и старается исцелить своего сына, водя пальцем по строчкам Евангелия и одновременно обращаясь к иконе Божьей Матери в красном углу [187]. Важным иконописным признаком, отличающим изображенную на полотне икону от всей композиции картины, служит отсутствие внешнего источника света на плоскости изображенной иконы. Свет на иконе исходит от святости изображенных ликов и фигур, из внутренней глубины их образа, как непреложный символ святости. Поэтому если внимательно смотреть на иконы древнего письма, то практически невозможно определить, где находится источник света и где падающие от фигур тени. Хотя Виктор Ефимович никогда не был истово религиозным человеком, но всегда с уважением относился к искренне верующим людям. Мотив материнства присутствует в картине двояко – в образах матери и сына и в образе иконы Богородицы с

Иисусом Христом. Это перекличка с вечной темой Богоматери с младенцем – темой жертвенной материнской любви и молитвенного прошения за сына, которому суждено пронести свой крест. Иконописный эффект, именуемый «светоносностью», автор намеренно постарался применить в этой работе, поскольку моделировка изображаемых иконописных ликов происходит за счет света, изливающегося словно бы изнутри самих ликов.

Удивительно, но именно в Германии им была задумана картина «В соборе», изображающая внутреннее убранство русского православного храма, словно бы недолгое пребывание за границей всколыхнуло традиционную ностальгию по-своему, русскому, родному. Мы знаем, что для традиционной православной иконы характерна так называемая «обратная» перспектива, то есть перспектива, в которой точка схода расположена не в глубине картинной плоскости, а в самом предстоящем перед иконой человеке, что символизирует идею проникновения (изливания) в наш падший «дольний» мир – мира «горнего». Именно поэтому на картине «В соборе» параллельные линии схода расширяются от нас в глубину пространства (которого как такового словно и не существует) картинной плоскости. Причем передний и задний планы на плоскости здесь явно имеются, но они несут не перспективное (изобразительное), а смысловое (богословское) значение. На картине мы видим туристов, поднявших головы к фрескам – удлинённые, почти бесплотные (не до конца прописанные) фигуры людей сами похожи на почти стёртые временем фрески и выглядят менее реальными, чем тени изображений, сохранившихся на стенах собора. Перед нами развернута точная метафора эфемерности человеческого существования, преходящего и быстротечного, в отличие от многовековых фресок. Именно поэтому на иконе изображение отдаленных предметов невозможно скрыть за воздушной, легкой пеленой так, как это делают живописцы реалистической живописи. На плоскости картины Попкова также все фигуры и передние, и отдаленные сознательно включены в общую сакральную композицию как фигуры первого плана. Именно работая на этой картиной, Попков сделал много карандашных

и живописных этюдов с древнерусских храмовых росписей. Со временем художник все больше отказывается от второстепенных деталей на своих полотнах, словно приближаясь к традициям русской иконописи. Он отказывался и от всей той декоративной «повествовательности», что придавало бы картине ощущение конкретного места и действия. В отличие от ранних произведений, художник уже не стремится создать ощущение реального пространства, перед зрителем как бы возникает некая среда, в которой сосуществуют герои картин, мужчины и женщины, причем каждый персонаж словно спрятан в своей нише, а все «случайное» или «лишнее» специально отброшено автором [187].

Особняком в творчестве мастера стоит картина «Мне 40 лет» (1972), написанная, вероятнее всего, под влиянием не древнерусской, а итальянской иконописи раннего Предвозрождения. Глядя на созданный художником образ, можно почувствовать, что сорокалетие стало для автора важным рубежом, поводом осмыслить собственную жизнь и то, что он успел сделать (сотворить) к этому сроку. В центре картины – святой ангел, бесплотное, безгрешное, почти полностью прозрачное существо с огромными распахнутыми крыльями, который держит в руках голову художника, тогда как тело последнего лежит обезглавленным у его ног. Без головы, с изломанными жестами рук, оно выглядит абсолютно беззащитным, но крыло ангела распростёрлось над ним как защитная броня [177]. И здесь авторская художественная композиция нас словно переносит из советской материальной действительности в некое надмирное пространство безплотных духовных сил.

Ангелы (с греч. – вестник, посланец) – традиционные изображения духовных сил Небесных, первые изображения известны со II века. Причем в настоящее время способ изображения ангелов совершенно различен в византийской и древнерусской (православной) и итальянской (католической) живописи. В иконописных «изводах» византийской и древнерусской школ различные чины ангелов изображают в виде прекрасных крылатых юношей с кудрявыми каштановыми или золотыми волосами до плеч. Ангелы в

соответствии со своими чинами одеты либо в воинские доспехи, либо в царские одежды (мантия, далматик, хитон и пр.). Большие ангельские крылья золотые, белые или серо-пепельные как голубиные, сложенные или простертые у них за спиной. В итальянской традиции изображенные ангелы, при большей внешней красивости и выразительности, отличаются неопределенностью и авторской свободой в трактовке. Преследуя главным образом изящество и красивость, западноевропейские художники всегда упускали из виду царственное служение ангельских чинов. Отсюда, не имея свойственной монументам тяжеловесности и неподвижности византийских ангельских фигур, итальянские фигуры ангелов часто грешат излишней свободой позы, изысканностью или вообще театральной грациозностью. Желая выразить эфирность существа ангелов, европейские художники придают им прекрасные белокурые, развивающиеся волосы, голубые глаза, прозрачное, как бы воздушное, призрачное тело, одежды неопределенных цветов, легкие, эфирные, веющие, будто сотканные из света и тумана. От этого, в противоположность православной иконописной холодности и бесстрастию, живописные европейские изображения ангелов страдают какой-то женоподобностью, сентиментальностью, изнеженной красотой и напоминают не библейских духов света, а языческих эльфов, иранских пери или греческих сильфид. В то же время перед нами предстает типичное, почти каноническое условное иконописное изображение, хотя и не вполне традиционно православное. Автором изображается не столько сам предмет, сколько сама идея (эйдос) предмета, где все должно быть подчинено раскрытию его внутреннего смыслового наполнения. Именно здесь сокрыта некая «деформированность» и восточного и западного иконописного изображения – удлиненные пропорции фигуры, как идея преображенной плоти, имеющей своим местом пребывания «мир горний».

В другой биографичной картине Попкова «Мой день» (1968) можно увидеть, как полностью рушится система координат, и три образа предстают в обводках, наподобие фресковых образов, приобретая символическое

измерение [186]. Еще одним примером авторской картины на религиозную вневременную тему в творчестве Виктора Попкова является полотно «Северная часовня» (1973). Главный герой здесь – маленький мальчик, который выполняет также функцию зрителя. Поместив его фигуру перед открытой дверью в сакральное пространство часовни, художник тем самым фокусирует внимание на вхождение «отрока» в храм, в приобщении его к «духовному» [186]. В первоначальном эскизе картины «Северная часовня» мальчик (зритель видит только лишь его голову) стоит в центре церкви рядом с иконостасом, под центральным куполом, расписанным старинными яркими фресками, которые намеренно занимают большую часть художественной композиции. В работе преобладает ликующее праздничное настроение: пламенеет красками церковный иконостас; купол, разделенный на сектора – небесно-голубой с красными всполохами фигур святых, – представляется лучащимся и напоминает солнце. Автор, возможно, сознательно несколько «искажает» традиционную композицию православного образа «Господь Вседержитель», который изографы традиционно писали в куполах церквей с использованием воздушной перспективы. Художник намеренно выбрал именно такой ракурс, чтобы зритель чувствовал себя «прихожанином храма», разглядывающим купол с запрокинутой головой, вплоть до ощущения лёгкого головокружения, понимая, что творится в душе у мальчика. Правда, в итоговом варианте картины присутствуют фигуры ангелов, изображенные над входом в часовню. Композиция выстроена так, что в них видятся ангелы-хранители, слетевшиеся к входу, чтобы «осенить своими крылами» и мальчика, и вообще всех входящих в храм. Пространство часовни, согласно концепции автора, сознательно должно восприниматься – вознесенным над землей «домом Божьим», неземной красоте которого дивится не только изображенный на полотне мальчик, но и любой зритель картины. При этом портал дверного проёма кажется нам окном, открывающим вид с небес на землю [186].

Знаковой в аналогичной тематике стала и другая картина Попкова «Хороший человек была бабка Анисья», основной сюжет которой явно отправляет зрителя к иконе «Успение Пресвятой Богородицы». Для усиления плоскостного эффекта живописного полотна, более иконографично подающего основную группу персонажей, окончательный вариант картины был написан автором не масляными красками, а темперой. Сосредоточение автора на главном, конечно же, не умаляло деталей. По мысли художника, именно возможность рассмотреть отдельные детали должна была сделать пространство картины более близким, даже родным для зрителя, а также дать ключ к пониманию общего замысла данного произведения. В заметках художника встречается такая надпись: «… Писать “Бабку Анисью” как цветную гравюру и икону… Лица, как в иконах, – охра, лепка, пробела» [177]. Действительно, эту «иконность» можно сразу же прочувствовать, глядя на картину. Персонажи полотна, в плаче прижавшиеся друг к другу, напоминают фигуры скорбящих Апостолов с иконы «Успения», силуэт изображенной со спины фигуры в светлом дождевике подобен силуэту ангела, да и в целом «мотив плача и скорби», а также прощания абсолютно иконописный. Именно поэтому в качестве возможного прообраза почти сразу же вспоминается икона «Успение Пресвятой Богородицы». Перед нами автором намеренно открывается принципиально другой, не советский, язык художественных образов – язык вечных метафизических понятий, который для всякого столетия вне времени [177].

Интересно, что обращаясь к проблеме духовных истоков искусства 1960-х годов, исследователь А.И. Морозов намеренно делал акцент на внутреннем художественном родстве творчества П. Корина и Попкова: «Любопытно заметить, что становление Попкова происходило не без косвенного влияния П.Д. Корина. Середина 1960-х годов – время, на которое приходился пик популярности старого мастера, связанный с выходом к широкой советской публике цикла картин его «Руси». Героини картины «Воспоминания. Вдовы» (1966–1968) – первого шедевра зрелого Попкова –

непроизвольно перекликались с коринскими персонажами. Они воспринимались как мощный историко-национальный тип, которому не было другой аналогии в нашей живописи» [177]. В архиве художника была найдена фотография, запечатлевшая Виктора Попкова среди всех присутствовавших на отпевании великого русского художника П. Корина в Успенском соборе Новодевичьего монастыря. Этот факт лишь подчёркивает неразрывность духовных и художественных традиций великого русского искусства, несмотря на все усилия советских властей вымарать наследие и построить «новое социалистическое искусство» на пустом месте [186].

3.2.2. Христианские мотивы в творчестве Николая Андронова

Одним из примеров внутреннего обращения «суровых» к религиозной проблематике являются многие произведения художника **Николая Андронова**. В них автор косвенно, а точнее аллегорически использовал библейские и евангельские сюжеты и традиционную христианскую иконографию. Путём выстраивания тончайших ассоциаций, сложных намёков, использования иконографических принципов он создаёт некое переплетение, перекличку между евангельскими сюжетами и жизнью обычной деревни. Метафорический смысл у Андронова не всегда лежит на поверхности, но, с другой стороны, абсолютно понятен мало-мальски просвещенному зрителю. Так, например, в картине «Ликбез» (1972) обучение грамоте деревенских жителей явно прочитывается как распространённая в европейском религиозном искусстве новозаветная сцена «Тайной вечери», а в полотне «Семья» (1976) – евангельский сюжет «Рождество Христово». Принимая во внимание то, что художник не фотограф, и он при работе над изображением фигур, головы, теней и прочих элементов картины волен разнообразить их до бесконечности, волен идеализировать все земное, поднимая его до божественного. Именно тем и отличается талантливый художник от ремесленника в искусстве, что он в состоянии найти в глубине

своей души то, чего нет ни в одной модели. Художник может несколькими чертами, штрихами и даже нюансами придать лицу персонажа, его взгляду, именно ту мысль и чувство, которое он захочет.

Довольно интересный анализ картины Н.Андронова «Ликбез» дается в диссертации К.В. Карповой «Суровый стиль. Судьба направления», защита которой состоялась в 2015 году [203]. На картине Н. Андронова «Ликбез», сюжет которой, по мнени. К.В. Карповой, намекает на аллюзию сюжета «Тайной вечери» автор сознательно указывает число участников действия, и благообразный, как бы списанный с икон, облик крестьян. Кроме того, о религиозной подоплеке картины, считает Карпова, говорит также имитация лазоревых «пробелов» на одеждах и характерная пластика персонажей [203]. В своей диссертации Карпова также акцентирует внимание на контурной форме пространства, расположенного Н. Андроновым между двумя центральными фигурами на переднем плане, которые сидят спиной к зрителю. Автор диссертации согласен с тезисом Карповой о том, что контур межфигурного пространства своими линиями сильно напоминает форму евхаристической чаши, которая являлась наиболее распространённым иконописным мотивом и служила напоминанием о главном христианском таинстве [203]. К.В. Каропва акцентирует свое внимание и на факте присутствия на картине Андронова такой детали, как изображение собаки в правом нижнем углу [203]. Однако, автор настоящей диссертации не согласен с категоричностью тезиса К.В. Карповой о том, что в западноевропейской христианской традиции изображение собаки в композициях «Тайной вечери» часто соседствовало рядом с Иудой, поскольку собака, как нечистое животное, традиционно считалась атрибутом самого «князя тьмы» (например Мефистофеля). Поэтому в традициях западной и восточной изографии персонаж Иуды намеренно отделялся довольно различными изобразительными приёмами, например, Иуду старались изобразить обособленным среди прочих учеников Христа. Кроме того, Иуда мог отличаться цветом своего одеяния, или отсутствием нимба в ом случае, когда

все ученики изображались с нимбами. Впрочем, иногда нимб Иуды мог быть специально написан чёрной краской. Такое выделение темным цветом негативного персонажа может быть вполне отнесено к фигуре на картине Н. Андронова, которая изображена сидящей спиной к собаке, поскольку её платок художник сознательно выделил тёмным цветом на фоне прочих персонажей [203]. Впрочем, автор диссертации согласен с тезисом Карповой об аллегорическом сопоставлении процесса обучения грамоте советских крестьян, с главнейшим христианским таинством, через символическую трактовку художником изображения процесса «приобщения» простого народа к миру духовной культуры. Мы также считаем что художник намеренно передал таинственное состояние постижения истины, через процесс превращения незнающих крестьян в число посвящённых учеников [203]. Кстати, схожую трактовку сюжета картины «Ликбез» ранее давала Л.К. Бондаренко в своей диссертации «Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов» защита которой состоялась в 2005 году [180].

В картине «Семья» художник внимательно относится к каждой детали картины и выводит из, казалось бы, бытового мотива образ главного библейского события. В этом явно следует традиции европейских живописцев Северного Возрождения, Ван Эйку и Питеру Брейгелю, а также и французу Жану Фуке. Деревенский быт, таким образом, приобретает особое, почти религиозное звучание. Мужской персонаж может прочитываться и трактоваться амбивалентно – и как Иосиф-плотник и как простой крестьянин, а женский образ – и как Дева Мария и как обычная женщина-крестьянка. Можно увидеть и два источника света: открытую дверь и мистический свет из яслей. Как известно из рассказов всех евангелистов, младенец Иисус Христос после своего рождения находился в яслях вместе со скотом. Появление ирреального источника света можно связать с традиционной иконографией евангельского сюжета Рождества Христова. Вообще в деревенской серии Н. Андронова очень часто связующим звеном между миром человека и миром природы (миром божественным) выступает окно (символизирующее портал),

которое как бы соединяет «связует» мир бытовой повседневности с миром возвышенным и духовным. С другой стороны, оконная рама становится своего рода границей (порталом), создавая иконописный формат (лузгу) между ограниченным в пространстве человеком и необъятными просторами природы. В этом смысле известная живописная «серия окон» Андронова становится поистине иконописным пространством – символом той по-отшельнически уединённой, созерцательной, наполненной внутренней духовной работой жизни, которую художник вёл в Ферапонтове. Есть у Николая Ивановича и оригинальные автопортреты на фоне православных икон. Их парадокс заключается в том, что трудно назвать другое произведение в нашем искусстве, где с такой очевидностью узнаётся вечно ищущий Истину советский человек творческого поколения 1960-х годов. В «Автопортрете в музее» герой изображен в своём стареньком свитере с крестчатым узором, который почти аналогичен крестчатому узору и на ризах святого, что по творческому замыслу автора символизирует его духовную принадлежность к той же православной почве, что и создала древний иконописный образ [187].

Образный мир живописи Николая Андронова представал, как правило, в формах исключительно цельных и концентрированных. Можно невооружённым глазом заметить пронизывающие эту цельность пластические, пространственно-композиционные и духовные скрепы, наработанные творческим и человеческим опытом мастера. Осмысление мастером пейзажа XIX века, наследия русского авангарда начала XX века, живописи 1920-х годов сочеталось с глубоким интересом к фреске (Дионисий). И здесь нельзя не отметить, что особый «сакральный» синтетизм советского (русского) искусства во многом был заключен в его историко-временных рамках – от традиционного православия до перестроечного неоязычества. Советское искусство отражало не только социально-историческую и образно-стилистическую специфику художественно-культурных памятников данной эпохи, внешнюю драматургию конфликтов в определенных политических «…измах», но, прежде всего, истинно русское

целостное планетарное мировоззрение в системе «Бог – человек – общество». В основе русской, а затем и советской эстетической концепции на протяжении всей истории нашего Отечества открывалась тайна бытия – жажда пророческого и мистического слова, «…глагола, жгущего сердца людей», способного тем самым преобразовать этот «падший» материальный мир. И здесь проблемы авторской позиции не только Н. Андронова, но и всех «суровистов», 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, советские живописцы и авангарда и соцреализма пророчествовали об ином нематериальном «псевдорелигиозном» духе, о новых реалиях и новой красоте [220].

Русский авангард показывал русскому человеку «новых героев», которые вдруг все сразу полетели в бездну. В творчестве революционных мастеров, в их аналитическом искусстве отразились метастазы: художественная деформация, приемы алогизма, кубистические метафоры раскрывали звероподобный дух, его антибытийное уродство и нравственные судороги [200, с. 99]. Философский эстетизм художников начала XX века сделал почти прозрачной 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 анти иконы – «социалистического реализма» [200, с. 99]. Именно поэтому художнику Н. Андронову и была чужда недооценка нашей русской духовной традиции, включая и церковное предание, и фольклор, и древние архитектурные памятники – храмы. Которые он пишет так часто и истово, и память о любимом иконописце Дионисии, и иконы, которые он пристально разглядывает как в музее, так и в деревенской избе. Всё это для Н. Андронова не просто крупицы памяти, но в огромной

степени работа живой русской души и испытание живой человеческой совести [220].

3.2.3. Гелий Коржев, Павел Никонов и другие представители «суровой» иконичности

Как и у других представителей «сурового стиля», живопись **Гелия Коржева** во многом постепенно очищается от «лишних» второстепенных деталей, а персонажи его картин, кажется, совсем не принадлежат этому веку. Среда у Коржева условна в той же степени, что пейзаж иконы. В этом его работы стилистически удивительно напоминают работы Феофана Грека. И обобщенная человеческая фигура с сотен его икон являет нам коллективный портрет (собирательный образ) всего русского народа, а через его живопись как бы преломляется эпоха[15]. Одна из главных, самых известных картин в творчестве художника – полотно «Следы войны». Перед нами портрет старого солдата Великой Отечественно войны, прямо глядящего на зрителя единственным пронзительно-голубым глазом, с лицом по-детски невинным, но обтянутым тонкой обожжённой огнем кожей. Увечный, грязный, опалённый огнём и солнцем простой русский человек. Если закрыть одну часть лица – мы увидим мёртвого с заострённым носом, другую – живого, сильного человека. Это почти икона преподобного Макария Египетского раьоты Феофана Грека 1378 года, словно сошедшая с фресок новгородской церкви Спаса на Ильинке. Лицо ветерана и лик праведника изображены анфас, они практически без эмоций, общего фона нет – реальность, в которой находится старый солдат (как и св. Макарий Феофана Грека), намеренно не уточнена. Они оба вне времени и вне пространства – может быть, это египетская пустыня, где святой Макарий шестьдесят лет «убивал свою плоть», стоя на каменном столбе, а может быть, это огненная Курская дуга, где сотни

[15] 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.

и тысячи тонн раскаленного металла убивали солдата, делая из него праведника. Трагическая неуемность в чертах ликов и в жестах рук и Коржевского ветерана и Макария Феофана Грека. Неуемность и власть, но власть без минуты забвения, а в глазах затаенная мольба, скорбь и надежда. Общий для картины и фрески темный красно-коричневый фон, темные контуры, складки одежд, подчас образующие молниеподобные зигзаги, виртуозно наброшенные в нужном месте и в нужном количестве белильные «движки» свидетельствуют о вневременной духовной преемственности древнерусского иконописца XV столетия и советского художника XX века. В результате мы видим нервную, предельно динамичную живопись, передающую во всей реальности не просто людей, чьи фигуры условны и кажутся нам приведениями, а людскую боль, страсти, сомнения, раздумья и душевные порывы. Коржевская картина «Следы войны», несмотря на свою иконописность, так же чем-то напоминает негатив некоторых западноевропейских картины, например, работы А. Дюрера – тот же аскетичный монохромный фон, только тёмный, то же иконописное и прекрасное лицо человека [207].

Художник Гелий Коржев пережил свою советскую Родину, в которой был заслуженно и своевременно признан, очень тяжело воспринял её трагический кровавый развал, но изменился и он сам. Художник не сломался, не впал в извечную «русскую тоску», но оставил прежние актуальные темы и начал осваивать темы новые. Интересно, что, не будучи воцерковленным человеком, он после смерти своих родителей инстинктивно обратился к библейским сюжетам. Это обращение только помогло ему в творчестве, правда, художник почти не изменил выработанных ещё в молодости приёмов. Мать на картине 1964 года написана почти в той же стилистике и технике письма, как и мать в «Несении креста» из библейского цикла 1999 года. Хотя над этим циклом сам художник работал почти четверть века – с середины 1980-х годов и до конца своей жизни. Самое интересное, что именно начиная разрабатывать свой библейский цикл или даже, возможно, чуть ранее,

Г. Коржев практически отдаляется от активной общественной деятельности и становится едва ли не отшельником. Скорее всего, именно обращение мастера к вечной библейской теме и стало продолжением его размышлений об основных духовно-нравственных и философских проблемах. По этой причине оно и было реализовано с удивительной прямотой. В трактовке сюжетов Ветхого и Нового Заветов главным для Г. Коржева – художника-мыслителя, художника-«отшельника», заслуженного художника, умудрённого богатым жизненным опытом, стало выстраивание внутренней логики художественного повествования, исходя из идейно-художественных программ, из религиозных, этических и нравственных представлений, определяющих полностью все поступки человека [207]. Гелий Коржев, видный представитель социалистического искусства, один из великих художников «сурового стиля», первый секретарь Союза художников РСФСР, Народный художник СССР в конце своей жизни после разрушения СССР стал писать работы стилистически, но не идейно, во многом напоминающие религиозные полотна Иеранимуса Босха.

Известный исследователь и социолог культуры Л.Г. Ионин в 1995 году замечательно отмечал, что: «Гибель советской моностилистической культуры привела к распаду формировавшегося десятилетиями образа мира, что не могло не повлечь за собой массовую дезориентацию, утрату идентификаций на индивидуальном и групповом уровне, а также на уровне общества в целом… Болезненнее всего гибель советской культуры должна была сказаться на наиболее активной части общества, ориентированной на успех в рамках сложившихся институтов, то есть на успех, сопровождающийся общественным признанием. Такого рода успешные биографии в любом обществе являют собой культурные образцы и служат средством культурной и социальной интеграции. И наоборот, разрушение таких биографий ведет к прогрессирующей дезинтеграции общества и массовой деидентификации. Наименее страдают в этой ситуации либо индивиды с низким уровнем притязаний, либо авантюристы, не обладающие устойчивой долговременной

мотивацией… Авантюрист как социальный тип – фигура, характерная и для России настоящего времени». *(Ионин Л.Г. Идентификация и инсценировка (к теории социокультурных изменений) // СОЦИС. – 1995. – № 4).*

Религиозно-философская проблематика появляется и в произведениях деревенской серии **Павла Никонова**. Одним из её решений становится воплощение сюжетов Священного Писания в бытовых зарисовках, которые через иконографические ассоциации с библейскими сценами теряют прямолинейность трактовки и приобретают дополнительный смысл. Никонов обобщает фигуры до состояния знаков и доводит пейзаж до состояния условных иконописных горок. Такой перенос евангельских событий в конкретное измерение не был чем-то уникальным: по словам П. Никонова, когда он задумал серию картин на библейскую тему, он вспоминал о творчестве нидерландского мастера Питера Брейгеля Старшего [184]. Обращение П. Никонова к религиозному творчеству П. Брейгеля, которое современники называли «мужицким», вовсе не случайно. Распространенный в нидерландской живописи тип пространственно-пейзажной композиции без акцентировки главных лиц и событий именно Брейгель сумел применить так, что в пейзаже раскрывается цельная жизненно-религиозная философия. Творения П. Брейгеля представляют собой некий микрокосм, целый живописный мир, словно по его замыслу выросший на почве синтеза средневековой мистики и старинных легенд. Кажется, что Брейгель перебрал и соединил сотни различных мотивов, начиная от простейших народных и кончая сложнейшими богословскими аллегориями. Все эти мотивы изображены каждый раз с особой точки зрения автора, в которой отражены все часы дня и все времена года. Все комическое, трагическое и религиозное у Питера Брейгеля происходит в повседневности превосходных пейзажей, которые свободно дышат миром и спокойствием (любимые брейгелевские контрасты). Религиозные библейские сюжеты у Питера Брейгеля происходят сейчас, здесь в его любимой Фландрии. Каждое произведение у Брейгеля живет своей жизнью, будь то гравюра или большая картина с евангельским

сюжетом – все они выполнены с особым, соответствующим данному времени настроением. В картинах П. Брейгеля поражает лишь одно – отсутствие солнца. У Брейгеля саркастический, едкий ум, но чуткое доброе сердце. Вот его религиозная картина на евангельскую тему «Избиение младенцев» в Вифлееме. Но что здесь изображает автор? Перед нами заснеженная фламандская деревня, где злодействует карательный испанский отряд, направленный герцогом Альбой на подавление восстания фламандских повстанцев (гезов). Брейгель переносит евангельскую легенду в современную ему обстановку. И хотя прием сам по себе не новый, поскольку еще художники Итальянского Возрождения посредством мифа героизировали свою современность, сознательно возвышая ее. Брейгель же словно говорит посредством смыслового параллелизма эзопова языка: и сейчас происходит то, что творил царь Ирод тысячи лет назад во имя «религиозной» стабильности. Вообще такой перенос евангельских событий в трактовке Питера Брейгеля Старшего на конкретное пространственное измерение не был уникальным. По словам самого П. Никонова, когда он задумал серию картин на библейскую тему, он вспоминал о творчестве нидерландского мастера Питера Брейгеля Старшего [184].

Свою духовную родину **Пётр Оссовский** обрёл на земле древней Псковщины с её первозданной красотой и суровым былинным величием, удивительной природой и мужественными людьми, что нашло отражение во многих его тематических картинах, приближавшихся к иконным образам. В портретных образах: «Подвижник», «Псковитянка», «Егерь Михаил», «Василиса», «Сибирский сторожил», «Мать и отец» он подмечал черты, свидетельствующие о моральной чистоте русского человека, цельности личности, о служении своей земле и вере в своё предназначение. Особое значение имеет серия автопортретов, которую мастер писал на протяжении всей жизни. Наиболее поздний из них – «Автопортрет. Белый квадрат холста», в нём художник заключил серьёзные раздумья о судьбе творческой личности в обществе, её роли и значении. Земля древнего Пскова, которую Оссовский

называет своей духовной родиной, стала для художника источником образов, отображающих не только национальное своеобразие русской провинции середины прошлого столетия, её особую патриархальную атмосферу и самобытность, но и оказывающихся как бы астральными – вне времени и определённого пространства [228].

Герои произведений Виктора Иванова аскетичны и строги, можно сказать, вполне религиозны, а сами картины монументальны, в них очевидно влияние традиций древнерусской иконописи[16], которой увлекались многие художники «сурового стиля», как и раньше авангардисты (не зря Виктор Иванов учился в мастерской «бубнововалетовца» Александра Осмеркина) [209]. Общество «Бубновый валет» возникло еще до Октябрьской революции 1917 года во многом под влиянием новейшей французской живописи. Многие представители общества учились рисунку и живописи в галереях Щукина и Морозова, окруженные замечательными полотнами художников В. Ван Гога, П. Сезанна, А. Матисса, А. Дорана и П. Пикассо. Интересно, но эти увлечения европейскими художественными направлениями способствовали ассимиляции модных европейских течений фовизма, кубизма и примитивизма с увлечением народными росписями игрушек, балаганов и лубочных картинок [212, с. 112]. Примером подобного синтеза может служить работа по декорированию Театральной площади в Москве в 1918 году, которую вели художники «бубнововалетцы» А. Лентулов, В. Рождественский, А. Куприн, Р. Фальк. Наибольший интерес представляет эскиз А. Куприна к панно «Искусство», который является прекрасным образцом сочетания мастерства живописца с общим монументально-декоративным решением всей площади и здания ЦДТ (бывшего Незлобинского театра) [212, с. 61]. Художник А. Куприн искусно компонует все элементы своего панно, создавая свободное сочетание графического начертания в овальной гирлянде букв «Р.С.Ф.С.Р.» на фоне различных аллегорических атрибутов искусства (архитектурные мотивы,

[16] 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.

фанфары, лиры и литавры). В целом композиция панно напоминает колышущийся праздничный театральный занавес – транспарант, соединяющий угловатые пересекающиеся линии цветовых плоскостей с изображениями музыкальных инструментов. Таким образом, перед нами словно бы возникает парадная «симфония» цвета, создающая мажорные звуки нового народного государства [212, с. 61]. Со временем художники П. Кончаловский, А. Куприн, А. Лентулов и некоторые другие, составлявшие ядро «Бубнового валета», переболев увлечением французской живописью, стали выступать как содружество мастеров и утверждали станковое искусство в период гонений на «станковизм». Во многом именно их живописная культура и профессиональное мастерство помогли формированию самостоятельного феномена советской живописи на первоначальном этапе. Эти мастера, поистине обогатившие советское искусство многочисленными прекрасными работами, в дальнейшем помогали обучению и становлению молодых советских художников последующих поколений [212, с. 112].

Возвращаясь к творчеству В. Иванова, можно сказать, что одна из лучших его картин – «Семья. 1945 год» (1957–1964), рассказывающая о первых днях мирной жизни после победы над фашизмом. Его холст – характерный образец «сурового стиля», изображает торжественную крестьянскую трапезу, где за внешней сдержанностью эмоций скрываются глубокая нежность и радость вновь обретенной целостности.

В своих последних работах он остаётся верен крестьянской теме и так же, как и П. Брейгель Страший, вполне безразличен к временным рамкам [209]. Его «Косцы» (1991) в белых рубахах могли быть написаны в 1970-е годы, и убирающие стога крестьянки с иконописными лицами в рязанских полях (2005) словно застыли в вечности. Пейзажи Иванова представляют мир таинственный и беспредельный, природа в них становится молельным образом. Одним из часто повторяющихся мотивов его панорамных пейзажей было изображение на заднем плане храма, стоящего на высоком берегу. Возвышенность эта, как основание для храма, как бы является твёрдым

основанием веры. Между картинами Виктора Иванова существует внутренняя, духовная связь, в них он отражает устойчивость, весомость жизненных явлений. Отсюда композиции, сила цвета, наполненность всей формы. Произведения художника посвящены людям современной деревни, но он не является её бытописателем. Деревенская жизнь, труд людей – это тема, пронизанная единым замыслом, через которую Иванов несёт зрителю свои взгляды на мир, высказывает идеи времени, утверждает свои идеалы [209].

Многие искусствоведы и критики причисляют живописца **Дмитрия Жилинского** к художникам «сурового стиля», однако сам мастер считал, что он «только жил одновременно с ними». Тем не менее, многое в творческих поисках Дмитрия Жилинского явно роднило работы художника с работами его коллег по данному направлению. В своём творчестве Жилинский намеренно обращался к богатому наследию древнерусской иконописи, а также к религиозной живописи Итальянского и Северного Возрождения. За каждым явлением, героем или предметом в его картинах скрывается целая история, полная метафорических уподоблений, символов и аллегорий[17]. Произведениям свойственна насыщенность символами, а в его полотнах нет случайных деталей [211]. Один из самых проникновенных в творчестве Жилинского – образ матери Анастасии Федоровны. Наиболее ярко он представлен в картине «Под старой яблоней» (1969), посвящённой трагической истории семьи художника. В качестве основы Жилинский использовал доску, подготовив её по образцу иконы, в ковчеге – углубленном среднем поле на лицевой стороне доски изобразил свою мать и детей, а на полях поместил фигуры отца, расстрелянного в 1937 году, и брата, погибшего на фронте в 1944 году. Сопоставление плодоносящего дерева и женщины в окружении внуков становится метафорой несокрушимой жизненной силы. Картина в выкрашенной белой краской широкой плоской раме с размещёнными на ней двумя изображениями вызывает в памяти

[17] 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.

древнерусские иконы с клеймами на полях. Техника, в которой выполнено произведение (темперными красками по левкасу), также исторически словно проистекает из древнерусской иконописи [211].

Чрезвычайно выразителен и даже вполне иконографичен офорт Владимира Дайчмана «Сикстинская мадонна», выполненный в духе иконографии «сурового стиля». Вертикальный формат листа подчеркивает узкое пространство бункера, где в варварском беспорядке и небрежении складированы холсты, символизирующие художественный беспорядок в культуре Третьего рейха. Ступени пыльной лестницы, своей формой отдаленно напоминающие горные «лещадки» на иконах, ведут вверх – к солнечному свету. Традиционные «лещадки», как символический иконописный прием пейзажного изображения горного пространства, сознательно переносит зрителя в иной, сакральный пространственно-временной континуум [204]. Вообще пейзажем или ландшафтом, как правило, называется вся обстановка на иконописном пространстве, где человек занимает главное место, например, берег реки Иордан, скалы, деревья на иконе Крещения Господня. Традиционно в византийской и древнерусской иконописи пейзаж представлял собой не более как фон иконы, так сказать, обстановку события. Лишь со времени эпохи Возрождения ландшафт начинает приобретать самостоятельное значение, постепенно обособляясь в самостоятельный вид живописи. Считается, что именно Тициан (+1576) один из первых осмелился изобразить природу в ее самобытности, а не как аксессуар, фон к историческому или библейскому событию. Постепенно пейзаж вообще сделался самостоятельным жанром искусства. Например, француз Пуссен (+1665) писал уже практически чистые ландшафты, придавая им только для проформы некоторые исторические темы. Таковы его «Лето» («Руфь и Вооз»), «Адам и Ева в раю», «Зима» («Потоп») и другие.

Символично, но в проеме распахнутой двери автором изображена фигура советского солдата – освободителя Европы с автоматом. Линеарные очертание фигуры красноармейца явно навеяны иконографией фигуры Иисуса

Христа на иконах «Преображения Господня». Лучи солнечного света, как бы исходящие из фигуры солдата и освещающие полутемный подвал «европейской культуры», выхватывают из темноты и мрака подземелья просветленный лик Мадонны с младенцем Христом. Динамичность сцене придают разворот фигуры солдата, контраст яркого света, льющегося с улицы, и темноты помещения, особый характер штриха [204]. Также можно проследить способы изображения элементов одежды персонажей: вместо плавных линий довольно жесткие и графичные изломы линий одеяний, которые контрастируют с мягкой иконописностью ликов. Причем линии складок расположены не хаотично, они сознательно подчинены общему композиционному ритму, подчеркивая своими направлениями идею «обожения» человека и физических предметов его окружающих. Автором изображается не столько сам предмет, сколько идея (эйдос) предмета, где все должно быть подчинено раскрытию внутреннего смыслового наполнения. Именно здесь сокрыта «деформированность» иконописного изображения – удлиненные пропорции фигуры, как идея преображенной плоти, имеющей своим местом пребывания «мир горний». Кстати, именно по этой же причине в изображении ступеней на картине Дайчмана применен типичный прием православной иконописи. На иконах всегда используются «лещадки», своеобразно стилизованные горные ступени вверх, благодаря которым изображение гор приобретает смысловое изображение лестницы, ведущей к Богу. В современной практике иконописи пейзаж также применяют в качестве фона для изображения библейского события и то лишь в очень ограниченном размере. Это связано, прежде всего, с тем, что православные иконы верхних и вторых ярусов иконостаса обыкновенно имеют узкую продолговатую форму, в которую вписаны фигуры изображаемых святых. Кроме того, издревле установился взгляд на икону, как на назидательное (анагогическое) изображение, и что поэтому писать иконы художественно – грешно. Из-за этого большая часть иконописцев неохотно берутся за отделку ландшафтной части, создавая изображения в общих символических чертах. Как справедливо

отмечал в свое время Л.А. Успенский: «…свойством святости является то, что освящает все то, что с ней соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира» [169, с. 50]. Эта картина как символ постоянной борьбы советского варварства и неприятия традиций против вечной красоты иконных образов и великих живописных произведений, ставших иконографичными [204].

К сожалению, у «сурового стиля», возникшего в пику бесконечным изображениям ликования советских праздников и парадных портретов вождей, были свои слабые стороны. Многие его адепты со временем стали заложниками собственной художественной программы, поиск лаконичной простоты часто приводил к известной выхолощенности и схематизации образов, а стремление к монументальности иногда оборачивалось равнодушием к деталям и гиперболизацией изображаемого. Парадоксально, но с течением времени мастера этого стиля, изначально ставившие своей целью отражение правды жизни, всё чаще стали создавать в своих работах своеобразную трудовую мифологию, по сути, впадая в то же мифотворчество, против которого некогда боролись. Обретенная новизна, свежий взгляд на жизнь со временем вырождались в клише. Однако лучшие работы этого направления, в которых особенно ярко прослеживается связь с иконописью, являются замечательными примерами творческой свободы. В них художники не оглядывались на идеологические указания, для многих из них таким творческим маяком была русская икона с её чистыми красками, лаконизмом, правдой. 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. Стремление художников отобразить неотобразимое, закономерно становится

в этих картинах сродни задачам, которые веками стояли перед русскими иконописцами [334].

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 проявлялась ещё и в социальной роли больших полотен живописцев «сурового стиля», становившихся своего рода образцом для подражания. Монументальность, плакатность, крупноформатность, лаконизм и экспрессия – всё это придавало полотнам остроактуальное и вместе с тем эпическое, высокое гражданственное звучание. Картины оказали, безусловно, высокое влияние на кинематограф и живопись последующих десятилетий, ставя новые вопросы нравственного и этического толка. Будучи русскими по рождению, художники «сурового стиля» вышли, возможно, сами того не ведая, на уровень больших национальных художественных обобщений, сделанных ими на материале сугубо русском, исходя из собственного опыта и знания жизни своего народа. «Суровый стиль» – явление, которому так безапелляционно присваивали статус чего-то эпизодического, даже мимолетного, оказалось в разных вариантах совместимым с актуальными во все времена философскими и религиозными постулатами, национальной идеей, влечением к вечности [334].

3.3. Национальные тенденции и школы в сложении иконографии «сурового стиля»

Период развития белорусской живописи 1960–1970-х годов является, возможно, одним из наиболее важных в истории искусств нашей тогда еще общей страны. Хотя именно в эти годы активизируется процесс самоопределения и сложения национальной живописной школы, со своим

лицом и по своим достижениям ставшей заметным явлением в ряду национальных школ республик Советского Союза. Белорусские художники находили возможность воплотить в своих произведениях важные черты времени, собственное прочтение событий многих исторических эпох, в опоре на национальные духовные традиции стремились показать личность в многообразии типов и характеров, отобразить положительное развитие и противоречивость процессов, которые происходили в социалистическом обществе [250].

В этот период значительно расширился круг белорусских живописцев, поскольку сюда приходит молодое поколение – М. Савицкий, В. Громыко, В. Стельмашонок, М. Данциг, А. Кищенко, принесшие с собой новые взгляды на процессы, происходящие в обществе. В это же время начинается быстрое пополнение коллектива художников молодыми живописцами, получившими образование на художественном факультете Белорусского государственного театрально-художественного института (сейчас Белорусская академия искусств) и принесшими в живопись увлеченность, темперамент и поиски новых выразительных средств в опоре на глубокое знание традиционных искусств и ремесел [250].

Огромное влияние на творчество белорусских художников в период 1960–1970-х годов оказал «суровый стиль», как ведущее направление в советском изобразительном искусстве данного периода. Приобщение белорусских живописцев к новому явлению стало одной из наиболее важных особенностей художественного процесса, проходившего в республике в первой половине 1960-х годов. «Суровый стиль», в качестве главных свойств которого критика определила монументальность, лаконизм, экспрессию, способствовал расширению не только творческих возможностей белорусских художников, но и изменил философское содержание многих создаваемых картин. Значительно усилилась драматическая насыщенность образно-пластического строя полотен. Акцент на композиционную конструкцию, широкий мазок, грандиозность панорамных произведений и приближенность

композиционного кадра – всё это задавало декоративную доминанту холста [264].

Данная стилевая тенденция, с её смелой заострённостью образов и суровым романтизмом, героизацией и драматизацией жизненных явлений, способствовала расширению художественных поисков, новаторству и небывалому полёту творческой мысли. Особенно чуткими, восприимчивыми к новому явлению оказались молодые белорусские художники. Одними из первых появляются работы Леонида Щемилева «Эстонские рыбаки», Альгерда Малишевского «Полочанка», Мая Данцига «О Великой Отечественной», пейзажи В. Цвирко. В картинах видны характерные для «сурового стиля» широкий мазок, обобщённый лаконичный образ, непривычная скульптурная ёмкость картины. Грубая лепка суровых полотен 1960-х годов несёт в себе большой эмоциональный заряд, его сила убеждает нас в своей правоте [264].

Казалось бы, разные по своему менталитету, по своей творческой харизме художники проповедовали главную истину искусства – обнажать боль, трагедийность и драматизм жизни. И осмысливать отношение к ним как к неотъемлемой нравственной составляющей жизни человека на земле. В области содержания новизна выразилась в отказе от пассивной повествовательности, стремлении изобразить героев в активном действии, в конфликтной ситуации. На первый план выдвигается проблема субъективной трактовки персонажа и его окружения, выражающая авторскую позицию. Художники обращаются не к идеализированному герою, а к обыкновенному человеку, в его повседневной жизни. Они воспевают судьбы современников, обращая главное внимание к внутренней силе и психологическому образу героев картины. Большое внимание уделяется выражению психологического образа, внутренним переживаниям: М. Данциг «Новосёлы» (1965), «Рабочий» (1971), В. Громыко «Тысяча девятьсот сорок первый год над Припятью» (1967), «Женщинам Великой Отечественной войны посвящается» (1968), Л. Щемелёв «Моё рождение» (1967), «Полевой суд» (1974) [262]. Духовное

родство с «суровым стилем» обнаруживают произведения многих белорусских художников шестидесятых годов – «Солдатки» (1969) Н. Залозного, «Тракториста убили» (1965–1967) П. Крохолева, «Правда» (1964) Э. Куфко, «Шахтеры Солигорска» (1963) И. Стасевича, «Под красное знамя народ собирался» (1968) И. Тихонова, «Портрет артиста В.М. Чернобаева» (1968) М. Чепика и другие. Более того, произведения, близкие манере «сурового стиля», можно найти в творчестве большинства молодых белорусских живописцев этих лет, что большей частью лишь обозначило поиски своего лица [263].

Поэтика «сурового стиля» проявилась в резкой активизации цвета, рисунка, композиции, отражая более активное преломление художником реальности, большую эмоциональность и субъективность творчества. Всё это нашло отражение в творчестве мастеров белорусской живописи. Существенно изменяется творческая манера уже сложившихся художников – Е. Зайцева, В. Цвирко, К. Космачёва, И. Стасевича. В полную силу этот стиль проявляет себя в творчестве широкого круга в то время молодых живописцев, среди которых следует выделить М. Данцига, М. Савицкого, В. Стельмашонка, Г. Ващенко, А. Кищенко, П. Гавриленко, Э. Куфко, В. Кухарева, И. Боровского и других [264]. Примерно с середины 1960-х годов началось расширение сферы охвата действительности в белорусской портретной живописи «сурового стиля». Это проявилось в изображении не только рабочих и колхозников, но и людей умственного, творческого труда. Если первая группа образов начала 1960-х годов – люди созидательного физического труда (Л. Дударенко «Портрет мастера лесоучастка Н.Н. Падубского», 1969), то вторая – люди научного и культурно-художественного круга – ученые, инженеры, артисты, художники и т. д. (М. Чепик «Портрет артиста В.М. Чернобаева», 1968). Но они намеренно не противопоставлены авторами людям труда, поскольку в поэтике живописи «сурового стиля» не предполагается какая-либо иерархия. Эти герои существуют в едином культурно-историческом пространстве советской

цивилизации, а не в мире природы или интеллекта, тем более не во власти физического тела [264].

Внутренняя психология персонажей картин раскрывалась в их внешности, иногда в индивидуальную характеристику вводились элементы, говорящие об общественной и профессиональной деятельности персонажа, изображенного на портрете. Приёмы «сурового стиля» определили образно-пластический и художественно-эстетический настрой работ И. Боровского, И. Григоровича, Л. Дударенко, Л. Оседовского, М. Савицкого, М. Чепика и других белорусских живописцев. В этот же период возрастает интерес к жанру автопортрета, к которому обращаются такие мастера, как В. Громыко, А. Кроль, П. Романовский, Н. Счастная, А. Путейко, А. Заборов, П. Явич и другие художники. Цветовые решения полотен, подчиняясь новым задачам, внешне становятся также обобщенно-лаконичными, обретая свойство явной условности и экспрессии. По существу, станковое искусство Белой Руси неосознанно вступило на путь освоения приёмов и методов традиционных белорусских иконописных изводов в сочетании с монументальной живописью «сурового стиля». Тем более что белорусская иконописная традиция, как и западноукраинская, имела ряд иконографических особенностей в силу своего исторического и культурного развития [248].

И здесь для понимания многих истоков национального художественного творчества уместно кратко рассмотреть некоторые особенности, характерные для белорусской иконописной традиции. Как известно, в результате монгольского нашествия на древнерусские земли в XIII столетии земли Турово-Пинского, Полоцкого, Витебского и частично Смоленского княжеств присоединяются к Великому княжеству Литовскому, образованному литовским князем Миндовгом в 1240 году. Личная, а затем и государственная уния Литовского княжества с Польшей и принятие литовской знати католичества в 1387 и 1413–1417 годах первоначально не коснулись православного населения этого края. Но уже с XVI века, после заключения Люблинской унии 1569 года, латинское духовенство (прежде всего иезуиты) и

польская шляхта постепенно начали оказывать сильное давление на православных [248, с. 199].

По этим причинам уже в конце XVI столетия в древнерусских традициях белорусской иконографии стали намечаться такие же кардинальные изменения стиля, которые происходили еще ранее в малорусской (украинской) иконописи. Так, при сохранении традиционной русско-византийской иконографии в белорусских образах проступают индивидуалистичные западноевропейские черты. Например, в образе иконы «Великомученицы Параскевы Пятницы» (Национальный музей Республики Беларусь, Минск) можно видеть непривычный для древнерусского письма светлый лик святой, причудливо развивающийся в руке Параскевы Пятницы свиток и резной золоченый западноевропейский (венецианский) орнамент [248, с. 200].

Переход к живописному направлению в традиционной белорусской иконописи, так же как в традиционной иконописи на Украине сопровождался серьезными изменениями и в самой технике письма. Изографы продолжали использовать древнерусскую темперную технику в «доличном» письме, а при изображении «ликов» верхние слои прописывали маслом. Эта техника давала возможность передавать фактуру и объемы образов с такими эффектами, которые были ранее недостижимы прежними темперными технологиями. При этом даже если белорусские и малорусские мастера использовали только лишь темперные краски, при моделировке «личного» они все равно применяли приемы, свойственные европейской масляной технике живописи [248, с. 200]. Правда, в отличие от украинской иконописи того же периода, белорусская икона обладала рядом национальных особенностей. Например, орнаментальные рисунки имеют более крупные размеры, поля икон чаще разрабатываются под стилизованные «рамы» (иногда с лепной имитацией драгоценных камней), вводятся дополнительные изображения к основной сюжетной линии. Так, белорусский мастер Петр Евсеевич на иконе «Рождество Богородицы» (1649) изобразил служанок в национальных

белорусских платках (намитках), которые пеленают новорожденную Деву Марию [248, с. 201].

Стоит отметить тот факт, что, несмотря на духовное противостояние многочисленных православных братств Белой Руси и Украины активному католическому давлению, примерно в середине XVII столетия происходит окончательное становление самобытной белорусской иконописи. Автор внимательно изучал группу икон, находящихся в Национальном художественном музее Республики Беларусь. Прежде всего, стоит отметить икону «Преображение» (1648) и образ «Рождество Богородицы» (1649), на которых имеется автограф белорусского изографа Петра Евсеевича из Волыни. Иконы этого мастера выполнены с использованием новых технических приемов, характерных для ренессансных и барочных католических изображений, но вместе с тем они все еще наглядно демонстрируют верность древнерусским иконописным традициям условно-символического языка восточно-православной иконописи (золотой фон, обратная перспектива, разные масштабы изображаемых фигур и пр.) [248, с. 200].

Примерно в этот же период на белорусских иконах начинают появляться элементы пейзажей, которые постепенно приобретают уже не символически-богословскую, а художественно-эстетическую ценность. Наряду с пейзажными вставками растет интерес к изображению довольно сложных архитектурно-пространственных композиций, а также к трактовке иконописных «ликов» в более реалистичной «портретной» манере. Все эти изменения логично дополняются постепенной сменой традиционной цветовой гаммы на более яркие краски с уклоном в увлечение фактуризацией складок и драпировок одежды на иконописных персонажах [248, с. 201]. Хотя в современной практике иконописи пейзаж иногда применяют в качестве фона для изображения библейского события, правда, лишь в очень ограниченном размере. В традиционной восточно-православной практике пейзаж, как элемент иконы, применялся лишь очень условно и символично. Кроме того,

издревле установился взгляд на икону, как на назидательное (анагогическое) изображение, и поэтому считалось писать иконы художественно и красиво грешно. Из-за этого большинство древнерусских иконописцев весьма неохотно брались за отделку ландшафтной части иконописного поля, создавая лишь условные изображения в общих символических чертах [169, с. 50]. Одним из главных факторов, который повлиял на формирование более свободной «живописной» и европейски ориентированной трактовки белорусской иконы в конце XVII – начале XVIII веков, становится активное использование белорусскими изографами западноевропейских гравюр. Это связано, в том числе, и с наличием тесных связей белорусов с украинскими мастерами, поскольку и те и другие проходили обучение в рисовальных классах Киево-Печерской лавры. Именно в это период времени белорусские православные иконы подпадают под активное влияние различных западных живописцев, которые работают над росписями католических костелов в модных европейских стилях: барокко, рококо или классицизм [248, с. 202].

Все эти стилистические национальные иконописные тенденции довольно отчетливо прочитываются в художественном творчестве белорусских живописцев. Например, работы И. Стасевича «Ангара, Ангара…» (1960) и «Шахтеры Солигорска» (1963) подспудно демонстрируют скрытую верность белорусским иконописным традициям условно-символического языка [100]. Аналогичная сакрализация визуальных образов читается также в картинах Н. Воронова «Железобетон – новостройкам» (1960) и М. Данцига «Я знаю, город будет – Солигорск» (1960) и «В заводской столовой» (1963). Отголоски иконописного влияния можно найти и в ряде других работ белорусских художников. Начиная с 1960-х годов в живописной технике белорусских мастеров всё больше преобладает широкий, фактурный, пастозный живописный мазок кистью, используется мастихин, размашистая, «рубленая» лепка формы плоскостями, обобщенность силуэтов. В цветовом колористическом решении картинной плоскости преобладает иконографическая лаконичность, декоративность и экспрессивность. Эти

приемы наиболее ярко представлены в работах М. Данцига «Вечерняя смена» (1961), «В заводской столовой» (1963), И. Стасевича «Шахтёры Солигорска» (1965), М. Савицкого «Обязательство» [263]. Кажется, что происходит намеренный отход от повествовательности в картине в сторону остроты сюжетной линии. Так, в полотнах М. Савицкого «Летний театр» (1975), «Побег» (1974), «Поющие лошади» (1979), «Проклятье» (1979) герои, словно актёры на авансцене, изображены в момент наивысшего душевного напряжения и конфликтности момента [263].

Нужно отметить, что «суровый стиль» в белорусской станковой живописи проявил себя в несколько «смягченной» форме, на долгие годы сохранил свою устойчивость, поскольку даже в композициях 1970-х – начала 1980-х годов все еще можно заметить его явные следы. В развитии белорусской живописи 1970-е годы можно выделить новый период, характеризуемый богатством различных тенденций, среди них «лирико-интеллектуальная» тенденция, поэтика которой начала формироваться на самобытном переосмыслении принципов «сурового стиля». Большое значение в ней приобретает иносказательное, метафорическое отражение действительности, что свидетельствует о ее светской иконографичности. Образ становится своего рода поэтической формулой (метафорой), приобретает значение художественного олицетворения, аллегории или даже символа. Яркими представителями белорусского «сурового стиля» были художники Май Данциг и Михаил Савицкий, в творчестве которых «суровая» стилистика проявилась наиболее выпукло и отчётливо [259].

Творчество Мая Вольфовича Данцига (1930–2017) – веха в советском и белорусском изобразительном искусстве[18]. Он, без сомнения, принадлежит к созвездию белорусских художников первой величины, является признанным классиком белорусского «сурового стиля» с характерной для него бескомпромиссностью, нелицеприятностью, подчеркнутым драматизмом

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

живописных произведений [333]. В своих картинах художник предстаёт думающим, остро чувствующим пульс эпохи творцом, жизнь которого неотделима от истории и жизни родной страны [257].Данциг уже с первых шагов своего творчества заявил о себе как живописец крупных социально важных тем, стремясь изображать жизнь такой, какая она есть, без приукрашивания, лакировки и так называемого «гламура». Старался писать, говоря словами Маяковского, «весомо, грубо, зримо». Его «суровый стиль» был оппозицией официальному соцреализму. В жанровых и портретных работах мастера преобладают темы повседневной жизни, мирного строительства, образы рабочих, строителей, деятелей культуры и искусства. Для работ художника характерна масштабность поиска, ясность сюжета и смысловая значимость. Его творчество отличает яркая индивидуальная манера, основными чертами которой являются эпические, монументально-обобщенные трактовки форм, экспрессивность цветовых решений, глубина психологических характеристик [258].

Начало творческой биографии Данцига связано с поездкой в 1960 году на Старобинщину, где в то время начиналась разработка одного из крупнейших в мире месторождений калийных и каменной солей, шло строительство шахтерского города Солигорска и калийного комбината[19]. В 1961 году он осуществил аналогичную творческую поездку в шахтерский город Рудный в Казахстане. Поездки были сопряжены с тяготами, но зато появлялись произведения искусства, основанные на непосредственном наблюдении и живом общении с людьми. Результатом его поездки на Старобинщину стала работа «Гудит земля Солигорская» (1960). Художник увидел красоту в индустриальном пейзаже. Картина имеет строго выверенную архитектонику. Больше половины полотна снизу занимает написанная энергичными мазками сырая дорога, по которой проехал грузовик. Смысловой центр картины – три

[19] 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.

шахтера, по-хозяйски уверенно шагающие в сторону зрителя. На втором плане возвышаются три копра, показывающие масштабы развернувшегося строительства. Название полотна соответствует значимости изображенного: солигорская земля, которая миллионы лет хранила свои богатства, теперь открывает их людям [258].

В 1960-е годы М. Данциг создает ряд произведений на темы труда и быта: «В заводской столовой», «Сталевар», «Доменная печь», «Оператор», триптих «На страже мира» и др. Все эти работы – убедительные и правдивые рассказы об эпохе и её людях. В них отразилась искренность автора, внимание к человеческим судьбам, а также характерная для того времени устремленность в будущее. Спустя несколько десятилетий после Великой Отечественной войны белорусские художники начинают разрабатывать военную тему несколько по-новому. Наряду с официально-оптимистическими батальными картинами появляются произведения весьма трагические, в которых сознательно отражена драма не только отдельного человека, но и всего народа в целом [252]. Живописец Май Вольфович Данциг тоже обращается к теме минувшей войны. В результате создаются такие масштабные многофигурные картины, как «Беларусь – мать партизанская» (1967), «Партизанская свадьба» (1968), «Легенда Беларуси» (1975). Позднее живописец создает полотно «И помнит мир спасенный…» (1985–1995). Картина «Беларусь – мать партизанская» сразу была замечена зрителем и критиками и принесла Данцигу всесоюзную известность. Жанровое в своей конкретной повествовательности произведение Данцига становится обобщенно-эпическим благодаря приёмам иконографии и монументальной живописи, употребляемым художником в станковом полотне [333]. Художник прибегает здесь к аллегорическому иконописному в своей основе решению: не пытаясь запечатлеть какой-то отдельный эпизод, но объединяет в композиции разновременные и разноплановые события, дающие широкий охват партизанской жизни. Лейтмотив темы – героический порыв, объединяющий всех отдельных персонажей и определяющий динамику композиционного построения.

Главный герой картины Мая Данцига – народ, который не конкретизируется на отдельные личности: художник стремится дать собирательный образ своего народа, выражающий силу и широту партизанского движения на Беларуси [278].

С большой художественной силой воплощается военная тема в картине М. Данцига «Партизанская свадьба» (1968). Тема вечного обновления жизни нашла здесь точное художественное решение: при всей конкретности и узнаваемости персонажей художник сумел вывести эпизод партизанской жизни на уровень религиозно-философского осмысления бытия [252]. Идея «Партизанской баллады», по словам самого Данцига, родилась под влиянием картины П. Рубенса «Отцелюбие римлянки», которая хранится в Эрмитаже и в своей основе содержит классический сюжет, изложенный в сочинении римского писателя I века нашей эры. Валерия Максима «О почтении к родителям». Здесь, пожалуй, также вполне можно проследить влияние иконописного мастера «фряжского письма» второй половины XVII века Петра Евсеевича из Волыни, работы которого отличались использованием новых технических приемов, характерных для ренессансных и барочных католических изображений, но вместе с тем они наглядно демонстрируют верность иконописным традициям условно-символического языка [248, с. 200]. Перед нами партизанка в белой национальной одежде с винтовкой за спиной, кормящая грудью раненого солдата, – своего рода аллегория Беларуси времен Великой Отечественной войны. Иконописное прочтение темы родной Матери-земли, которая защищает своих сыновей-партизан и в тяжелую минуту кормит их своим «материнским молоком». Вся группа персонажей картины, состоящая из тяжело раненного солдата, кормящей его женщины и встревоженной лошади, геометрически образуют подобие круга, вписанного в квадратный формат полотна. Тем самым изображение прочитывается иконографически, создавая усиливающее ощущение почти религиозного единства всех изображенных фигур. Сама цветовая гамма с чёрными и красными оттенками и белым цветом одежды белорусской женщины

соответствуют иконографическому замыслу этой «религиозной» картины [333].

Монументальное полотно «И помнит мир спасенный…» (1985–1995), созданное на завершающем этапе творческой биографии мастера, выходит за пределы «сурового стиля и стало явлением необычным и в творчестве М. Данцига, и в белорусском изобразительном искусстве, демонстрируя ряд философских отсылок и символических, даже религиозных аллегорий. Май Вольфович выходит за установленные рамки реалистичности изображения, тем самым добиваясь ещё большей полноты и масштабности. Картина повествует о завершающем этапе войны[20]. Красная Армия, вступив на территорию Германии, спасает шедевры Дрезденской галереи, в числе которых знаменитая католическая «икона» – «Сикстинская мадонна» Рафаэля Санти. Именно эта надмирная фигура Мадонны с Богомладенцем Христом – смысловой и художественно-образный центр картины. Она – символ того, что именно простые советские воины освободили мир, спасли саму жизнь и культуру всего человечества от европейского нацизма. Среди изображенных на картине радостные солдаты, празднующие победу и беспорядочные фигуры жертв последних боев. Здесь же изображены скорбный отец-солдат с убитым сыном и жалкие растерянные пленные немцы. Данциг запечатлел момент «освобождения» картины Рафаэля «Сикстинская мадонна» из туннеля, что по замыслу мастера, служило метафорой освобождения старой Европы от современных европейских нацистских войск. Святая Дева, словно «благословляющая» окруживших ее советских воинов, освободивших мир от фашизма, становится аллегорическим символом всей послевоенной мировой культуры и цивилизации. Согласно творческому замыслу живописца, образы Святой Девы Марии и Иисуса Христа воплощали «новую послевоенную жизнь», спасенную простыми советскими (русскими) солдатами, в то время как они сами, раненые и изможденные, символизировали ту высокую цену,

[20] 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.

которую им пришлось заплатить за победу. Поистине гениальная задумка мастера, заставляющая задуматься о цене свободы, мира, да и самой жизни на земле... [333].

Художественные особенности белорусской национальной школы советской живописи соцреализма специфическое проявление получили в творчестве Михаила Андреевича Савицкого (1922–2010). В различные периоды своей творческой эволюции художник с позиций европейского и русского гуманизма и интересов своего народа стремился к глубокому отображению преимущественно той социально-исторической действительности, современником которой он являлся. Отличительной чертой художественно-образного стиля М. Савицкого является сочетание базовых принципов социалистического реализма с приемами «сурового стиля», русского религиозного, в том числе иконописного, искусства и европейского экспрессионизма. Обращение М. Савицкого к религиозным мотивам не является случайным. Ещё в своем детстве он находился в окружении старых православных икон, спрятанных в доме, и даже пытался срисовывать с них[21]. Как вспоминал сам мастер: «У нас на чердаке множество икон находилось. Позолота местами сохранилась, цвета плотные, яркие. Всё пытался разгадать, какими красками они сделаны. На некоторых видел лики, напоминающие отца. Я рисовал его с натуры, когда учился в седьмом классе. Он с удовольствием позировал – уважал мою склонность к рисованию» [272].

Ряд созданных автором в 1960–1980-е годы произведений, относящихся, главным образом, к тематике Великой Отечественной войны и трудовой деятельности человека, вошли в золотой фонд белорусской и советской живописи. В своём творчестве М. Савицкий разработал новую концепцию гуманизма – гуманизм человека, пережившего войну, который прекрасно понимает цену человеческой жизни и осознаёт, как тонка грань разрушения мира. Это становится основным манифестом художника: никогда нельзя

[21] 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.

забывать о самой страшной катастрофе человечества – войне, которой всегда противопоставляется жизнь... В созданных в эти годы работах: «Без вести пропавшие», «XX век – убийство правды» и в серии картин «Заповеди блаженства». В ряде полотен по евангельским сюжетам и других произведениях М.А. Савицкий, используя возможности собственного художественно-образного стиля, предельно актуализировал ряд проблем современности – преодоление отчуждения человека, обеспечение его права на мирную жизнь, на здоровую среду обитания и др. [273].

Поворотными произведениями в творческой эволюции художника стали работы «Партизаны» (1963) и «Партизанская мадонна» (1967). Эти картины – символичный образ республики-партизанки, с одной стороны, и образ белорусской женщины, несущий идею вечной жизни на земле, с другой стороны. Идя по пути создания обобщённых, собирательных образов, живописец приближается к созданию иконописных образов-символов, которые перерастают рамки одного конкретного события. Подобная метафора воплотилась в полотне «Партизанская мадонна». Основная идея этого произведения – размышление о вечном обновлении жизни. Перед нами сцепленный общностью идейно-поэтического замысла комплекс, различные части которого рифмуются собой, как в иконописном пространстве, а не вытягиваются строка за строкой в последовательно связанное повествование [275]. В центре полотна автора – образ молодой крестьянской матери с крепкими босыми ногами и загорелыми натруженными руками. Она сидит и кормит грудью ребёнка. Голова туго повязана темно-синим платком, почти также как на картине К.С. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна)». Накинутая на плечи красная шаль превращает белую блузку и чёрную юбку в торжественное одеяние. Иконописная красота цветового созвучия дополнена золотым фоном холмистой земли, где, как в мирное время, так и в годы войны, женщины жнут хлебные снопы. Ритмический ряд их согнутых спин, образующих серповидный полукруг, вторит линейным ритмам в изображении молодой матери, певучей плавности

её силуэта. Она и земля – единый образ гармонии традиционного народного бытия, которому драматично противопоставлены резкие перекрестные ритмы винтовок и решительная поступь тех мужчин, которые уходят в бой...

Картину дополняет образ крестьянки, присевшей у ног молодой матери. Её образ – это образ человека, который уже всё отдал людям. В композиции картины М. Савицкий применил сферическую перспективу (весьма распространенную в иконописи), что позволило ему расширить рамки действия картины и показать разномасштабные фигуры в различных плоскостях. Монументальность образов, сжатая ёмкость сюжета и идеи, заключённой в этом произведении, требовали лаконичных изобразительных средств. Каждый предмет, каждое цветовое пятно точно отражены в цветовой гамме полотна. Своим колористическим звучанием картина несколько напоминает древнерусскую икону, где наибольшее количество света сосредоточено в центре композиции. Воспевая духовную красоту народа в годы военных испытаний, художник говорит о чувствах, которыми вечно живет человечество. Непреходящий смысл первого образа прочитывается в преломлении традиций позднеготической европейской и древнерусской иконописи. Картина Савицкого почти генетически связана с «Петроградской мадонной» К. Петрова-Водкина, написанной в 1920 году. Для живописи и М. Савицкого и художника К. Петрова-Водкина вообще характерно систематическое обращение к сюжетам русской истории и традициям народного фольклора. Микула Селянинович, Василиса Премудрая, Иван-царевич с Жар-птицей, Степан Разин – вот персонажи оригинальной живописи и декоративных панно К. Петрова-Водкина, словно сошедшие с красочных фресок Московской Руси. Особо стоит выделить эскиз панно «Степан Разин», о котором сам автор вспоминал так: «Первым, чем я участвовал в революции, – это “Степан Разин”: молодая работа, полная пафоса. … Я ощутил, что значит живая картина, когда на ней изображены не манекены, а живые люди» [212, с. 60].

В более поздней картине «Партизанская Мадонна Минская» (1978) художник М. Савицкий также обращается к вечному символу жизни – материнству. В основе композиции лежит известная картина эпохи Возрождения «Сикстинская мадонна» Рафаэля, только вместо библейских персонажей художник изображает простых людей, свидетелей чумы XX века – нацизма и фашизма. В картине развито вглубь пространство, активнее стала пластическая лепка. В композиционной схеме и силуэтном решении, в интерпретации мотива жертвенного несения ребёнка – символа новой жизни и новой надежды – ясно прочитывается аналогия с рафаэлевским шедевром. Здесь молодая мать предстаёт в вертикальном формате полотна (первое – почти квадрат). Она как бы приближается к нам. Два взгляда – матери, взволнованной, и сына, полного недетской серьёзности, – устремлены на зрителя. Такой двуединый образ более эмоционален и динамичен, что невольно взывает к открытому и доверительному контакту. Словно преодолён барьер самоуглубленности, ощутимый в первой картине, в которой величавая эпичность сплавлялась с чертами жанровой сцены. В новой картине преобладают торжественность традиционного христианского идеала и трагическое чувство преддверия чего-то нового [272].

Связанные своими христианскими и гуманистическими идеями с прошлым, эти картины, тем не менее, обращены в будущее. И в первом, и во втором полотне свой идеал, образец прекрасного и доброго художник утверждает столь решительно, столь четко и эмоционально активно, что он обретает черты нравственного императива – безусловного требования к человечеству иметь такой высоты идеал и образец такого совершенства... Масштабности и ясности образного звучания Савицкий добивается строгостью архитектоники, ритмики, пластики картин, убеждающей силой выражения идеи защиты жизни, наконец, непостижимым, притягательным обаянием мадонны. Округлое, с широко поставленными тёмными глазами и маленьким ртом, её лицо проникновенно и незабываемо, поскольку характерно для ликов древнерусской живописи. Типаж в картинах

М. Савицкого и в белорусских православных иконах почти один и тот же. Различно только эмоциональное состояние. Первая мадонна пленяет сдержанностью чувств и строгим достоинством, особым выражением мужественной печали и глубокого сострадания. Вторая – своей удивительной открытостью, в которой угадывается преддверие великого счастья... Две «мадонны» как бы замкнули период 1960–1970-х годов в белорусской живописи, когда наиболее активно формировались образные и стилистические признаки современного изобразительного искусства этой республики. Эти две картины наглядно показали диалектику развития белорусской живописи, от образного языка прошлого десятилетия к лирической ясности творческого высказывания.

Есть еще одно полотно мастера, целиком построенное на пафосной религиозно-поэтической метафоре, – картина-символ «Мадонна Биркенау». Просветленный, но скорбным реквиемом звучит этот почти религиозный образ. Над крестообразным силуэтом крематория парит мадонна, такая же торжествующе прекрасная, как нежные мадонны в живописи Итальянского Возрождения. Лишь младенец-дитя не лежит на её руках, а тоже парит, словно навсегда улетая из этого мира зла. И багровое сияние в небе, подобное нимбу, напоминает о кругах того ада, мрачный художественный образ которого не могла бы создать даже фантазия Данте Алигьери. Через них прошла мадонна лагеря смерти Биркенау... Но вечный христианский идеал красоты, любви и материнства для мракобесия всегда недосягаем. Он неуязвим. Он бессмертен. Из пепла сожженных жертв словно проросли новые побеги жизни, символически изображенные робкими полевыми цветами.

Почти во всех картинах партизанского цикла есть либо маленькие дети, либо подростки. Чаще всего они не столько герои полотен, сколько отдельное, самое ценное содержательное зерно произведения. Спасти детей – этот лейтмотив окрашивает многие работы М. Савицкого. Увязая колесами в проселочной дороге, с трудом продвигается крытая повозка, судорожно подталкиваемая изможденным стариком. Из темноты её видны лица

желтовато-серые, пепельные – цвета голода, нависшей смерти, и глаза, не по-детски скорбные, затравленные, ожесточенные ужасом увиденного. Глаза эти и есть главный образ картины «Дети войны» (1972). Звучание полотна усилено колоритом: красным пламенем, которое фоном полыхает на чёрном зловещем пространстве войны [252].

С этой картиной перекликается другое полотно, написанное почти одновременно, художественное полотно «Беженцы». В группе женщин с нехитрыми узлами своего скарба художник вспышкой света акцентирует фигуры трёх совсем юных девушек с каким-то потрясённым выражением лица и выглядывающее из-за спины одной из них личико младенца. Тут автор изображает не твёрдый, тяжелый шаг толпы «Витебских ворот», а легкий бег как будто несомых ветром листьев. Лишь одна из трех героинь полотна остановилась, словно пытаясь остановить и смирить бешеные удары своего сердца... Художник словно намеренно отказался от повествовательности и выхватывает динамичные фрагменты из потока обыденных событий [252].

«Мать партизана» (1972) – произведение, где особое значение приобрёл символический (почти иконописный) смысл изображенного образа матери. Молодая женщина скорбно сидит на темной земле. Из глубины полотна, из красного фона картинного пространства, к ней бежит весело смеющийся мальчик. Однако мы вдруг понимаем, что этот мальчик – лишь воспоминания несчастной матери. А наяву перед нами раскрывается трагичность ее положения, ритмический строй черных виселиц. Страшно это противопоставление – сознательно акцентированное автором – мадонны без младенца, возникшей, как греза, детской фигурки и черных столбов с перекладинами. Перед нами символ убитого материнского счастья. Символ намеренного истребления жизни и сознательного попрания святого материнского чувства. По своей сути это произведение не картина, а скорее светская икона, настоящее религиозное произведение, только не каноническое, а апокрифическое. Громким пафосно-символическим гимном, прославляющим современника, доблесть и дерзания, стала роспись «Триумф

поколений», выполненная в вестибюле санатория «Беларусь» (в соавторстве с живописцем Александром Кищенко) [252]. В некоем всепланетарном пространстве парят различные человеческие фигуры – символы героики нашей эпохи. По центру, распластав руки, словно крылья, юноша, изображенный подобно ангелу. Ниже изображены аллегорические фигуры, олицетворяющие поколения войны и мира. Они как бы передают друг другу нечто невесомое и невидимое, какое-то духовное наследие прошедших времён. Мотивом лёгкого соприкосновения, форсированной лепкой объёмов нижние фигуры активно напоминают фрагменты росписей Сикстинской капеллы Микеланджело «Сотворение мира». По-видимому, автор не случайно пытался сделать так, чтобы возникала эта ассоциация. Ведь здесь авторским языком символических образов и аллегорий как бы изображен торжественный и могучий акт сотворения некоего нового мира [272].

К концу 1978 года художник закончил десять полотен и дал им общее название «Цифры на сердце». В начале 1979 года появились ещё три холста, завершивших создание полной серии картин. Лишь через три десятка лет воскресло пережитое в художественных образах... Время позволило накопить большой опыт работы над картиной, отточить мастерство, наконец, вызвало духовную готовность. Картины написаны твердой и уверенной рукой мастера. Волей своего творца в них соединена откровенная правда достоверных фактов с высокой силой образного, символического обобщения. Савицкий добивался, чтобы полотна были эмоционально действенными, чтобы каждый душой понял вложенный в них протест против уничтожения людей, попрания их достоинства и прав. Среди них – первого и священного, данного рождением на свет права жить. Тема гитлеровских злодеяний до этого наиболее ярко выражалась убедительными зарисовками немецких художников-антифашистов или языком экспрессионистических фантасмагорий с элементами натурализма. М. Савицкий избрал другой принцип, непривычный, даже неожиданный для современного ему искусства, но закономерный в классике. Художники Возрождения, воспевая в образе пронзенного стрелами

святого Себастьяна духовную силу человека, представляли его, прежде всего, совершенным духовно, нравственно и физически (дух, душа, тело). Тема вечной духовной красоты, а отнюдь не тема мучительных страданий была главной для живописцев Возрождения. Характер же их изображений диктовался миропониманием и конкретными замыслами каждого отдельного художника [259].

Михаил Андреевич Савицкий по-своему сформулировал «проблему человека», увидев её как бы на острие эпохальной схватки гуманности с человеконенавистничеством. Эта выстраданная и завоеванная автором позиция и привела к использованию традиции тяготеющей к воплощению идеала, берущего свое начало в древнерусской иконописи. Именно поэтому люди в его картинах должны были засиять неземной красотой. И красоту их требовалось выразить с полной очевидностью, сделать её легко воспринимаемой, исключить разночтение. Но это значит, что историческая достоверность изображенного не может отождествляться с той фактической предметной точностью, которой отвечают фотодокументы. Показать ту духовную сущность, которая раскрылась в извечном и современном конфликте добра и зла – так определился замысел серии картин. Поэтому отточен хрупкий рисунок мёртвых тел, которые кажутся благородным мрамором среди грубых и тяжких брёвен. Оттого прекрасны лица мертвых с печатью отрешённого, возвышенного спокойствия, напоминающие иконописные лики святых христианских мучеников. Поэтому изображения тел обречённых девушек символически подобны слиткам золота на фоне мрачного лагерного пейзажа [272].

Работы цикла «Цифры на сердце» поражают тем, как непривычно для живописи тех лет решена тема трагедии войны, геноцида: люди, обречённые на смерть, светятся каким-то неземным светом, будто воскресая к жизни вечной, а сами образы этих жертв напоминают лики святых на русских иконах. Сам художник М. Савицкий объяснял это так: «Требовалось обратиться к предшествующему опыту, к традициям русской иконы. Русское искусство

идёт от иконы, от образа. И наш русский реализм развивался в направлении создания образа, раскрывающего суть явления. Посмотрите на простую нашу икону, на изображение святых. Думаешь, чем она так зачаровывает? Не только красотой. Сутью, которая в предстоянии перед Богом. В западном искусстве святой сам как Бог, он так и изображается. А наши святые предстоят перед Богом. Но как? Смотрите, есть ли там угодничество или гордыня? Нет. Величайшая человеческая простота, чистота человеческая. Раскрывается сразу глубинная суть изображенных на иконе святых. В этом и наш реализм – глубинный» [273, с. 20-27].

Серии «Чёрная быль», «Цифры на сердце», картины «Партизаны», «Партизаны. Блокада», «Партизанская мадонна», «Наказание смертью», «Витебские «ворота», «Поле», «Хлеб» – в этих работах находим мы самые разные мотивы и краски. Не всегда на той или другой картине проблеснёт даже один лучик света, но каждая из работ магнетизирует, притягивает к себе, заставляет подолгу останавливаться и искать глазами его, Михаила Савицкого, его героев. В них взгляд наших предшественников на жизнь, на вчерашнее и сегодняшнее время. Живописец настойчиво заставляет нас всмотреться в глаза, войти в душу тех, кого мы встречаем на холстах [275]. Стремление автора подвести зрителя к тому, что сближает людей разных социальных групп, разных наций и народностей, вообще разных поколений. Связь его с традиционным древнерусским иконописным искусством (пусть даже в белорусском варианте) была не только в эстетических и технических аспектах живописи М. Савицкого. Вообще, для всех лучших произведений художников «сурового стиля», так же как и в иконописи, эмоциональное напряжение полностью сосредоточено на внутренней жизни персонажей (ликов), но не в отражении внешней экзальтации [273].

В этом смысле белорусские художники «сурового стиля», как и их русские «старшие» товарищи, были прямыми наследниками традиций древнерусской живописной школы в изображении аскетичных ликов своих персонажей. Несознательное обращение к иконописи не было случайным,

поскольку художники явно ощущали трагичный распад связи поколений, слом традиционных вековых устоев, общую богооставленность и тоску по какой-то нездешней Правде. В этих суровых «красках эпохи» невольно отразилась вся сложность внутреннего самоопределения советского поколения 1960–1970-х годов. Ни М. Савицкий, ни М. Данциг не были полностью церковными людьми, да это было и невозможно даже в позднее советское время. Однако, несомненно, существовала скрытая духовная связь со своими родителями, выросшими в вере, с художественными традициями своей земли. Этот скрытый христианский подтекст, скорее, просвечивается, нежели явственно проговаривается белорусскими «суровистами», что было очевидно в эпоху тоталитарного советского атеизма. Нельзя не упомянуть традиционное влияние старой иконописной школы, особенно влияние школы белорусского изографа Петра Евсеевича из Волыни. Иконы этого мастера выполнены с использованием некоторых технических приемов, характерных для ренессансных и барочных католических изображений, однако вместе с тем они наглядно демонстрируют верность древнерусским иконописным традициям условно-символического языка восточно-православной иконописи (золотой фон, обратная перспектива, разные масштабы изображаемых фигур и пр.). Оригинальный белорусский синтез древнерусской, ренессансной и барочной техник письма во многом определил дальнейшую стилистическую самобытность и белорусского варианта «сурового стиля» [274].

В постсоветский период, используя библейские сюжеты и собственный индивидуальный стиль, М. Савицкий художественными средствами предельно актуализировал такие вневременные «христианские» проблемы современности, как отчуждение человека от традиционной мирной жизни, от здоровой среды обитания. «Суровый стиль» повлиял не только на творчество М. Данцига и М. Савицкого, изменив и расширив их технические и композиционные приёмы. Он в то же время оказал значительное влияние и на творчество многих белорусских художников, как советского периода, так и последующих лет. Михаил Андреевич Савицкий причислен к списку самых

авторитетных и выдающихся деятелей белорусского современного искусства. Всего более двухсот картин этого белорусского мастера «сурового стиля» навеки запечатлели суровые тяготы и лишения белорусского народа [278].

Тенденция развития, выработанная пусть и не до конца оформленными идейно-художественными программами «сурового стиля», стала своеобразной квазирелигиозной формой возвращения свободной личности в советское искусство, знаком возрастания её значимости. Изобразительная драматургия «суровых» хотя и стала, несомненно, упрощенной, однако сами полотна «суровых» отныне были насыщены образно-пластической динамикой, берущей свое начало в христианских корнях европейского и русского искусства. Заканчивалось время официозного «плакатного» искусства с его «лакированной» действительностью и «помпезным» стилем, и даже традиционные рабочие «индустриальные» сюжеты приобрели совершенно другие оттенки. И «суровые» художники стали интерпретировать их более иконографично, почти религиозно. Незаменимую роль в утверждении нового направления в белорусской живописи, несомненно, сыграли живописцы М. Данциг и М. Савицкий. Важной миссией этого поколения 1960–1970-х годов стало утверждение высокого профессионального уровня белорусских художников, в котором заметное место занимает осознание собственной наднациональной уникальности. Именно процесс духовной и творческой преемственности своим корням, развитый в идейно-художественных программах «сурового стиля», определил характер и природу творческих исканий белорусских мастеров старшего и среднего поколения. К сожалению, Майя Вольфовича Данцига больше нет с нами, но осталось его наследие и его ученики, которые до сегодняшнего дня пользуются всеми художественными приемами и открытиями знаменитого мастера советского «сурового стиля» [333].

Художники «сурового стиля» были поглощены, прежде всего, изображением глубокой духовной внутренней работы своих персонажей и меньше простым описанием окружающей действительности. В трактовке

внешнего облика художники особое внимание уделяли лицам и рукам своих персонажей, считая, что именно они по-настоящему демонстрируют внутреннее состояние человека. Именно поэтому полотна представителей «сурового стиля» демонстрируют нам не отдельные лица людей, а целостный одухотворенный образ своего поколения. Особо стоит отметить, что такие художники «суровостильцы», как Г. Коржев, П. Никонов, П. Оссовский, В. Попков и братья А. и П. Смолины, весьма часто в поисках «правды жизни» невольно обращались к традиционной условно-символической и сдержанной форме православной русской иконы, отвергая при этом всякую живописную «академическую» описательность. Произведения этих представителей «сурового» направления отличались уравновешенной ритмикой, четкими линиями контуров изображаемого предмета, композиционной (иконописной) широтой по горизонтальной линии, а также иконографической цветовой гаммой оттенков. Вместе с тем колорит намеренно подчёркивал суровость выбранной темы и аскетичность живописных образов, а также акцентировал внутреннюю духовную насыщенность и глубину изображения. В картинах «суровостильцев» преобладают иконописные оттенки темных, даже чёрных и охристо-коричневых цветов и другие иконописные тона. Поэтому картины живописцев «сурового стиля» кажутся весьма близкими изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII столетия [278].

Это, как нам кажется, связано с тем, что именно в эту эпоху происходит сложение новой концепции историзма (проблема времени) в живописи. Несмотря на тот факт, что итальянцы Раннего Возрождения еще не создали жанра исторической картины в полном смысле этого слова, именно они внесли в живопись трактовку исторических тем, героику и драматизм событий, концентрируясь на определенном моменте истории. Обращаясь к мировоззренческим проблемам живописи «суровых», к идейно-художественному содержанию их произведений, мы видим в их творчестве острое понимание «проблемы времени», историчности своей эпохи. При всем

тематическом разнообразии их картинам свойствен самый широкий исторический диапазон в изображении человека и его окружения, пейзажах, в драматических действиях, в психологическом облике героев и в многофигурности художественных композиций. В работах живописцев «сурового стиля» явно выступают социальные и идейные аспекты своего времени, предлагая нам свое авторское художественное осмысление истории своего времени. Все это с особой полнотой обнаруживает перед нами отношение художников «сурового стиля» к полноте жизни и становление своего общества [334].

Не явной, 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. Служила незримым образцом, каноном, часто интуитивным, для разных поколений русских живописцев. 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 [173, с. 45-60].

Помимо всего, художников «сурового стиля» привлекали в русской иконе локальные цвета, упрощенная композиция и формы, намеренно «застывший» сюжет. Например, ранние образцы иконописи А. Рублёва соответствуют общим правилам, которым придерживались мастера «сурового стиля». Стоит учесть тот факт, что важным признаком, отличающим икону от картины, служит отсутствие внешнего источника света на плоскости изображения. Свет на иконе исходит от ликов и фигур изображенных, из глубины их образа, как непреложный символ святости, поэтому если смотреть на иконы древнего письма, то практически невозможно определить, где находится источник света и падающие от фигур тени [170]. Этот эффект часто

именуют «светоносностью», поскольку моделировка изображаемых ликов происходит за счет света, изливающегося изнутри самих ликов. Данный иконописный прием нередко также использовали художники «сурового стиля». Это осуществляется за счет применения особого технического приема письма, при котором белый грунтовый слой (левкас) просвечивается сквозь нанесенный красочный слой [169, с. 55]. 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. Важнейшим отличием православной иконы от любого живописного полотна служит понимание и применение цветовых колористических композиций. Цвет, как элемент художественной композиции, в иконописи не является средством колористического построения, поскольку он несет символическую богословскую функцию. Так, золото на иконе – это антитеза земного богатства и благополучия. Золотые нимбы, золотые блестки на ризах святых (инокопь или ассисты) служат знаковым символом святости и освящения Божественной славой, знаком причастности изображаемого персонажа к Божественной благодати. Цветовыми синонимами металлическому золоту служат золотисто-желтая охра, красный (прекрасный) и белый цвета [169, с. 55]. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, 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.

В более ранних публикациях автора уже отмечался тот факт, что в целом генезис русской и советской изобразительной культуры от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма демонстрировал напряженно драматическое религиозно-нравственное и социально-историческое развитие нашего народа. 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. Например, искусство передвижников или жанровая живопись, раскрывая проповеднический и даже исповеднический взгляд на окружающий мир, отражали всемирную всечеловеческую отзывчивость русской души, ее тягу к справедливости, милосердию, правде [334, с. 79-100].

Выводы по 3 главе

Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского монументального и изобразительного искусства от послевоенной эпохи до постсоветского «декаданса» прошло за последние годы долгий путь. Настойчивый интерес к советскому искусству 1950–1970-х годов XX столетия в наше время является естественным следствием смены культурных парадигм и демонстрирует растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов (иконографии) и ограниченность, как результатов, так и приложения их к современности, кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики, как отражения внутреннего мировоззрения советских живописцев «сурового стиля».

В научной среде, прежде всего в искусствоведческих и культуроведческих 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 частенько может выступать и в качестве способа прогнозирования (художественно-духовного предвидения) новых вызревающих форм развития социокультурного пространства, предвидя возможные последствия [168, с. 94]. В качестве подтверждения правильности формулировки данного суждения необходимо проанализировать многочисленные факторы синтеза искусства с духовным культурно-религиозным фоном общего духовного пространства того или иного социума. То есть аксиологические, познавательные, коммуникативные, гедонистические и прочие функции, которые давно и вполне исчерпывающе исследованы в современной эстетике.

Для нашего 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 мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и интерпретации древней русской иконописи. Казалось бы, русскому крещеному человеку, наследнику православной традиционной среды, должен быть вполне понятен и доступен язык иконы, язык Священного Писания, язык Церковных Таинств и литургического чинопочитания. Однако нам, современным людям советской и постсоветской эпохи, понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние на советскую и современную живопись

довольно трудно. Трудности эти заключаются, прежде всего, в том, что начиная уже с XVIII столетия каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути, христианскими картинами, написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Речи Посполитой и Западной Европы в XVII веке и получило свое дальнейшее развитие после в результате церковных и светских реформ Петра Великого уже в XVIII–XIX века. Именно поэтому вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной является особенно важным для нашего дальнейшего исследования [169, с. 46].

Катаклизмы периода Великой Отечественной войны вызвали серьезные трансформации в самосознании и нравственности советских людей, ознаменовав собой качественно новое духовно-эстетическое мировоззрение, которое не могло не сказаться на сложении иных критериев образно-художественного строя всех видов искусства в СССР. Творческие поиски неизбежно привели к утверждению образа нового героя современника этих перемен. В обществе складывался образ советского человека-созидателя, человека, внутренне собранного и наглядно демонстрирующего твёрдость своих нравственных принципов, но при этом всегда готового к труду и духовной борьбе. Самоценность образа такого живого человека, очищенного от всякой внешней идеологической шелухи, привела молодых советских художников к необходимости разработке данной тематики в современном им мире. Советские живописцы этого периода активнее принялись разрабатывать 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 авторами

разрабатывалась 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, разрабатывающих оригинальные художественные техники, которую искусствоведы сегодня называют представителями живописи «сурового стиля» [172].

Художники «сурового стиля» были поглощены, прежде всего, изображением глубокой духовной внутренней работы своих персонажей и меньше простым описанием окружающей действительности. Изображаемая здесь работа не является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» *(Быт. 3:19).* В трактовке внешнего облика художники особое внимание уделяли лицам и рукам своих персонажей, считая, что именно они по-настоящему демонстрируют внутреннее состояние человека. Именно поэтому полотна представителей «сурового стиля» демонстрируют нам не отдельные лица людей, а целостный одухотворённый образ своего поколения. Особо стоит отметить, что такие художники «суровостильцы», как Г. Коржев, П. Никонов, П. Оссовский, В. Попков и братья А. и П. Смолины, весьма часто в поисках «правды жизни» невольно обращались к традиционной условно-символической и сдержанной форме православной русской иконы, отвергая при этом всякую живописную «академическую» описательность. Произведения этих представителей «сурового» направления отличались уравновешенной ритмикой, четкими линиями контуров изображаемого предмета, композиционной (иконописной) широтой по горизонтальной линии, а также иконографической цветовой гаммой оттенков. При этом колорит намеренно подчеркивал суровость выбранной темы и аскетичность живописных образов, а также акцентировал внутреннюю духовную

насыщенность и глубину изображения. В картинах «суровостильцев» преобладают иконописные оттенки темных, даже чёрных и охристо-коричневых цветов, и другие иконописные тона. Поэтому картины живописцев «сурового стиля» кажутся весьма близкими изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII столетия [334].

Вообще все 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. Это, как нам кажется, связано с тем, что именно в эту эпоху происходит сложение новой концепции историзма (проблема времени) в живописи. Несмотря на тот факт, что итальянцы Раннего Возрождения еще не создали жанр исторической картины в полном смысле этого слова, тем не менее, именно они внесли в живопись трактовку исторических тем, героику и драматизм событий, концентрируясь на определенном моменте истории. Не случайно расцвет исторической живописи Ренессанса приходится на Венецию. На картине «Битва при Кадоре» Тициана мы уже встречаем подлинное становление исторической (повествовательно-временной) композиции, впрочем, все еще с элементами позднесредневекового аллегоризма и мистики. То же можно встретить и у П. Веронезе на его полотне «Битва при Лепанто», и у Я. Тинторетто на картине «Осада Зары». Обращаясь к мировоззренческим проблемам живописи «суровых», к идейно-художественному содержанию их произведений, мы видим в их творчестве острое понимание «проблемы времени», историчности своей эпохи. При всем тематическом разнообразии их картинам свойствен самый широкий исторический диапазон в изображении человека и его окружения, пейзажах, в драматических действиях, в психологическом облике героев и в многофигурности художественных композиций. В работах живописцев «сурового стиля» явно выступают социальные и идейные аспекты

своего времени, предлагая нам свое авторское художественное осмысление истории своего периода времени. Все это с особой полнотой обнаруживает перед нами отношение художников «сурового стиля» к полноте жизни и становлению своего общества.

Не явной, 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. Служила незримым образцом, каноном, часто интуитивным, для разных поколений русских живописцев. 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 [173, с. 45–60].

Помимо всего, художников «сурового стиля» привлекали в русской иконе локальные цвета, упрощенная композиция и формы, намеренно застывший сюжет. Например, ранние образцы иконописи А. Рублёва соответствуют общим правилам, которых придерживались мастера «сурового стиля». На православных образах XIV–XV веков принято было изображать суровые и аскетичные лики с характерными византийскими чертами: большими глазами, высоким лбом, прямым носом и тонкими губами. Мастера использовали в основном сдержанные, тёмные цвета: темно-красный, коричневый, охристо-желтый. Этот эффект часто именуют «светоносность», поскольку моделировка изображаемых ликов происходит за счет света, изливающегося изнутри самих ликов. Данный иконописный прием нередко также использовали художники «сурового стиля». Это осуществляется за счет применения особого технического приема письма, при котором белый грунтовый слой (левкас) просвечивается сквозь нанесенный красочный слой [169, с. 55].

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. При этом важнейшим отличием православной иконы от любого живописного полотна служит понимание и применение цветовых колористических композиций [169, с. 55].

Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, 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. В целом генезис русской и советской изобразительной культуры от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма 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. Например, искусство передвижников или 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 конца XIX – начала XX веков для русского и советского искусства характерен яростный духовный прорыв к иным нехристианским мирам и жажда овладения абстрактным

«четвертым измерением», которая отмечена в работах В.В. Кандинского, П.Н. Филонова, К.С. Малевича, К.С. Петрова-Водкина, Р.Р. Фалька и других революционных авторов, которые попытались вернуть религиозные принципы советскому искусствую, обращая его в новый культ [200, с. 266].

Хотя традиция русской иконописи в советский период была прервана, художники «сурового стиля» исподволь 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. Обращение к иконописной теме может показаться неожиданным лишь на первый взгляд, это был особый способ выразить свой протест 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 [244].

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. Никто из художников «сурового стиля» не был церковным человеком, да и это было невозможно в то далекое советское время. Однако неявно существовала духовная, «корневая» связь с родителями, выросшими в православной вере, с русскими художественными традициями. Этот христианский подтекст, скорее, просвечивает, нежели явственно проговаривается, что было очевидно в эпоху тоталитарного атеизма. Думается, что главным здесь было собственное постоянное стремление

«…вгрызаться в жизнь, узнавать, постигать основные законы нашего бытия» (В. Попков) [216]. Их картины не предлагали обществу напрямую религиозные сюжеты, но в этих произведениях художники стремились затронуть что-то необыкновенно важное, «неотмирное и сущностное» во внутренней духовной и материальной жизни каждого человека. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, составляют особую страницу их творчества. Они стали продолжением напряженных внецерковных размышлений художников о важных нравственных и религиозно-философских проблемах, острой внутренней потребностью обратиться к традиционным истокам русского и европейского живописного мастерства, коими во все времена считалась христианская иконопись [244].

К сожалению, у «сурового стиля», возникшего в пику бесконечным изображениям ликования советских праздников и парадных портретов вождей, были свои слабые стороны. Многие его адепты со временем стали заложниками собственной художественной программы: поиск лаконичной простоты часто приводил к известной выхолощенности и схематизации образов, а стремление к монументальности иногда оборачивалось равнодушием к деталям и гиперболизацией изображаемого. Парадоксально, но с течением времени мастера этого стиля, изначально ставившие своей целью отражение правды жизни, всё чаще стали создавать в своих работах своеобразную трудовую мифологию, по сути, впадая в то же мифотворчество, против которого некогда боролись. Обретенная новизна, свежий взгляд на жизнь со временем вырождались в клише. Однако лучшие работы этого направления, в которых особенно ярко прослеживается связь с иконописью, являются замечательными примерами творческой свободы. В них художники не оглядывались на идеологические указания, для многих из них таким творческим маяком была русская икона с её чистыми красками, лаконизмом, правдой. 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. Стремление художников отобразить неотобразимое, закономерно становится в этих картинах сродни задачам, которые веками стояли перед русскими иконописцами [239].

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 проявлялась ещё и в социальной роли больших полотен живописцев «сурового стиля», становившихся своего рода образцом для подражания. Монументальность, плакатность, крупноформатность, лаконизм и экспрессия – всё это придавало полотнам остроактуальное и вместе с тем эпическое, высокое гражданственное звучание. Картины оказали, безусловно, высокое влияние на кинематограф и живопись последующих десятилетий, ставя новые вопросы нравственного и этического толка [244].

Будучи русскими по рождению, художники «сурового стиля» вышли, возможно, сами того не ведая, на уровень больших национальных художественных обобщений, сделанных ими на материале сугубо русском, исходя из собственного опыта и знания жизни своего народа. «Суровый стиль» – явление, которому так безапелляционно присваивали статус чего-то эпизодического, даже мимолетного, оказалось в разных вариантах совместимым с актуальными во все времена философскими и религиозными постулатами, национальной идеей, влечением к вечности [334].

ГЛАВА 4. «СУРОВЫЙ СТИЛЬ» КАК ЦЕЛОСТНАЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1950-1970-Х ГГ.

4.1. Пути развития реалистического искусства как художественно-образной системы в отечественном искусстве

Исследование советского искусства и культурных практик в заявленный период времени, начиная с послевоенной эпохи и вплоть до начала активного демонтажа советской системы в конце 1980-х годов, представляется нам сложнейшей задачей, учитывая многообразие, динамизм и противоречивость протекавших социокультурных процессов рассматриваемого периода. Стремительно меняющаяся советская действительность активно воздействовала на сложение базовой шкалы ценностей, а следовательно, и на идейно-художественные программы, составляющие устойчивое ментально-ценностное ядро советского культурного общества, неизбежно побуждая творческого человека постоянно совершать ценностный выбор. За относительно короткий по историческим меркам период (35–40 лет) в Советском Союзе создавалась совершенно другая культурная реальность, отмеченная часто абсолютно противоречивыми характеристиками. Воссозданием имперского пути развития при И.В. Сталине, последующим хрущевским отказом от имперского пути развития с тяготением к эгалитаризму, и наконец, брежневским и андроповским возрождением «либеральных» (неолиберальных) ценностей под влиянием идеологии Римского клуба. Сюда же стоит добавить четвертую технологическую революцию с ее отчуждением человеческой личности и «омассовлением» общественного сознания.

Несмотря на некоторое отставание России, а затем и Советского Союза от развитых стран Запада, практически все они завершили свою

модернизацию к началу или в начале XX столетия. Эти мощные модернизационные процессы существенно расширили свободу выбора и ответственности субъектов, создав возможности для творческих инноваций, для возникновения и включения в структуру общества новых художественно-культурных элементов, усложнили саму личностную рефлексию на окружающий мир, при расширении круга ее потребностей и способов их достижения. Эти общемировые процессы, протекающие с начала и до конца XX столетия, реально объединившие наш мир в некую систему связей, можно условно разделить на два основных этапа: 1) модернизация общества в начале XX века и создание общества массового потребления 1960-х годов; 2) постмодернизация общества (информационное общество) в конце XX века. В ходе этих изменений происходят социальные революции, которые меняют политические, социальные, правовые и культурные отношения в обществе, в результате чего преображается как сам человек, так и его интеллект, и его дух. Человеческая личность, переживая кризисы трансформации стабильной жизни, вынуждена лавировать между свободным выбором в пользу снятия диалектических противоречий и «бегством от свободы», утрачивая традиционные смыслы существования и пытаясь вновь их найти [279].

Характерной чертой искусства и культуры вообще второй половины XIX и первой половины XX века можно смело считать сосуществование художественных направлений. На протяжении всего XIX века просветительская и классическая европейские традиции романтизма, а позднее и реализма взаимно влияли друг на друга, преодолевая свою односторонность. Так, один тип *романтизма* был характерен для передовых стран и был связан с отторжением противоречий модернизации, то романтизм второго типа был характерен для стран с замедленным буржуазно-либеральным развитием. Если в романтизме первого типа центром художественно-эстетической системы являлось новое понимание личности, новая структурная составляющая внутреннего мира индивида, а главная задача состояла в изучении взаимоотношений личности с обществом, с

единым историческим процессом или даже с космосом, то в романтизме второго типа центр сместился в сторону взаимоотношений личности с национальной общностью. Здесь на передний план выдвигалась нация с ее особым характером, которая трактовалась как национальная личность [281, с. 326]. Начало романтизма в живописи как особой изобразительной системе было положено, как принято считать, творчеством французского художника Теодора Жерико (1791–1824). Хотя первые признаки романтической художественной системы появляются еще в конце XVIII века в творчестве И.Г. Фюсли, У. Блейка и поздних работах Ф. Гойи, именно Т. Жерико был тем первым художником, который выразил романтическое чувство конфликтности мира через изображение драматических событий и накала человеческих страстей. Позднее, уже в 20-е годы XIX столетия, признанным главой французской романтической школы стал Эжен Делакруа (1798–1863).

Романтизм как художественное направление, по сути, разрушив «классическую иерархию», внес в существенные изменения в структуру художественных и литературных жанров и родов, отдавая явное предпочтение живописи и лирической поэзии. Стремясь к литературной или живописной популяризации средневековых произведений, сюжетов народного творчества и фольклора романтизм не только обновлял, но способствовал смешению различных жанров и стилистических направлений. Основные положения романтизма сыграли важную конструктивную роль в формировании теории критического *реализма* и в живописи, и в литературе. При этом с приходом на историческую сцену нового художественного направления реализма сам романтизм не исчез полностью [281, с. 326]. Одни европейские живописцы совмещали приемы романтизма с базовыми принципами *академизма,* как бы просто отдавая дань романтической моде в искусстве, а другие активно развивали реалистические традиции, например, К. Коро и мастера «барбизонской школы», также будущие *реалисты* Г. Курбе и Ж.Ф. Милле. Интересно, что именно из недр романтизма впоследствии вырастают также творчество художников-символистов, например Г. Моро, а также

представителей постимпрессионизма и вообще модернизма конца XIX столетия [281, с. 332].

Дальнейшее развитие реализма в XIX столетии было важнейшим эстетическим событием всемирно-исторического значения. Крупнейшим представителем французского реализма середины XIX столетия был Гюстав Курбе (1819–1877), который, как считают, и ввел в оборот термин «реализм» (1855), назвав свою экспозицию в деревянном бараке «Павильоном реализма» и составив каталог выставки с изложением основных принципов «нового искусства». Кстати, впоследствии Г. Курбе стал активным членом Парижской Коммуны 1871 года, подтвердив тем самым на деле свою последовательную приверженность идеалам социальной справедливости [281, с. 333]. Поскольку наиболее развитые капиталистические отношения в этот период утвердились в Англии и Франции, постольку именно в этих странах и формировались наиболее выдающиеся живописные произведения реализма. Как и представители романтизма, художники реалисты видели свою основную задачу в борьбе с засильем капиталистического «торгашеского» духа в духовной и социальной сферах, что, собственно, и обеспечивало весь пафос их художественных произведений. *Реализм* как художественное течение, будучи тесно «генетически» связан с романтизмом, знаменовал собою новую ступень критического отношения к существующей действительности, при том, что реалистическая критика и живопись существенно отличались и от романтической, и от просветительской, поскольку опирались на более конкретное научное знание и более глубокое понимание жизни вообще. Отсюда, кстати, возникновение термина «*критический реализм*», который появился применительно к реализму XIX века.

Появление реализма, по сути, означало смену базового эстетического принципа отношения к миру, провозглашало разрушение романтического «двоемирия» и предвосхищало сосредоточение художественного интереса на реальности во всех ее проявлениях. Художники и писатели реалисты

отличались от романтиков способностью искать опору своему творчеству в повседневности обыденной жизни, стремились распознавать добро и зло с точки зрения интересов всего человечества в любом факте действительности. Безусловно, само понимание этих интересов у реалистов было весьма различным, но более или менее приближенным к чаяниям простого народа. Именно поэтому вся реалистическая живопись, ввиду страстного желания художников освободить человека и жизнь от всего несправедливого, пошлого, уродливого и утвердить абсолютную красоту и душевную и социальную гармонию, объективно отражает необходимость революционного преобразования буржуазного общества, активно вольно или невольно участвуя в историческом процессе как революционизирующая сила [281, с. 327]. В художественном реализме была создана основа для более объективного, чем у романтиков, рассмотрения вопроса о месте человека во всемирном культурно-историческом процессе, о взаимоотношениях личности и социума, об осознанной человеческой воле и необузданной природной стихии. Так рождался новый художественный реализм, позволивший художникам и писателям приблизиться к глубочайшему постижению реальных движущих сил культурно-исторического процесса развития человеческого общества.

Интересно отметить тот факт, что параллельно со становлением и развитием художественного реалистического направления в европейской философии возникает и оформляется философское учение *позитивизма*, связанное с личностью Огюста Конта (1798–1857). Базовым пунктом этого философского направления, оказавшего довольно существенное влияние на сложение идейно-художественных программ европейского искусства, служило стремление получить достоверное (позитивное) знание окружающей действительности в опоре на эмпирический опыт и строгое научное наблюдение. О. Конт и его последователи исходили из представления о наличии тесной взаимосвязи и взаимозависимости всех природных и социальных явлений друг от друга и предлагали распространить естественно-

научные методы на решение всех социально-культурных проблем современного общества. Позитивизм О. Конта и его активных последователей стал философской отправной точкой такого оригинального художественного течения, как натурализм [281, с. 328]. В художественном направлении *натурализма* были сознательно и намеренно гипертрофированы некоторые наиболее «слабые» стороны в творчестве западноевропейских художников и писателей реалистов XIX столетия. Декларируя на словах свою приверженность научной объективности и реальности, которая опиралась в основном на позитивистский принцип описания и классификации явлений, натурализм на деле отходит от типизации и отбора многообразия фактического содержания. Тем самым натурализм оказывается неспособным проникнуть в сущность изображаемого и художественно-эстетически осмыслить некоторые существенные закономерности объективной действительности. В художественном творчестве натуралистов научный принцип детерминированности отдельной личности носит, прежде всего, физиологический характер, поскольку непреодолимое «влияние среды» накладывается на столь же непреодолимое «влияние наследственности». Отсюда вытекает то, что излишне детальное изображение патологического и безобразного у натуралистов превращается в самоцель. Ставка на фактическую «достоверность», таким образом, приобретает самодовлеющий характер в творчестве художников-натуралистов, поскольку фиксация явлений вместо создания образа человека и общества становится одним из основных догматических принципов натурализма. При этом религиозно-философские смыслы культурно-исторической жизни народов часто искажался излишним «научным» физиологизмом в определении основных причин действий и объективной сущности явлений. Тем не менее, натурализм как метод сыграл свою роль в художественных процессах XX столетия, которая заключалась, на наш взгляд, в проникновении натуралистических тенденций в реализм и в различные модернистские направления [281, с. 328].

В последней трети XIX столетия в европейском изобразительном искусстве сложилось новое художественное направление – *импрессионизм*. Импрессионизм хотя и просуществовал в искусстве всего каких-то 12 лет, с первой выставки 1874 года и до последней в 1886 году, но оказал огромное влияние на последующее развитие всей мировой живописи и художественной культуры. Истоки этого направления можно отыскать и в романтизме с его поисками индивидуального, почти незаметного глазу, самовыражения и в реализме, который стремился к художественно-эстетическому воплощению объективного и достоверного. С самого начала программа «Салона отверженных» Э. Мане, К. Писсарро, П. Сезанна, К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега и других, включала последовательное отрицание любых условностей и догматических ограничений в искусстве, будь то классицизм, академизм или романтизм. Главным критерием художественно-эстетических ценностей, определившим идейно-художественные программы живописи импрессионистов, выступала подлинная, естественная реальность, достоверно схваченная человеческим восприятием живописца. Связью между человеком и окружающим миром служит «впечатление», которое аккумулирует в себе объективную душевную основу для работы чувств автора. Впечатление, согласно мнению импрессионистов, столь же субъективно, сколь и объективно, и оно не может быть постоянным даже у одного человека, поскольку и объект и субъект прибывают в постоянном изменчивом состоянии. Именно поэтому наиболее ценным и представляется первое непредвзятое случайное впечатление, которое, как правило, и раскрывает в объекте нечто неожиданное и новое [281, с. 336].

В работах импрессионистов можно выделить особый живописный язык, пользующийся сознательным приемом разложения сложного тона на несколько более «простых» чистых цветов, которое соединяется воедино лишь в глазах зрителя, «собирающего» воедино отдельные множественные колористические и композиционные «впечатления». Такая живопись, построенная на игре разнообразных мазков, делает красочный слой картины

живым и трепетным, оставляя ощущение незаконченной неполноты восприятия. Дальнейшее логическое завершение подобный метод нашел в творчестве художников *неоимпрессионистов* (дивизионистов или пуантилистов) Ж. Сера и П. Синьяка, которые даже пытались выстроить научную теорию света. Дальнейшее продолжение этой линии живописи стало направление *постимпрессионизма*, наиболее яркими представителями которого были П. Сезанн, В. Ван Гог и П. Гоген. Несмотря на тот факт, что эти художники не были объединены ни общей программой, ни единой методикой, они, постепенно преодолевая эмпиризм импрессионизма, стремились к передаче более длительных состояний и более устойчивых идейно-художественных целей. В лучших живописных произведениях этих мастеров активно представлена конкретность и материальность человеческого тела (П. Сезанн), повышенная экспрессия и обостренная восприимчивость (В. Ван Гог) с цельностью и отчетливостью художественных образов (П. Гоген). Именно эти художники окончательно связали живопись уходящего XIX века с наступающим новым искусством XX столетия [281, с. 337].

Откровенная разочарованность художников и писателей в натуралистической и «позитивистской» оценке человека и окружающей действительности в конце XIX – начале XX века приводит европейское и русское искусство к возникновению новых нереалистических направлений, связанных с понятием «декаданса» (от *франц.* decadence – упадок) или искусство «конца века». Поскольку уже в недрах натурализма творчески одаренные представители искусства видели явственно проявляющиеся симптомы кризиса тогдашней капиталистической «модернистской» культуры в целом, постольку возникает реакция *декаданса* на то тупиковое положение, в которое «позитивистское» направление движения натурализма завело культурно-художественную жизнь европейского искусства. Это было связано, прежде всего, с тем ощущением конца пошлого и прозаичного, но все же стабильного порядка вещей, которое буквально пронизывало всю европейскую культуру конца XIX столетия, что вызывало весьма различные и

порой полярно противоположные идейно-художественные явления в искусстве. С одной стороны, такая ситуация приводила к трансформации художественного реализма, который в конце XIX – начале XX века смог преодолеть позитивистское влияние и натуралистическую ограниченность с помощью социального пафоса коммунистической идеологии, с другой стороны, это привело к возникновению новых многочисленных тенденций «декаданса», связанных с ощущением надвигающейся общеевропейской катастрофы [281, с. 329].

Конец XIX – начало XX века – период достаточно сложный в развитии западноевропейского и русского изобразительного искусства, поскольку в это время одновременно и параллельно существовало несколько стилистических направлений под общим названием «декаданс». При этом внутри этого направления могли сосуществовать разные стилистически окрашенные разновидности. Среди весьма пестрых и разнообразных направлений этого интересного времени во всей своей сложности и многогранности выделяется *символизм*. Возникнув первоначально как особое литературно-художественное направление в лице своих ярких представителей Рембо, Верлена, Малларме и Метерлинка, символизм выработал свои оригинальные эстетические принципы и утвердился, помимо литературы, в изобразительном искусстве, театре и музыке. *Символизм*, как отражение духа времени, возник как реакция на ограниченность позитивистской эстетики, натурализма и позднего измельчавшего художественного реализма. Зародившись во Франции, как ответная реакция на проблемы натурализма и являясь отчасти логическим завершением позднего романтизма, символизм не оформился как особый стиль, а скорее стал направлением в искусстве, объединившим различные его виды общностью своего оригинального мировоззрения. Датой теоретического обоснования символизма, как способа художественного познания мира, принято считать сентябрь 1886 года, когда в «Figaro litteraire» был опубликован знаменитый «Манифест символизма» Жана Мореаса.

Безусловно, во многом именно этот манифест и определил новые средства выражения в искусстве символистов, однако более глубокую и непосредственную связь символизм в живописи имел не столько с литературой, сколько с философией, которая именно в этот период времени стала категорично отрицать сухую логику позитивизма. Фридрих Ницше, Анри Бергсон, Эрнст Кассирер с их «философией жизни» утверждают «вольный дух» интуитивизма, разрешая философские проблемы не логически-рациональными схемами и умопостроениями, а интуитивным путем («путем озарения»). Так, А. Бергсон рассматривал жизнь как единый метафизически-космический процесс, как подлинную и первоначальную сверхреальность, а структура этой реальности есть длительность, постигаемая только лишь посредством внутренней интуиции, прямо противоположной интеллекту. Аспектами этой метафизически-космической деятельности являются, прежде всего, материя, сознание, память, дух. Поскольку вся полнота жизни до конца не познаваема, постольку лишь интуиция способна слегка приблизиться к пониманию жизненной полноты. Именно поэтому интуиция открывает перед искусством новые, неизвестные ранее, способы постижения глубинных жизненных основ. Перед нами как бы «возрождается» на новом историческом уровне древнее неоплатоническое учение Плотина, с его суждением о том, что «мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует то, что скрыто внутри них». В основе эстетики символизма лежит древняя, гностическая концепция «двоемирия», согласно которой весь реальный мир феноменов вторичен, он является лишь тенью, отражением истинного идеального мира – мира идей. Существующий вне пространства и времени мир чистых идей (чистых логосов) является первичным, подлинным и вечным, а потому и вневременным. Если выделить наиболее характерные черты подобного взгляда на мир, то можно сказать, что в целом для символизма наиболее характерны:

- метафизическое и мистическое созерцание космоса и человека;

- стремление через символ постигнуть «вечные чистые идеи»;

- крайний индивидуализм «просветленного» символиста в отстаивании своего собственного «я»;

- стремление к синтезу всего вообще, и к целостности искусства в частности, чем собственно и обусловлены многие технические особенности поэзии и живописи символистов;

- крайняя утонченность (даже изощренность) в мировосприятии и соответственно этому в средствах художественного воспроизведения при передаче оттенков и полутонов;

- жадное тяготение к музыке и ритмике, поэтому провозглашение музыкальности как главного гармонического принципа в выборе средств и приемов искусства, а в связи с этим создание нового поэтического и художественного языка и стиля.

С теорией символа тесно связана так называемая «теория соответствий», согласно которой все явления природы (цвета, звуки, запахи) – это своеобразные символы, отголоски идеального мира «логосов», которые появились в результате его эманации (проекции) из мира идей в мир феноменов. В произведениях символистов эти явления и феномены становятся многозначными образами, отражающими свои первообразы (логосы), с помощью которых «просветленный» поэт и художник интуитивно и ассоциативно познают и отражают высшую духовную реальность. С точки зрения символизма, мир – это некий шифр (духовный лабиринт), которым также зашифрованы и все наши мысли, и наш язык. Символ – это некий образ, состоящий из различных элементов, который, однако, являет собой нечто большее, чем просто сумма составляющих его отдельных частей. Не случайно один из величайших философских умов минувшего столетия А.Ф. Лосев отстаивал следующее положение: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм. Разорвав эти две сферы, мы получим или *агностицизм* с

пресловутыми “вещами в себе”, которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума, так что все реально являющееся превращается или в беспросветное марево иллюзий, или в порождение человеческого субъективного разума, или получим уродливый *позитивизм*, для которого всякое явление и есть само по себе сущность...» [285, с. 110].

Исходя из этих специфических взглядов, основную задачу искусства символисты видели, естественно, не в изображении действительности, а в глубинной (духовном) постижении и отображении мира идей, в выражении высшего духовного смысла, сути мира. Поэт-символист, как считал А. Рэмбо, должен «…исследовать незримое, слышать неслыханное». Одной из фундаментальных базовых основ такой эстетики символизма, как религиозно-философского образа мыслей, несомненно, является теория символа. Смысл этой теории заключается в том, что «подлинное» познание и отображение мира идей возможно только лишь с помощью символа (многозначного художественного образа), который обладает способностью условно обозначать сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. Другими словами, служит путеводным мостом в мир инобытия. С помощью символа поэт или художник пытается передать отголоски высшего духовного мира (мира чистых логосов). В изобразительном искусстве этого времени символизм не имел определяющего значения, и невозможно объединить в одну группу всех связанных с этим направлением художников. Живописцы наглядно демонстрировали фразу поэта Верлена: «…сколько символистов, столько же и символов». Единственное, что роднило всех символистов, это стремление достичь идеала Красоты, превратившейся в предмет его обожествления, поскольку художник, как творец Красоты, способен «пересоздать» жизнь, а не только создать образ-символ. Если предтечей символизма в поэзии явилась фигура Шарля Бодлера, то в живописи подобную роль на себя возложили Пьер Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, а в сфере пластических искусств значительными теоретиками были Альбер Орье, Поль Серюзье и Морис Дени, обосновавшие поиски и устремления художников-

символистов. Так, в статье «Поль Гоген: символизм в живописи», опубликованной в «Меркюр де Франс» в марте 1891 года, А. Орье сформулировал пять основных принципов символизма в искусстве: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал – выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов, – не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно» [286, с. 36-40].

Другими словами, для того чтобы стать «выразителем абсолютных сущностей», художнику следует «упростить начертание знаков». В истории искусства А. Орье различает две тенденции: «одна из них – производное остроты глаза, другая – плод того внутреннего зрения, о котором говорит Сведенборг; первая тенденция – реалистическая, вторая – деистическая». Отвергая научную критику И. Тэна, А. Орье ссылается на авторитеты Ш. Бодлера, Сведенборга и как резюме своей мысли приводит фразу Плотина: «Мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них». Именно А. Орье провозгласил П. Гогена провозвестником «…возвращения к создателям ассирийских и египетских мифов», видя в символистах достойных соперников японцам [286, с. 38]. Художники-символисты утверждали, что объективное познание может быть получено адептом только через свое, субъективное постижение Истины. Обычно при этом они приводили известные слова Сократа: «Познай себя, и тогда ты познаешь мир и богов».

Внутренне соглашаясь с этим тезисом, они стремились исследовать взаимосвязь между желаниями и нашими представлениями, но исключали при этом любые догматические положения, даже те, которые основаны на строгих логических доказательствах. Отражение подобного мировоззрения явно прослеживается в работах Гюстава Моро, который, комбинируя различные техники живописи, пытался проложить некий «третий» путь в искусстве, словно бы воскрешая давно забытый дух древнего пантеизма. Передавая тайны, волнующие его воображение, Г. Моро вольно экспериментирует с колористическими сочетаниями, с комбинациями различных техник, для чего он нагромождает и как бы нагнетает множество изобразительных деталей. Такой оригинальный подход к изобразительности во многом и определял его влияние на А. Матисса, Ж. Руо, А. Марке и даже раннего В. Кандинского. Кстати, у последнего еще во время его пребывания в Париже с 1904 года сложились довольно интересные взаимоотношения с художником Алексисом Мередаком-Жанно (Alexis Merodack-Jeanneau), возглавлявшим ежемесячный журнал «Новые тенденции». Сам Мередак-Жанно, в свою очередь, был весьма близок к фовистскому движению и вместе с символистами Матиссом, Руо, Маркесом, Мангеном довольно часто посещал студию Гюстава Моро. Кстати, именно Мередак-Жанно и Гюстав Моро организовали первую выставку В. Кандинского в Париже в 1904 году [298, с. 375]. Тесные контакты В. Кандинского с журналом «Новые тенденции» и с кругом вышеперечисленных лиц установились еще с 1904 года, именно тогда, когда он стал участником Второго Международного салона (*Union Internationale*), организованного под эгидой журнала «Les Tendances Nouvelles». Позднее, уже в мае-июне 1907 года, на выставке Народного музея» (*Musee du Peuple*) в Анже (*Hotel de Chemellier*) предположительно было выставлено 109 произведений Кандинского, эти связи стали еще более тесными и привели к публикации отдельного цикла гравюр В. Кандинского в ежемесячном журнале «Les Tendances Nouvelles». Предположительно в это же время Кандинский стал членом Международного союза художников, созданного при журнале и

насчитывающего около двух тысяч членов [298, с. 376]. Спустя еще некоторое время в 1908 году издательством «Les Tendances Nouvelles» был выпущен специальный альбом гравюр Василия Кандинского тиражом порядка тысячи экземпляров с довольно восторженным предисловием известного французского художественного критика Жерома Месса [298, с. 375].

В области теоретических концепций содержание публикаций издания «Les Tendances Nouvelles» способствовало более глубокому проникновению в идеи символизма и пониманию символической направленности неоимпрессионистов. Кстати, именно поэтому обложка журнала была оформлена Меродаком-Жанно в стиле Ар-нуво. Как отмечает исследователь Н. Автономова, интерес к дивизионизму был основан на использовании в живописи неоимпрессионистов определенного символического кода, воплощение которого происходило с помощью научного метода [298, с. 377]. Но вера в объективные процессы, происходящие в искусстве, возможность теоретического обоснования взаимосвязи науки и искусства, попытка научного подхода к расшифровке художественной практики не могли не заинтересовать В. Кандинского, произведения которого стилистически развивались в символическую интерпретацию техники дивизионизма, считает Наталья Автономова [298, с. 377]. Известно, что именно под влиянием своего парижского периода Кандинский в своих дальнейших теоретических работах уделял серьезное внимание научному подходу к применению выразительных средств в искусстве. Видимо, не без влияния символистов В. Кандинский акцентировал свое внимание на первичных элементах живописи, детально исследуя графическую и цветовую формы в своей работе «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность». Кандинский особое значение, также как и многие символисты, придавал «точке» (одному из основных элементов живописи), которая, по его мнению, является источником всех других форм, поскольку ее количество неисчислимо [298, с. 377]. Ведь все в мире взаимосвязано и находится в некоем «соответствии», через дуальные связи «да и нет», «свет и тьма» и пр. Как считали художники-декаденты, это происходит

лишь в тех случаях, если символическое понимание бытия будет обеспечено одинаковым вниманием к каждому из элементов этого бытия, и если при этом истина не будет утеряна в догматических «предрассудках». При этом символизм, конечно, не застрахован от сползания к оккультизму, который весьма часто сопровождает эзотерические исследования здешнего и нездешнего миров. Находясь явно в русле этой традиции, художники-символисты в своем творчестве словно исследовали различные слои символа, как бы выполняя задачу, сформулированную еще Спинозой: «Вы говорите, что вы выбрали идею, потому что она правильна. Так знайте, что вы считаете ее правильной именно потому, что ее выбрали вы» [286, с. 39].

Подводя итог, стоит отметить, что художественно-образная система в искусстве – это особая категория миропредставления, которая характеризует и самого творческого человека, и общество в наиболее высокой нравственной точке, в аспекте чувственно-интеллектуального бытия эпохи. Идея высшего предназначения открывается нам как система факторов антропогенеза и космогенеза, единства воплощаемых образов, законов художественного оформления. Эти факторы служат основой феноменологии образного прочтения, формируя его жесткую прагматическую функцию для человека и общества. В этом смысле объект искусства как художественная цель, как особый нравственный маркер в разные времена выполняет только одну функцию – художественно-эстетическое отражение совершенного состояния духа. И если сегодняшний объект не всегда различим по адресу его приписки к искусству, то это только потому, что инструменты искусствоведения не установлены в их естественной иерархии – иерархии порядка законов употребления. Именно поэтому на духовной почве, пропитанной глубоким осознанием социального неблагополучия капитализма, разочарованием техническими результатами прогресса, страха перед будущим родились и развивались символические и нереалистические течения и направления в европейском искусстве, которые условно обозначены понятием «декаданс».

4.2. Особенности эпохи постмодернизма в контексте сложения идейно-художественных программ изобразительного искусства

После эпохи агрессивного тоталитаризма, уже в эпоху «третьей и четвертой волн НТР», в начале 1960–1980-х годов XX века наступает второй период общемировых трансформационных процессов, получивших название «постмодернизм». Этот термин для обозначения кризисных явлений западного общества впервые применил Рудольф Панвиц в 1917 году в своей книге «Кризис европейской культуры». Позднее, уже в конце 1940-х годов, А. Тойнби описал этим термином всю культуру Европы, характеризующуюся переходом от национального и государственного сознания к глобальному мышлению, после Нового времени. В 1970-е годы в теориях французских философов Ж. Делезе, Ж. Бодрияра, Ж.Ф. Лиотара термин «постмодернизм» использовался лишь для описания определенного уровня знаний в наиболее высокоразвитых обществах. Сегодня под понятием постмодернизма (*англ.* postmodernism*, нем.* Postmodernismus*, франц.* postmodernisme) – понимают широкое культурное течение, в чью орбиту в последние четыре десятилетия XX–XXI века попадают религия, философия, эстетика, искусство и наука. Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, творчество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с эпохой «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в игровое освоение этого хаоса, превращая его в среду обитания современного человека [282, с. 136].

Постмодернизм, как явление нашего мира, прошел долгую фазу первичного формообразования с конца 1950-х – начала 1960-х годов (в самых

различных сферах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре и пр.), и лишь с начала 1980-х годов был осознан как общеэстетическо-культурный феномен западной культуры и теоретически отрефлексирован как специфическое явление. Философско-эстетической основой постмодернизма являются идеи французских постструктуралистов и постфрейдистов о деконструкции (Ж. Деррида), языке бессознательного (Ж. Лакан), шизоанализе (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), «концепция иронизма» и семиотики У. Эко и американского нео-прагматика Р. Рорти. В США, где происходил расцвет художественной практики постмодернизма, были выработаны те приемы, которые оказали затем воздействие на европейское и советское искусство [290]. Эстетика постмодернизма принципиально асистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символом является лабиринт. Теория деконструкции отвергает классическую гносеологическую парадигму репрезентации полноты смысла, «метафизики присутствия Абсолюта», перенося внимание на проблему отсутствия Первосмысла, всего трансцендентального. Подобный сдвиг привел к модификации основных художественно-эстетических категорий. Возвышенное замещается удивительным, трагическое – парадоксальным. Центральное место в эстетике постмодернизма занимает комическое: иронизм становится смыслообразующим принципом мозаичного постмодернистского искусства. Постмодернистские принципы философского маргинализма, открытости, описательности, безоценочности ведут к дестабилизации классической системы ценностей [282, с. 137].

Как отмечает в своей работе «Концептуальные модели истории» отечественный исследователь П.К. Гречко, само по себе явление постмодернизма довольно неопределенное и даже размытое, с неясными мировоззренческими установками, с плохо просматриваемыми сюжетными линиями и другими подобными характеристиками [254, с. 188]. Одни, считает П.К. Гречко, видят в постмодернизме революционный прорыв в современные компьютерные технологии, а другие, - прямо противоположное,

окончательный конец любого технологизма и его идеологического вырождения технократизма, с последующим наступлением эпохи экологов, «зеленых», альтернативников, натуропатов, неоязычников. Гречко отмечает тот факт, что охарактеризовать постмодернизм точнее всего можно как всеобщее возбужденное состояние ума, настроение которому подвержена, в первую очередь, интеллектуальная элита, творческая интеллигенция и широкие слои культурной общественности [254, с. 188]. К. Хабермас назвал его эмоциональным течением, проникшим во все поры современной интеллектуальной жизни [292]. Согласно мнени. П.К. Гречко, Х. Агнес и Ф. Ференц выражают суть постмодернизма как общего культурного движения одной фразой: «Всё пройдет» [254, с. 188]. В таком состоянии ума, отмечает П.К. Гречко (автор диссертации вполне согласен с таким диагнозом), можно протестовать против всего и вся или, напротив, совсем соглашаться, можно чувствовать себя непринужденно в любом обществе или, наоборот, страдать от одиночества, некоммуникабельности, общей неуютности бытия. [254, с. 188]. Постмодернизм иногда называют еще постпросвещением. Некоторые авторы представляют постмодернизм в качестве последней стадии модернизма или по примеру Ф. Джеймсона, как «логику культуры позднего капитализма» [283, p. 28]. Сторонники постмодернизма считают, что новоевропейская рациональность оказалась в итоге совершенно несостоятельной, что все ее притязания: и на открытие законов, и на универсальность, и на прогресс, но главное – на руководство человеческой жизнью, ее обустройством – так и остались на уровне притязаний, пустых заявок, несбывшихся надежд. Утверждение обернулось отрицанием, отрицание – утверждением. Согласно постмодернизму, все знание вырастает из ограниченных, относительных позиций или перспектив познающих субъектов. Современная культура оказалась в итоге совершенно несостоятельной, все ее притязания: и на открытие законов, и на универсальность, и на прогресс обернулись для современной цивилизации системным кризисом. Наиболее известными исследователями

постмодернизма являются Ж. Бодрийар (Франция), Дж. Ваттимо (Италия), В. Велш, Х. Кюнг, Д. Кампер, Б. Гройс (Германия), Д. Барт, У. Джеймс, Ч. Дженкс, Рорти, А. Хайсен, И. Хассан (США), А. Крокер, Д. Кук (Канада), В.В. Бычков [166],, И.П. Ильин [289], В. Курицын, В.А. Подорога, М.К. Рыклин, М. Эпштейн, А. Якимович [88-90],, Б. Ямпольский (Россия), М. Роз (Австралия), М. Шульц (Чили). К принципиальным критикам постмодернизма принадлежат Ф. Джеймисон, А.И. Солженицын, Хабермас [254, с. 137].

Постмодернизм, который многие исследователи еще называют «***постхристианством***», есть период времени, следующий за революционной эпохой «бури и натиска» воинствующего нигилизма (атеизма). Задача воинствующего нигилизма заключалась в разрушении христианского общества и насильственном изменении христианского сознания, и эта задача была практически завершена в 1960-е годы прошлого XX века. Сатанинская революция, как считал американец о. Серафим (Роуз), перешла из фазы агрессии в новую, более «милостивую», постмодернистскую фазу [295. с. 38]. Воинственный атеизм уступил место другому более «конструктивному» движению, действующему на основе «новых» духовных мотивов или «позитивных духовных» практик. Новые технологии обещают здоровье, богатство, безоблачное счастье и новую «реальность». Если смотреть на проблему с такой точки зрения, то становится понятен тот факт, почему в эпоху постмодернизма тысячи образованных, умных и на вид благополучных людей с головой убегают в некий виртуальный мир «страны грез» или позволяют втягивать себя в бесчисленные и порой совершенно дикие религиозные культы. Секрет распространения различных постмодернистских религиозно-мистических организаций становится понятен, если учесть тот факт, что они используют три основные потребности каждого современного человека: потребность в общности, структурированности и значимости для окружающих. Другими словами, поскольку бог нигилизма (атеизма) – это пустота (ничто), постольку он требует заполнения своего вакуума (духовной пустоты). Человек, измученный голым реализмом и материализмом, начинает

усиленно искать нечто «духовное, мистическое и таинственное», при этом, не интересуясь православным пониманием Абсолютной Истины. Традиционное христианство для людей постмодерна слишком «устарело», его следует заменить (или обновить) на какую-то «новую духовность». О наступлении такой фазы сразу поле эпохи воинствующего атеизма пророчески писал еще Ф.М. Достоевский в своем романе «Бесы». Так, персонаж романа Кириллов, наиболее крайний представитель «бесов», восторженно вещает своим последователям*:* «Тогда новая жизнь, новый человек, все новое… Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до…перемены земли и человека физически» [295, с. 38].

В постмодернистском обществе, лишенном христианского Абсолюта (личности Христа), очень распространен вирус одиночества (богооставленности). Потребность в общности – это нечто большее, нежели обычное желание эмоциональных отношений и требует крепких связей и преданности между индивидуумами и организациями. Все мы хотим принадлежать чему-то большему и лучшему, нежели мы сами. Сегодня чувство общности – это дефицит. Это «вирус одиночества», с одной стороны, одиночества сознательно уходящего от реальности в пределы виртуального пространства, и потребности в общности и Божественной любви – с другой, порождает потребность искать некой суррогатной «общности», существующей тоже в цифровом пространстве (социальные сети и пр.) [295, с. 38]. Если внимательно проанализировать все многообразие виртуальных, «духовных» и культурных практик эпохи постмодерна, то несложно заметить некую общую концептуальную составляющую. Современный человек устал, духовно истощился под гнетом многочисленных удовольствий, христианский путь слишком труден и узок. Человек постмодерна настолько «теплохладен» (равнодушен) к христианской Истине, что даже не отрицает ее, поскольку все его внимание привязано к этому чувственному миру удовольствий. И хотя через слишком вольную, даже «игривую» трактовку искусства, культуры, политических или жизненных ситуаций как некоего текста постмодернизм

пытается дать ключ к расшифровке контекста искусства и культуры, тем не менее он не дает объяснения причин, источника, стимула, исходных посылов или мотивов, ценностных характеристик в творчестве. Постмодернизм не может, при всем своем «напряженном» поиске ответов на вызовы современности дать сколь-нибудь целостный ответ, поскольку исходные мотивы всех «извечных вопросов» (в т. ч. и вопросов творческой свободы или несвободы) лежат совершенно в иной системе координат – в системе «нетварных Божественных энергий», Божественной Любви и Свободы. Наиболее точно этот принцип выражен в Евангелии от Иоанна: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит» *(Инн. 3:8).*

В настоящее время искусство постмодернизма до конца ещё не кристаллизировалось в какой-то самостоятельный новый формат. Обнаруживаются только какие-то его отдельные признаки, замешанные в поток проявлений искусства прежней эпохи. Фактически вся художественная деятельность пока ещё протекает в рамках парадигмы эстетики высказывания. Если же попытаться собрать разрозненные черты нового искусства в единый портрет, получится следующее. Целью творчества является создание не знака, а реальности. Произведение ничего не выражает, оно просто сосуществует с настоящей реальностью. В идеале это должно быть сосуществование на равных. Зритель нужен, прежде всего, для проверки качества «выделки» дополнительной реальности. Цель достигнута, если зритель фальсификацию не обнаруживает. Авторство произведений раскрытию не подлежит. Раскрытое авторство – это прокол, свидетельство, что работа выполнена некачественно. Имитируется некая анонимность по принципу: нет имён – нет профессионалов, нет рынка и продаж. Новое искусство иллюзорно заявляет, что якобы «не имеет» коммерческой составляющей. Оно абсолютно не ангажировано. В известном смысле оно – «чистое», можно сказать, наичистейшее искусство. Прагматизм побежден [295, с. 37]. Безусловно, это «новое» искусство – искусство для себя. Элитарность доведена до предела. Избранное общество знатоков здесь состоит из одного человека – автора.

Автор может доверить свою тайну близким друзьям, но чем больше людей будет знать тайну, тем более вероятен провал. Ключом, запускающим весь этот механизм, является не сребролюбие и не тщеславие (на этих основаниях держится классическое искусство высказывания), а гордыня. Настоящей аудиторией подобного искусства, тем лицом, к которому обращается автор, является Творец всего сущего. Автор вступает в диалог не с людьми, а с Богом, пытаясь доказать, что способен создавать объекты, обладающие бытийными качествами, не наступающими подлинной реальности. Неважно, допускает ли автор существование Бога или нет, момент вызова божеству (или природе) в таком искусстве присутствует однозначно. Именно переживание собственного величия, самоутверждение через вызов, бросаемый источнику бытия, и составляет вознаграждение художника, заменяющее ему деньги и славу.

Место вдохновения в этой системе занимает трепетание гордыни. В конце концов, даже подобие оказывается избыточным. Утверждение, что создаваемое нечто имеет онтологическую глубину, является вещью в себе наравне с природными объектами, может обосновываться не через воспроизведение внешнего сходства, а совершенно другим образом, например через масштабность. Золотой кружок диаметром в пять сантиметров похож на крышку от банки или памятную медаль, лежащую на земле. Но это видимая часть латунного стержня, уходящего вглубь земли на километр и пронизывающего шесть геологических слоёв. Данный объект, находящийся на площади немецкого города Кассель, тоже считается произведением искусства. Таковым его делает явное отсутствие утилитаризма. Однако к искусству высказывания он вряд ли относится, поскольку отсылки к каким-либо смыслам тут также нет. Как нет не только означаемого, означающее тоже практически не представлено: стержня никто не видит. Он где-то там, в земле. Главное просто знать, что он есть. И это его присутствие нельзя считать случайным – ведь оно простирается на километр. Здесь мы имеем явный случай искусственно дополненной реальности, хотя установлен этот объект сравнительно давно – еще в 1977 году [295, с. 37].

Вообще было всегда принято, что продукты творческой деятельности человека обладают ценностью уже сами по себе, только лишь потому, что художественное творчество – это высшая форма человеческой деятельности, которая изобретает и создает качественно новые, ранее не существовавшие материально-технические и духовные ценности. Поэтому практически все виды человеческой деятельности, а искусство особенно, включают в себя элементы творчества. В искусстве, науке и технике эти творческие элементы проявляются наиболее ярко. Эвристические методы исследования *(от греч. Heurisko – нахожу)* позволяют нам не только изучать творческую деятельность вообще, но и моделируя создавать различные модели творческого процесса. Как правило, выделяют четыре основные фазы творческого процесса:

1) замысел – первичная организация материала, выявление центральной идеи, ядра проблемы, набросок этапов будущей работы;

2) созревание идей – процесс конструирования «идеального предмета» или «идеального объекта» в воображении творца или озарение – обнаружение решения проблемы там, где его не пытались искать ранее;

3) проверка (эксперимент) – эмпирическая или логическая оценка степени новизны найденного решения [284, с. 141].

Таким образом, сам процесс создания чего-либо нового приносит художнику-творцу чувство удовлетворения, стимулирует его дальнейшее вдохновение и подвигает его к новому творческому поиску. Специальное понятие «художественное творчество» включает в себя различные виды многообразной деятельности представителей искусства, которые отражаются в данной категории в форме чувственных или абстрактно-логических образов сознания, резко отличающихся от образов науки, техники или политики. Категория «художественное», помимо всего прочего, означает также совокупность характерных особенностей, свойственных отдельным

произведениям искусства, содержанию их образа и стилистическим особенностями их создателей. Само эстетическое понятие «художественное» обусловлено отражением признаков художественного творчества в трех уровнях:

- на уровне фиксации признаков природы, самого человека, человеческой культуры;

- на уровне формирования признаков художественного мышления в сознании субъекта;

- на уровне синтеза или интеграции признаков материального мира и признаков художественного мышления в непосредственном процессе художественного творчества.

4.3. Духовно-нравственная характеристика художественных образов героев произведений «сурового стиля»

Применительно к социально-культурному пространству Советского Союза эпохи постмодернизма начинается со времени хрущевских перемен, которые стали продолжением новой большевистской попытки мобилизационной смены советской сталинской «имперской» культурной парадигмы после 1957 года. Именно в рамках обновленной «интернационально-коммунистической» парадигмы следует рассматривать идейно-художественные программы такого явления живописи, как «суровый стиль», в качестве альтернативного противопоставления эстетики «долженствования» мещанской идеологии хрущевской «оттепели» (по-мещански простой, по-детски наивной и легкомысленной). Ранний религиозно-героический «суровый стиль» своими идейно-художественными программами противопоставляет себя созданному либеральным искусством

«оттепели» миру счастливой социалистической беззаботности, перетекающей в светлое коммунистическое завтра, как системе осознанной и целенаправленной партийной лжи. Поэтому в наиболее чуткой художественной среде и возникает «старообрядческий» культ «суровой живописи», лишенной всяких псевдомарксистских иллюзий. Стиль фанатично бескомпромиссный, стиль высшей, почти религиозной правды о человеке, о его подлинной истории и суровой природе земли русской. Практически повсеместно эсхатологические и колористические «мрачные» пейзажи «сурового стиля» словно бы осознанно противопоставлены авторами красивой, понятной и солнечной пейзажной советской сталинской идиллии середины 1950-х годов. Более того, практически все ранние сюжеты живописи «сурового стиля» выстроены авторами на своеобразном, почти религиозном понимании героизма, который практически не признает никакой «героической позы» и брутальной физиологии телесного совершенства: могучих пролетарских плеч «античных» героев «имперской» сталинской эпохи. Будничный героизм персонажей картин намеренно предполагает плоскостную замкнутую сосредоточенность, иконописное аскетическое спокойствие, выстраданную духовным (почти молитвенным) подвигом молчаливую усталость («Строители Братска» В. Попкова, «Полярники» братьев Смолиных и другие). За картинами «суровых» живописцев скрыто глубокое внутреннее, почти религиозное напряжение духа, вызванное острейшей необходимостью концентрации в себе скорее духовно-нравственного, чем просто физического человеческого усилия. Здесь работа еще не является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму: «…в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» *(Быт. 3:19).* Здесь, как и в ранней христианской живописи, еще нет сознательно акцентированного и принципиального противопоставления сильного духа и слабого, уставшего грешного тела (как в католической иконе «Искушение святого Антония»). Но авторский акцент уже намеренно смещен со стороны материальной классовой

пролетарской силы в сторону религиозной «старообрядческой» воли цельного духом и немощного телом протопопа Аввакума. *(см: 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).*

Главный герой живописи «сурового стиля» – в первую очередь, простой советский человек. Человек вне социальной или партийной иерархии, вне специфических различий во внешности, идеальный человек без возраста. Герой, не признающий разделения на публичное и частное, не признающий «партийного» противопоставления на «высокое» или «низкое», поскольку все эти искусственные дифференциации есть проявление «мещанства»[22]. Такое стремление к целостности художественного образа главного героя явно говорит зрителю о важнейшем религиозно-эстетическом отличии живописных образов «сурового стиля» от всей предыдущей политизированной культурной парадигмы. Если предположить, что позднее сталинское искусство было изображением «имперской вершины», итога построения послевоенной советской империи, триумфа сталинского пути развития страны, тогда живопись «сурового стиля» стоит позиционировать как псевдорелигиозное, псевдоиконографическое изображение какого-то «библейского начала», построения чего-то более грандиозного. Герой «суровых» – голый человек (новые Адам и Ева) на голой (проклятой Богом и разоренной большевиками) русской земле. Здесь мы видим не Адама и Еву вокруг райского «древа ведения доброго и худого», гениально изображенных на гравюре А. Дюрера 1502 года, и даже не Адама и Еву, изгнанных из рая с картины Мазаччо 1427–1428 годов. Перед нами человек, которому «…сделал Господь Адаму и жене его одежды кожаные и одел их» *(Быт. 3:21)* и который «…нарек Адам имя жене своей Ева, ибо она стала матерью всех живущих» *(Быт. 3:20)*. Но при

[22] 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.

этом это тот самый человек, который по слову Творца: «…в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» (*Быт. 3:19*). И здесь определение «голый» стоит понимать не только в переносном смысле отсутствия каких-либо базовых внешних определений, но и в смысле нерасчлененности героического образа, а в прямом смысле при почти полном отсутствии вещей. Усталость главного героя «суровой живописи» является следствием того, что новый «прекрасный» мир коммунистической эпохи, обещанный Н.С. Хрущевым к 1980-м годам, нужно вновь создавать заново, практически с нуля своими собственными руками. Причем в противовес имперскому сталинскому послевоенному миру, который уже существует как естественная (природная) русская историческая среда во всей своей полноте и поэтому не требует столь изнурительного квазирелигиозного труда или полного духовно-физического напряжения народных сил [334, с. 79-100].

Сама эта целостность героических образов может быть прочитана как предельная духовная собранность, возникшая благодаря предельной концентрации внутренней воли, которая направлена к некой непонятной, но «великой» цели. Задача героев «суровых» картин не только активно и плодотворно действовать, сколько постоянно пребывать в религиозно-аскетическом состоянии предельной духовной и физической собранности и, конечно же, в постоянной готовности к действиям. Вероятно, именно по этой причине, несмотря на всю внешнюю советскую партийную коллективистскую риторику советских искусствоведов и чиновников от искусства, в ранней живописи «сурового стиля» преобладают индивидуалистическая, почти западная (американская) погруженность в себя, внутренняя замкнутость и даже некоторая разобщенность, как у золотоискателей Аляски из книг Джека Лондона. Здесь мы видим суровый «протестантский» (или аввакумский) индивидуализм старателей Клондайка, что, кстати, почти сразу и справедливо отметили враждебно настроенные критики начала 1960-х годов, весьма точно определившие в картинах скрытую религиозную проблематику. Полное

отсутствие оптимистической открытости и наивности, характерных для героических плакатных образов советских людей, показывает зрителям новую, протестантскую или точнее старообрядческую по своему национальному духу антропологию [286].

Таким образом, живопись «сурового стиля» может быть описана только как псевдорелигиозная и псевдохристианская советская Реформация, воспринимаемая как индивидуальное духовно-нравственное и внутреннее переживание главных ценностей коммунистической религии в исторической трагедии национальной религиозной мистерии Революции и Гражданской войны. Она демонстрирует аскетический тип героя (старовера), человека достаточно взрослого и ответственного, человека обладающего богатым собственным опытом и верой (вообще обладающего достаточно развитой внутренней мотивацией), человека, не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны партии (квазицеркви), человека, осознанно действующего в рамках общенационального преобразовательного проекта. Главные темы полотен раннего «сурового стиля» по их отношению к образу главного героя понимается авторами как некое миссионерское «аскетическое» призвание – *Oro et laboro* (от *лат.* – молись и трудись), которое почти полностью лишено мифологии «античной радости» советского искусства 1930-х годов. Искусство первых пятилеток, в котором изображенный созидательный труд был чем-то вроде естественной потребностью индивида в идеальном платоновском социуме. Именно в таком контексте становится понятно почти полное отсутствие в живописи «суровых» пафосного прославления физического культа спорта и вообще всякого атлетического идеального образа, выполненного согласно образцам 1920-х – начала 1930-х годов. Это, возможно, также свидетельствует об утрате счастливой (эстетически «сублимированной») «античной» телесности советской сталинской культуры. Место телесности теперь занимает духовно и морально осмысленная, а временами почти по-христиански аскетическая катафатичность естественной физиологии. Почти «иконоборческий» в духе

Феофана Грека отказ «суровистов» от внешней эстетической гармоничности физической красоты, их демонстративное, иногда намеренно вызывающее изображение внешней некрасивости были одной из главных причин и отчасти справедливых обвинений авторов «сурового стиля» в сознательном искажении и даже в «очернении» идеального образа советского человека [286].

Особенно важно отметить, что по своему отношению к внешнему миру (природе) на полотнах «суровых» сам процесс труда намеренно изображается в рамках чисто англо-саксонской пуританской или кальвинистской (европейской) традиции, осознанно трактуясь авторами как «покорение или преображение» дикой природы. На полотнах художники «сурового стиля» почти всегда изображают героев-созидателей – это строители и моряки, геологи и нефтяники, покорители морей, пустынь, тайги, гор, строители гидроэлектростанций или буровых. Чаще всего в основе подобных сюжетов лежит именно протестантская (или беспоповская) трактовка вечного противостояния ветхозаветного человека и дикой природы в стиле Робинзона Крузо. Эта вечная перманентная «борьба» с Божьим миром, имеющая главной целью захватить «власть», совершая грубое «насилие» над природой, почти акт изнасилования, как ни странно, опирается на девиз раннего капитализма: «не стоит ждать милостей от природы, взять их у нее – наша задача». Отсюда активное техногенное вторжение в недра собственной родной «матери сырой земли» с целью извлечения столь необходимых природных ресурсов и варварское изменение естественного (божественного) течения русла рек. Безусловно, сама идея модернистская «преобразования» природы, да и всего Божьего мира лежит в основе мифологической программы любой промышленной революции, однако индивидуалистический героизм советского общества конца 1950-х годов принципиально ничем не отличался от коллективного капиталистического героизма эпохи покорения Дикого Запада, Калифорнии или Клондайка в США [334, с. 79-100].

Примерно с конца 1959 – начала 1960 года в советском интеллектуальном пространстве происходят острые дискуссии «физиков и

лириков», во многом вызванные популярной на Западе теорией «двух культур» Ч. Сноу и фиксирующие неизбежный социально-техногенный процесс отделения тяжелого физического труда от интеллектуального знания (отделение «материи» от «духа»). Данный процесс не мог не найти своего отражения в своеобразной специализации «сурового стиля» не столько даже в изобразительном искусстве, сколько в культурном пространстве в целом. Именно в этот период стали проявляться признаки начинающегося распада советского культурного единства с постепенной утратой «аскетического» героизма и целостности художественного образа советского человека, что отчасти было вызвано разделением коммунистических гуманистов и коммунистических технократов [286]. По сути, перед нами неизбежное диалектическое противопоставление двух разных пространственно-временных континуумов подлинной объективной реальности: традиционной «божественной природы» У. Морриса и агрессивной техногенной «цивилизации» Д. Лоу, причем обе теории в равной степени чужды позднесталинской «имперской» идее.

Первая традиция, идеализация «божественной природы» как более ранняя в «суровом стиле» была по своей сути христианско-гуманистическая и национальная «русская» по своей ориентации и мифологии и она представлена картинами Г. Коржева и братьев Ткачевых в так называемой «деревенской прозе». Традиционный крестьянский (читай: христианский) гуманизм в данном случае может быть понят в своем первоначальном семантическом смысле от слова «почва», поскольку герой изображается как «земляной» человек – былинный пахарь Микула Селянинович. На полотнах этого периода «суровыми» намеренно противопоставлена городскому зрителю некая простая крестьянская, сермяжная правда, в которой невозможна никакая утонченная городская культура. Перед зрителем раскрываются художественные образы архаического почти ветхозаветного библейского мира с его «борьбой за существование». Земного грешного мира, где царствуют изнуряющая тяжесть повседневного труда, естественная грубость

нравов, почти роковая стихия природы и хтоническая власть «матери сырой земли». Перед нами суровая правда тяжелого, изнурительного крестьянского труда. Труда с его скудной простой едой, залатанной и грязной одежде, при неизбежной физической усталости с коротким сном, похожим на забытье. Здесь городской мещанский «вещизм» преодолевается простым отсутствием лишних и бесполезных «вещей». *(см: 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).*

Традиционный герой ранних «суровых» картин не просто «ветхий» человек, он скорее существующий от сотворения мира Адам, «ветхозаветный» человек, обладающий телом, созданным из «праха земного», в удел которому Богом был заповедан физический труд («хлеб в поте лица»). Сознательно или неосознанно, но художники «сурового стиля» почти в эстетической традиции гипернатурализма изображают черные, загорелые от постоянного солнца и грязные от земли рабочие руки персонажей, с выступающими набухшими венами, гипертрофированными ногами, которые разбиты тяжелой повседневной физической раьотой. Типологический художественный образ архаического «человека земли», образ советского «смерда» в работах живописцев «сурового стиля» демонстрируют не только персонажи крестьян-колхозников. На полотнах представлены и шахтеры, выбравшиеся из-под земли на солнышко, как древние мифические гномы, и рабочие-металлурги на фоне «адского пламени» доменных и мартеновских печей, и солдаты великой войны в окопах, демонстрирующие тяжелый, изнурительный повседневный (не парадный) военный труд. Другими словами, «суровые» живописцы изображают тех, кого партийные идеологи называли «советским народом», вольно или невольно показывали то, что построение коммунизма, как базовая идея 1960-х годов, всего лишь диалектическое возвращение к традиционной

исторической архаике с ее уравнительной общинной справедливостью, опирающейся на национальные русские корни [334, с. 79-100].

Интересно отметить, что интернациональная революционно-«троцкистская» традиция «левого» искусства 1920-х годов (наследие ОСТ-овской графики и радикального ЛЕФ-овского конструктивизма), близкая по духу таким «суровым» художникам-шестидесятникам, как Оссовский и Салахов, а также некоторым молодым советским критикам таким, как Тасалов, Гастева и Турбин, принципиально по-иному, почти библейски трактуют образ простого советского человека. Образ человека, который по слову своего Творца: «…в поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься» *(Быт. 3:19)*. Но при этом здесь, как и у религиозного советского художника Дейнеки, этот человек несет в себе также изображение «нового» евангельского (а не «ветхого») человека, человека строящего некое «светлое будущее». Правда, к сожалению, это будущее строится без явного присутствия Христа (то есть это все-таки не Церковь). Такое псевдорелигиозное (в духе братьев Стругацких) прочтение и развитие наиболее ярких и радикальных футуристических «мечтаний» советской молодежной художественной культуры, объединенных в идее коммунизма 1960-х годов, но трактуемых как своеобразная социально-технократическая утопия Томаса Мора [334, с. 79-100].

Именно эта псевдорелигиозная (квазихристианская) традиция делает суперрадикальным первоначальный дух советской революционной «реформации», превращая его в своеобразный индустриальный протестантизм, а затем в научный пуританизм в духе концепций Джона Локка и Френсиса Бэкона. Рожденный рациональной идеологией эпохи Просвещения, пафос научно-технической революции начала 1960-х годов также неизбежно унаследовал и саму преобразовательную направленность воли, которая устремлена на полное покорение и подчинение природы человека. Теперь природа покоряется не только титаническим усилием воли, но синтезом воли и знания ***knowledge is power*** в пуританском духе того же

Ф. Бэкона. Художественные образы героев этого периода – это «новые люди» техногенной цивилизации, «физики», а не «лирики», ученые и инженеры (новые маги или мудрецы-алхимики), чем первопроходцы рабочие-строители. Люди «познания», новые гностики, которые подобно своим библейским прародителям послушали совета древнего змея: «…в день, в который вы вкусите их, откроются глаза ваши, и вы будете, как боги, знающие добро и зло» *(Быт. 3:5)*. [334].

Справедливости ради стоит отметить, что противопоставление образа мудреца-интеллектуала и перстного «человека земли» не демонстрирует нам иерархию социальных отношений внутри социума. Поскольку в художественных образах героев «сурового стиля» нет и намека на некую обособленную элитарность или корпоративность «людей в белых халатах». Герои-интеллектуалы, как и герои популярных романов советских фантастов, существуют в культурном и социальном пространстве новой «советской цивилизации», а не в мире элитарного общества, построенного по законам «дарвиновской природы». Это интеллектуальные герои братьев Стругацких, а не элитарные герои «телесного ума» О. Хаксли или Д. Оруэла. Это некие гармоничные «люди в белом» на полотнах «суровистов» символически выступают, почти также как и в традиционной иконописи, то есть как символический знак преображения падшего человеческого естества, всего темного и хтонического.

Подобные символические аллюзии невольно отсылают зрителя к русской иконописной традиции, например, на картине «Теоретики» Э.В. Козлова и Г.А. Смирновой (1965, Новосибирский государственный художественный музей) и работе «Теоретики» кисти новосибирского художника Х.А. Аврутиса 1962 года, явно написанных в лучших традициях «сурового стиля». На этих картинах мы видим собрание некий «ареопаг» ученых мужей, прообраз «апостолов» «квантовой религии» нового времени. На обеих картинах изображены выдающиеся ученые с мировыми именами: Альберт Галеев, академик и директор Института космических исследований

(1988–2002), доктор физико-математических наук Владимир Карпман (будущий профессор Института имени Вейцмана в Иерусалиме), доктор физико-математических наук Виктор Ораевский и Владимир Захаров, академик и директор Института теоретической физики имени Ландау, в дальнейшем профессор Аризонского университета. Интересно отметить, как бы отдельно, не в белом «апостольском» халате, а в клетчатой ковбойке сидящим изображен Георгий Заславский, доктор физико-математических наук (после распада СССР является профессором Нью-Йоркского университета). В нижнем ряду полотна изображен Семен Моисеев, доктор физико-математических наук (зав. отделом ИКИ РАН), а внизу, в центре пространства – известный астрофизик Роальд Зиннурович Сагдеев. Перед нами раскрывается своеобразный «иконописный» ряд настоящей, а не партийной элиты советского общества в стилистике иконы «Собор русских святых»[23]. По сути, здесь представлена своеобразная иконография современных, почти религиозно одержимых «аскетов» от науки, всемирных «пророков» конца XX столетия. Титанов мысли, которых никак нельзя назвать людьми, не признающими противопоставления «высокого» и «низкого».

К такому же типу светской иконографии можно отнести знаменитый «Портрет композитора Кара-Караева» художника Таира Салахова 1960 года, который по праву считается одном из манифестов живописи «сурового стиля». Данный портрет можно так же прочитать как яркий, почти «иконописный» образ интеллектуального «праведника» эпохи 1960-х годов, одетого опять-таки в белый свитер вместо белого лабораторного халата. Образ человека нового искусства, который творит новое в «лаборатории» музыки на фоне рояля, символически выступающего в роли музыкального синхрофазотрона. Творчество как процесс интеллектуального познания «добра и зла» на картинах художников «сурового стиля» утрачивает свой изначальный

[23] 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.

предметный (телесный) характер. Ученый, музыкант или художник, изображаемый на картинах «суровых» художников в тот момент, когда он что-то планирует или обдумывает – словом, творит свое произведение искусства как некий четко продуманный «научный эксперимент». Это новый творческий человек проектного метода, человек-концептуалист своеобразного проектного мышления и научного алгоритма, в котором, по словам Турбина, «искусство действует на действительность не сюжетами, а прежде всего новыми методами». Именно поэтому в портрете композитора Кара-Караев кисти художника Салахова мы можем довольно отчетливо увидеть и проследить дальнейшую эволюцию «суровых» героев нового квазирелигиозного (протестантского) типа[24]. Автор намеренно трактует образ своего героя вполне самодостаточным аскетичным субъектом, поэтому его внешние потребности визуально автором сведены к минимуму. Авторская трактовка персонажа как мудреца символически акцентирована «позой мыслителя», демонстрирующего нам человека, который явно обладает точной методологией поиска истины. Предельная концентрация «внутренней воли» персонажа и намеренно скрытое в глубине некое «знание», согласно авторской художественной трактовке, дают герою картины внутреннюю целеустремленность и самодисциплину. Поэтому герой картины Салахова изображен предельно аскетично сосредоточенным и внешне абсолютно закрытым, можно сказать «иконографичным», что также сознательно подчеркнуто поворотом головы не в фас (как у других героев раннего «сурового стиля»), а в профиль, как всегда изображались «предстоящие» персонажи на христианских иконах. Такие негативные для русского и советского искусства категории, как «мещанство» и «вещизм», в ОСТ-овском художественно-эстетическом проекте преодолевались, как ни странно, модной тогда концепцией «среды сплошного дизайна». То есть формированием второй, искусственно созданной, более совершенной

[24] 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.

природы (что было одной из главных научно-социальных идей 1960-х годов). Эта во многом утопическая идея вдруг стала всеобщей, как для искусства, так и для квантовой физики, химии, электроники, генетики, кибернетики и семиотики. Она словно отражала «победы» человеческой цивилизации над Божественным миром, природой и над самим человеческим телом. Внешний, во многом схоластический рационализм и «нестяжательский», бескорыстный и жертвенный минимализм, как идеалистическое стремление к абсолютной чистоте стиля, новая эстетика заимствует не в традиционной христианской теологии, а у науки и техники. Именно поэтому в портретах Салахова так принципиально выстроена «новая» портретная стилистика, намеренно рождающая ощущение демонстративной «искусственности» человеческого бытия. Здесь присутствует обобщенная чистота и аскетичная строгость, акцентированная особенной контрастной, почти черно-белой цветовой гаммой, с какими-то неестественными «лабораторными» (синтетическими или радиоактивными) цветовыми оттенками [334, с. 79-100].

В дальнейшем, несмотря на длительное эволюционирование «сурового стиля», продолжавшееся почти два десятилетия, наивысший период расцвета этого направления закончится кризисом 1962 года. Именно в этот период советской истории, начавшийся постепенный духовный распад утопической тоталитарной целостности, утрата прежнего «единства» власти, народа и интеллигенции, пусть даже существовавший мифологически, неизбежно приводит общество сначала к утрате веры в коммунизм (рай на земле) и угасанию «религиозного» творческого пламенного порыва. Что, в свою очередь, затем привело к окончательной атомизации единого направления «сурового стиля» на отдельные локальные субкультуры, то есть к той самой специализации, с которой ранний «суровый стиль» сам пытался бороться.

Часть художников «сурового стиля» после событий 1962 года переходит на полулегальное положение, поскольку «запрет на политические высказывания» всегда имел своим неизбежным следствием бегство в частную

жизнь при господстве светского (а не религиозного) индивидуализма. Вообще советское искусство этого периода приобретает определенные черты сентиментализма, исповедующего вечные ценности любви и дружбы (маниловщины) при жанровой интимности и некоторой камерности. Именно с этого периода начинает складываться некоторое господствующее влияние художественного эстетизма (культа «хорошей» живописи), причем складывается оно именно в рамках «сурового стиля». Таким образом, все диалектически вновь возвращается, правда, уже на новом стилистическом уровне к патовой ситуации середины 1950-х годов.

В связи с этим весьма интересную мысль высказывает исследователь Л. Бобриков в своей статье «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция», опубликованной в 2003 году в «Художественном журнале» (№ 51/52. С. 25-29), акцентируя внимание на том, что в качестве некоей внутренней оппозиции первоначальному «большому» «суровому стилю» возникает некий собственный «миниатюрный» стиль. Он именует его своеобразный постхрущевский «бидермайер», наследующий традиции, как парижской школы, так и некоторых советских художников 1920-х годов (например, Истомина). Художников такого советского «бидермайера» интересуют уже не столько частная жизнь советского героя, сколько внутренний мир его «духовного» опыта (со всеми настроениями и переживаниями). Сумрачная строгость, переосмысленная здесь уже в категориях «хорошей живописи», порождает некоторую «галантную» изысканность почти монохромного колорита, например в картине «Завтрак» Андрея Васнецова. Художественно-живописная эстетика «сурового стиля», например, в работах представителя ленинградской школы Евсея Моисеенко, в этот период характеризуется довольно изощренными художественными метафорами (сложные вариации зеленых и черно-коричневых тонов), при смелой свободной фактуре и общей виртуозности, потрясающим «качеством» художественных техник. Мы видим уже окончательное торжество артистизма, в духе мастеров Высокого Возрождения и некоторого «академизма», которое

сознательно и принципиально противоречит аскетической и иконографической сущности раннего псевдорелигиозного «сурового стиля». Полотна Моисеенко, рассматриваемые в рамках «большого» стиля, как и полотна Андрея Васнецова, изучаемые в рамках «малого», являются своего рода цеховым «искусством» для художников-профессионалов.

Нам кажется, что такое суждение Л. Бобрикова несколько упрощенно и односторонне. Поскольку именно в это время возникает весьма любопытный феномен официального «сурового стиля», сложившийся в качестве специального «деревенского» и «индустриального» варианта искусства для представителей власти. В результате некоторой духовно-нравственной эволюции к нему приходит часть представителей первого поколения художников «сурового стиля» во главе с братьями Ткачевыми, которые вполне искренне трактуют «свое» русское миропонимание как национально-почвенное «деревенское» направление в живописи. Второе поколение художников «суровистов», таких как Мазитов, Широков, Жемерикин, Романычева, Еремина, родившихся на просторах Волги, Сибири и Севера, а также у ряда художников студии Грекова, например в работах Усыпенко, можно найти некоторые формальные способы применения «сурового стиля» в качестве востребованного квазирелигиозного сюжетного репертуара или набора иконографичных стилистических приемов. Кстати, на картинах художника Усыпенко героический и вполне «суровый» квазирелигиозный облик персонажей воплощают исключительно «канонические советские святые» – секретари партийных ячеек или председатели ВЧК в кожаных куртках, а также легендарные ленинские наркомы революционной эпохи (интеллегентные праведники в пенсне), изображенные изможденными «иконописными» религиозными аскетами А. Дюрера или сухопарыми «донкихотами» Г. Доре. Это не «милый уютный бидермайер», это религиозное барокко Эль Греко или «ветхозаветные» новгородские святые мужи Феофана Грека на пределе духовных и физических сил. Полуофициальный же «суровый стиль», или, как его называют, «левый МОСХ» может быть нами описан как

искусство той части творческой интеллигенции, которая переживала разочарование во власти, а позднее и утрату прежних «неонароднических» иллюзий, отчего и происходила трансформация прежней активной «суровости» в умудренно-пассивную «депрессивность».

Таков был финал быстротекущей эволюции раннего квазирелигиозного и героического «старообрядческого» духа, который был не способен к любым компромиссам, который не смог найти религиозного «спасения» в новых «никонианских» утопиях научного преобразования мира и потому пришедшего к мрачному квазирелигиозному романтизму, к философии мудрого «апокалипсического трагизма» в стиле Экклезиаста (все пройдет). Черты такого философско-религиозного взгляда на жизнь можно обнаружить в ферапонтовском цикле Н. Андронова («Мертвая лошадь и черная луна»), в анимализме братьев Смолиных («Лев в клетке»), где мир горького внутреннего «религиозного» опыта отображен в эстетике трагического религиозного экспрессионизма. Здесь в художественном крике «…на разрыв аорты» в стилистике песен В. Высоцкого отображается некий вечный национальный, русский фенотип – «…купола в России кроют чистым золотом», разумеется, не в пасторально-лубочном «деревенском» смысле братьев Ткачевых. Однако окончательное сложение этой запоздалой по времени художественной эстетики позднего «сурового стиля» происходит в московском и ленинградском андеграунде, то есть уже за пределами манежного искусства. Поздний экспрессионизм картины Арефьева «Крик» («Прометей»), с его мрачными сюжетами из мифологического мира жестокости и насилия доводит до предела эстетику непросветленного «истинной религиозной верой» страдания в стиле Франсиско Гойя. Стиль живописи Оскара Рабина, первоначально вполне правоверный «суровый», становится печальным и безнадежным, в чем-то даже приближаясь к карикатурному мизераблизму Оноре Домье, с его вечной темой гоголевского несчастного безрелигиозного «маленького человечка», обреченного на пьянство и нищету в мире нелепых бараков и живописных помоек. Впрочем,

постепенно явление приобретает лирические, а затем и постмодернистски иронические художественные черты с качеством «добротной» живописи» Парижской школы.

Таким образом, сложное художественно-эстетическое явление «сурового стиля» можно и нужно формулировать не как единую художественную стилистику советской живописи 1950–1970-х годов, а как общее идейно-художественное пространство религиозно-философских, социально-культурных и художественно-эстетических проблем, как общую квазирелигиозную (почти старообрядческую) философию естественной и искусственной природы, как общую антропологию «нового» советского человека, которая в процессе своей духовно-религиозной эволюции реализует все ранее заложенные в него идейно-художественные программы революционного авангарда [334, с. 79-100].

Подводя итоги, можно сказать, что в современном мире, постоянно балансирующем на краю войны и мира, богатства и нищеты, страха и удовольствия, все чаще появляется желание с помощью различных «духовных или творческих» нетрадиционных практик создать образы неких «духовных кумиров», чей образ будет очень привлекателен. Благие намерения современного творческого человека (практически потерявшего традиционное мировосприятие) легко попадают мимо цели, а воспаленные «видения и откровения» воспринимаются как некое «более глубокое» погружение в какую-то неоосознанную «духовность». По своей сути, они являются воображаемыми «видениями» или проявлениями будущего «человека греха, сына погибели», извращениями или виртуальными подделками реального Божьего мира. Выработанные длительной эпохой агрессивного революционного нигилизма такие качества, как ненависть, гордость, бунтарство, несогласие, насилие, необузданность, не могут исчезнуть вдруг сами по себе, они трансформируются в различные культурно-художественные практики нового посттрадиционного общества, углубляясь и развиваясь уже под прикрытием какого-то «нового искусства». Это бурное «житейское море»

нерешенных проблем, полярных идей, скрытых комплексов неизбежно движется в сторону некоей организующей и структурирующей стабильности.

Мы видим, что новое современное постмодернистское искусство пытается пробиться сквозь парадигму традиционной эстетики высказывания, совершая пробные вылазки то здесь, то там. 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. Однако с постмодернистской эстетикой «нового искусства» может явиться и «новый человек», интересующийся в основном собой, видящий в других людях не собеседников, а лишь орудие для самоутверждения, не желающий никому ничего сказать, но претендующий на роль «создателя» нового мира. Именно поэтому такое сложное идейно-художественное и духовно-эстетическое явление живописи «сурового стиля» можно и должно формулировать не как единую художественную стилистику советской живописи периода 1950–1970-х годов. Наоборот, нам, искусствоведам, стоит рассматривать ее как общее идейно-художественное пространство религиозно-философских, социально-культурных и художественно-эстетических проблем, как общую квазирелигиозную (почти старообрядческую) философию естественной (*натура натуралис*) и искусственной (*натура артис*) натуры. По сути, рассматривать ее как общую антропологию «нового» советского человека, которая в процессе своей духовно-религиозной эволюции реализует все ранее заложенные в него идейно-художественные программы революционного авангарда и социалистического реализма. Талантливые и весьма своевременные попытки художников «сурового стиля» сформировать светскую иконографию «идеального» справедливого общества (рая на земле), но без Божественной евангельской любви Христа могут служить нам верным ориентиром в направлении настоящего религиозного одухотворения нашего стремительно меняющегося и духовно деградирующего социума. *(см: 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).

Одним из знаковых мероприятий сигнализирующее обществу о желании более глубокого проникновения, понимания и освоения богатейшего наследия советской культуры, причем спустя тридцать лет после развала Советского Союза, служит выставка «Оттепель», с успехом прошедшая с 16 февраля по 12 июня 2017 года в залах Новой Третьяковки на Крымском валу [229]. А. Сазиков gосетивший эту выставку в своем очерке «Оттепель» отмечает: «Вернувшись с презентации выставки “Оттепель”, открывшейся сегодня в Новой Третьяковке на Крымском валу, спешу поделиться с вами увиденным. Как пишут сами организаторы, «…это первая масштабная выставка, посвященная эпохе, которая охватывает период с 1953 года, когда после смерти И. В. Сталина произошли первые амнистии политических заключенных, и до 1968 года, когда ввод советских танков в Чехословакию окончательно развеял иллюзии о возможности построения социализма с человеческим лицом». (In Tretyakov gallery there is a «Thaw»//artinvestment.ru.URL:https://artinvestment.ru/en/newsiexhibitions/20170214_ottepel_exhibition_tretyakov_gallery.html (дата обращения: 20.01.2025)

Настоящая выставка представляет кураторскую интерпретацию процессов, происходивших в советской культуре и советском обществе. Цель данного проекта состояла не только в том, чтобы показать достижения оттепели, продемонстрировать взрыв невероятной творческой активности, которую дала появившаяся свобода, но и артикулировать современные проблемы и конфликты нашей эпохи, Европы и США. Экспозиция включает произведения художников, скульпторов, режиссеров, ставших свидетелями происходивших изменений в важнейших сферах жизни советского человека. Их мнения полемичны в ряде вопросов, что делает выставку объемной и полифоничной. Экспозиция выставки состоит из семи тематических разделов,

в которые на равных интегрированы самые разные артефакты: произведения живописи и графики, скульптура, предметы быта, образцы дизайна и фрагменты художественных фильмов. Относительно короткий промежуток времени, длившийся около 15 лет, не случайно получил громкое название «эпоха». Плотность времени, его насыщенность важнейшими событиями были невероятно высокими. Ослабление контроля государства и демократизация способов управления культурой значительно оживили творческие процессы. Сформировался стиль «оттепели», представляющий собой оригинальный вариант советского модернизма 1960-х. Во многом он стимулировался научными достижениями в области космоса и атомной энергетики. Космос и атом – как самая большая и самая малая величины – определяли диапазон «вселенского» мышления шестидесятников, устремленных в будущее. (In Tretyakov gallery there is a «Thaw»//artinvestment.ru.URL:https://artinvestment.ru/en/newsiexhibitions/20170214_ottepel_exhibition_tretyakov_gallery.html (дата обращения: 20.01.2025) [229].

Всепроникающее ощущение создававшегося буквально на глазах великого и нового не могло не отразиться на искусстве. Все участники творческого процесса работали над поиском нового языка, способного выразить время. Раньше всего на изменение ситуации отреагировала литература. Большое значение имела реабилитация некоторых репрессированных при Сталине деятелей культуры. Советский читатель и зритель заново открыли для себя многие имена, табуированные уже в 1930–1940-е годы. В изобразительном искусстве появился «суровый стиль». В то же время часть художников обратилась к наследию русского авангарда, начались активные поиски в области нефигуративной изобразительности. Новый импульс развития получили архитектура и дизайн. Этот период – важнейший политический, социальный и культурный проект в истории СССР, одна из «великих утопий» XX века, которая осуществлялась параллельно с

демократическими преобразованиями и культурными революциями в странах Западной Европы [229].

Экспозиция выставки «Оттепель» представляет собой единую смысловую и визуально-художественную инсталляцию, в которую интегрированы разные артефакты: произведения живописи и графики, скульптура, предметы быта, образцы дизайна, видеопроекции с фрагментами художественных фильмов и документальными кадрами. Выставочное пространство гармонично поделено на семь тематических разделов, демонстрирующих важнейшие феномены эпохи [229].

Раздел «Разговор с отцом» рассматривает диалог поколений в послевоенном советском обществе. Он поддерживался двумя темами, о которых было принято молчать: «окопная правда» о войне и правое повествование о лагерях (Рис. 163).

Раздел «Лучший город Земли» раскрывает тему города как места соприкосновения приватной и публичной сфер, когда жители СССР еще не замкнулись в маленьких квартирах перед телевизором, еще не ушли на кухни, как это произойдет позднее в 1970-е годы (Рис. 164).

В разделе «Международные отношения» рассматривается идейно-политическое и экономическое противостояние СССР и США, которое в основном определяло общую политическую картину мира во второй половине XX века. Холодная война и угроза ядерного уничтожения оказали решающее влияние на культурное и художественное мышление этого времени. Две сверхдержавы соревновались не только в гонке вооружений, но и в пропаганде своего образа жизни, как на международных художественных выставках, так и в средствах массовой информации (Рис. 165).

Раздел «Новый быт» иллюстрирует современному зрителю советскую программу по созданию комфортного частного быта, когда вновь приобрел актуальность лозунг 1920-х годов «Художник – на производство». Советским художникам-дизайнерам была поставлена государственная задача: воспитывать у советских граждан «правильный» вкус к бытовому комфорту в

противовес «пошлому буржуазному мещанству», повсеместно улучшать мир советского человека с помощью предметно-бытовой среды (Рис. 170).

Раздел выставки «Освоение» предлагает доверительный разговор со зрителем о «романтике дальних странствий», о стремлении молодых людей 1960-х годов к самоутверждению и самостоятельности, о героизации тяжелых советских «трудовых будней», те главные темы, которые использовались партией в пропагандистских кампаниях, сопровождавших глобальные процессы освоения целинных земель, призывы на далекие стройки. Художники, композиторы, писатели и поэты с большим энтузиазмом отправлялись в свои творческие командировки, чтобы запечатлеть молодых романтиков в новых художественных образах (Рис. 171–173).

Раздел «Атом – космос» демонстрирует, как массовость высшего образования и развитие научных институтов породили новых героев времени – студентов и ученых. С запуска в 1957 году первого в мире советского «Спутника-1» космос завладел умами граждан СССР и стал одной из главных тем в советской культуре и искусстве, затронув не только живописные или поэтические произведения, но и типовой дизайн бытовых предметов, оборудования и приборов (Рис. 169).

В разделе «В коммунизм!» даже малообразованным современным зрителям становится очевидным, как успехи в освоении космоса и научные открытия стимулировали творческое воображение советских художников. В культуре 1960-х годов можно найти множество футуристических прогнозов, чем-то похожих на те, что делались художниками и писателями в период первого революционного десятилетия с 1917 по 1927 год (Рис. 174). Безусловно, сама эпоха «оттепели» во многом была полна диалектических противоречий. Именно поэтому выставка «Оттепель» в Государственной Третьяковской галерее представляет собой современную попытку системного исследования ее огромного культурного наследия в жизни нашей страны. Организаторами выставки планируется, что данный проект станет первой частью выставочной трилогии, которая будет продолжена показом советского

искусства 1970-х – первой половины 1980-х годов, так называемой «эпохи застоя», а вслед за этим – противоречивым и во многом трагичным времени перестройки.

К открытию выставке было подготовлено уникальное издание, посвященное культуре и искусству советской эпохи 1950–1960-х годов. Эта книга содержит научные как научно-популярные и обзорные статьи о живописи, скульптуре, архитектуре, дизайне, моде, кино, театре, поэзии, литературе, а также рассматривает специальные вопросы социологии, политологии и философии этого бурного времени. Данный проект сопровождает обширная образовательная программа, включающая лекции, кинопоказы, поэтические чтения, олимпиады для школьников. Интересно, что часть выстовочной программы организована в рамках межмузейного фестиваля «Оттепель. Лицом к будущему». (In Tretyakov gallery there is a «Thaw»//artinvestment.ru.URL:https://artinvestment.ru/en/newsiexhibitions/20170214_ottepel_exhibition_tretyakov_gallery.html (дата обращения: 20.01.2025) [229].

Предварительные выводы по 4 главе

Сюжеты картин «сурового стиля» построены на своеобразном понимании героизма, на которых, несмотря на тяжелое послевоенное время, человек не ломается, не опускает руки, а стремится восстановить свою многострадальную разрушенную землю, отдавая все свои внутренние и внешние силы. При этом композиционный акцент явно смещен со стороны демонстрации физической силы (картинности) в сторону целенаправленной активной воли (иконографичности)[25]. Художники почти с религиозным пафосом воспевали образы и судьбы своих современников, акцентируя внимание зрителя на их созидательную энергию и внутреннюю духовную силу. Изображения предельно обобщены и лаконичны (иконографичны). Основой колористической

[25] 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.

выразительности служит темный, почти феофановский колорит живописных работ, намеренно (иконописно) контрастирующий с яркими фигурами (образами) героев своего времени. Несмотря на все внешние и бытовые невзгоды, люди находили почти религиозный смысл своей деятельности в труде, науке, природе и семье. По мнению многих художников-шестидесятников, Т. Салахова, Д. Жилинского, В. Иванова настоящее и будущее советской страны просто невозможны без опоры на богатую мировую и отечественную историю, художественную культуру и традиционные (православные) ценности России. Данные концептуальные установки особенно актуальны в наше сложное время. В условиях современных геополитических и глобальных экономических потрясений каждый творческий человек вынужден находиться в непрестанных поисках базовых фундаментальных смыслов настоящей и будущей жизни, основанных на вечных религиозно-философских ценностях. Поэтому искусство шестидесятников не может быть просто забыто, так как посвящено важной теме разработки идейно-художественного объединения (синергии) прошлого и настоящего: религии, семейным ценностям и культурно-историческим традициям, духовной культуре родного края, богатой исторической традиции и национальному ментально-ценностному ядру и характеру своего народа. Анализ идейно-художественных программ, оказавших главное влияние на сложение творчества художников «сурового стиля», позволяет более рельефно отобразить главную идею этого стилевого направления. Разговор авторов со зрителем ведется на все еще понятном и доступном ему традиционном «иконописном» художественно-образном языке. Разговор, точнее диалог, авторы ведут не столько о величии подвига советского (читай: русского) народа, но и о великой ментально-нравственной цене Победы, о тяжелом повседневном (читай: религиозном) созидательном труде и о «библейской» судьбе каждого простого человека. Объединенные общей религиозной эсхатологической идеей возрождения своего Отечества («Россия спасет весь мир»), советские люди трудились на благо своей страны и всего человечества с надеждой на более справедливую жизнь для своих детей, внуков и правнуков (рай на земле), что

говорит о высоких религиозно-нравственных, семейных и духовно-идеологических ценностях единого советского народа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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 удожественной 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:

1. 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. Поэтому в их абстрактных тщательно зашифрованных посланиях, в геометризме художественного лабиринта открывается мир перевернутого квантового пространства и перевернутых ценностей – «новый мир» человекобога. 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».

Первая глава диссертации вводит в проблематику и характер исследования и посвящена обзору различных концепций в изучении советской живописи 1960–1970-х годов вообще и живописи «сурового стиля», в частности. В ней дается оригинальная авторская классификация историографии со времен появления советской живописи «сурового стиля» и до настоящего времени по отношению самих исследователей к проблематике искусства. Причем в некоторых работах исследователей советского искусства автор отмечает некий дуализм по отношению ко всему данному феномену. На основании изложенного в первой главе автор констатировал тот факт, что в настоящее время в отечественном и в зарубежном научном пространстве отсутствует доказательная научная искусствоведческая концепция рассмотрения советского искусства вообще и советской живописи, в частности, как целостного идейно-художественного процесса советского периода в истории нашего Отечества.

Выводы первой главы позволяют нам также отметить и 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. По этой причине автор настоящей диссертации предпринял попытку исследования идейно-художественных программ, лежащих, по его мнению, в основе творчества живописцев «сурового стиля», имея в виду его историческое и культурное происхождение, формирование и дальнейшее развитие. Особо стоит подчеркнуть преемственность настоящей работы, в ее опоре на богатую искусствоведческую, историко-критическую, теоретическую литературу, которая создавалась в течение многих десятилетий предыдущими поколениями русских и советских искусствоведов. Разделяя в целом высказанные ранее точки зрения по некоторым принципиальным позициям, автор вовсе не пытался радикально пересматривать объективное отношение к отдельным аспектам изобразительного искусства этого времени. Тем не менее, автор настоящего исследования обозначил наличие ряда серьезных проблем, которые сегодня настоятельно требуют более подробного исследования.

2. Подводя итоги исследований, по второй главе автор отмечает, что центральное положение искусства в общей системе культурного пространства свидетельствует о том, что в художественной реальности того или иного исторического периода возникают, развиваются и существуют не просто отдельные художественные образы человека и природы. Они суть отражение их изначальной отологической данности, их отражение 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 (идейно-художественными программами). К такому же выводу ранее пришел в своем исследовании культуры М.С. Каган. Он, в частности, отмечал, что «…будучи частью культуры, искусство, в отличие от всех других ее частей, представляет культуру не односторонне, а целостно. Иначе говоря, оно изоморфно культуре, т. к. имеет аналогичную структуру, ибо находится как бы в центре культуры» [157, с. 12]. В этом своем качестве искусство как универсальная форма выражения (диалектического отражения) духовного интегрируется с различными сферами духовной культуры и образует сложнейшие системы, в которых отражаются (снимают диалектические противоречия) не чисто художественные феномены или образы, а идейно-художественные (духовно-религиозные) модели бытия. То есть, отмечает М.С. Кантор, «…искусство не абстрагирует объект от отношения к нему субъекта, не разграничивает внешний мир и внутренний, материальный и духовный, в конечном счете, природный и культурный» [157, с. 12].

Данная глава вполне конкретизирует заявленную проблематику и характер данного 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 XX столетия. В ней дается авторское исследование общего контекста историко-культурного фона, отраженного в советском изобразительном искусстве, которое позволяет полнее проанализировать, а значит, и понять особенности национального развития социума и специфику его художественного мышления. Этот сложнейший историко-художественный процесс сложения «нового революционного» искусства, описанный 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 автор обнаружил одну весьма интересную тенденцию, которая параллельно развивалась и в советской общественно-политической жизни, и в

советской культуре. Данная тенденция, по мнению автора, была связана со сменой различных моделей поведения и развития внутри единой коммунистической системы общества. Модернистская модель, опирающаяся на агрессивную субъектность активных участников революционного процесса, и модель массовой обезличенности, руководимая из единого центра. Данная трансформация 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 рожден и воспитан именно в эпоху революционного авангарда, которую затем стали называть «романтической». В ходе процесса смены моделей существования были аннигилированывсе исторические, политические и культурные персоналии, символизирующие какую-либо субъектность, начиная с вождя революции Л.Д. Троцкого и заканчивая художником К. Малевичем и поэтом В. Маяковским. Причем некоторые из них были просто уничтожены, некоторые преданы «анафеме» и забвению, а большинство ожидало и то и другое. Таким образом, изначальная агрессия, направляемая революционерами на историческую Россию и христианскую культуру, впоследствии трансформировалась в безадресную ненависть и агрессию против самих себя, которая и сопровождалась массовыми репрессиями.

Именно поэтому, считает автор, феномен социалистического реализма очень сложно описывается только лишь с позиции искусствоведения, как некий «художественный стиль советской эпохи», поскольку следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных стилей и художественных школ, используя их в дальнейшем как своеобразные «цитаты». Тем более 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. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард в течение двадцати лет выполнял свою задачу по уничтожению всякой личности как знака присутствия Бога в человеке и в человеческой культуре (обезобразил человека и окружающий мир). Затем авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту безличность (духовное ничто) как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития.

Художественные искания хрущевских и брежневских нонконформистов являлись закономерным этапом дальнейшего развития и революционного авангарда, и соцреализма. Та легкость, с которой более поздние представители соц-арта «играли» трагической символикой советской пропагандистской системы, также не являлось ни признаком их смелости, ни свидетельством легкомыслия (их работы имели коммерческий успех на Западе). Скорее всего, в идейно-художественных программах нонконформистов, соц-арта или московских концептуалистов мы можем проследить те же разрушительные демонические троцкистские корни, что и в революционном искусстве авангарда. С той лишь разницей, что если в авангарде эти программы демонстрировали пугающий разрушительный пафос революционного «левого марша», то идейно-художественные программы искусства 1960–1970-х годов сменили свой пафосный модернистский дискурс на постмодернистский «стёб» с целью разрушения любого традиционализма. Другими словами, считает автор, прежний революционный троцкизм авангарда вернулся в лице пошлого сарказма или ёрничанья над собственной тоталитарной системой пафосных художественных образов. Цинизм, который пронизывает все произведения, например, того же соц-арта, является постмодернистской реинкарнацией троцкизма в виде безадресного и безличного редукционизма. Троцкистская идея «перманентной революции» сменилась идеей всеобщей деконструкции не только советской

мифологии соцреализма, но и вообще любой системы фундаментальных смыслов.

3. В третьей главе автор вполне обоснованно констатирует, что XX столетие и наше время являются естественным следствием смены культурно-религиозных парадигм и демонстрируют растерянность искусствоведов перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства. Принимая во внимание всю сложность исследования генезиса системы художественных образов (иконографии) и ограниченность, как результатов, так и приложения их к современности, автору диссертации кажется правомерным и наиболее актуальным изучение развития христианской символики, как отражения внутреннего мировоззрения советских живописцев «сурового стиля». Согласно мнению автора, в научной среде, прежде всего в искусствоведческих и культурологических 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 развития культуры и, в-третьих, как методика верификации динамики социокультурных процессов, а также их ориентированности. И наконец, в-четвертых, искусство частенько может выступать и в качестве способа прогнозирования (художественно-духовного предвидения) новых вызревающих форм развития социокультурного пространства, предвидя возможные последствия.

В качестве подтверждения правильности формулировки данного суждения автор проанализировал многочисленные факторы синтеза искусства с духовным культурно-религиозным фоном общего духовного пространства советского социума, а именно аксиологические, познавательные, коммуникативные, гедонистические и прочие функции, которые давно и вполне исчерпывающе исследованы в современной эстетике. Для нашего исследования наиболее интересным стало восприятие искусства, как генератора и хранителя духовности,

то есть 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 мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и интерпретации древней русской иконописи. Казалось бы, русскому крещеному человеку, наследнику православной традиционной среды должен быть вполне понятен и доступен язык иконы, язык Священного Писания, язык Церковных Таинств и литургического чинопочитания. Однако нам, современным людям советской и постсоветской эпохи, понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние на советскую и современную живопись довольно трудно. Трудности эти заключаются, прежде всего, в том, что начиная уже с XVIII столетия каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути, христианскими картинами, написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Речи Посполитой и Западной Европы в XVII веке и получило свое дальнейшее развитие в результате церковных и светских реформ Петра Великого уже в XVIII–XIX века.

Катаклизмы периода Великой Отечественной войны вызвали серьезные трансформации в самосознании и нравственности советских людей, ознаменовав собой качественно новое духовно-эстетическое мировоззрение, которое не могло не сказаться на сложении иных критериев образно-художественного строя всех видов искусства в СССР. Творческие поиски неизбежно привели к утверждению образа нового героя, современника этих перемен. В обществе складывался образ советского человека-созидателя, человека внутренне собранного и наглядно демонстрирующего твёрдость своих нравственных принципов, но при этом всегда готового к труду и духовной борьбе. Самоценность образа такого живого

человека, очищенного от всякой внешней идеологической шелухи, привела молодых советских художников к необходимости разработки данной тематики в современном им мире. Советские живописцы этого периода принялись активно разрабатывать новый образ советского человека-современника (героя трудовых будней) посредством экспериментального поиска в использовании новых «иконографичных» композиционных признаков, отражающих диалектику внутреннего и внешнего содержания образа. Именно такой подход к постановке и трактовке задач советского послевоенного искусства объединил группу единомышленников – живописцев, разрабатывающих оригинальные художественные техники, которую искусствоведы сегодня называют представителями живописи «сурового стиля».

Художники «сурового стиля» были поглощены, прежде всего, изображением глубокой духовной внутренней работы своих персонажей и меньше простым описанием окружающей действительности. В трактовке внешнего облика художники особое внимание уделяли лицам и рукам своих персонажей, считая, что именно они по-настоящему демонстрируют внутреннее состояние человека. Именно поэтому полотна представителей «сурового стиля» демонстрируют нам не отдельные лица людей, а целостный одухотворённый образ своего поколения. Особо стоит отметить, что такие художники «суровостильцы», как Г. Коржев, П. Никонов, П. Оссовский, В. Попков и братья А. и П. Смолины, часто в поисках «правды жизни» невольно обращались к традиционной условно-символической и сдержанной форме православной русской иконы, отвергая при этом всякую живописную «академическую» описательность. Произведения этих представителей «сурового» направления отличались уравновешенной ритмикой, четкими линиями контуров изображаемого предмета, композиционной (иконописной) широтой по горизонтальной линии, а также иконографической цветовой гаммой оттенков. При этом колорит намеренно подчёркивал суровость выбранной темы и аскетичность живописных образов, а также акцентировал внутреннюю духовную насыщенность и глубину изображения. В картинах «суровостильцев»

преобладают иконописные оттенки темных, даже чёрных и охристо-коричневых цветов и другие иконописные тона. Поэтому картины живописцев «сурового стиля» кажутся весьма близкими изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII столетия.

4. 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», чей образ воспринимался бы харизматично. По своей сути эти образы являются воображаемыми «видениями» или проявлениями некоего «будущего человека», извращенными или виртуальными подделками реального мира. Выработанные длительной эпохой агрессивного революционного нигилизма такие качества, как ненависть, гордость, бунтарство, несогласие, насилие, необузданность, не могут вдруг исчезнуть сами по себе. Мы видим, что новое современное постмодернистское искусство пытается пробиться сквозь парадигму традиционной эстетики высказывания, совершая пробные вылазки то здесь, то там. 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. Исследование автором произведений мастеров «сурового стиля», связанных с библейской тематикой и православной иконописью, ставшее результатом идейно-художественных поисков и размышлений о важных нравственно-философских проблемах, привело к следующим выводам.

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. 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. Помимо всего, художников «сурового стиля» привлекали в русской иконе локальные цвета, упрощенная композиция и формы, намеренно «застывший» сюжет. Например, некоторые ранние образцы иконописи А. Рублёва соответствуют общим правилам, которых придерживались мастера «сурового стиля». Мастера использовали в основном сдержанные, темные цвета: темно-красный, коричневый, охристо-желтый. Стоит учесть тот факт, что важным признаком, отличающим икону от картины, служит отсутствие внешнего источника света на плоскости изображения. Этот эффект часто именуют «светоносность», поскольку моделировка изображаемых ликов происходит за счет света, изливающегося изнутри самих ликов. Данный иконописный прием нередко также использовали художники «сурового стиля». Это осуществляется за счет применения особого технического приема письма, при котором белый грунтовый слой (левкас) просвечивается сквозь нанесенный красочный слой.

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. При этом важно отметить, что главным отличием православной иконы от живописного полотна служит понимание и применение цветовых колористических композиций. Цвет как элемент художественной композиции в иконописи не является средством колористического построения, поскольку он несет символическую богословскую функцию.

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. Хотя традиция русской иконописи в советский период была прервана, художники «сурового стиля» исподволь 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. Обращение к иконописной теме может показаться неожиданным лишь на первый взгляд, это был особый способ выразить свой протест 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.

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. Никто из художников «сурового стиля» не был церковным человеком, да и это было невозможно в то далекое советское время. Однако неявно существовала духовная, «корневая» связь с родителями, выросшими в православной вере, с русскими художественными традициями. Этот христианский подтекст, скорее, просвечивает, нежели явственно проговаривается, что было очевидно в эпоху тоталитарного атеизма. Думается, что главным здесь было собственное постоянное стремление «…вгрызаться в

жизнь, узнавать, постигать основные законы нашего бытия» (В. Попков) [7]. Картины «суровых» живописцев не предлагали обществу напрямую религиозные сюжеты, но в этих произведениях художники стремились затронуть что-то необыкновенно важное, «неотмирное и сущностное» во внутренней духовной и материальной жизни каждого человека.

Продолжая революционные попытки К. Малевича и секты «малевичистов», они пытались создать некую новую советскую квазирелигиозную «светскую иконографию» в опоре на традиционное христианское европейское и традиционное русское православное искусство. Именно в этом, по мнению автора диссертации, и был внезапный успех живописи «сурового стиля» в советском художественно-культурном пространстве, но в этом же была и трагедия безрелигиозных советских художников, лишенных своих традиционных религиозных корней. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, 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. В целом генезис русской и советской изобразительной культуры, от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма 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 художественной культуры в ней всегда 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. Например, 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 конца XIX – начала XX веков для русского и советского искусства характерен яростный духовный прорыв к иным нехристианским мирам и жажда овладения абстрактным «четвертым измерением», которые 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.

Итак, подводя итоги диссертации, следует отметить следующее:

1. Автором утверждается тезис о необходимости выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурно-художественной трагедии начала XX столетия, которая логично объясняет непрерывную преемственность и русского авангарда, и соцреализма, и неофициального советского искусства нонконформизма и даже сегодняшнего российского (постсоветского) контемпорари-арт. Причем 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 бурно взросли на почве революционно-богоборческой 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. Первая отличительная черта нового советского искусства заключалась в полном приоритете метода и методологии над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества. Этот приоритетный метод, содержавший в себе более агрессивные и разрушительные черты в раннем советском авангарде, был затем несколько «смягчен» и стал менее агрессивен в соцреализме. Позднее этот же метод вновь вернулся к разрушительной неоавангардистской традиции уже в неофициальном «нонконформистском» искусстве позднего СССР. Далее, после распада советского социума, проявляется в постсоветском искусстве

контемпорари-арт. Основу этого разрушительного метода составляет революционный метод антиискусства (аннигиляции целостности), который призван уничтожить не только любое проявление христианской художественной культуры, но и вообще вытравить любую естественную религиозность, присущую человеку или обществу, соорудив на освободившемся месте мрачный культ некой тоталитарной секты. Причем этот всеобщий культ в своей основе может иметь весьма различные объекты поклонения в различные исторические периоды, начиная от культа пролетариата (гегемона истории) и заканчивая люциферианскими (демоническими) началами современного искусства.

3. Второй отличительной чертой советского искусства была партийность, которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное и в четко структурированное тоталитарное псевдотеократическое государство (секту). 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 уже с самого начала большевистского государства и даже воспоминания о ней были стерты из памяти новой революционной культурой еще в 1920-е годы. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший не только функциональность как единственный критерий и смысл искусства, и тем полностью уничтоживший личность как субъект культуры, фактически подготовил приход соцреализма как безличной и безадресной субстанции, поскольку апелляция к «массам» всегда имеет характер послания в пустоту. Несмотря на то, что общее содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени и в зависимости от внешних обстоятельств, сектантское черно-белое сознание всегда являлось основой и самовоспроизводящимся фактором искусства советского культурного кода. В этом же контексте современную «партийность» постсоветского российского котемпорари-арта можно смело охарактеризовать как возвращение к партийности «перманентной революции» Л.Д. Троцкого.

4. Автор предполагает, что соцреализм выполнил основную часть программы, разработанной еще конструктивизмом, по внедрению в массовое индустриальное общественное производство, а позднее и в массовое общественное социальное строительство лабораторных опытов и экспериментов русского (советского) авангарда. Массовая советская культура соцреализма в полном соответствии с социокультурными механизмами использовала результаты исследований в области разрушения 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 жесточайшую диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти в сочетании с агрессивным пафосом разрушения всего культурно-художественного наследия исторической России.

5. Именно поэтому, считает автор, феномен социалистического реализма очень сложно описывается только лишь с позиции искусствоведения, как некий «художественный стиль советской эпохи», поскольку следуя революционным традициям авангарда, соцреализм впитал в себя множество различных зарубежных и отечественных стилей и художественных школ, используя их в дальнейшем как своеобразные «цитаты». Тем более 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. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард в течение двадцати лет выполнял свою задачу по уничтожению всякой личности как знака присутствия Бога в человеке и в человеческой культуре (обезобразил человека и окружающий мир). Затем

авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту безличность (духовное ничто) как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития.

6. Художественные искания хрущевских и брежневских нонконформистов являлись закономерным этапом дальнейшего развития послесталинского соцреализма. Та 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). Скорее всего, в идейно-художественных программах нонконформистов, соц-арта или московских концептуалистов мы можем проследить те же разрушительные демонические неотроцкистские корни, что и в революционном искусстве авангарда. 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 постмодернистску. издевку «стеб» с целью разрушения любого традиционализма вообще.

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, 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. Изучение творчества мастеров

прошлого значительно расширило идейно-художественные, стилистически и тематически границы творчества советских художников «сурового стиля». 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. Хотя уже в контексте их раннего творчества постепенно вырабатывались такие «иконописные» параметры «сурового стиля», как изображение не приукрашенной реальности, отход от излишних подробностей «литературного» повествования, стремление к нелинейной духовно-психологической трактовке образов, метафоричность художественного языка, расширяющая смысловые границы произведения. В центре внимания живописи «суровых» – не просто тема «прославления» рабочих будней, но почти религиозная «освященность» самого повседневного труда обычного человека через библейское понимание самого понятия «труд». Персонажи живописи «суровых» – строители, геологи, ремонтники, плотогоны и полярники формируют собирательный образ «иконы» советского человека через идейно-художественные программы светской «религиозности».

9. Произведения мастеров «сурового стиля», связанные с религиозной проблематикой, по мнению автора, 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. Обращение к иконописной теме может показаться неожиданным неискушенному зрителю лишь на первый взгляд. Это был особый идейно-художественный способ выразить свой духовный «протест» и неприятие существующей «казенной» идеологии. Проявившаяся позднее в пейзажных и жанровых полотнах «суровых» в завуалированной форме, религиозно-историческая тема «почвенности» затем окончательно оформилась в «деревенских сериях» мастеров «сурового стиля».

10. Автор считает, что интуитивное обращение «суровистов» к традициям древнерусских иконописных школ вовсе 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.). Несмотря на то, что никто из художников «сурового стиля» не был церковным человеком, существовала неявная духовная, «корневая» связь со своими родителями, выросшими в православной вере, с русскими художественными традициями. Этот неявный христианский подтекст, скорее, просвечивает, нежели явственно проговаривается в творчестве «суровых» художников, что было вполне очевидно в эпоху тотального «воинствующего» атеизма. Их картины не предлагали обществу религиозные сюжеты напрямую, но в своих живописных произведениях советские художники «сурового стиля» стремились затронуть что-то необыкновенно важное, «неотмирное и сущностное» во внутренней жизни каждого простого советского человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тавризян Г. М. О. Шпенглер и И. Хейзинга – две концепции кризиса культуры / Г.М. Тавризян. – М.: Искусство, 1989. – 269 с.
2. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи / Н. Дмитриева // Творчество. – 1958. – № 6. – С. 9–12.
3. Каменский А. А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. – М.: Советский художник, 1989. – 344 с.: ил., цв. ил.
4. Каменский А. Вернисажи / А. Каменский. – М.: Советский художник, 1974. – С. 470–471.
5. Кантор А. Суровый стиль личности / А. Кантор // Интернет-публикация. – URL: http://art.lseptember.ru/2004/08/no08_1.htm (дата обращения: 04.02.2012).
6. Манин В. С. Русская пейзажная живопись / В.С. Манин. – М.: Белый город, 2000. – 632 с.: цв. ил.; Манин В.С. Шедевры русской живописи: альбом / В.С. Манин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Белый город, 2000. – 399 с.: цв. ил. – (Энциклопедия мирового искусства).
7. Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1957. – 335 с.: ил.
8. Акимова И. Вставка художников Москвы. Живопись / И. Акимова, О. Ройтенберг // Искусство. – 1956. – № 4. – С. 39–44.
9. Акимова И. Молодежь в искусстве / И. Акимова // Творчество. – 1959. – № 1. – С. 5–9.
10. Манин В. С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 1950-х – начала 1970-х годов / В.С. Манин // Советское искусствознание. Вып. 2: сб. статей / Редкол.: В.М. Полевой и др. – М.: Советский художник, 1980. – С. 5–40.
11. Морозов А. И. Художник и мир личности: творческие проблемы современной портретной живописи / А.И. Морозов. – М.: Советский художник, 1981. – 167 с.: ил.

12. Морозов А. И. Поколения молодых. Живопись художников 1960-х – 1980-х годов / А.И. Морозов. – М.: Советский художник, 1989. – 256 с.: ил.
13. Сарабьянов Д. В. Николай Андронов: живопись, монументальное искусство: альбом / Д.В. Сарабьянов. – М.: Сов. художник, 1982. – 136 с.: ил., цв. ил.
14. Susan E. Reid. The "art of memory": retrospectivism in Soviet painting of the Brezhnev era // Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one party-state, 1917-1992 / edited and compiled by Matthew Cullerne Bown, Brandon Taylor. - Manchester: Manchester University Press, 1993. / Susan E. Reid. Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a "Contemporary Style" in Soviet Art // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era / edited and compiled by Polly Jones. - London, New York: Rutledge, 2006.
15. Matthew Cullerne Bown. Socialist Realist Painting. New Haven: Yale University Press, 1998. – 506 pp., 184 color ills.
16. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. – № 51/52. – С. 25–29.
17. Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. — М. : Советский художник, 1989. — 456 с., ил.
18. Ягодовская А.Т. О пейзаже / А.Т. Ягодовская. – М.: Сов. художник, 1963. – 72 с.: ил.
19. Ягодовская А. Т. От реальности к образу: духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х – 70-х годов / А.Т. Ягодовская. – М.: Сов. художник, 1985. – 183 с.: 85 ил.
20. Ягодовская А. Т. Заметки о советской живописи 1930-х годов / А.Т. Ягодовская // Советское искусствознание'82. Вып. 2 (17): сб. статей / редкол. В.М. Полевой и [др.] – М.: Сов. художник, 1984. – С. 150–170.

21. Ягодовская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников: размышления и наблюдения / А.Т. Ягодовская. – М.: Сов. художник, 1987. – 272 с.: 135 ил.
22. Тугаринова С. Д. Скульптура высотных зданий Москвы 1940–1950-х годов: от замысла к воплощению / С.Д. Тугаринова // Особенности архитектуры и конструирования высотных зданий. Материалы IV Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых архитектурных специальностей: сб. науч. трудов. – М.: ИНФРА, 2017. – С. 38–45.
23. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 229 / Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism / E. Panofsky. – Latrrobe: Pensylvannia, 1951.
24. Акимова И. Бескомпромиссность / И. Акимова, Т. Назаренко // Творчество. – 1989. – № 10. – С. 4–9.
25. Вишняков В. Гаврилов Владимир Николаевич / В. Вишняков. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 177 с.
26. Герценберг В. Натура. Идеал. Художественное обобщение: [о творчестве художника В. Иванова] / В. Герценберг // Художник. – 1967. – № 9. – С. 4–15.
27. Герчук Ю. Я. Пейзаж / Ю.Я. Герчук // Иллюстрированный словарь русского искусства / Ред.-сост. Н.А. Борисовская; редкол. Д.В. Сарабьянов и [др.]. – М.: Белый город, 2001. – С. 343–347.
28. Дехтярь А. Павел Николаев / А. Дехтярь. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – 69 с.
29. Дондурей Д. Б. Живопись 1970-х годов. Изменения принципа общения со зрителем и функции критики / Д.Б. Дондурей // Советское искусствознание. – Вып. 2. – 1983. – № 19. – С. 249–281.
30. Дробов Л. Н. Живопись советской Белоруссии 1917–1975 / Л.Н. Добров. – Минск: Вышэйшая школа, 1979. – 302 с.

31. Еремеев А. Ф. Границы искусства / А.Ф. Еремеев. – М.: Искусство, 1987. – 317 с.
32. Жидкова Е. Лики творчества / Е. Жидкова // Искусство. – 1977. – № 3. – С. 22–31.
33. Зингер Е. Н. Андронов / Е.Н. Зингер // Советская живопись-74: Сб. статей. – М.: Сов. художник, 1976. – С. 70–72.
34. Зингер Л. Диалектика тридцатых / Л. Зингер // Творчество. – 1989. – № 7. – С. 7–11.
35. Зингер Л. Советский живописный портрет 1917–1976 гг. / Л. Зингер // Образ современника. – М.: Сов. художник, 1978. – С. 173.
36. Иванов В. И. Выставка произведений / В.И. Иванов; автор вступ. статьи В.Р. Герценберг. – М.: Сов. художник, 1975. – 50 с.
37. Иванов В. Родился человек / В. Иванов // Творчество. – 1970. – № 1. – С. 7–9.
38. Иванов В. Моя рязанская сторона / В. Иванов // Художник. – 1960. – № 4. – С. 26–28.
39. Лебедева В. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов. Московские художники / В. Лебедева // Советское изобразительное искусство и архитектура: живопись, скульптура, архитектура 60–70-х гг. – М.: Наука, 1979. – С. 44–94.
40. Леняшин В. Современная художественная критика: методологические проблемы / В. Леняшин // Труды Академии Художеств СССР. Вып. 5. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 8–28.
41. Леняшин В. Современность традиции / В. Леняшин // Проблемы и тенденции советского станкового искусства. – М.: Советский художник, 1986. – С. 8–25.
42. Леняшин В. Образ Родины: живопись мастеров Российской Федерации 1960–1980 гг. Т. 1 / В. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1982.
43. Леняшин В. Художников и друг, и советник: современная живопись и проблемы критики / В. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 315 с.

44. Манин В. Андрей Тутунов. Живопись, графика / В. Манин. – М.: Сов. художник, 1983. – 105 с.
45. Манин В. Виктор Попков / В. Манин. – М.: Сов. художник, 1979. – 100 с.
46. Манин В. Виктор Попков / В. Манин. – М.: Сов. художник, 1989. – 159 с.
47. Манин В. В спорах о соцреализме / В. Манин // Декоративное искусство. – 1988. – № 4. – С. 19.
48. Политыко С. Под мирным небом / С. Политыко // Творчество. – 1984. – № 10. – С. 11–13.
49. Попков Виктор / Вступ. ст. Г. Анисимова. – М.: Сов. художник, 1973. – 25 с.
50. Попков Виктор / Вступ. ст. В. Манина. – М.: Сов. художник, 1976. – 176 с.
51. Попков Виктор: каталог / Вступ. ст. В. Манина. – Л.: Аврора, 1989. – 35 с.
52. Станкевич Н. И. Картина Пластова «Лето» / Н.И. Станкевич. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 80 с.
53. Филонович И. Живопись Виктора Иванова / И. Филонович // Творчество. –1976. – № 9. – С. 3–6.
54. Чаброва И. Современная жизнь и национальные традиции: о творчестве В. Попкова / И. Чаброва // Искусство. – 1987. – № 1. – С. 21–24.
55. Чегодаев А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики / А.Д. Чегодаев. – М.: Сов. художник, 1984. – 486 с.
56. Червонная С. М. Актуальные проблемы развития национальной художественной культуры в современной социалистической деревне / С.М. Червонная // Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 108–127.
57. Ягодовская А. Интерпретация праздничных мотивов в живописи второй половины 60–70-х годов / А. Ягодовская // Советская живопись. – 1982. – № 5. – С. 98–114.

58. Ягодовская А. Герой без автора и автор без героя / А. Ягодовская // Проблемы и тенденции советского станкового искусства. – М.: Сов. художник. – 1987. – С. 70–82.
59. Живопись народов СССР. – М.: Сов. художник, 1977. – 216 с.
60. Искусство принадлежит народу: сборник статей о соц. реализме. – Л.: Лениздат, 1960. – 400 с.
61. Искусство молодых / Автор-сост. В.П. Сысоев. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 163 с.
62. Искусство наших дней / Автор вступ. ст. И. Рожин. – М.: Сов. художник, 1987. – 318 с.
63. История искусства народов СССР. Т. 8. Кн. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 437 с.
64. История искусства народов СССР. Т. 9 (1960–1977 гг.). – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 439 с.
65. Искусство Советского Союза / Вступ. ст. Г.А. Недошивина. – Л.: Аврора, 1982. – 688 с.
66. Искусство народов СССР. 1917–1970-е гг. / Сост. и автор вступ. ст. О.И. Сопоцинский. – Л.: Аврора, 1977. – 503 с.
67. Молодые живописцы 70-х годов / Авт.-сост. А. Дехтярь. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 176 с.
68. Молодые художники Российской Федерации / Автор вступ. ст. В. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1978. – 16 с.
69. Молодые советские художники / Авт.-сост. В. Сысоев. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 176 с.
70. Образ жизни – советский / Авт.-сост. А.Г. Федотова. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 834 с.
71. Советская живопись 1917–1973 гг. / Сост. Ю.Н. Арсеньева. – М.: Сов. художник, 1976. – 200 с.

72. Советское изобразительное искусство: Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство / Сост. В. Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 421 с.
73. Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. – М.: Наука, 1979. – 264 с.
74. Союз искусства и труда: Люди труда в советском изобразительном искусстве. – М.: Сов. художник, 1982. – 368 с.
75. Зименко В. О. Поэтическое отражение современности – центральная проблема искусства / В.О. Зименко // Живопись народов СССР. – М.: Сов. художник, 1977. – С. 9–22.
76. Бартенев И. А. Некоторые замечания о состоянии критической мысли в области изобразительных искусств и подготовке искусствоведов и критиков / И.А. Бартенев // Труды Академии художеств СССР. Вып. 3. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – С. 8–17.
77. Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства / В.Н. Дьяконов: дис. ... канд. культурологии. – М.: РГГУ, 2009. – 213 с.
78. Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках / Г.Г. Поспелов. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 464 с.
79. Поспелов Г. Г. О движении и пространстве у Сезанна / Г.Г. Поспелов // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. – М.: Искусство, 1976. – С. 112–132.
80. Турчинская Е. Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Е. Ю. Турчинская. – URL: http://www. gup.ru/events/smi/detail.php?ID=165986 (дата обращения: 27.04.2014).
81. Якимович А. Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х / А. Якимович // Советское искусствознание. – 1985. – № 19. – С. 29–64.
82. Якимович А. Черты переходности / А. Якимович // Советская живопись. – 1984. – № 6. – С. 213–223.

83. Якимович А. Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия / А. Якимович // Советская живопись-78. – М.: Сов. художник, 1980. – С. 108–123.
84. Якимович А. Явления кризиса. Пора говорить все как есть / А. Якимович // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 8. – С. 9–11.
85. Якимович А. Дебюты / А. Якимович. – М.: Знание, 1989. – 53 с. – (Очерк творчества молодых художников).
86. Якимович А. Магическая Вселенная / А. Якимович. – М.: ГАЛАРТ, 1995. – 168 с.
87. Якимович А. Молодые художники восьмидесятых. Дебюты / А. Якимович. – М.: Сов. художник, 1990. – 291 с.
88. Якимович А. Искусство XX века. Эпистемиология картины мира / А. Якимович // Вопросы искусствознания. – 1998. – № 1. – С. 226–257.
89. Якимович А. Искусство после катастрофы / А. Якимович // Советское искусство. – 1991. – № 27. – С. 5–40.
90. Якимович А. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира / А. Якимович. – М.: Искусство, 2003. – 491 с.
91. Бердяев Н.А. Самопознание / Н.А. Бердяев. – Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС ФОЛИО, 1999. – 621 с.
92. Бердяев Н. А. Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. / Н.А. Бердяев. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. – 452 с.
93. Белов Е. Один из русских государственных вопросов в начале XX века / Е. Белов // Исторический вестник: историко-литературный журнал. – 1880. – октябрь. – С. 306–320.
94. Трубецкой Е. Н. Избранные произведения / Е.Н. Трубецкой. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 512 с.
95. Рассел Б. Практика и теория большевизма / Б. Рассел. – М.: Наука, 1991. – 509 с.
96. Козловски П. Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера / П. Козловски // Вопросы философии. – 1997. – № 12. – С. 15–16.

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

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

99. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств / М.В. Алпатов. – М.: Сов. художник, 1979. – 286 с.

100. Зименко В. М. Советская портретная живопись / В.М. Зименко. – М.: Искусство, 1951. – 169 с.

101. Зименко В. О. О картине В. Иванова «Под мирным небом» / В.О. Зименко // Искусство. – 1983. – № 9. – С. 26–27.

102. Чилверс Я. Путеводитель по искусству (The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists) / Под ред. Яна Чилверса; пер. с англ. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2004. – 688 с.

103. Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда / М.Н. Цветаева. – СПб.: Изд-во РГХА, 2012. – 304 с. // Цветаева М. Н. генезис культурно-религиозных символов русского искусства: от иконы до авангарда; диссертация…доктора культурологии: 24.00.01. / Цветаева Марина Николавевна – Санкт-Петербург, 2006. – 364 с.

104. Lindsay Ivan. Art of the Soviet Union: Landscapes. Still Lifes. Nudes / Ivan Lindsay, Rena Lavery. – Portraits: Unicorn Publishing Group, 2018. – 160 p.

105. Swanson Vern G. Soviet Impressionism / Vern G. Swanson. – Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, 2001.

106. Swanson Vern G. Soviet Impressionist Painting / Vern G. Swanson Woodbridge, England: Antique Collectors Club, 2008.

107. Bown Dictionary of 20-th Century Russian and Soviet Painters 1900–1980s / Matthew C. Bown. – L.: Izomar, 1998.

108. Milner John. A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420–1970 / John Milner. – Michigan: Antique Collectors' Club, 1993. – 483 p.

109. Платонов О. А. Терновый венец России. История русского народа в XX веке: в 2 т. Т. 2 / О.А. Платонов. – М.: Родник, 1997. – 1040 с.

110. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Т. 1 / Н.В. Воронов. – М.: Союз дизайнеров России, 2001. – 424 с.

111. Дижур А. Л. Художественное конструирование в социалистических странах. Художественное конструирование в СССР 1968–1969 / А.Л. Дижур. – М., 1971.

112. Зиновьева М. М. Строгановский музей декоративно-прикладного и промышленного искусства. История создания и формирования коллекций / М.М. Зиновьева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2008. – № 2. – С. 5.

113. Курасов С. В. Строгановка: 190 лет русского дизайна / С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев, Е.А. Заева-Бурдонская, А.В. Сазиков. – М.: Русскій Миръ, 2015. – 608 с.: ил.

114. Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна: Учебное пособие / В.Ф. Рунге, В.Ф. Сеньковский. – М.: МЗ Пресс, Изд-во «Социально-политическая мысль», 2003. – 252 с.

115. Орлов И. И. О необходимости культурологического подхода в Российском дизайне / И.И. Орлов // Научное обозрение. Экономические науки. – 2017. – № 2. – С. 86–88.

116. Советский дизайн. 1962–1965 / ВНИИТЭ. – М., 1968.

117. Халдей Александр. – URL: http://www.iarex.ru/articles/62196.html

118. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М., 1995.

119. Холмянский Л. М. Дизайн: Учебное пособие / Л.М. Холмянский, А.С Щипанов. – М.: Просвещение, 1985; Творческая группа Inoub, 2004. – 368 с.

120. Симонов К. Глазами человека моего поколения / К. Симонов. – М., 1988. – С. 233–234.

121. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств / М.В. Алпатов. – М.: Сов. художник, 1979. – 286 с.

122. РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 163. Д. 938. Л. 37, 38. Подлинник. Машинописный текст // Партийное строительство. – 1932. – № 9.

123. Золотоносов М. Н. Исследование немого дискурса: Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени / М.Н. Золотоносов, Γλυπτοκρατος. – СПб.: ООО ИНАПРЕСС, 1999. – С. 20–29.

124. Малинина Т. Г. Тема памяти в архитектуре военных лет (по материалам конкурсов и выставок 1942–1945 гг.) / Т.Г. Малинина. – М., 1991.

125. Алфаких Ихлас Жамил. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы // Алфаких Ихлас Жамил. [Место защиты: МГХПА им. С.Г. Строганова]. – М.: Российская государственная библиотека, 2018. – 238 с.

126. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 50–51.

127. Яхнин А. Л. Антиискусство: Записки очевидца / А.Л. Яхнин. – М.: Книжица, 2011. – 320 с.

128. Chilvers I. The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists. – N.Y.: Oxford. University Press, 1996. – 688 p.

129. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В. Лебедева. – М.: Наука, 1973. – 236 с.: ил.

130. Раскин А. Г. Кафедра монументально-декоративной живописи / А. Г. Раскин // Кафедра монументально-декоративной живописи. – СПб.: Искусство России, 2011. – С. 16–39.

131. Митрофанов К. М. Современная монументально-декоративная керамика / К.М. Митрофанов. – Л.: Искусство, 1967. – 184 с.: ил.

132. Мелькова Т. П. Монументальная живопись 60-х годов советского периода / Т.П. Мелькова // Искусство и диалог культур: VI Международная межвузовская научно-практическая конференция. Вып. 6: Сборник научных трудов / Под ред. С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. – С. 171–173.

133. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда / С.Б. Базазьянц. – М.: Сов. художник, 1983. – 240 с.: ил.

134. Толстой В. П. Монументальное искусство СССР / В.П. Толстой. – М.: Сов. художник, 1978. – 384 с.: ил.

135. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РФСР, 1973. – 184 с.

136. Пономаренко Б. Б. Монументально-декоративное искусство в современном мире / Б.Б. Пономаренко // Вопросы искусствознания и культурологии: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Диалог культур. История и современность», Берлин, 25.03.2008. – СПб., 2009. – С. 87–90.

137. Мазаев А. И. Искусство и большевизм. 1920–1930: Проблемно-тематические очерки и портреты / А.И. Мазаев. – М.: КомКнига, 2007. – 140 с.

138. Иогансон Б. И. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962). Мифы, реальность, парадоксы: Архивная копия от 19 августа 2019 на Wayback Machine / Б.И. Иогансон // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 537–563.

139. Иткина Е.И. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XIX века. Из собрания Государственного исторического музея. – М.: Русская книга, 1991. – 254 с.: ил.

140. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2002.

141. Филонов Павел Николаевич Живопись. Графика / П.Н. Филонов. – Л., 1988. – С. 38.

142. Куневич Г. А. Художественная жизнь Советской России в 1932 г. после принятия ЦК ВКП (б) Постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» / Г.А. Куневич // Мавродинские чтения 2018: Материалы Всероссийской научной конференции. Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine. – СПб.: Нестор-История, 2018. – С. 102–107.

143. Круглов В. Марк Шагал в его печали и радости: Альманах. Вып. 116 / В. Круглов. – СПб., 2005. – С. 16.

144. 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.

145. Валериус С. Монументальная живопись. Современные проблемы / С. Валериус. – М.: Искусство, 1979. – 87 с.

146. Васнецов А. Молодые художники служат народу / А. Васнецов // Правда. – 1965. – 14 янв.

147. Громов Л. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве / Л. Громов // Искусство советского времени в поисках нового понимания. – М.: Государственный институт искусствознания, 1993. – С. 160–188.

148. Светлов И. Е. Творческое обновление искусства 1960-х / И.Е. Светлов // Изобразительное искусство и кино 1960–1970-х: Стилистика и направление. – 2019. – № 4. – С. 158–185.

149. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учебное пособие / Е.А. Окладникова. – СПб.: СПбГИЭУ, 2008. – 312 с.

150. Юшкова О. Михаил Рогинский. Нарисованная жизнь / О. Юшкова. – М.: Издательская программа Международного культурного дома Breus Foundation, 2017. – 130 с.

151. Светлое И. Е. Традиции и новаторство в изобразительном искусстве социалистических стран / И.Е. Светлое. – М.: Наука, 1986. – 224 с.

152. Хренов Н. А. Проблема художественного времени в практике советского искусства 70-х годов / Н.А. Хренов // Советское искусство 60–80-х годов. Проблемы. Задачи. Поиски. – М.: Наука, 1988. – С. 89–112.

153. Кантор А. Живописец и картина / А. Кантор // Советская живопись’78. – М.: Сов. художник, 1979. – С. 92–102.

154. Лукичёва К.Л. Формирование нового типа станковизма в советской живописи 60–80-х годов XX века: Метод, направление, стиль / К.Л. Лукичёва. – М.: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1992. – С. 171–177.

155. Холмогорова О. О монументальном искусстве монументально / О. Холмогорова // Панорама искусств [Альманах]. – 2018. – № 2. – С. 17–37.

156. Юшкова О. Михаил Рогинский: Нарисованная жизнь / О. Юшкова. – М.: Издательская программа Международного культурного дома Breus Foundation, 2017. – 130 с.

157. Каган М.С. Искусство как феномен культуры / М.С. Каган // Искусство в системе культуры. – Л., 1987. – 272 с.

158. Диденко В. Д. Духовные реальности и искусство: Эстетика преображения / В.Д. Диденко. – М.: Беловодье, 2005. – 288 с.

159. О церковной живописи. Часть первая и вторая: Сборник статей. – СПб.: «Общество святителя Василия Великого», 1998. – 384 с.

160. Кизевальтер Г. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Г. Кизевальтер. – М.: НЛО, 2010. – С. 106–107.

161. Троцкий Л. Д. Перманентная революция / Л.Д. Троцкий. – М.: АСТ, 2005. – 570 с. – С. 291, 299, 300.

162. Троцкий Л. Д. Проблемы культуры. Культура переходного периода / Л.Д. Троцкий. – М., 1927.

163. Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А / К. Малевич. – Витебск, 1919. – С. 10–21.

164. Штайн К. Э. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса: Антология в четырех томах. Т. III / К.Э. Штайн. – Ставрополь, 2006. – С. 393.

165. Арватов Б. И. Искусство и производство: Сборник статей / Б.И. Арватов. – М., 1926. – С. 83–84.

166. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.

167. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Гилея, 1995–2004. / Том 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания – А. С. Шатских. – 2003. – 358 с., ил. / Том 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / Составление, публикация, вступительная и заключительная статьи, подготовка текста, комментарии и примечания – А. С. Шатских. – 2004. – 619 с., ил.

168. Диденко В. Д. Духовные реальности и искусство: Эстетика преображения / В.Д. Диденко. – М.: Беловодье, 2005. – 288 с.

169. Алексеев С. В. Зримая Истина / С.В. Алексеев. – СПб.: Ладан; Троицкая школа, 2006. – 288 с.: ил.

170. Шкаруба Л. М. Богословие в красках / Л.М. Шкаруба. – Новосибирск: Изд-во Свиньин и сыновья, 2008. – 704 с.: ил.

171. Яйленко Е.В. Библия в мировой живописи. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 304 с.

172. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. – М.: Паломник, 2001. – 474 с.

173. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления / К.В. Карпова // Вестник славянских культур. – 2015. – № 2. – С. 195–218. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-hudozhestvennye-orientiry-napravleniya (дата обращения: 31.12.2020).

174. Карпова К. В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» / К.В. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – Вып. № 1 (42). – С. 45–60.

175. Манин В. С. Виктор Ефимович Попков / В. С. Манин. – М.: Союз Дизайн, 2008. – 178, [1] с. ил.

176. Яхнин А. Л. Антиискусство: Записки очевидца / А.Л. Яхнин. – М.: Книжица, 2011. – 320 с.

177. Алексеева Т. П. Образы народа и судьбы индивидуальности в живописи сурового стиля / Т. П. Алексеева, Н. В. Виницкая // Культурное наследие Сибири. – 2017. – Т. 3, № 21. – С. 40–45.

178. Библия глазами соцреалиста. Гелий Коржев «The Bible througt the eyes of a socialist realist. Gely Korzhev»: каталог выставки, 12 декабря 2012 – 27 мая 2013 / [текст К. Карпова]. – М.: Сканрус, 2012. – 127 с.: ил., портр., цв. ил.

179. Бобриков А. А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А.А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. – № 51–52. – С. 29–33. – URL: http://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1137 (дата обращения: 31.12.2020).

180. Бондаренко Л. К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Бондаренко Людмила Константиновна; Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. – М., 2005. – 193 с.

181. Бурганова М. А. Суровый стиль: прямая речь / М.А. Бурганова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2008. – № 1. – С. 8–33.

182. Буткевич Д. С уклоном в суровый стиль / Д. Буткевич // Независимая газета. – 2006. – 27 янв. – С. 3.

183. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.

184. Дехтярь А. А. Павел Никонов / А. Дехтярь. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – 69 с.: ил.

185. Зайцев Е. В. Гелий Михайлович Коржев. [Альбом]: К 75-летию со дня рождения / Евгений Зайцев; Российская академия художеств; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. – М.: Пассим, 2000. – 111 с.

186. Козорезенко П. П. Виктор Попков / П.П. Козорезенко; фот. В.Г. Кубарев. – М.: [б. и.], 2012. – 457, [6] с. : ил., портр., цв. ил.

187. Волошина И. Виктор Попков: Художник на вдовьей земле / И. Волошина // Фома. – 2015. – № 12. – С. 62–71: ил.

188. Время перемен: искусство 1960–1985 в Советском Союзе: [каталог] / Государственный Русский музей. – СПб.: Palace Editions, 2006. – 415 с.: ил., цв. ил.

189. Выставка произведений молодых художников Москвы, 5-я: каталог выставки. – М., 1959.

190. Выставка произведений молодых художников Москвы, 6-я: каталог выставки. – М., 1961.

191. Всесоюзная художественная выставка молодых художников: Каталог выставки. – М., 1962.

192. Гаврилова Е. В поисках ключа: [о жизни и творчестве художника В. Попкова] / Е. Гаврилова // Фома. – 2006. – № 6. – С. 100–105: ил.

193. Герчук Ю. Искусство «оттепели». 1954–1964 / Ю. Герчук // Вопросы искусствознания. – 1996. – № VIII (1/96). – С. 68.

194. Государственная Третьяковская галерея на Крымском валу. Искусство XX века: Путеводитель / Под ред. К. Светлякова. – М.: Paulsen, 2014. – 292 с.

195. Дубов А. И. Суровый стиль Андрея Васнецова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 2 (52). – С. 389–390. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-andreya-vasnetsova (дата обращения: 31.12.2020).

196. Дьяконицына А. Гелий Коржев: имею право / А. Дьяконицына // Третьяковская галерея. – 2016 – № 3. – С. 4–29.

197. Иванов В. Родился человек / В. Иванов // Творчество. – 1970. – № 1. – С. 7.

198. Ильина А. Эстафета поколений «Passing on Russia`s Artistic Heritage» / А. Ильина // Третьяковская галерея. – 2012. – № 3 (36). – С. 70–83: цв. ил.

199. Каменский А. Вернисажи / А. Каменский. – М.: Сов. художник, 1974. – С. 470–471.

200. Каменский А. А. Реальность метафоры / А.А. Каменский // Творчество. – 1969. – № 8. – С. 13–15.

201. Каменский А. А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. – М.: Сов. художник, 1989. – 334, [1] с.: ил., цв. ил.

202. Карпова К.В. Искусство в режиме реального времени. Советский суровый стиль и итальянский неореализм / К. Карпова // Русское искусство. – 2019. – № 2. – С. 86–95.

203. Карпова К. В. Суровый стиль. Судьба направления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Ксения Викторовна; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – М., 2015. – 148 с.

204. Карпова К. В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» / К. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – Вып. № 1 (42). – С. 45–60.

205. Карпова К. В. Библейская тема в позднем творчестве Гелия Коржева / К.В. Карпова // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова», Пространство культуры. – 2014. – № 1. – С. 97–109.

206. Карпова К. В. «Суровый стиль». Начало пути / К.В. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – № 2. – С. 46–53.

207. Карпова К. В. Библейский цикл Гелия Коржева: трудные шаги к истине / К. В. Карпова // Третьяковская галерея. – 2016. – № 3. – С. 30–47.

208. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления / К.В. Карпова // Вестник славянских культур. – 2015. – № 2. – С. 195–218. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-hudozhestvennye-orientiry-napravleniya (дата обращения: 31.12.2020).

209. Кончин Е. Романтик сурового стиля: работы Виктора Иванова / Е. Кончин // Культура. – 2000. – № 43 (7251), 16–22 нояб. – С. 4.

210. Кружкова Т. С. Живопись «сурового стиля» и советская кинематография рубежа 1950–1960-х годов. Стилистическое и образное решение произведений (на примере тем «современника» и «человека

труда») / Т.С. Кружкова // Третьяковские чтения-2014: Материалы отчетной научной конференции / Ред. кол. Л. И. Иовлева, Т. В. Юденкова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. – С. 370–384. – URL: https://www.tretyakovgallery.ru/upload/medialibrary/d9f/d9ff76d97716abb140f4d7b3b4ce5eac.pdf (дата обращения: 31.12.2020).

211. Лебедева В. Дмитрий Жилинский / В. Лебедева. – М.: Белый город, 2001. – 47 с. – (Мастера живописи).

212. Лебедянский М. С. Живопись, рожденная Октябрем. Становление и развитие социалистического реализма в русской советской живописи 1920–1930-е годы / М.С. Лебедянский. – М.: Искусство, 1986. – 250 с.: ил.

213. Малахов Н. Я. Социалистический реализм и модернизм / Н. Малахов. – М.: Искусство, 1970. – 319 с.

214. Мальцева Е. А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х – начала 1970-х гг.: Проблема «сурового стиля»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е.А. Мальцева. – Барнаул, 2005. – 218 с.: ил.

215. Манин В. С. Виктор Ефимович Попков / В.С. Манин. – М.: Союз Дизайн, 2008. – 178, [1] с. : цв. ил., портр.

216. Манин В. С. Виктор Попков / В.С. Манин. – СПб.: Аврора, 2009. – 88, [7] с. : портр., цв. ил., портр.

217. Манин В. С. Виктор Попков / В.С. Манин. – Москва: Советский художник, 1989. – [160] с.: ил., портр.

218. Механик А. Суровый стиль надежды / А. Механик // Эксперт. – 2017. – 3 апр., № 14 (1024). – С. 82–86.

219. Морозов А. И. Шестидесятые как наследие / А. И. Морозов // Русское искусство. – 2008. – № 3. – С. 10–21.

220. Морозов А. И. Николай Андронов сегодня = Nikolai Andronov Today / А. Морозов // Третьяковская галерея. – 2009. – № 4. – С. 92–101: ил.

221. Морозов А. И. Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг. / А. И. Морозов. – М.: Советский художник, 1989. – 252, [3] с.: ил.

222. Морозов А. И. Советское искусство 1960-х годов и опыт «нового реализма» // Советское искусствознание-25. – М.: Сов. художник, 1989.

223. Морозов А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. – М.: Галарт, 2007. – 271 с.: цв. ил.

224. Никоновы. Три художника: [каталог выставки] / Министерство культуры Российской Федерации, Третьяковская галерея; Александр Боровский [и др.]; отв. ред. Татьяна Юдкевич. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. – 169, [2] с.: ил., портр., цв. ил. – (Третьяковская галерея).

225. Нонконформизм. Русское и советское искусство, 1958–1995: собрание музеев Людвига. – СПб.: Palace Editions, 2010. – 398, [1] с.

226. Оссовская В. Л. «Суровый стиль» в советской живописи 60-х годов (к вопросу о возникновении термина) / В. Л. Оссовская // Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe. – 2014. – Т. 2. – С. 455–459.

227. Оссовский П. Записные книжки художника / П. Оссовский. – М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства РАХ, 2002. – 318 с.

228. Оссовский П. П. Пространство времени / П. Оссовский. – Москва, 2010. – 148 с.

229. Оттепель: [каталог выставки]: Государственная Третьяковская галерея [Крымский Вал, 14 февраля – 11 июня 2017] / Н. Л. Адаскина и [др.]; сост. А.С. Курляндцева, Ю. В. Воротынцева; Государственная Третьяковская галерея. – М.: Государственная Третьяковская галерея,

2017. – 719 с.: ил., цв. ил. // In Tretyakov gallery there is a «Thaw»//artinvestment.ru.URL:https://artinvestment.ru/en/newsiexhibitions/20170214_ottepel_exhibition_tretyakov_gallery.html (дата обращения: 20.01.2025).

230. Очерки истории советского искусства: Архитектура, живопись, скульптура, графика / П. А. Павлов, А. М. Журавлев, А. И. Морозов и др.; отв. ред. Г. Г. Поспелов. – М.: Сов. художник, 1980. – 263 с.: ил.

231. Павел Никонов: [выставка произведений] / авт.-ст. Дмитрий Сарабьянов [и др.]. – СПб.: Palace Editions, 2008. – 143, [1] с.: ил., цв. ил., портр. – (Альманах / Русский музей; Вып. 198).

232. Попков Ю. Н. «Трагичность радостна» / Ю. Н. Попков // Московский журнал. – 2006. – № 4. – С. 28–32.

233. Поплавская Н. Н. Георгий Поплавский. Романтик сурового стиля: живопись, графика, книжная иллюстрация: [альбом] / Иван Авдеев [и др.]. – Минск: Четыре четверти, 2010. – 249, [2] с.

234. Попов А. В. Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – Т. 1, № 1. – С. 138–152. – URL: https://www.mghpu.ru/images/content/nauka_vestnik/arhiv/sbornik_1-1-2016.pdf#page=138 (дата обращения: 31.12.2020).

235. Попов А. В. Творческое наследие Б.С. Угарова в истории отечественной живописи 1950–1980-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Попов Алексей Валентинович; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – М., 2017. – 277 с. : ил.

236. Рожин А. И. Виктор Попков: апология духовности / А. И. Рожин // Третьяковская галерея. – 2012. – № 1. – С. 112–116.

237. Кларк К. Пейзаж в искусстве [Текст] / Кеннет Кларк ; пер. с англ. Н. Н. Тихонова. - Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. - 303 с. : ил.

238. Светлов И. Е. Творческое обновление искусства 1960-х / И.Е. Светлов // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 158–185. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-obnovlenie-iskusstva-1960-h (дата обращения: 31.12.2020).

239. Светляков К. Суровый стиль: зарождение в недрах соцреализма 1950-х нового «сурового стиля» и его дальнейшее развитие до начала 1970-х / К.В. Светляков // Magisteria. – URL: https://magisteria.ru/avant-garde/tough-style (дата обращения: 31.12.2020).

240. Терехова М. Образ иконы. Современное религиозное искусство / М. Терехова // Московский союз художников. Новости. – 2013. – № 5–6. – С. 7. – URL: http://artanum.ru/gazeta/gazeta_5_6_2013.pdf (дата обращения: 31.12.2020).

241. Трошина Т. М. Переформатирование границ конформизма и нонконформизма после «Оттепели»: студия Н.Г. Чеснокова / Т. М. Трошина // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2015. – № 2. – С. 108–114.

242. Федотова Е. Более рязанский, чем советский. Виктор Иванов показывает, что создал за 80 лет: [первая полная ретроспектива классика «сурового стиля»] // The Art Newspaper Russia. – 2016. – № 43 (май). – С. 64.

243. Художник Виктор Попков / Авт.-сост. Ю. Попков. – М.: Инфорком-Пресс, 1998. – 303[4] с., [10] л. ил.: ил., портр.

244. Чегодаева М. А. Суровый стиль и судьбы советского искусства 1960–1970-х годов / М.А. Чегодаева // Взаимодействие искусств. Советское изобразительное искусство в контексте современной художественной культуры. – М., 1989. – С. 580–621.

245. Юферова А. Романтический мастер: [о народном художнике России В. Н. Телине] / А. Юферова // Третьяковская галерея. – 2011. – № 4. – С. 114–115.

246. Якимович Л. К. Позднесоветское искусство России: 1960–1990 / Л. К. Якимович // Собрание. – 2011. – № 3. – С. 56–63.

247. Matthew Cullerne Bown. Art under Stalin. – Oxford, Phaidon Press, 1991 // Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920–1970. – Milano, Skira, 2011.

248. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность/ Авторский коллектив. – М.: АРТ-БМБ, 2002. – 287 с.

249. Аскеро В. Жизнь без приукрашивания на полотнах Мая Данциг / В. Аскеро // Звезда. – 2020. – 17 мая. – URL: https://zviazda.by/ru/news/20200516/1589621909-zhizn-bez-priukrashivaniya-na-polotnah-maya-danciga (дата обращения: 10.09.2021).

250. Борозна М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х годов / М.Г. Борозна. – Минск: Белорус. гос. акад. искусство, 2006. – 191 с.

251. Данциг М. В. О прошлом и настоящем: альбом / Вступ. статья О. Сурского. – М.: Сов. художник, 1975. – 2 с., 14 л. ил.

252. Дробов Л. Н. Великая Отечественная война в произведениях белорусской живописи / Л.Н. Дробов; АН СССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1987. – 38 с.

253. История русского и советского искусства: учеб. пособие для студентов вузов / М. М. Алленов [и др.]; изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. – 448 с.

254. Гречко П.К. Концептуальные модели истории Текст: Пособие для студентов / Петр Кондратьевич Гречко – М.: Издательство корпорации «Логос», 1995. – 138 с.

255. Каменский А. А. Романтический монтаж / А. А. Каменский. – М.: Сов. художник, 1989. – 336 с.

256. Карлюкевич А. Художник боли / А. Карлюкевич // Литературная газета. – 2010. – № 47–48 (6302). – URL: http://old.lgz.ru/article/14635/ (дата обращения: 10.09.2021).

257. Крэпак Б. А. Май Данцыг / Б.А. Крэпак. – Мінск: Беларусь, 1976. – 39 с.

258. Май Данциг: Живопись: Каталог выст. / Авт. вступ. ст. и сост. кат. О.А. Сурский. – М.: Сов. художник, 1988. – [31] с. : ил., цв. ил.

259. Медвецкий А. В. Сравнительный анализ поэтики портретного жанра в белорусской станковой живописи 1960-х – первой половине 1980-х годов /А. В. Медвецкий // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі: [зб. арт.]; Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотко. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – Вып. 9. – С. 65–75.

260. Медвецкий А. В. Человек и окружающий мир в белорусской станковой живописи 1950–1990-х годов / А. В. Медвецкий; Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотко. – Мінск: Права і эканоміка, 2011. – Вып. 11. – С. 84–92.

261. Медвецкий А. В. Исторический портрет в белорусской станковой живописи / А. В. Медвецкий / Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотко. – Мінск: Права і эканоміка, 2012. – Вып. 12. – С. 79–87.

262. Медвецкий А. В. Образ тружеников села в белорусской портретной живописи 1960–1970-х годов / А. В. Медвецкий // Учёные записки. – Витебск: УО «Витебская ордена «Знак Почёта» государственная академия ветеринарной медицины», 2012. – Т. 48, вып. № 1. – С. 316–319.

263. Медвецкий А. В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: пособие / А. В. Медведский. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2006. – 135 с.

264. Мельник К. В. Белорусская живопись соцреализма второй половины XX века в контексте развития советского изобразительного искусства: автореф. дис. … канд. искусствоведения: специальность 17.00.09 Теория и история искусства / К.В. Мельник. – Минск, 2017. – 26 с.

265. Мельник К. В. Белорусские художники о Великой Отечественной войне / К. В. Мельник // Мастацкая культура і адукацыя. – 2014. – № 2(8). – С. 3–8.

266. Мельник К. У. Перыяд сталасці беларускага савецкага жывапісу / К. У. Мельнік // Беларускі гістарычны часопіс. – 2014. – № 11. – С. 33–40.

267. Мельник К. В. Создатель времени. Памяти народного художника Беларуси М. А. Савицкого / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2010. – № 11. – С. 170–176.

268. Мельник К. В. Философ, творец, патриот / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2012. – № 7. – С. 82–86.

269. Мельник К. В. Социалистический реализм: официальное оформление и институционализация / К. В. Мельник // Весці БДПУ. – 2013. – № 2. – С. 100–104.

270. Мельник К. В. Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2014. – № 2. – С. 42–49.

271. Мельник К. В. Концепт соцреализма как исследовательский инструмент / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2015. – № 2. – С. 92–97.

272. Мельник К. В. Феномен Савицкого / К. В. Мельник // Наш современник. – 2010. – № 12. – С. 224–233.

273. Мельник К. В. Неизвестный Савицкий / К. В. Мельник // Художник. – 2012. – № 2. – С. 20–27.

274. Мельник К. В. 1950–1960-е гг.: период зрелости белорусской советской живописи / К. В. Мельник // Культура. Наука. Творчество: сб.

науч. ст. / редкол. В. М. Черник (пред.) [и др.]. – Минск: БГУКИ, 2014. – Вып. 8. – С. 80–85.

275. Народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР Михаил Савицкий: Каталог выставки / Вступ. ст. Э. Н. Пугачевой. – М.: Сов. художник, 1980. – [10] с. : 9 л. ил.

276. Пугачева Э. Н. Михаил Савицкий: альбом: на русск., англ., фр., нем., исп. яз. / Э. Н. Пугачева. – Минск: Беларусь, 1982. – 196 с.

277. Пугачева Э. Савицкий, Михаил Андреевич. Черная быль: Серия картин / Э. Пугачева. – [Минск, 1991]. – [9] отд. л. ил. в папке.

278. Шарангович Н. Май Данциг: искусство должно быть активным / Н. Шарангович // Литературная газета. − 2009. – URL: https://lgz.ru/article/N18--6222---2009-04-29-/May-DANTsIG%3A-Iskusstvo-dolzhno-byty-aktivnym8702/ (дата обращения: 10.09.2021).

279. Васильчук Ю. А. Социальное развитие человека в XX веке / Ю.А. Васильчук // Общественные науки и современность. – 2001. – № 1.

280. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М., 1990.

281. Культурология: Теория и история культуры: Монография / Под ред. О.Ю. Усачевой, Л.И. Мещеряковой. – Липецк: ЛГТУ, 2003. – С. 354.

282. Крылов С.Н. К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов / С.Н. Крылов // Инновации в науке. – 2016. -№ 53-1. – С. 24-29.

283. Grey C. The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. – L.: Thames and Hudson, 1962.

284. Серафим О. (Роуз) Человек против Бога / О. Серафим (Роуз). – М.: Российское отделение Валаамского общества Америки, 1995.

285. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Кн. 1 / А.Ф. Лосев. – М., 1992. – С. 255.

286. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учеб. пособие. – СПб. : СПбГИЭУ, 2008. – 312 с.

287. Лосев А. Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев // Самое само: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 110.

288. Турчин В. С. Символизм и теософия / В.С. Турчин // Символизм, как художественное направление: взгляд из XXI века: сборник статей / Отв. ред. Н. А. Хренова и И. Е. Светлова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2013. – 464 с. – С. 30–46.

289. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – М., 1996.

290. Козловски П. Культура постмодерна / П. Козловски. – М., 1997.

291. Baudrillard J. Simulacres et simulation / J. Baudrillard. – P., 1981.

292. Habermas J. Modernity An Incomplete Project / J. Habermas Modernity // The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture. Port Town-send. – Wash., 1986.

293. Huyssen A. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism / A. Huyssen. – Bloom: Indian., 1986.

294. Kroker A. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics // A. Kroker, D. Cook. – Montreal, 1986.

295. Орлов И. И. К вопросу об отсутствии целостности в современном концептуальном искусстве / Тезисы доклада на научной конференции «Традиции и современность». Москва, декабрь 2010 г. // Традиции и современность. Тезисы докладов научной конференции. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. – С. 36–38.

296. Станкевич Л. П. Проблемы целостности личности (гносеологический аспект) / Л. П. Станкевич. – М.: Высшая школа, 1987. – 134 с.

297. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В.А. Крючкова. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 306 с.

298. Idea Art. A Critical Anthology / Art. Idea. – N. Y., 1973. – P. 82.

299. Ефимов А. В. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / А.В. Ефимов. – М.: БуксМАрт, 2014. – 616 с.

300. Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана / Сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукичева, М. Ариас-Вахиль. – СПб.: Алетейя, 2023. – 480 с.: ил.

301. Левченко Я. С. От полемики к травле. Риторика спора вокруг формалистов в 1920-е гг. Архивная копия от 21 октября 2020 на Wayback Machine // Логос. – 2017. – № 5. – С. 25–44.

302. Троцкий Л. Д. Формальная школа поэзии и марксизм. Архивная копия от 18 февраля 2020 на Wayback Machine / Л.Д. Троцкий // Правда. – 1923. – № 166. – 26 июля.

303. О перестройке литературно-художественных организаций. [Принято Политбюро ЦК ВКП (б) 23.IV.1932 г.]. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. Архивная копия от 29 декабря 2019 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 22.

304. Назаров О. Г. Как рождался Союз советских писателей. Архивная копия от 28 мая 2017 на Wayback Machine / О.Г. Назаров // Солидарность. – 2012. – № 16.

305. Союз московских композиторов: история и современность. – Дата обращения: 10 февраля 2020. – Архивировано 2 марта 2020 года.

306. Из истории советской архитектуры 1926–1932 гг.: Документы и материалы. Творческие объединения. Архивная копия от 28 января 2020 на Wayback Machine. – М., 1970. – 211 с.

307. Каталог 1-й выставки общества «Союз Советских художников». – М.: Художник, 1931.

308. Иогансон Б. И. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962). Мифы, реальность, парадоксы. Архивная копия от 19 августа 2019 на Wayback Machine / Б.И. Иогансон // Искусствознание. – 2012. – № 3-4. – С. 537–563.

309. Куневич Г. А. Художественная жизнь Советской России в 1932 г. после принятия ЦК ВКП (б) постановления «О перестройке литературно-художественных организаций». Мавродинские чтения 2018: Материалы Всероссийской научной конференции. Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine / Г.А. Куневич. – СПб.: Нестор-История, 2018. – С. 102–107.

310. Речь Сталина на собрании писателей-коммунистов на квартире Горького 20.10.1932. Архивная копия от 13 февраля 2020 на Wayback Machine (РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1116. Л. 20–27) // Новая модель. – 2002. – № 3. – 5 нояб. – С. 40–41 (фрагмент) // Вопросы литературы. – 2003. – Июль-август. – С. 224–234.

311. Гаспаров Б. М. Соцреализм как художественный стиль и как инструмент власти. Архивная копия от 23 декабря 2019 на Wayback Machine / Б.М. Гаспаров // Arzamas.academy

312. Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм». Архивная копия от 15 февраля 2020 на Wayback Machine / А.В. Захаров // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2006. – № 1. – С. 107–118.

313. Литературная газета № 22(191). Архивная копия от 15 февраля 2020 на Wayback Machine от 17.05.1932.

314. Лебедев-Полянский – в Политбюро о журнале «Беседа» Максима Горького. 10.06.1924. Архивная копия от 1 октября 2020 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163. Д. 431. Л. 57.

315. Спиридонова Л. А. Максим Горький в Сорренто. Архивная копия от 16 февраля 2020 на Wayback Machine / Л.А. Спиридонова // Ассоциация «Премия Горького», 20.10.2015.

316. Булович О. Н. «Жан Жорес»: теплоход и пароход. Архивная копия от 16 февраля 2020 на Wayback Machine / О.Н. Булович // Порты Украины. – 2013. – № 2(124).

317. Авдеенко А. О. Отлучение / А.О. Авдеенко // Знамя. – 1989. – № 3-4. – URL: https://moskva-volga.ru/aleksandr-avdeenko-otluchenie/ (дата обращения: 10.09.2021)

318. Клейн Иоахим «Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время». Архивная копия от 16 февраля 2020 на Wayback Machine / Иоахим Клейн // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 1(71).

319. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1934. – 718 с.

320. Филиппов Г. В. Николай Леопольдович Браун. Архивная копия от 20 февраля 2020 на Wayback Machine / Г.В. Филиппов // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Т. 1. – С. 274–276

321. Бескин О. Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика. Статьи. Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine / О. Бескин. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930. – 74 с.

322. Любимов Н. М. Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Т. 1 / Н.М. Любимов. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 411 с.

323. Лазарев М. Хроники «Искусства» Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine / Михаил Лазарев // Искусство. – 2003. – № 2. – [526 с].

324. Бескин О. Формализм в живописи / О. Бескин – М.: Всекохудожник, 1933. – 88 с.: ил.

325. Проскурякова Г. В. Из воспоминаний о годах учебы в Ивановском училище, Елизаветинском институте и трудовой школе (бывшем Павловском институте) в 1913–1920 гг. / Г.В. Проскурякова // История Петербурга. – 2001. – № 3. – С. 14–16.

326. Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства. Книга первая (1903–1945) / В. М. Богданов-Березовский. – Л.: Музыка, 1971. – 279 с.

327. Русский формализм и его влияние на интеллектуалов всего мира. Архивная копия от 3 сентября 2019 на Wayback Machine // Телеканал «Культура».

328. Горький М. О формализме. Архивная копия от 5 марта 2016 на Wayback Machine / М. Горький // Правда. – 1936. – № 99. – 9 апр.

329. В Москве скончался Борис Покровский Архивная копия от 4 августа 2020 на Wayback Machine // Lenta.ru, 05.06.2009.

330. Бригадина О. В. Борьба с формализмом и «безродным космополитизмом» в СССР в документах и воспоминаниях. Архивная копия от 26 октября 2021 на Wayback Machine / О.В. Бригадина // Крыніцазнаўства, археаграфія, архівазнаўства ў XX–XXI ст. у Беларусі: зб. навук. артыкулаў, прысвечаных 100-год дзю з дня нараджэння М. М. Улашчыка. – Минск: БДУ, 2007. – С. 61–66.

331. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» Архивная копия от 9 февраля 2020 на Wayback Machine // Правда. – 1948. – 11 февр. – С. 630–634.

332. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999.

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

334. 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).

335. 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.

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

337. Источник: https://ru.citaty.net/avtory/lev-davidovich trotskii/?ysclid=lkhthh99m513762535

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимова И. Выставка художников Москвы. Живопись / И. Акимова, О. Ройтенберг // Искусство. – 1956. – № 4. – С. 39–44.
2. Акимова И. Молодежь в искусстве / И. Акимова // Творчество. – 1959. – № 1. – С. 5–9.
3. Акимова И. Бескомпромиссность / И. Акимова, Т. Назаренко // Творчество. – 1989. – № 10. – С. 4–9.
4. Алексеев С. В. Зримая Истина / С.В. Алексеев. – СПб.: Ладан; Троицкая школа, 2006. – 288 с.: ил.
5. Алексеева Т. П. Образы народа и судьбы индивидуальности в живописи сурового стиля / Т. П. Алексеева, Н. В. Виницкая // Культурное наследие Сибири. – 2017. – Т. 3, № 21. – С. 40–45.
6. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств / М.В. Алпатов. – М.: Сов. художник, 1979. – 286 с.
7. Алфаких Ихлас Жамил. Монументальная скульптура конца XX – начала XXI века в дизайне и архитектуре городской среде Москвы // Алфаких Ихлас Жамил. [Место защиты: МГХПА им. С.Г. Строганова]. – М.: Российская государственная библиотека, 2018. – 238 с.
8. Арватов Б. И. Искусство и производство: Сборник статей / Б.И. Арватов. – М., 1926. – С. 83–84.
9. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда / С.Б. Базазьянц. – М.: Сов. художник, 1983. – 240 с.: ил.
10. Бартенев И. А. Некоторые замечания о состоянии критической мысли в области изобразительных искусств и подготовке искусствоведов и критиков / И.А. Бартенев // Труды Академии художеств СССР. Вып. 3. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – С. 8–17. Белов Е. Один из русских государственных вопросов в начале XX века / Е. Белов // Исторический вестник: историко-литературный журнал. – 1880. – октябрь. – С. 306–320.

11. Бескин О. Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика. Статьи. – М.: Изд-во Коммунистической академии, 1930. – 74 с.
12. Бескин О. Формализм в живописи / О. Бескин – М.: Всекохудожник, 1933. – 88 с.: ил.
13. Бердяев Н.А. Самопознание / Н.А. Бердяев. – Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС ФОЛИО, 1999. – 621 с.
14. Бердяев Н. А. Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. / Н.А. Бердяев. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. – 452 с.
15. Библия глазами соцреалиста. Гелий Коржев «The Bible througt the eyes of a socialist realist. Gely Korzhev»: каталог выставки, 12 декабря 2012 – 27 мая 2013 / [текст К. Карпова]. – М.: Сканрус, 2012. – 127 с.: ил., портр., цв. ил.
16. Бобриков А. А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А.А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. – № 51–52. – С. 29–33.
17. Богданов-Березовский В. М. Дороги искусства. Книга первая (1903–1945) / В. М. Богданов-Березовский. – Л.: Музыка, 1971. – 279 с.
18. Бондаренко Л. К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Бондаренко Людмила Константиновна; Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова. – М., 2005. – 193 с.
19. Борозна М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х годов / М.Г. Борозна. – Минск: Белорус. гос. акад. искусство, 2006. – 191 с.
20. Бригадина О. В. Борьба с формализмом и «безродным космополитизмом» в СССР в документах и воспоминаниях. Архивная копия от 26 октября 2021 на Wayback Machine / О.В. Бригадина // Крыніцазнаўства, археаграфія, архівазнаўства ў XX–XXI ст. у Беларусі:

зб. навук. артыкулаў, прысвечаных 100-год дзю з дня нараджэння М. М. Улашчыка. – Минск: БДУ, 2007. – С. 61–66.

21. Булович О. Н. «Жан Жорес»: теплоход и пароход. Архивная копия от 16 февраля 2020 на Wayback Machine / О.Н. Булович // Порты Украины. – 2013. – № 2(124).
22. Бурганова М. А. Суровый стиль: прямая речь / М.А. Бурганова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2008. – № 1. – С. 8–33.
23. Буткевич Д. С уклоном в суровый стиль / Д. Буткевич // Независимая газета. – 2006. – 27 янв. – С. 3.
24. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 2007. – 743 с.
25. Валериус С. Монументальная живопись. Современные проблемы / С. Валериус. – М.: Искусство, 1979. – 87 с.
26. Васильчук Ю. А. Социальное развитие человека в XX веке / Ю.А. Васильчук // Общественные науки и современность. – 2001. – № 1.
27. Васнецов А. Молодые художники служат народу / А. Васнецов // Правда. – 1965. – 14 янв.
28. Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века / Б.Р. Виппер. – М.: Искусство, 1957. – 335 с.: ил.
29. Вишняков В. Гаврилов Владимир Николаевич / В. Вишняков. – Л.: Художник РСФСР, 1989. – 177 с. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999.
30. Волошина И. Виктор Попков: Художник на вдовьей земле / И. Волошина // Фома. – 2015. – № 12. – С. 62–71: ил.
31. Воронов Н. В. Российский дизайн. Очерки истории отечественного дизайна. Т. 1 / Н.В. Воронов. – М.: Союз дизайнеров России, 2001. – 424 с.

32. Всесоюзная художественная выставка молодых художников: Каталог выставки. – М., 1962.
33. Выставка произведений молодых художников Москвы, 5-я: каталог выставки. – М., 1959.
34. Выставка произведений молодых художников Москвы, 6-я: каталог выставки. – М., 1961.
35. Гаврилова Е. В поисках ключа: [о жизни и творчестве художника В. Попкова] / Е. Гаврилова // Фома. – 2006. – № 6. – С. 100–105: ил.
36. Герчук Ю. Искусство «оттепели». 1954–1964 / Ю. Герчук // Вопросы искусствознания. – 1996. – № VIII (1/96). – С. 68.
37. Герчук Ю. Я. Пейзаж / Ю.Я. Герчук // Иллюстрированный словарь русского искусства / Ред.-сост. Н.А. Борисовская; редкол. Д.В. Сарабьянов и [др.]. – М.: Белый город, 2001. – С. 343–347.
38. Герценберг В. Натура. Идеал. Художественное обобщение: [о творчестве художника В. Иванова] / В. Герценберг // Художник. – 1967. – № 9. – С. 4–15.
39. Государственная Третьяковская галерея на Крымском валу. Искусство XX века: Путеводитель / Под ред. К. Светлякова. – М.: Paulsen, 2014. – 292 с.
40. Горький М. О формализме. Архивная копия от 5 марта 2016 на Wayback Machine / М. Горький // Правда. – 1936. – № 99. – 9 апр.
41. Гречко П.К. Концептуальные модели истории Текст: Пособие для студентов / Петр Кондратьевич Гречко – М.: Издательство корпорации «Логос», 1995. – 138 с.
42. Громов Л. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве / Л. Громов // Искусство советского времени в поисках нового понимания. – М.: Государственный институт искусствознания, 1993. – С. 160–188.
43. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 50–51.

44. Данциг М. В. О прошлом и настоящем: альбом / Вступ. статья О. Сурского. – М.: Сов. художник, 1975. – 2 с., 14 л. ил.
45. Деготь Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
46. Дехтярь А. А. Павел Никонов / А. Дехтярь. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – 69 с.: ил.
47. Диденко В. Д. Духовные реальности и искусство: Эстетика преображения / В.Д. Диденко. – М.: Беловодье, 2005. – 288 с.
48. Дижур А. Л. Художественное конструирование в социалистических странах. Художественное конструирование в СССР 1968–1969 / А.Л. Дижур. – М., 1971.Время перемен: искусство 1960–1985 в Советском Союзе: [каталог] / Государственный Русский музей. – СПб.: Palace Editions, 2006. – 415 с.: ил., цв. ил.
49. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи / Н. Дмитриева // Творчество. – 1958. – № 6. – С. 9–12.
50. Дондурей Д. Б. Живопись 1970-х годов. Изменения принципа общения со зрителем и функции критики / Д.Б. Дондурей // Советское искусствознание. – Вып. 2. – 1983. – № 19. – С. 249–281.
51. Дробов Л. Н. Великая Отечественная война в произведениях белорусской живописи / Л.Н. Дробов; АН СССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1987. – 38 с.
52. Дробов Л. Н. Живопись советской Белоруссии 1917–1975 / Л.Н. Добров. – Минск: Вышэйшая школа, 1979. – 302 с.
53. Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства / В.Н. Дьяконов: дис. ... канд. культурологии. – М.: РГГУ, 2009. – 213 с.
54. Дьяконицына А. Гелий Коржев: имею право / А. Дьяконицына // Третьяковская галерея. – 2016 – № 3. – С. 4–29.

55. Еремеев А. Ф. Границы искусства / А.Ф. Еремеев. – М.: Искусство, 1987. – 317 с. Ефимов А. В. Искусство 20–21 веков (живопись, скульптура, инсталляция, лэнд-арт, дигитал-арт) / А.В. Ефимов. – М.: БуксМАрт, 2014. – 616 с.
56. Живопись народов СССР. – М.: Сов. художник, 1977. – 216 с.
57. Жидкова Е. Лики творчества / Е. Жидкова // Искусство. – 1977. – № 3. – С. 22–31.Зайцев Е. В. Гелий Михайлович Коржев. [Альбом]: К 75-летию со дня рождения / Евгений Зайцев; Российская академия художеств; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств. – М.: Пассим, 2000. – 111 с.
58. Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм». Архивная копия от 15 февраля 2020 на Wayback Machine / А.В. Захаров // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. – 2006. – № 1. – С. 107–118.
59. Зименко В. М. Советская портретная живопись / В.М. Зименко. – М.: Искусство, 1951. – 169 с.
60. Зименко В. О. О картине В. Иванова «Под мирным небом» / В.О. Зименко // Искусство. – 1983. – № 9. – С. 26–27.
61. Зименко В. О. Поэтическое отражение современности – центральная проблема искусства / В.О. Зименко // Живопись народов СССР. – М.: Сов. художник, 1977. – С. 9–22.
62. Зингер Е. Н. Андронов / Е.Н. Зингер // Советская живопись-74: Сб. статей. – М.: Сов. художник, 1976. – С. 70–72.
63. Зингер Л. Диалектика тридцатых / Л. Зингер // Творчество. – 1989. – № 7. – С. 7–11.
64. Зингер Л. Советский живописный портрет 1917–1976 гг. / Л. Зингер // Образ современника. – М.: Сов. художник, 1978. – С. 173.
65. Зиновьева М. М. Строгановский музей декоративно-прикладного и промышленного искусства. История создания и формирования коллекций / М.М. Зиновьева // Декоративное искусство и предметно-

пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2008. – № 2. – С. 5.

66. Золотоносов М. Н. Исследование немого дискурса: Аннотированный каталог садово-паркового искусства сталинского времени / М.Н. Золотоносов, Γλυπτοκρατος. – СПб.: ООО ИНАПРЕСС, 1999. – С. 20–29.
67. Иванов В. И. Выставка произведений / В.И. Иванов; автор вступ. статьи В.Р. Герценберг. – М.: Сов. художник, 1975. – 50 с.
68. Иванов В. Родился человек / В. Иванов // Творчество. – 1970. – № 1. – С. 7–9.
69. Иванов В. Моя рязанская сторона / В. Иванов // Художник. – 1960. – № 4. – С. 26–28.
70. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – М., 1996.
71. Ильина А. Эстафета поколений «Passing on Russia`s Artistic Heritage» / А. Ильина // Третьяковская галерея. – 2012. – № 3 (36). – С. 70–83: цв. ил.
72. Иогансон Б. И. Первые тридцать лет Московского союза художников (1932–1962). Мифы, реальность, парадоксы: Архивная копия от 19 августа 2019 на Wayback Machine / Б.И. Иогансон // Искусствознание. – 2012. – № 3–4. – С. 537–563.
73. Искусство принадлежит народу: сборник статей о соц. реализме. – Л.: Лениздат, 1960. – 400 с.
74. Искусство молодых / Автор-сост. В.П. Сысоев. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 163 с.
75. Искусство наших дней / Автор вступ. ст. И. Рожин. – М.: Сов. художник, 1987. – 318 с.
76. Искусство Советского Союза / Вступ. ст. Г.А. Недошивина. – Л.: Аврора, 1982. – 688 с.
77. Искусство народов СССР. 1917–1970-е гг. / Сост. и автор вступ. ст. О.И. Сопоцинский. – Л.: Аврора, 1977. – 503 с.

78. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность/ Авторский коллектив. – М.: АРТ-БМБ, 2002. – 287 с.
79. История искусства народов СССР. Т. 8. Кн. 1. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 437 с.
80. История искусства народов СССР. Т. 9 (1960–1977 гг.). – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 439 с.
81. История русского и советского искусства: учеб. пособие для студентов вузов / М. М. Алленов [и др.]; изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1989. – 448 с.
82. Иткина Е.И. Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XIX века. Из собрания Государственного исторического музея. – М.: Русская книга, 1991. – 254 с.: ил.
83. Мазаев А. И. Искусство и большевизм. 1920–1930: Проблемно-тематические очерки и портреты / А.И. Мазаев. – М.: КомКнига, 2007. – 140 с.
84. Каган М.С. Искусство как феномен культуры / М.С. Каган // Искусство в системе культуры. – Л., 1987. – 272 с.
85. Каменский А. Вернисажи / А. Каменский. – М.: Сов. художник, 1974. – С. 470–471.
86. Каменский А. А. Реальность метафоры / А.А. Каменский // Творчество. – 1969. – № 8. – С. 13–15.
87. Каменский А. Вернисажи / А. Каменский. – М.: Советский художник, 1974. – С. 470–471.
88. Каменский А. А. Романтический монтаж / А.А. Каменский. – М.: Советский художник, 1989. – 344 с.: ил., цв. ил.
89. Карлюкевич А. Художник боли / А. Карлюкевич // Литературная газета. – 2010. – № 47–48 (6302). – URL: http://old.lgz.ru/article/14635/ (дата обращения: 10.09.2021).

90. Карпова К.В. Искусство в режиме реального времени. Советский суровый стиль и итальянский неореализм / К. Карпова // Русское искусство. – 2019. – № 2. – С. 86–95.
91. Карпова К. В. Суровый стиль. Судьба направления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Ксения Викторовна; Московский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – М., 2015. – 148 с.
92. Карпова К. В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» / К. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – Вып. № 1 (42). – С. 45–60.
93. Карпова К. В. Библейская тема в позднем творчестве Гелия Коржева / К.В. Карпова // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова», Пространство культуры. – 2014. – № 1. – С. 97–109.
94. Карпова К. В. «Суровый стиль». Начало пути / К.В. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – № 2. – С. 46–53.
95. Карпова К. В. Библейский цикл Гелия Коржева: трудные шаги к истине / К. В. Карпова // Третьяковская галерея. – 2016. – № 3. – С. 30–47.
96. Козловски П. Культура постмодерна / П. Козловски. – М., 1997.
97. Каталог 1-й выставки общества «Союз Советских художников». – М.: Художник, 1931.
98. Кларк К. Пейзаж в искусстве [Текст] / Кеннет Кларк ; пер. с англ. Н. Н. Тихонова. - Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. - 303 с. : ил.
99. Клейн Иоахим «Беломорканал: литература и пропаганда в сталинское время». Архивная копия от 16 февраля 2020 на Wayback Machine / Иоахим Клейн // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 1(71).
100. Крючкова В. А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений / В.А. Крючкова. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 306 с.

101. Козорезенко П. П. Виктор Попков / П.П. Козорезенко; фот. В.Г. Кубарев. – М.: [б. и.], 2012. – 457, [6] с. : ил., портр., цв. ил.

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

103. 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).

104. 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.

105. 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.

106. Куневич Г. А. Художественная жизнь Советской России в 1932 г. после принятия ЦК ВКП (б) Постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» / Г.А. Куневич // Мавродинские чтения 2018: Материалы Всероссийской научной конференции. Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine. – СПб.: Нестор-История, 2018. – С. 102–107.

107. Круглов В. Марк Шагал в его печали и радости: Альманах. Вып. 116 / В. Круглов. – СПб., 2005. – С. 16.

108. Левченко Я. С. От полемики к травле. Риторика спора вокруг формалистов в 1920-е гг. Архивная копия от 21 октября 2020 на Wayback Machine // Логос. – 2017. – № 5. – С. 25–44.

109. Кантор А. Живописец и картина / А. Кантор // Советская живопись’78. – М.: Сов. художник, 1979. – С. 92–102.

110. Карпова К. В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» / К.В. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – Вып. № 1 (42). – С. 45–60.

111. Кизевальтер Г. Эти странные семидесятые, или Потеря невинности: Эссе, интервью, воспоминания / Г. Кизевальтер. – М.: НЛО, 2010. – С. 106–107.

112. Кончин Е. Романтик сурового стиля: работы Виктора Иванова / Е. Кончин // Культура. – 2000. – № 43 (7251), 16–22 нояб. – С. 4.

113. Крылов С.Н. К вопросу о тенденциях в монументальной живописи СССР 1960-х годов / С.Н. Крылов // Инновации в науке. – 2016. -№ 53-1. – С. 24-29.

114. Культурология: Теория и история культуры: Монография / Под ред. О.Ю. Усачевой, Л.И. Мещеряковой. – Липецк: ЛГТУ, 2003. – С. 354.

115. Куневич Г. А. Художественная жизнь Советской России в 1932 г. после принятия ЦК ВКП (б) постановления «О перестройке литературно-художественных организаций». Мавродинские чтения 2018: Материалы Всероссийской научной конференции. Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine / Г.А. Куневич. – СПб.: Нестор-История, 2018. – С. 102–107.

116. Курасов С. В. Строгановка: 190 лет русского дизайна / С.В. Курасов, А.Н. Лаврентьев, Е.А. Заева-Бурдонская, А.В. Сазиков. – М.: Русскій Миръ, 2015. – 608 с.: ил.

117. Лазарев М. Хроники «Искусства» Архивная копия от 1 марта 2020 на Wayback Machine / Михаил Лазарев // Искусство. – 2003. – № 2. – [526 с].

118. Лебедева В. Дмитрий Жилинский / В. Лебедева. – М.: Белый город, 2001. – 47 с. – (Мастера живописи).

119. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов / В. Лебедева. – М.: Наука, 1973. – 236 с.: ил.

120. Лебедева В. Некоторые тенденции в живописи 70-х годов. Московские художники / В. Лебедева // Советское изобразительное искусство и архитектура: живопись, скульптура, архитектура 60–70-х гг. – М.: Наука, 1979. – С. 44–94.

121. Лебедянский М. С. Живопись, рожденная Октябрем. Становление и развитие социалистического реализма в русской советской живописи 1920–1930-е годы / М.С. Лебедянский. – М.: Искусство, 1986. – 250 с.: ил.

122. Леняшин В. Современная художественная критика: методологические проблемы / В. Леняшин // Труды Академии Художеств СССР. Вып. 5. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 8–28.

123. Леняшин В. Современность традиции / В. Леняшин // Проблемы и тенденции советского станкового искусства. – М.: Советский художник, 1986. – С. 8–25.

124. Леняшин В. Образ Родины: живопись мастеров Российской Федерации 1960–1980 гг. Т. 1 / В. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1982.

125. Леняшин В. Художников и друг, и советник: современная живопись и проблемы критики / В. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 315 с.

126. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Кн. 1 / А.Ф. Лосев. – М., 1992. – С. 255.

127. Лосев А. Ф. Философия имени / А.Ф. Лосев // Самое само: Сочинения. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 110.

128. Лукичёва К.Л. Формирование нового типа станковизма в советской живописи 60–80-х годов XX века: Метод, направление,

стиль / К.Л. Лукичёва. – М.: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1992. – С. 171–177.

129. Любимов Н. М. Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Т. 1 / Н.М. Любимов. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 411 с.

130. Май Данциг: Живопись: Каталог выст. / Авт. вступ. ст. и сост. кат. О.А. Сурский. – М.: Сов. художник, 1988. – [31] с. : ил., цв. ил.

131. Малахов Н. Я. Социалистический реализм и модернизм / Н. Малахов. – М.: Искусство, 1970. – 319 с.

132. Малинина Т. Г. Тема памяти в архитектуре военных лет (по материалам конкурсов и выставок 1942–1945 гг.) / Т.Г. Малинина. – М., 1991.

133. Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А / К. Малевич. – Витебск, 1919. – С. 10–21.

134. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Гилея, 1995–2004. / Том 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания – А. С. Шатских. – 2003. – 358 с., ил. / Том 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / Составление, публикация, вступительная и заключительная статьи, подготовка текста, комментарии и примечания – А. С. Шатских. – 2004. – 619 с., ил.

135. Мальцева Е. А. Тенденции развития сибирской живописи второй половины 1950-х – начала 1970-х гг.: Проблема «сурового стиля»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е.А. Мальцева. – Барнаул, 2005. – 218 с.: ил.

136. Манин В. Андрей Тутунов. Живопись, графика / В. Манин. – М.: Сов. художник, 1983. – 105 с.

137. Манин В. Виктор Попков / В. Манин. – М.: Сов. художник, 1979. – 100 с.

138. Манин В. Виктор Попков / В. Манин. – М.: Сов. художник, 1989. – 159 с.

139. Манин В. В спорах о соцреализме / В. Манин // Декоративное искусство. – 1988. – № 4. – С. 19.

140. Манин В. С. Виктор Ефимович Попков / В.С. Манин. – М.: Союз Дизайн, 2008. – 178, [1] с. : цв. ил., портр.

141. Манин В. С. Виктор Попков / В.С. Манин. – СПб.: Аврора, 2009. – 88, [7] с. : портр., цв. ил., портр.

142. Манин В. С. Русская пейзажная живопись / В.С. Манин. – М.: Белый город, 2000. – 632 с.: цв. ил.; Манин В.С. Шедевры русской живописи: альбом / В.С. Манин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Белый город, 2000. – 399 с.: цв. ил. – (Энциклопедия мирового искусства).

143. Манин В. С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 1950-х – начала 1970-х годов / В.С. Манин // Советское искусствознание. Вып. 2: сб. статей / Редкол.: В.М. Полевой и др. – М.: Советский художник, 1980. – С. 5–40.

144. Морозов А. И. Художник и мир личности: творческие проблемы современной портретной живописи / А.И. Морозов. – М.: Советский художник, 1981. – 167 с.: ил.

145. Морозов А. И. Поколения молодых. Живопись художников 1960-х – 1980-х годов / А.И. Морозов. – М.: Советский художник, 1989. – 256 с.: ил.

146. Медвецкий А. В. Образ тружеников села в белорусской портретной живописи 1960–1970-х годов / А. В. Медвецкий // Учёные записки. – Витебск: УО «Витебская ордена «Знак Почёта» государственная академия ветеринарной медицины», 2012. – Т. 48, вып. № 1. – С. 316–319.

147. Медвецкий А. В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: пособие / А. В. Медведский. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2006. – 135 с.

148. Межуев В. М. О национальной идее / В.М. Межуев // Вопросы философии. – 1998. – № 12. – С. 3–14. Гаджиев К. С. Политическая идеология: концептуальный аспект / К.С. Гаджиев // Вопросы философии. – 1998. – № 12. – С. 3–20. Мелькова Т. П. Монументальная живопись 60-х годов советского периода / Т.П. Мелькова // Искусство и диалог культур: VI Международная межвузовская научно-практическая конференция. Вып. 6: Сборник научных трудов / Под ред. С.В. Анчукова, Т.В. Горбуновой. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. – С. 171–173.

149. Мельник К. В. Белорусская живопись соцреализма второй половины XX века в контексте развития советского изобразительного искусства: автореф. дис. … канд. искусствоведения: специальность 17.00.09 Теория и история искусства / К.В. Мельник. – Минск, 2017. – 26 с.

150. Мельник К. В. Создатель времени. Памяти народного художника Беларуси М. А. Савицкого / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2010. – № 11. – С. 170–176.

151. Мельник К. В. Философ, творец, патриот / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2012. – № 7. – С. 82–86.

152. Мельник К. В. Социалистический реализм: официальное оформление и институционализация / К. В. Мельник // Весці БДПУ. – 2013. – № 2. – С. 100–104.

153. Мельник К. В. Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2014. – № 2. – С. 42–49.

154. Мельник К. В. Концепт соцреализма как исследовательский инструмент / К. В. Мельник // Беларуская думка. – 2015. – № 2. – С. 92–97.

155. Мельник К. В. Феномен Савицкого / К. В. Мельник // Наш современник. – 2010. – № 12. – С. 224–233.

156. Мельник К. В. Неизвестный Савицкий / К. В. Мельник // Художник. – 2012. – № 2. – С. 20–27.

157. Мельник К. В. 1950–1960-е гг.: период зрелости белорусской советской живописи / К. В. Мельник // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. / редкол. В. М. Черник (пред.) [и др.]. – Минск: БГУКИ, 2014. – Вып. 8. – С. 80–85.

158. Механик А. Суровый стиль надежды / А. Механик // Эксперт. – 2017. – 3 апр., № 14 (1024). – С. 82–86.

159. Митрофанов К. М. Современная монументально-декоративная керамика / К.М. Митрофанов. – Л.: Искусство, 1967. – 184 с.: ил.

160. Молодые живописцы 70-х годов / Авт.-сост. А. Дехтярь. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 176 с.

161. Молодые художники Российской Федерации / Автор вступ. ст. В. Леняшин. – Л.: Художник РСФСР, 1978. – 16 с.

162. Молодые советские художники / Авт.-сост. В. Сысоев. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 176 с.

163. Морозов А. И. Шестидесятые как наследие / А. И. Морозов // Русское искусство. – 2008. – № 3. – С. 10–21.

164. Морозов А. И. Николай Андронов сегодня = Nikolai Andronov Today / А. Морозов // Третьяковская галерея. – 2009. – № 4. – С. 92–101: ил.

165. Морозов А. И. Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг. / А. И. Морозов. – М.: Советский художник, 1989. – 252, [3] с.: ил.

166. Морозов А. И. Советское искусство 1960-х годов и опыт «нового реализма» // Советское искусствознание-25. – М.: Сов. художник, 1989.

167. Морозов А. И. Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. – М.: Галарт, 2007. – 271 с.: цв. ил.

168. Народный художник СССР, член-корреспондент Академии художеств СССР Михаил Савицкий: Каталог выставки / Вступ. ст. Э. Н. Пугачевой. – М.: Сов. художник, 1980. – [10] с. : 9 л. ил.

169. Никоновы. Три художника: [каталог выставки] / Министерство культуры Российской Федерации, Третьяковская галерея; Александр Боровский [и др.]; отв. ред. Татьяна Юдкевич. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. – 169, [2] с.: ил., портр., цв. ил. – (Третьяковская галерея).

170. Нонконформизм. Русское и советское искусство, 1958–1995: собрание музеев Людвига. – СПб.: Palace Editions, 2010. – 398, [1] с.

171. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учеб. пособие. – СПб. : СПбГИЭУ, 2008. – 312 с.

172. О перестройке литературно-художественных организаций. [Принято Политбюро ЦК ВКП (б) 23.IV.1932 г.]. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. Архивная копия от 29 декабря 2019 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 22.

173. О церковной живописи. Часть первая и вторая: Сборник статей. – СПб.: «Общество святителя Василия Великого», 1998. – 384 с.

174. Образ жизни – советский / Авт.-сост. А.Г. Федотова. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 834 с.

175. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учебное пособие / Е.А. Окладникова. – СПб.: СПбГИЭУ, 2008. – 312 с.

176. Орлов И. И. К вопросу об отсутствии целостности в современном концептуальном искусстве / Тезисы доклада на научной конференции «Традиции и современность». Москва, декабрь 2010 г. // Традиции и современность. Тезисы докладов научной конференции. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. – С. 36–38.

177. Орлов И. И. О необходимости культурологического подхода в Российском дизайне / И.И. Орлов // Научное обозрение. Экономические науки. – 2017. – № 2. – С. 86–88.

178. Оссовская В. Л. «Суровый стиль» в советской живописи 60-х годов (к вопросу о возникновении термина) / В. Л. Оссовская // Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe. – 2014. – Т. 2. – С. 455–459.

179. Оссовский П. Записные книжки художника / П. Оссовский. – М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительного искусства РАХ, 2002. – 318 с.

180. Оссовский П. П. Пространство времени / П. Оссовский. – Москва, 2010. – 148 с.

181. Оттепель: [каталог выставки]: Государственная Третьяковская галерея [Крымский Вал, 14 февраля – 11 июня 2017] / Н. Л. Адаскина и [др.]; сост. А.С. Курляндцева, Ю. В. Воротынцева; Государственная Третьяковская галерея. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. – 719 с.: ил., цв. ил

182. Очерки истории советского искусства: Архитектура, живопись, скульптура, графика / П. А. Павлов, А. М. Журавлев, А. И. Морозов и др.; отв. ред. Г. Г. Поспелов. – М.: Сов. художник, 1980. – 263 с.: ил.

183. Павел Никонов: [выставка произведений] / авт.-ст. Дмитрий Сарабьянов [и др.]. – СПб.: Palace Editions, 2008. – 143, [1] с.: ил., цв. ил., портр. – (Альманах / Русский музей; Вып. 198).

184. Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 229 / Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism / E. Panofsky. – Latrrobe: Pensylvannia, 1951.

185. Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана / Сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукичева, М. Ариас-Вахиль. – СПб.: Алетейя, 2023. – 480 с.: ил.

186. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. – М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1934. – 718 с.

187. Платонов О. А. Терновый венец России. История русского народа в XX веке: в 2 т. Т. 2 / О.А. Платонов. – М.: Родник, 1997. – 1040 с.

188. Полевой В. М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В. М. Полевой. — М. : Советский художник, 1989. — 456 с., ил.

189. Политыко С. Под мирным небом / С. Политыко // Творчество. – 1984. – № 10. – С. 11–13.

190. Пономаренко Б. Б. Монументально-декоративное искусство в современном мире / Б.Б. Пономаренко // Вопросы искусствознания и культурологии: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Диалог культур. История и современность», Берлин, 25.03.2008. – СПб., 2009. – С. 87–90.

191. Попков Ю. Н. «Трагичность радостна» / Ю. Н. Попков // Московский журнал. – 2006. – № 4. – С. 28–32.

192. Попков Виктор / Вступ. ст. Г. Анисимова. – М.: Сов. художник, 1973. – 25 с.

193. Попков Виктор / Вступ. ст. В. Манина. – М.: Сов. художник, 1976. – 176 с.

194. Попков Виктор: каталог / Вступ. ст. В. Манина. – Л.: Аврора, 1989. – 35 с.

195. Поплавская Н. Н. Георгий Поплавский. Романтик сурового стиля: живопись, графика, книжная иллюстрация: [альбом] / Иван Авдеев [и др.]. – Минск: Четыре четверти, 2010. – 249, [2] с.

196. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» Архивная копия от 9 февраля 2020 на Wayback Machine // Правда. – 1948. – 11 февр. – С. 630–634.

197. Попов А. В. Творческое наследие Б.С. Угарова в истории отечественной живописи 1950–1980-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Попов Алексей Валентинович; Московский

государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. – М., 2017. – 277 с. : ил.

198. Поспелов Г. Г. О картинах и рисунках / Г.Г. Поспелов. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 464 с.

199. Поспелов Г. Г. О движении и пространстве у Сезанна / Г.Г. Поспелов // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. – М.: Искусство, 1976. – С. 112–132.

200. Проскурякова Г. В. Из воспоминаний о годах учебы в Ивановском училище, Елизаветинском институте и трудовой школе (бывшем Павловском институте) в 1913–1920 гг. / Г.В. Проскурякова // История Петербурга. – 2001. – № 3. – С. 14–16.

201. Пугачева Э. Н. Михаил Савицкий: альбом: на русск., англ., фр., нем., исп. яз. / Э. Н. Пугачева. – Минск: Беларусь, 1982. – 196 с.

202. Пугачева Э. Савицкий, Михаил Андреевич. Черная быль: Серия картин / Э. Пугачева. – [Минск, 1991]. – [9] отд. л. ил. в папке.

203. Раскин А. Г. Кафедра монументально-декоративной живописи / А. Г. Раскин // Кафедра монументально-декоративной живописи. – СПб.: Искусство России, 2011. – С. 16–39.

204. Рассел Б. Практика и теория большевизма / Б. Рассел. – М.: Наука, 1991. – 509 с.

205. Речь Сталина на собрании писателей-коммунистов на квартире Горького 20.10.1932. Архивная копия от 13 февраля 2020 на Wayback Machine (РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1116. Л. 20–27) // Новая модель. – 2002. – № 3. – 5 нояб. – С. 40–41 (фрагмент) // Вопросы литературы. – 2003. – Июль-август. – С. 224–234.

206. Рожин А. И. Виктор Попков: апология духовности / А. И. Рожин // Третьяковская галерея. – 2012. – № 1. – С. 112–116.

207. Рунге В. Ф. Основы теории и методологии дизайна: Учебное пособие / В.Ф. Рунге, В.Ф. Сеньковский. – М.: МЗ Пресс, Изд-во «Социально-политическая мысль», 2003. – 252 с.

208. РЦХИДНИ. Ф. 17. Оп. 163. Д. 938. Л. 37, 38. Подлинник. Машинописный текст // Партийное строительство. – 1932. – № 9.

209. Сарабьянов Д. В. Николай Андронов: живопись, монументальное искусство: альбом / Д.В. Сарабьянов. – М.: Сов. художник, 1982. – 136 с.: ил., цв. ил.

210. Светлов И. Е. Творческое обновление искусства 1960-х / И.Е. Светлов // Изобразительное искусство и кино 1960–1970-х: Стилистика и направление. – 2019. – № 4. – С. 158–185.

211. Светлов И. Е. Традиции и новаторство в изобразительном искусстве социалистических стран / И.Е. Светлое. – М.: Наука, 1986. – 224 с.

212. Серафим О. (Роуз) Человек против Бога / О. Серафим (Роуз). – М.: Российское отделение Валаамского общества Америки, 1995.

213. Симонов К. Глазами человека моего поколения / К. Симонов. – М., 1988. – С. 233–234.

214. Советский дизайн. 1962–1965 / ВНИИТЭ. – М., 1968.

215. Советская живопись 1917–1973 гг. / Сост. Ю.Н. Арсеньева. – М.: Сов. художник, 1976. – 200 с.

216. Советское изобразительное искусство: Живопись. Графика. Скульптура. Монументальное искусство / Сост. В. Ванслов. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 421 с.

217. Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. – М.: Наука, 1979. – 264 с.

218. Союз искусства и труда: Люди труда в советском изобразительном искусстве. – М.: Сов. художник, 1982. – 368 с.

219. Станкевич Л. П. Проблемы целостности личности (гносеологический аспект) / Л. П. Станкевич. – М.: Высшая школа, 1987. – 134 с.

220. Станкевич Н. И. Картина Пластова «Лето» / Н.И. Станкевич. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 80 с. Степанов Г. П. Взаимодействие искусств / Г.П. Степанов. – Л.: Художник РФСР, 1973. – 184 с.

221. Тавризян Г. М. О. Шпенглер и И. Хейзинга – две концепции кризиса культуры / Г.М. Тавризян. – М.: Искусство, 1989. – 269 с.

222. Толстой В. П. Монументальное искусство СССР / В.П. Толстой. – М.: Сов. художник, 1978. – 384 с.: ил.

223. Троцкий Л. Д. Перманентная революция / Л.Д. Троцкий. – М.: АСТ, 2005. – 570 с. – С. 291, 299, 300.

224. Троцкий Л. Д. Проблемы культуры. Культура переходного периода / Л.Д. Троцкий. – М., 1927.

225. Трошина Т. М. Переформатирование границ конформизма и нонконформизма после «Оттепели»: студия Н.Г. Чеснокова / Т. М. Трошина // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2015. – № 2. – С. 108–114.

226. Трубецкой Е. Н. Избранные произведения / Е.Н. Трубецкой. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 512 с. Козловски П. Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера / П. Козловски // Вопросы философии. – 1997. – № 12. – С. 15–16.

227. Тугаринова С. Д. Скульптура высотных зданий Москвы 1940–1950-х годов: от замысла к воплощению / С.Д. Тугаринова // Особенности архитектуры и конструирования высотных зданий. Материалы IV Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых архитектурных специальностей: сб. науч. трудов. – М.: ИНФРА, 2017. – С. 38–45.

228. Турчин В. С. Символизм и теософия / В.С. Турчин // Символизм, как художественное направление: взгляд из XXI века: сборник статей / Отв. ред. Н. А. Хренова и И. Е. Светлова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2013. – 464 с. – С. 30–46.

229. Федотова Е. Более рязанский, чем советский. Виктор Иванов показывает, что создал за 80 лет: [первая полная ретроспектива классика «сурового стиля»] // The Art Newspaper Russia. – 2016. – № 43 (май). – С. 64.

230. Филиппов Г. В. Николай Леопольдович Браун. Архивная копия от 20 февраля 2020 на Wayback Machine / Г.В. Филиппов // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Т. 1. – С. 274–276

231. Филонов Павел Николаевич Живопись. Графика / П.Н. Филонов. – Л., 1988. – С. 38.

232. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. – М.: Паломник, 2001. – 474 с.

233. Филонович И. Живопись Виктора Иванова / И. Филонович // Творчество. –1976. – № 9. – С. 3–6.

234. Фромм Э. Бегство от свободы / Э. Фромм. – М., 1990.

235. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М., 1995.

236. Холмогорова О. О монументальном искусстве монументально / О. Холмогорова // Панорама искусств [Альманах]. – 2018. – № 2. – С. 17–37.

237. Холмянский Л. М. Дизайн: Учебное пособие / Л.М. Холмянский, А.С Щипанов. – М.: Просвещение, 1985; Творческая группа Inoub, 2004. – 368 с.

238. Хренов Н. А. Проблема художественного времени в практике советского искусства 70-х годов / Н.А. Хренов // Советское искусство 60–80-х годов. Проблемы. Задачи. Поиски. – М.: Наука, 1988. – С. 89–112.

239. Художник Виктор Попков / Авт.-сост. Ю. Попков. – М.: Инфорком-Пресс, 1998. – 303[4] с., [10] л. ил.: ил., портр.

240. Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда / М.Н. Цветаева. – СПб.: Изд-во РГХА, 2012. – 304 с. // Цветаева М. Н. генезис культурно-религиозных символов русского искусства: от иконы до авангарда; диссертация…доктора культурологии: 24.00.01. / Цветаева Марина Николавевна – Санкт-Петербург, 2006. – 364 с.

241. Чаброва И. Современная жизнь и национальные традиции: о творчестве В. Попкова / И. Чаброва // Искусство. – 1987. – № 1. – С. 21–24.

242. Чегодаев А. Д. Страницы истории советской живописи и советской графики / А.Д. Чегодаев. – М.: Сов. художник, 1984. – 486 с.

243. Чегодаева М. А. Суровый стиль и судьбы советского искусства 1960–1970-х годов / М.А. Чегодаева // Взаимодействие искусств. Советское изобразительное искусство в контексте современной художественной культуры. – М., 1989. – С. 580–621.

244. Червонная С. М. Актуальные проблемы развития национальной художественной культуры в современной социалистической деревне / С.М. Червонная // Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 108–127. Чилверс Я. Путеводитель по искусству (The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists) / Под ред. Яна Чилверса; пер. с англ. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2004. – 688 с.

245. Шкаруба Л. М. Богословие в красках / Л.М. Шкаруба. – Новосибирск: Изд-во Свиньин и сыновья, 2008. – 704 с.: ил.

246. Штайн К. Э. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса: Антология в четырех томах. Т. III / К.Э. Штайн. – Ставрополь, 2006. – С. 393.

247. Юшкова О. Михаил Рогинский. Нарисованная жизнь / О. Юшкова. – М.: Издательская программа Международного культурного дома Breus Foundation, 2017. – 130 с.

248. Юферова А. Романтический мастер: [о народном художнике России В. Н. Телине] / А. Юферова // Третьяковская галерея. – 2011. – № 4. – С. 114–115.

249. Ягодовская А. Интерпретация праздничных мотивов в живописи второй половины 60–70-х годов / А. Ягодовская // Советская живопись. – 1982. – № 5. – С. 98–114.

250. Ягодовская А. Герой без автора и автор без героя / А. Ягодовская // Проблемы и тенденции советского станкового искусства. – М.: Сов. художник. – 1987. – С. 70–82.

251. Ягодовская А.Т. О пейзаже / А.Т. Ягодовская. – М.: Сов. художник, 1963. – 72 с.: ил.

252. Ягодовская А. Т. От реальности к образу: духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х – 70-х годов / А.Т. Ягодовская. – М.: Сов. художник, 1985. – 183 с.: 85 ил.

253. Ягодовская А. Т. Заметки о советской живописи 1930-х годов / А.Т. Ягодовская // Советское искусствознание'82. Вып. 2 (17): сб. статей / редкол. В.М. Полевой и [др.] – М.: Сов. художник, 1984. – С. 150–170.

254. Ягодовская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников: размышления и наблюдения / А.Т. Ягодовская. – М.: Сов. художник, 1987. – 272 с.: 135 ил.

255. Яйленко Е.В. Библия в мировой живописи. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 304 с.

256. Якимович Л. К. Позднесоветское искусство России: 1960–1990 / Л. К. Якимович // Собрание. – 2011. – № 3. – С. 56–63.

257. Якимович А. Советское изобразительное искусство 1970-х – начала 1980-х / А. Якимович // Советское искусствознание. – 1985. – № 19. – С. 29–64.

258. Якимович А. Черты переходности / А. Якимович // Советская живопись. – 1984. – № 6. – С. 213–223.

259. Якимович А. Поколение 70-х годов перед лицом художественного наследия / А. Якимович // Советская живопись-78. – М.: Сов. художник, 1980. – С. 108–123.

260. Якимович А. Явления кризиса. Пора говорить все как есть / А. Якимович // Декоративное искусство СССР. – 1987. – № 8. – С. 9–11.

261. Якимович А. Дебюты / А. Якимович. – М.: Знание, 1989. – 53 с. – (Очерк творчества молодых художников).

262. Якимович А. Магическая Вселенная / А. Якимович. – М.: ГАЛАРТ, 1995. – 168 с.

263. Якимович А. Молодые художники восьмидесятых. Дебюты / А. Якимович. – М.: Сов. художник, 1990. – 291 с.

264. Якимович А. Искусство XX века. Эпистемиология картины мира / А. Якимович // Вопросы искусствознания. – 1998. – № 1. – С. 226–257.

265. Якимович А. Искусство после катастрофы / А. Якимович // Советское искусство. – 1991. – № 27. – С. 5–40.

266. Якимович А. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира / А. Якимович. – М.: Искусство, 2003. – 491 с.

267. Яхнин А. Л. Антиискусство: Записки очевидца / А.Л. Яхнин. – М.: Книжица, 2011. – 320 с.

Литература на иностранных языках:

268. Baudrillard J. Simulacres et simulation / J. Baudrillard. – P., 1981.

269. Bown Dictionary of 20-th Century Russian and Soviet Painters 1900–1980s / Matthew C. Bown. – L.: Izomar, 1998.

270. Chilvers I. The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists. – N.Y.: Oxford. University Press, 1996. – 688 p.

271. Cullerne Bown Matthew. Art under Stalin. – Oxford, Phaidon Press, 1991 // Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920–1970. – Milano, Skira, 2011.

272. Cullerne Bown Matthew. Socialist Realist Painting. New Haven: Yale University Press, 1998. – 506 pp., 184 color ills.

273. Grey C. The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. – L.: Thames and Hudson, 1962.

274. Habermas J. Modernity An Incomplete Project / J. Habermas Modernity // The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture. Port Town-send. – Wash., 1986.

275. Huyssen A. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism / A. Huyssen. – Bloom: Indian., 1986.

276. Idea Art. A Critical Anthology / Art. Idea. – N. Y., 1973. – P. 82.

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

278. Kroker A. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics // A. Kroker, D. Cook. – Montreal, 1986.

279. Крэпак Б. А. Май Данцыг / Б.А. Крэпак. – Мінск: Беларусь, 1976. – 39 с.

280. Lindsay Ivan. Art of the Soviet Union: Landscapes. Still Lifes. Nudes / Ivan Lindsay, Rena Lavery. – Portraits: Unicorn Publishing Group, 2018. – 160 p.

281. Milner John. A Dictionary of Russian and Soviet Artists 1420–1970 / John Milner. – Michigan: Antique Collectors' Club, 1993. – 483 p.

282. Медвецкий А. В. Сравнительный анализ поэтики портретного жанра в белорусской станковой живописи 1960-х – первой половине 1980-х годов /А. В. Медвецкий // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклярыстыкі: [зб. арт.]; Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотко. – Мінск: Права і эканоміка, 2010. – Вып. 9. – С. 65–75.

283. Медвецкий А. В. Человек и окружающий мир в белорусской станковой живописи 1950–1990-х годов / А. В. Медвецкий; Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотко. – Мінск: Права і эканоміка, 2011. – Вып. 11. – С. 84–92.

284. Медвецкий А. В. Исторический портрет в белорусской станковой живописи / А. В. Медвецкий / Інстытут мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотко. – Мінск: Права і эканоміка, 2012. – Вып. 12. – С. 79–87.

285. Мельник К. В. Белорусские художники о Великой Отечественной войне / К. В. Мельник // Мастацкая культура і адукацыя. – 2014. – № 2(8). – С. 3–8.

286. Мельник К. У. Перыяд сталасці беларускага савецкага жывапісу / К. У. Мельнік // Беларускі гістарычны часопіс. – 2014. – № 11. – С. 33–40.

287. Susan E. Reid. The "art of memory": retrospectivism in Soviet painting of the Brezhnev era // Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in a one party-state, 1917-1992 / edited and compiled by Matthew Cullerne Bown, Brandon Taylor. - Manchester: Manchester University Press, 1993. / Susan E. Reid. Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a "Contemporary Style" in Soviet Art // The Dilemmas of De-Stalinization: Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era / edited and compiled by Polly Jones. - London, New York: Rutledge, 2006.

288. Swanson Vern G. Soviet Impressionism / Vern G. Swanson. – Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, 2001.

289. Swanson Vern G. Soviet Impressionist Painting / Vern G. Swanson Woodbridge, England: Antique Collectors Club, 2008.

Интернет - источники:

290. Авдеенко А. О. Отлучение / А.О. Авдеенко // Знамя. – 1989. – № 3-4. – URL: https://moskva-volga.ru/aleksandr-avdeenko-otluchenie/ (дата обращения: 10.09.2021)

291. Аскеро В. Жизнь без приукрашивания на полотнах Мая Данциг / В. Аскеро // Звезда. – 2020. – 17 мая. – URL: https://zviazda.by/ru/news/20200516/1589621909-zhizn-bez-priukrashivaniya-na-polotnah-maya-danciga (дата обращения: 10.09.2021).

292. Гаспаров Б. М. Соцреализм как художественный стиль и как инструмент власти. Архивная копия от 23 декабря 2019 на Wayback Machine / Б.М. Гаспаров // Arzamas.academy

293. Дубов А. И. Суровый стиль Андрея Васнецова // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 2 (52). – С. 389–390. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-andreya-vasnetsova (дата обращения: 31.12.2020).

294. Источник: https://ru.citaty.net/avtory/lev-davidovich trotskii/?ysclid=lkhthh99m513762535

295. Кантор А. Суровый стиль личности / А. Кантор // Интернет-публикация. – URL: http://art.lseptember.ru/2004/08/no08_l.htm (дата обращения: 04.02.2012).

296. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления / К.В. Карпова // Вестник славянских культур. – 2015. – № 2. – С. 195–218. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-hudozhestvennye-orientiry-napravleniya (дата обращения: 31.12.2020).

297. Кружкова Т. С. Живопись «сурового стиля» и советская кинематография рубежа 1950–1960-х годов. Стилистическое и образное решение произведений (на примере тем «современника» и «человека труда») / Т.С. Кружкова // Третьяковские чтения-2014: Материалы отчетной научной конференции / Ред. кол. Л. И. Иовлева, Т. В. Юденкова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. – С. 370–384. –

URL: https://www.tretyakovgallery.ru/upload/medialibrary/d9f/d9ff76d97716abb140f4d7b3b4ce5eac.pdf (дата обращения: 31.12.2020).

298. Попов А. В. Влияние «сурового стиля» на пейзажное творчество Б.С. Угарова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – Т. 1, № 1. – С. 138–152. – URL: https://www.mghpu.ru/images/content/nauka_vestnik/arhiv/sbornik_1-1-2016.pdf#page=138 (дата обращения: 31.12.2020).

299. Светлов И. Е. Творческое обновление искусства 1960-х / И.Е. Светлов // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 158–185. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskoe-obnovlenie-iskusstva-1960-h (дата обращения: 31.12.2020).

300. Светляков К. Суровый стиль: зарождение в недрах соцреализма 1950-х нового «сурового стиля» и его дальнейшее развитие до начала 1970-х / К.В. Светляков // Magisteria. – URL: https://magisteria.ru/avant-garde/tough-style (дата обращения: 31.12.2020).

301. Союз московских композиторов: история и современность. – Дата обращения: 10 февраля 2020. – Архивировано 2 марта 2020 года.

302. Терехова М. Образ иконы. Современное религиозное искусство / М. Терехова // Московский союз художников. Новости. – 2013. – № 5–6. – С. 7. – URL: http://artanum.ru/gazeta/gazeta_5_6_2013.pdf (дата обращения: 31.12.2020).

303. Халдей Александр. – URL: http://www.iarex.ru/articles/62196.html

304. Шарангович Н. Май Данциг: искусство должно быть активным / Н. Шарангович // Литературная газета. − 2009. – URL: https://lgz.ru/article/N18--6222---2009-04-29-/May-DANTsIG%3A-Iskusstvo-dolzhno-byty-aktivnym8702/ (дата обращения: 10.09.2021).

305. Турчинская Е. Ю. Сезаннизм и отечественная живопись XX века / Е. Ю. Турчинская. – URL: http://www.gup.ru/events/smi/detail.php?ID=165986 (дата обращения: 27.04.2014).

306. In Tretyakov gallery there is a «Thaw»//artinvestment.ru.URL:https://artinvestment.ru/en/newsiexhibitions/20170214_ottepel_exhibition_tretyakov_gallery.html (дата обращения: 20.01.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Некоторые особенности идейно-художественных программ наиболее ярких представителей «сурового стиля» приведены ниже в таблице:

Автор	Главная концепция творчества	Название основных картин, год написания	Краткое описание основных сюжетов, композиций, цветовой палитры, их влияние на передачу главной идеи творчества
Ви́ктор Ефи́мович Попко́в (1932 - 1974	Женские судьбы русских вдов в послевоенные годы	Цикл «Мезенские вдовы»: «Воспоминания. Вдовы» (1966), «Одна» (1966), «Старость» (1968), «Сени» (1973), «Северная песня. Ой, как всех мужей побрали на войну...» (1968)	В основе картин отражаются реальные события «северных» путешествий художника. Главными героинями становятся старые, одинокие женщины, вспоминающие прожитую тяжелую жизнь. Ничего трагического на полотнах не происходит. Персонажи поют, встречают, ждут и провожают гостей. Но все картины пронизаны скорбью и трагичностью. Красные платья русских вдов контрастно «горят» в серо-черной избе или сливаются с черным тоскливым убранством. Статичность композиции противопоставлена скрытому внутреннему напряжению старух. Это усиливает ощущение внутренней драмы, скупо проявляющейся вовне.
Па́вел Фёдорович Ни́конов (1930 - 2025)	Напряженный, героический, не пафосный труд рабочих и геологов,	«Рыбаки» (1959), «Наши будни» (1960), «Геологи» (1962)	Изображенные герои кажутся одинокими, затерянными среди величественного окружения, как бы

	участвовавших в восстановлении страны в тяжелые послевоенные годы		принужденными бороться с агрессивной средой ради построения светлого будущего. Плоскостное решение пространственной композиции, силуэтная трактовка фигур, монолитность цвета придают изображениям характер церковной фрески. Символический смысл картин словно выходит за рамки изображенного сюжета, что было не типично для искусства 30–50-х годов прошлого века, где тема труда была представлена вполне оптимистично и воплощена в пафосе строительства нового общества.
Таи́р Теймӯрович Сала́хов (азерб. Tahir Teymur oğlu Salahov; 1928 - 2021)	Сложная обыденная жизнь человека, трудящегося на благо своей Родины	«С вахты» (1957), «Ремонтники», (1960), «Тебе, человечество!» (1961)	Труженики, утомленные тяжелой работой, но физически крепкие и выносливые, все еще горящие идеей построения коммунизма – главные герои картин художника. Цветовая гамма – темная, мрачноватая, с редкими яркими вспышками-акцентами. Этот новый колорит явился отражением правды реальной жизни. Фигуры рабочих иконописны и монументальны, будто высечены из гранита, что говорит о гиперболизации формы персонажей, которая демонстрирует

			значимость повседневного труда простого человека на благо своей Родины. Крупный план в композиции придает изображениям рабочих иконичность и монументальность – их дело нелегкое, но важное для будущего страны.
Дми́трий Дмитриевич Жили́нский (1927 - 2015)	Автором предпринята попытка творческого синтеза классических мировых и русских традиций с современными тенденциями живописи в опоре на историческое и культурное наследие и традиции своей Родины	«У моря. Семья» (1964), «Гимнасты СССР» (1964), «Под старой яблоней» (1969), «Воскресный день» (1973)	Образ современника является центральным на полотнах художника. Индивидуальные и групповые портреты отличаются поразительной схожестью с «первообразами», моделями, благодаря тщательно исполненному рисунку. Собственный путь в искусстве, основанный на слиянии современности и традиционной культуры прошлого, стал отличительной чертой Д. Жилинского. Цветовая гамма многих его произведений прямо вытекает из иконописного канона древнерусской живописи.

Ви́ктор Ива́нович Ивано́в (1924 – н.в.)	Утверждение вечных ценностей человека, его красоты и достоинства, при гармоничности окружающего его мира через бытоописание русской деревни. Образ матери и труженицы и подлинной героини своего времени	Цикл «Русские женщины»: «Русские женщины. Полдник» (1966), «Русские женщины. Рязанские луга» (1966–1967), «Русские женщины. Уборка картошки» (1966)	Единство и гармония (синергия) природы и человека – один из главных семантических посылов в сюжетах и творчестве художника. Иванов, не идеализируя нелегкий труд крестьян, показывает далектику и одновременно слитность человека с землей, несгибаемую силу простой русской женщины, дарующую единение с окружающим миром. История своего народа, понимание его характера и духовно-художественной культуры стали центром индивидуального стиля художника. Большое внимание уделено колористике картин, которую живописец черпает из природы и цветовой гаммы традиционной одежды сельчан. Определив цвет на натуре, художник уже в работе над картиной «доводит» до необходимого образного «иконографичного» звучания.

Ге́лий Миха́йлович Ко́ржев (Коржев-Чувелёв; 1925 -2012)	Предельно динамичная живопись, передающая во всей реальности не просто людей, чьи фигуры условны и кажутся нам приведениями, а людскую боль, страсти, сомнения, раздумья и душевные порывы. Аскетичный монохромный фон, иконописное и прекрасное лицо человека	«Слезы войны» Мать на картине 1964 года; «Несение креста» из библейского цикла 1999 года.	Именно обращение мастера к вечной библейской теме и стало продолжением его размышлений об основных духовно-нравственных и философских проблемах. В трактовке сюжетов Ветхого и Нового Заветов главным для Г. Коржева – художника-мыслителя, художника-«отшельника», заслуженного художника, умудрённого богатым жизненным опытом, стало выстраивание внутренней логики художественного повествования, исходя из идейно-художественных программ, из религиозных, этических и нравственных представлений, определяющих полностью все поступки человека

Михаи́л Андре́евич Сави́цкий (бел. Міхаіл Андрэевіч Савіцкі; 1922 - 2010)	Сочетание базовых принципов соцреализма с приемами «сурового стиля», русского религиозного, в том числе иконописного, искусства и европейского экспрессионизма	«Партизаны» (1963), «Партизанская мадонна» (1967). «Дети войны» (1972), «Мать партизана» (1972), «Летний театр» (1975), «Побег» (1974), «Поющие лошади» (1979), «Проклятье» (1979)	М. А. Савицкий по-своему сформулировал «проблему человека», увидев на острие эпохальной схватки гуманности с человеконенавистничеством. Эта выстраданная и завоеванная автором позиция и привела к использованию традиции тяготеющей к воплощению идеала, берущего свое начало в древнерусской иконописи. Именно поэтому люди в его картинах должны были засиять неземной красотой. Используя библейские сюжеты и собственный индивидуальный стиль, Савицкий художественными средствами предельно актуализировал такие вневременные «христианские» проблемы современности, как отчуждение человека от традиционной мирной жизни, от здоровой среды обитания.
Май Во́льфович Да́нциг (бел. Май Вольфавіч Данцыг; 1930 - 2017)	Масштабность поиска, ясность сюжета и смысловая значимость. Его творчество отличает яркая индивидуальная манера, основными	«Гудит земля Солигорская» (1960), «Беларусь мать партизанская» (1967), «Партизанская свадьба» (1968), «Легенда Беларуси» (1975).	Художник прибегает к аллегорическому иконописному решению: не пытаясь запечатлеть какой-то отдельный эпизод, но объединяя в единые композиции разновременные и разноплановые события, дающие широкий охват

	чертами которой являются эпические, монументально-обобщенные трактовки форм, экспрессивность цветовых решений, глубина психологических характеристик.	«И помнит мир спасенный…» (1985–1995).	партизанской жизни. Лейтмотивы картин героический порыв, объединяющий всех отдельных персонажей и определяющий динамику композиционного построения. Главный герой - народ, который не конкретизируется на отдельные личности. Автор, постоянно демонстрируя ряд философских отсылок и символических, даже религиозных аллегорий, выходит за установленные рамки реалистичности изображения, тем самым добиваясь ещё большей полноты и масштабности своих произведений.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Перечень основных творческих выставок художников «сурового стиля»

Никола́й Ива́нович Андро́нов (30 апреля 1929 - 10 ноября 1998)

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картины «Куйбышевская ГЭС», «Наташа»

1961 год Выставка группы «Девять» в Московской обл.

1962 год Выставка группы «Девять» в Ленинграде.

1962 год Выставка «30 лет МОСХа» в Манеже – картина «Плотогоны».

1970 год Четвертая республиканская выставка «Советская Россия» – фреска, фрагмент росписи на тему: «Ликвидация неграмотности в России по Ленинскому декрету».

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Московский музей современного искусства

Институт русского реалистического искусства (ИРРИ), Москва

Волгоградский музей изобразительных искусств, Волгоград

Ивановский областной художественный музей, Иваново.

Андре́й Влади́мирович Васнецо́в (24 февраля 1924 - 6 декабря 2009)

1954 год Выставка произведений молодых московских художников – эскиз к картине «Хирурги»

1956 год Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской обл. – картины «Варшавянка», «За шахматами», «Натюрморт с рыбами».

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции в Москве: в Центральном выставочном зале «Манеж»,
в Академии художеств СССР, в Доме художника, в выставочном зале Союза художников СССР и в ряде других залов Москвы

1962 год Выставка «30 лет МОСХа» в Манеже – картины «Завтрак», «Разговор», «Вешают бельё».

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва
Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина
Государственном Русском музее, Московском музее современного искусства

Ви́ктор Ива́нович Ивано́в (род. 2 августа 1924, Москва, СССР)

1950 год Всесоюзная художественная выставка в Москве – картина «Портрет генерала-лейтенанта И.К.Самохина»

1954 год Выставка произведений молодых московских художников – картины «Портрет лауреата Международной Сталинской премии Сайфудина Китчлу»

«Портрет лауреата Международной Сталинской премии Моники Фелтон»

«Портрет лауреата Международной Сталинской премии Анны Зегерс»

1956 год Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской обл. – картины «В саду», «Автопортрет»

1957 год Международная выставка произведений изобразительного и прикладного искусства к 6-му Всемирному фестивалю молодежи и студентов

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции, в Москве – картины «Комсомолка» и «После казни Александра Ульянова»

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картины «Женский портрет», «Молодая колхозница», «Девушка в черном платке»

1960 год Республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Портрет С.Котовой, герой социалистического труда, делегата XXI съезда КПСС, депутата верховного совета СССР», «Портрет рязанской колхозницы Т.Игониной», «Гость пришел», «Семейные трудности»

1961 год Всесоюзная художественная выставка – картины «Портрет С.Котовой, герой социалистического труда, делегата XXI съезда КПСС, депутата верховного совета СССР», «Т.Игонина, рязанская колхозница», «На покосе. В шалаше»
Из серии «Куба»: «Бородач-гвардеец», «Гавана в тревожные дни», «Кубинская земля», «Оборона Гаваны», «Пушки на Малеконе»

1964-1965 годы Выставка произведений московских художников «Москва — столица нашей Родины» – картины «Семья 1945-й год», «Молодая мать»

1965 год Вторая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картина «Семья 1945-й год»

1967 год Третья республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Русские женщины. Годы Войны», «Русские женщины. Рязанские луга», «Русские женщины. Полдник»

1970 год Четвертая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Родился человек», «Вечер», Березы», «Переславль-Залесский. Луговая улица», «Вид на Даниловский монастырь»

1972-1973 годы Выставка произведений советских живописцев в Италии.

1974-1975 годы Персональная передвижная выставка к 50-летию художника в Рязани, Вологде, Кирове, Перми, Свердловске, Тюмени.

1975 год Пятая республиканская выставка «Советская Россия» – картины «Красный Яр зимой», «Гурзуф», «Альбано», «В кафе «Греко»

1976-1977 годы Персональная передвижная выставка в Ленинграде, Киеве, Кишиневе, Смоленске, Владимире, Горьком, Туле, Сочи, Ставрополи, Таганроге, Ростове-на-Дону, Саратове.

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Рязанский областной художественный музей

Саратовский государственный художественный музей

Ге́лий Миха́йлович Ко́ржев (Коржев -Чувелёв; 7 июля 1925 - 27 августа 2012)

1954 год Выставка произведений молодых московских художников в Выставочном зале Союза художников СССР – картина «В дни войны».

1955 год Всесоюзная художественная выставка в Государственной Третьяковской галерее – картина «В дни войны».

1956 год Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области – картины «Уехали», «Приехал со стройки», «Осень».

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции, в Москве – картины «Утро», «Машинистка»

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картины «Интернационал», «Дожди»

1959 год Пятая выставка произведений молодых художников Москвы – картина «Влюбленные».

1960 год Республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Интернационал», «Гомер (Рабочая студия)», «Поднимающий знамя», «Влюбленные»

1961 год Всесоюзная художественная выставка – картины «Интернационал», «Гомер (Рабочая студия)», «Поднимающий знамя», «Художник»

1964-1965 годы Выставка произведений московских художников «Москва — столица нашей Родины» – картины триптих «Опаленные огнем войны»: «Уличный певец», «Мать», «Следы войны».

1965 год Вторая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины триптих «Опаленные огнем войны»: «Уличный певец», «Мать», «Следы войны».

1967 год Третья республиканская художественная выставка "Советская Россия" – картины полиптих «Опаленные огнем войны»: «Следы войны», «Мать», «Старые раны», «Заслон», «Проводы»

1975 год Пятая республиканская выставка «Советская Россия» – картина «Обреченная»

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Институт русского реалистического искусства

Па́вел Фёдорович Ни́конов (30 мая 1930 - 8 ноября 2025)

1957 год Международная выставка произведений изобразительного и прикладного искусства к 6-му Всемирному фестивалю молодежи и студентов

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции, в Москве – картина «Октябрь»

1959 год Пятая выставка произведений молодых художников Москвы – картина «Рыбаки»

1962-1963 годы Выставка «30 лет МОСХ» – картина «Геологи»

1975 год Пятая республиканская выставка «Советская Россия» – картина «Москва праздничная»

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Московский музей современного искусства

Вологодская областная картинная галерея

Оренбургский областной музей изобразительных искусств

Курская государственная картинная галерея имени А. А. Дейнеки

Ростовский областной музей изобразительных искусств

Тульский музей изобразительных искусств

Ярославский художественный музей

Тверская областная картинная галерея

Пермская государственная художественная галерея

Саратовский государственный художественный музей

И́горь Па́влович Обро́сов (23 мая 1930 - 5 августа 2010)

1956 год Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области – картины

1962 год Первая персональная выставка в редакции журнала «Юность»

1964 год Творческая поездка в Японию, принят в члены Союза журналистов СССР

1971 год Творческая поездка на Кубу. Выставка в Доме Дружбы в Москве по Кубе.

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Пётр Па́влович Осс́овский (18 мая 1925 - 1 августа 2015)

1954 год Выставка произведений молодых московских художников в Выставочном зале Союза художников СССР – картина «У переезда»

1956 год Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области – картины «В районом центре», «Футбол»

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции, в Москве – картина "На городской окраине"

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картины «На городской окраине», «Базарный день», «Полночь»

1960 год Республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Три поколения», «Базарный день», «Полночь»

1961 год Всесоюзная художественная выставка – картины «Куба на чеку», «Рубщики тростника», « На набережной», «Новая Куба», «Утро в Гаване»

1964-1965 годы Выставка произведений московских художников «Москва — столица нашей Родины» – картины триптих «Мексика» «Одинокое ранчо», «Семья», «Дорога»

1965 год Вторая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины триптих «Мексика» «Одинокое ранчо», «Семья»

1967 год Третья республиканская художественная выставка "Советская Россия" – картины «Бетонщица», «Портальный кран»

1970 год Четвертая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Год девятнадцатый», «Год тринадцатый», «Год сорок третий», «Год шестьдесят пятый»

1975 год Пятая республиканская выставка «Советская Россия» – картины «Золотые лодки. Памяти художника Г.Сорокина», «Островной пес Дружок», «Последний луч», «Талабские острова», «Сыновья», «Псковский пейзаж», «Псковское озеро», «Псковский Кремль»

Первая персональная выставка художника на Псковской земле состоялась в его 50-летие в 1975 году.

Персональные выставки

Москва (1964, 1978, 1983, 1985, 1996, 2010, 2015)

Санкт-Петербург (2006)

Польша (1965)

Италия (1966)

Чехословакия (1975)

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ви́ктор Ефи́мович Попко́в (9 марта 1932 - 12 ноября 1974)

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картины – картина «Молодость»

1960 год Республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «На лесах Большого театра», «Штукатуры»

1961 год Всесоюзная художественная выставка – картины «Строители Братска», «На работу»

1967 год Пятый парижский Биеннале – картины «Бригада отдыхает», «Полдень», «Двое»

1970 год Четвертая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картина «Семья Болотовых»

1975 год Пятая республиканская выставка «Советская Россия» – картины «Молодые из деревни Уланово», «Сентябрь на Мезени», «А.С.Пушкин в Михайловском»

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Дми́трий Дмитриевич Жили́нский (25 мая 1927 - 29 июля 2015)

1956 год Вторая выставка произведений молодых художников Москвы и Московской области – картины «Портрет скульптора Ефимова», «Женский портрет», «Буйволы»

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции, в Москве – картина «В метро»

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картина «Скульптор Зеленский с дочерью»

1960 год Республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Купающиеся солдаты – строители моста», «В память погибших»

1964-1965 годы Выставка произведений московских художников «Москва — столица нашей Родины» – картины «Семья», «Гимнасты СССР»

1965 год Вторая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картина «Семья»

1966 год 33-й Венецианский Биеннале – картины «Под старой яблоней», триптих «1937 год»

1970 год Четвертая республиканская художественная выставка «Советская Россия» – картины «Под старой яблоней», «Семья художников. Чернышевы»

1975 год Пятая республиканская выставка «Советская Россия» – картины «Желтый букет. Портрет», «Портрет Л.Семеновой», «Портрет Т.Павловой»

1958 год Четвертая выставка произведений молодых художников Москвы – картина «В метро»

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Михаи́л Андре́евич Сави́цкий (бел. Міхаіл Андрэевіч Савіцкі; 18 февраля 1922 - 8 ноября 2010)

1967 год Всесоюзная выставка – картина "Партизанскую мадонну"

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Государственном Художественном Музее Белоруссии

Таи́р Теймӯрович Сала́хов (азерб. Tahir Teymur oğlu Salahov; 29 ноября 1928 - 21 мая 2021)

1957 год Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 40-летию Октябрьской революции, в Москве – картина «С вахты»

1961 год Всесоюзная художественная выставка – картины «Портрет композитора Кара Караева», «Ремонтники», «Тебе, человечество!»

1962 год Венецианский Биеннале Павильон СССР

1963 год Республиканская художественная выставка «Наш современник» – картины «Портрет монтажника», «Пейзаж. Земля»

Персональные выставки неоднократно проводились в Баку и Москве, а также во многих странах мира.

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Азербайджанский государственный музей изобразительного искусства

Май Во́льфович Да́нциг (бел. Май Вольфавіч Данцыг; 27 апреля 1930 - 26 марта 2017)

1961 год Всесоюзная художественная выставка – картина «Гудит земля Солигорская. Вечерняя смена»

Работы находятся в собраниях:

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Государственный Художественный Музей Республики Белорусь

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. С.Г. СТРОГАНОВА»

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).

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Том II (Иллюстрации)

Москва 2026

Список иллюстраций

Иллюстрации к главе 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ВРЕМЕНИ КАК ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ «СУРОВОГО СТИЛЯ».

1.1. Историко-культурные условия развития художественного процесса послевоенного времени.

Рис. 1. Типичные пейзажи послевоенных московских улиц весны - лета 1945-го года

Рис. 2. Послевоенная Москва. Можайское шоссе - открытка 1950-е годы

Рис. 3. Послевоенная Москва. Сталинский ампир 1950-е годы

Рис. 4. Восстановленные послевоенные улицы Сталинграда. Фото 1947 года

Рис. 5. Послевоенное восстановление Сталинграда в 1945 – 1950-е годы

Рис. 6. Постановление Совмина СССР и ЦК ВКП(б) о снижении цен 23.02.1949 года

Рис. 7. Расходы бюджета на культуру и образование в СССР с 1945 по 1950 годы

Рис. 8. Сталинская высотка на Калининском проспекте. Смоленская набережная. Фото 1970-х годов XX века.

Рис. 9. Сталинский «ампир». Проект комплекса высотных зданий в Москве, 1950-е годы.

Рис. 11. Сборка радиоприемников на одной из подмосковных артелей 1950-е годы

Рис. 12. Металлурги Магнитки. 1950 – е годы (Фото взято из зарубежных источников)

Рис. 13. Сборочный цех завода «Сибэлектромотор» в 1950 – е годы.

Рис. 14. На конвейере «Ленмолкомбинат»-а в 1950 – е годы

Рис. 15. Конвейер автомобилей ЗиС-110 1946 – 1950 годы

Рис. 16. Уроки труда и физики в обычной городской средней школе СССР в 1950 – е годы

Рис. 17. Ленинградский дворец пионеров. Авиа и судомодельные кружки 1950 –е годы

Рис 18. Послевоенные советские плакаты посвященные среднему и высшему образованию

Рис. 19. Советская школа база послевоенного «чуда» СССР. Художник Н.Л. Веселова

Рис. 20. Сегодня школьники начальных классов средних школ послевоенного СССР

Рис. 21. Завтра студенты ведущих ВУЗов Советского Союза 1950 – х годов

Рис. 22. Станция московского метро «Университет» в 1950 – е годы

Рис. 23. Строительство комплекса зданий МГУ на Ленинских горах 1950 – е годы

Рис. 24. Молодые советские ученые в своих лабораториях. Фото 1950 – е годы

Рис. 25. Научные лаборатории 1950 – х годов

Рис. 26. Послевоенное ремесленное училище. Картина художника Г.Э. Сатель

Рис. 27. Студенты первого набора и просмотр курсовых работ в МЦХПУ (б. Строгановское)

Рис. 28. Экзамен-просмотр в театральное … Фото Роберта Капа 1947 год.

Рис. 29. Новый троллейбус ЗИУ-5. Диз. Ю. Соловьев при уч. Т. Шепелевой. АХБ, 1949

Рис. 30 . ГАЗ М-20 «Победа». Диз. В Самойлов, констр. А. Липгарт, 1943-1946 годы

Рис. 31. Советский автомобиль ЗИС 110. Салон автомобиля

Рис. 32. Советский послевоенный дизайн а\м «Москвич» 400 1946 год

Рис. 33. Советский дизайн а\м ЗИС 101 и кабриолет ЗИС 102. Москва 1946-1950 годы

Рис. 34. Образцы послевоенного советского автопрома. ВДНХ СССР. Фото 1950-е годы

Рис. 35. Пассажирский пяти-палубный электроход Дизайн Ю. Соловьев, Г. Бочаров, АХБ Москва Построен на заводе «Красное Сормово».

Рис. 36. Дизайн послевоенной советской радио и телеаппаратуры 1950-е годы

Рис. 37. Послевоенный дизайн Московского метро. Колонна-капитель аванзала станции «Курская». Станция открылась 1 января 1950 года в составе участка «Курская» — «Парк культуры». Строка о Сталине в вестибюле станции «Курская».

Рис. 38. Станция «Белорусская». Открыта 30 января 1952 года в составе участка «Курская» -«Белорусская»

Рис. 39. Станция «Павелецкая». Открыта 1 января 1950 года в составе участка «Парк культуры»-«Курская» Автор панно художник И. А. Рабинович. Тема мозаики — «Сталинский план преобразования природы»,

Рис. 40. Дизайн интерьеров гостиницы «Москва» (сталинский ампир), фото 1947 год.

Рис. 41. Проект интерьера общей жилой комнаты. Автор О.С. Пшеничникова

Рис. 42. Послевоенный советский жилой интерьер в 1946-1950-е годы

Рис. 43. Послевоенная советская мода Московский дом модели 1945-1950-е годы

Рис. 44. Послевоенный графический дизайн советских промтоваров 1945-1950-е годы

Рис. 45. Графический дизайн послевоенных постовых марок СССР в 1945-1950-е годы

Рис. 46. Послевоенный агитационный плакат 1950 годов (из зарубежных источников)

Рис. 47. Послевоенный агитационный плакат 1950-х годов

Рис. 48. Послевоенная скульптурная пластика: «Сестренка» (автор Е. Блинова), скульптура на здании корпуса В (автор Г.И. Мотовилов), скульптура на здании Дома звукозаписи в Москве (автор В.И. Дергунов), фото из газет 1950-х годов.

Рис. 49. Скульптурные группы на фасаде высотного здания на Котельнической набережной в Москве. 1950-е годы.

Рис. 50. Скульптурная группа около входа в санаторий им. Фрунзе в Сочи. 1950-е годы

Рис. 51 Свердловск, скульптуры в дендропарке, открытка 1950-х годов

Рис. 52-53. Москва ВСНХ. «Рабочий и колхозница» на низком постаменте в 1950-е годы

Рис. 54. Памятник А.С. Пушкину в Хабаровске, был установлен в 1949 году в сквере Педагогического института (гипс, автор неизвестен)

Рис. 55-57. В феврале 1945 года был проведён конкурс на проект мемориала ленинградцам, погибшим во время блокады. В 1956 году на площади свыше 26 гектаров началось строительство мемориального комплекса по проекту архитекторов А. В. Васильева и Е. А. Левинсона. Мемориал был открыт 9 мая 1960 года, в пятнадцатую годовщину победы советского народа в Великой Отечественной войне и первоначально назывался «памятник героям блокады Ленинграда». Авторы ансамбля — архитекторы А. В. Васильев, Е. А. Левинсон, скульпторы В. В. Исаева и Р. К. Таурит («Родина-мать» и рельефы на боковых стенах), М. А. Вайнман, Б. Е. Каплянский, А. Л. Малахин, М. М. Харламова (горельефы на центральной стеле).

Рис. 58. Монументы мемориала в Трептов-Парке Берлина (скульптор Е. Вучетич, архитектор Я. Беловольский), Возведен в 1947-1949 годы

Рис. 59. Памятники И.В. Сталину в Минске 1949 год и в Ереване 1950 год

Рис. 60 . Памятник И.В. Сталину в Сталинграде, Волго-Донской канал 1949 год и памятник И.В. Сталину в Гори, Грузия (скульптор Шота Микатадзе, архитекторы Арчил и Захария Курдиани) установлен в 1952 году.

Рис. 61. Типичные образцы послевоенной советской плакатной графики 1945-1953 гг.

Рис. 62. Типичные образцы послевоенной советской рекламной графики 1945-1953 гг.

Рис. 63. Образцы послевоенной советской книжной графики 1945-1950 гг.

«Слово о Полку Игореве». Иллюстрации В.А.Фаворского, 1950

1.2. Социально-политические условия и художественная среда сложения концепции «социалистического реализма» 1930-х годов как предшественника «сурового стиля»

Рис. 64. К. Малевич: «Марфа и Ванька 1927-29», «Плотник 1928-32», «Желтая фигура 1928-32», «Девушки на поле 1928-32», «Скачет красная конница 1932», «Светлая женщина 1928-30». М. Шагал «Прогулка», 1917-1918 гг.

Рис. 65. А. Родченко: «Мы», «Танцовщица», «Офицер». (Бумага тушь перо), 1919-1920 гг. В Кандинский «Черный треугольник» 1925 г., В. Кандинский «Квадрат», 1927 г.

Рис. 66. К. Петров-Водкин «Троица», 1916 г. - аналогия картина «После боя», 1923 г.

Рис. 67. К. Петров-Водкин «Мадонна с младенцем», 1923 г. и «1918 в Петрограде», 1920 г.

Рис. 68. К. Петров-Водкин эскиз «Каин и Авель» - «Играющие мальчики» (Авель и Каин)

Рис. 69. К. Петров-Водкин эскиз «Весна», 1935 г. и картина «Фантазия», 1925 г.

Рис. 70. Б. Кустодиев «Большевик» 1920 г. и К.Ф. Юон «Новая планета» 1921 г.

Рис. 71. М. Ларионов «Цыганка в Тирасполе», 1910. Поль Гоген «Куда ты идешь», 1892 г. М. Ларионов «Влюбленные», 1904 г. Анри Матисс «Танец», 1910 г.

Рис. 72. А. Лентулов «Церкви», 1917 г. Д. Бурлюк «Портрет поэта В. Каменского» 1917 г.

Рис. 72. А. Лентулов. «Храм Василия Блаженного», 1913 г. В. Пальмов. «Украинское село-зимой», 1919-1920 г.

Рис. 73. А. Пластов «Емельян Пугачев», 1920 г., «Летний праздник в Прислонихе», конец 1920-х - начало 1930-х гг.

Рис. 74 . А. Дейнека «Оборона Петрограда», 1928 г. (это уже не авангард, это иконопись)

Рис. 75. М.Б. Греков «Тачанка. Пулеметы вперед» (героический реализм), 1925 г

Рис. 76 . А. Дейнека «Левый марш» 1941 г. (пафос социалистического реализма)

1.3. Творческое обновление советского искусства в период 1950–1960-х годов

Рис. 77. А. Дейнека. Оборона Севастополя, 1942 г. (Это уже не соцреализм, а иконопись) Рис. 78 Мозаичное панно плафонов станции мсетро «Новокузнецкая», А. Дейнека 1943 г.

Рис. 79. А. Пластов «Фашист пролетел», 1947 г. и «В трапезной. Сергиев Посад», 1953 г.

Рис. 80. А. Дейнека «Парашютный десант на Днепре» 1944 г.

Рис. 81 Восьмая сцена из цикла фресок Апокалипсиса монастыря Дионисиат Св. Гора Афон. Кипрская школа Тзордиса XVI в. Надпись: «Пятый ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, она отворила кладезь бездны, и вышел дым из кладезя, и помрачилось солнце, и из дыма вышла саранча, и дана ей была власть, какую имеют земные скорпионы» (Откр. 9,1-4).

Рис. 82. Послевоенные панно 1948 г. Дейнека Александр Александрович (1899-1969) (пафос жителей нового советского общества «Царства небесного в СССР»). Четвертая сцена Апокалипсиса монастыря Дионисиат. Св. Гора Афон. Школа Тзордиса, XVI в.

Рис. 83. Послевоенное панно А. Дейнека 1948 г (перед нами пафос жителей нового советского общества «Царства небесного»). Ццена фресок Апокалипсиса монастыря Дионисиат Св. Гора Афон, XVI в. Надпись: «Я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели» (Откр. 6,9).

Рис. 84. А. Дейнека «Москва» 1952 г. (иконография-прорись «Небесного Иерусалима»)

Рис. 85. Аркадий Пластов «В Успенском соборе», 1950 г. и «Поклонение волхвов» (бумага, акварель, темпера), 1954 г.

Рис. 86. Г.Г. Нисский «Подмосковный пейзаж» 1957 г.

Рис. 87. Виктор Попков «Трудовые будни», 1958 г. Виктор Попков «На работу», 1958 г. Из серии «Транспорт». Государственная Третьяковская галерея

Рис. 88. Петр Оссовский Велосипедисты» 1959 г., холст, масло.

Рис. 89. Павел Никонов - «Рыбаки», 1959 г. холст, масло

Рис. 90. Петр Осовский «Три поколения». 1959 г. (Холст, масло 73х97)

Рис. 91. Средневековая миниатюра Людовик Благочестивый XI в., картина Н.И. Андронова «Монтажник», 1958 г. и гравюра А. Дюрера «Св. Христофор», ок 1495 г.

Рис. 92. Фрагмент картины И. Босха «Поклонение волхвов», 1450-1516 гг. с изображением Иерусалима. Картина Т.Т. Салахова «Пустыня Каспия» 1959 г.

Рис. 93. Илларион Голицын «Перекресток». Линогравюра. 1959 г.

Рис. 94. Павел Никонов. «Наши будни». Холст, масло. 1960 г.

Рис. 95. Т.Т. Салахов «Портрет композитора Кара-Караева», 1960 г.

Рис. 96. Н.И. Андронов «Плотогоны», 1961. Холст, масло. (210×275)

Рис. 97. Павел Никонов «Геологи», холст, масло. 1962 г.

Рис. 98. Гурий Захаров. Яуза. Из серии «Москва». Линогравюра. 1962 г.

Рис. 99. С.А. Теленков «Пошехонское шоссе (Ленинградское шоссе)» 1963 г.

Рис. 100. Павел Никонов. Штаб Октября. Холст, масло. 1966 г.

Рис. 101. Борис Тальберг. Берегите мир на земле. Витраж. Музей боевой комсомольской славы имени Александра Матросова. Великие Луки. 1971 г.

Рис. 102. Работы «Белютинского круга»: Анатолий Строчилин, Владислав Зубарев, Валентин Окороков, Вера Преображенская, Александр Панкин, Марина Зенчева, Филиппова, Скопов, Инесса Рябинина, Виктор Булдаков и многие… Владислав-Зубарев. «Пророк». 276х590, 1972. «Материнство-Листопад» (холст, масло). 205х147-423х590. 1977. «Воздвижение-веры» (холст, масло). 200х290-590х407, 1978.

Рис. 103. И. Кабаков «Шутник Горохов». Листы из альбома. Акварель, перо, тушь. 1972 г.

Рис. 104. Комар и Меламед «Встреча Солженицына и Белля на даче у Ростроповича», 1972 г., «Лайка», 1972 г., «Происхождение социалистического реализма», (1982−1983) Нью-Йорк

Иллюстрации к главе 3. ОСНОВЫ ДУХОВНОЙ И ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ «СУРОВОГО СТИЛЯ»

3.1. Иконическое начало живописно-пластической традиции в отечественном изобразительном искусстве

Рис.105. Фреска Ферапонтова монастыря «Богородица Всецарица с предстоящими Арх. Михаилом и Гавриилом», XV в. Ф. Грек фрагмент фрески «Троица Ветхозаветная», 1378 г

Рис. 106. Композиционные построения иконописного пространства в изографии

3.2 Иконологическая духовная идентичность живописных образов сурового стиля (иконичность как духовно-мировоззренческое отражение бытия)

Рис. 107. Иконографические прориси фигур в иконописном пространстве Православной изографии

Авторская интерпретация мотивов христианской и православной иконописи в творчестве Виктора Попкова.

Рис. 108. А. Дюрер гравюра «Изгнание из Рая» ок. 1510 г. Фрагмент старообрядческой иконы «Изгнание из Рая», XIX в. икона «Изгнание Адама и Евы из Рая», XVIII в.

Рис. 109. В.Е. Попков «Двое» 1966 г. (рядом эскиз углем). Государственная Третьяковская галерея. Мы видим, что работа является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму после грехопадения: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься. ***И нарек Адам имя жене своей: Ева (Жизнь), ибо она стала матерью всех живущих***» (Быт. 3:19)

Рис. 110. Виктор Попкова «Бригада отдыхает», 1962-1965 гг. Композиционное построение и прорись иконы «Преображение Господне» (Фаворский Свет).

Рис. 111. Виктор Попков в студии, 1968 г. и авторские эскизы церковных фресок

Рис. 112. Прорись иконы Богородицы «Успение», фреска Богоматерь «Оранта», св. Марина (Афины), XIV в., Виктор Попков. «Воспоминания. Вдовы», 1966 г. Св. Анна фрагмент иконы «Знамение» XVI в.

Рис. 113. Икона «Вознесение», 1408 г. Виктор Попков. «Хороший человек была бабка Анисья», 1971–1973 гг. Государственная Третьяковская галерея.

Рис. 114. Виктор Попков «Северная песня», 1968 г. Государственная Третьяковская галерея.

Рис. 114. В. Попков «Строители Братска», 1960–1961 гг. и «Шинель отца, 1970-1971 гг. » Государственная Третьяковская галерея. Эскиз восстановления фресок «Ветхозаветные Пророки», Новгород, XVI в. и картина Эль Греко «ап. Петр и Павел», 1614 г.

Рис. 115. В. Попков «Осенние дожди. Пушкин», 1974 г. Государственная Третьяковская галерея

Христианские мотивы в творчестве Николая Андронова.

Рис. 116. Н.И. Андронова «Монтажник», 1958 г. икона «св. Христофор Песьеглавец», XVI в., икона «св. Георгий», ориентиров. XV в.

Рис.117. Картина Эль Греко «Снятие одежд со Христа», 1577-1579 гг. Н.И. Андронов «Плотогоны», 1961. Холст, масло. (210×275)

Рис. 118. Н. И. Андронов «Портрет Александра Каменского с Джолькой», 1963 г. и гравюра А. Дюрера «Св. Иероним», 1511 г. 235х160 мм.

Рис. 119. Фрагмент картина Ван Гога «Едоки картофеля», 1885 г. и работа Н.И. Андронов «Обед» (Бумага, тушь, карандаш, 17 × 25 см), 1968 г.

Рис. 120. Картина Эль Греко «Вид Толедо в грозу», 1597-1614 гг. Н.И. Андронов «За забором» (Акварель 24х48 см), 1969 г.

Рис. 121. Таддео Гадди «Благовестие пастухам» ок. 1327-1330 гг. Флоренция картина Н.И. Андронов «Зимняя ночь. Собаки», 1970 г.

Рис. 122. Н.И. Андронов «Гроза над Новодевичьим монастырем» (ДВП, масло), 1980-1981 г. Картина Эль Греко «Вид Толедо в грозу», 1597-1614 гг.

Рис. 123. Икона св. Власий Севастийский (прорись). Н.И. Андронов «Автопортрет в музее» (Холст, масло. 89,5 × 70), 1986 – 1996 г.

Гелий Коржев, Петр Оссовский, Павел Никонов и другие представители - «суровой» иконичности.

Рис. 124. Г. Коржев триптих «Коммунисты», 1960 г.

Рис. 125 Г. Коржев «Художник», 1961 г.

Рис. 126. Г. Коржев «Проводы», 1967 г. и «Мать» («Опаленные войной»), 1967 г.

Рис. 127. Илья Ефимович Репин «Проводы новобранца», 1879 г. (фрагмент)

Рис. 128. П. Рубенс «Венера с зеркалом», 1615 г. М. Вейстлинг «Перед зеркалом», 1840 г.

Рис. 129. Картина Г. Коржева «Перед дальней дорогой», 1976 г. (89х119,5)

Рис. 130. Г. Коржев «Наезд», 1990 г. и Эль Греко «Лаокоон», 1610 г. Фрагмент гравюры А. Дюрера «св. Семейство», 1526 г. Картина Г. Коржев «Облака, 1945», (200х×190 см). 1985 г. и картина «Бегство в Египет » Автор de San-Fernando, XVII в.

Рис. 131. Миниатюра «Пляска смерти» XV в. Картина Гелий Коржев «На троих», 1998 г.

Рис. 132. Г. Коржев «Последний. Прощание», 1995 г и «Последние», 1998 г.

Рис. 133. Мазаччо и Фра Анжелико «Изгнание из рая», 1427-1428 г. А. Дюрер «Изгнание из Рая», ок. 1510 г., «Изгнание Адама и Евы из Рая» Русская икона. Последняя треть XVIII в. Г. Коржев «Лишенные Рая», 1998 г.

Рис. 134 .Фрагменты картин И. Босха «Сад наслаждений», около 1490-1510 гг., «Семь смертных грехов», около 1475-1480 гг. Л.Г. Ионин: «Советский художник Гелий Коржев, видный представитель соцреализма, первый секретарь Союза художников РСФСР, Народный художник СССР и прочая, и прочая в восьмидесятые и девяностые годы стал писать не только поднимающих знамя коммунистов, но и непонятных уродцев, одним напоминающих о Босхе, а другим о чертях. Болезненнее всего гибель советской культуры должна была сказаться на наиболее активной части общества…». [Ионин Л.Г. Идентификация и инсценировка (к теории социокультурных изменений) // СОЦИС. 1995, № 4.].

Рис. 135. Фаворский «Слово о полку Игореве», 1956 г. П. Оссовский «Три поколения», 1959 г.

Рис. 136. П. Оссовский «Псковский кремль», 1974 г. П. Оссовский «Московский Кремль» (Холст. Масло. 65 х 95).

Рис. 137. П. Оссовский «Путь к храму» и «Берег»

Рис. 138. П. Оссовский «Псковский кремль». 1974 г. и Эль Греко «Толедо», 1597 г.

Рис. 139. Павел Никонов «Рыбаки», 1959 г. (холст, масло) и Михаил Никонов «Рыбаки», (бумага, темпера), 1967 г. Фрески монастыря Дионистиат Афон «Чудесный улов», XVI в.

Рис. 140. П. Никонов «Наши будни», 1960 г. Икона «Семь отроков в пещере» XVII в.

Рис. 141. Павел Никонов «Геологи», 1962 г. Таддео Галди «Благовестие пастухам», ок. 1327-1330 гг. Икона «Чудо Георгия о змее», Афон, XVI в. Икона «св. Трифон», XVII в.

3.3. Национальные тенденции и школы в сложении иконографии «сурового стиля».

Рис. 142. Май Данциг «Навстречу жизни. Диплом», 1958 г. Холст, масло. 160 х 319,5 Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рис. 143. Май Данциг «В рабочей столовой», 1963 г. Холст, масло. 200 х 500 Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рис. 144. Май Данциг «Беларусь - мать партизанская», 1967 г. Холст, масло, 298 х 538,5. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рис. 145 .Май Данциг «Партизанская свадьба», 1968 г. Холст, масло, 297 х 552. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рис. 146. Амброджо Лоренцетти «Мадонна млекопитательница», XV в. Май Данциг «Партизанская баллада», 1969 г. Холст, масло, 300 х 300. Фонд Art Russe. и Питер Пауль Рубенс «Отцелюбие римлянки», (1577-1640)

Рис. 147. Май Данциг «Солнечный континент», 1977 г. Холст, масло, 300 х 501. Национальный художественный музей Республики Беларусь

Рис. 148. Май Данциг «Победа», 1984 г. Холст, масло. 325 х 600.

Рис. 149. Май Данциг «И помнит мир спасённый», 1985-1995 гг. Холст, масло, 350 х 700 Фонд Art Russe. Икона «За други своя», 1915 г. (предположительно школа В. Васнецова)

Рис. 150. М. Савицкий «Партизаны», 1963 г. и «Витебские ворота», 1966-1967 гг. (из цикла «Беларусь партизанская», 1960-1980-е гг.)

Рис. 151. Икона Богоматерь «Баркалабовская» из г. Быхов, 1659 г. М. Савицкий «Партизанская мадонна», 1967 г. Икона «Богоматерь Одигитрия» Белорусская из с. Дубенец, XVI в.

Рис. 152. М. Савицкий «Партизанская мадонна» (Минская), 1972 г.

Рис. 153. М. Савицкий «Поле», 1973 г. и прорись злаков на Ярославских фресках XVII в.

Рис. 154. М. Савицкий «Мадонна Биркенау», 1978 г. и «Танцующие с факелами» из серии «Цифры на сердце», 1974-1979 гг.

Рис. 155. В. Верещагин «Апофеоз войны» и М. Савицкий «Отбор» и «Летний театр» из серии картин «Цифры на сердце», 1974-1979 гг.

Рис. 156. М. Савицкий «Плач о земле», «Покинутые» и «Реквием» из серии «Черная быль» 1987-1992 гг. Третья, четвертая и пятая сцены Апокалипсиса на фресках Дионисиат. Афон «И вот конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан ему был венец, и вышел он как победоносный» (Откр. 6,2). «Я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели» (Откр. 6,9).

Рис. 157. М. Савицкий «Песня коммунистов» и «Узник 32815» из серии «Цифры на сердце», 1974-1979 гг.

Рис. 158. М. Савицкий серия картин «Черная быль», 1987-1992 гг.

Иллюстрации к главе 4. «СУРОВЫЙ СТИЛЬ» КАК ЦЕЛОСТНАЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА.

Рис. 159. Презентация выставки «Оттепель» в Новой Третьяковке на Крымском валу, где организаторы сообщают, что «это первая масштабная выставка, посвященная эпохе, которая охватывает период с 1953 года, когда после смерти И.В. Сталина произошли первые амнистии политических заключенных, и до 1968 года, когда ввод советских танков в Чехословакию». Фото А. Сазикова.

Рис. 160. Выставка «Оттепель» 16 февраля 2017 г. - 12 июня 2017 г. Фото А. Сазикова

Рис. 161. Вице-премьер Ольга Голодец с директором Государственной Трьетьяковской Галереи Зельфирой Трегуловой и представителем РЖД. Фото А. Сазикова

Рис. 162. Экспозиция выставки состоит из семи тематических разделов: в которые на равных интегрированы самые разные артефакты: произведения живописи и графики, скульптура, предметы быта, образцы дизайна и фрагменты художественных фильмов.

Рис. 163. Первый раздел выставки «Разговор с отцом». Напряженный диалог поколений в послевоенном советском обществе подогревался двумя темами, о которых многие предпочитали молчать: правда о войне и правда о лагерях. Фото А. Сазикова

Рис. 164. Следующий раздел «Лучший город Земли». Город в эпоху оттепели это основное «место действия», место соприкосновения приватной и публичной сфер: и город выполняет для них функцию общественного форума или «большого дома» - это пространство для застолий во дворе, танцев и чтения стихов на площадях и в парках.

Рис. 165. Раздел «Международные отношения». Фото А. Сазикова

Рис. 166. Раздел «Атом - космос». Массовизация высшего образования и развитие научных институтов порождают новых героев времени - студентов и ученых. С запуска в 1957 году «Спутника-1» технологизм завладевает умами и становится одной из главных тем в советской культуре, затрагивая не только живописные или поэтические произведения, но и дизайн станков, бытовых предметов и приборов. Фото А. Сазикова

Рис. 167. Раздел «Атом – космос». Атом и космос - самая малая и самая большая величины определяли диапазон мышления шестидесятников. Массовизация высшего образования и развитие научных институтов порождают новых героев времени - студентов и ученых. Фото А. Сазикова

Рис. 168. Запуск в 1957 году «Спутника-1» и космос завладевает умами становясь одной из главных тем в советской культуре, затрагивая не только живописные или поэтические произведения, но и дизайн бытовых предметов и приборов. Фото А. Сазикова

Рис. 169. Раздел «Атом – космос». Атом и космос - самая малая и самая большая величины определяли диапазон мышления шестидесятников, устремленных в будущее. Фото А. Сазикова

Рис. 170. Раздел «Новый быт». Обещание обеспечить каждую семью отдельным жильем, соответствующим требованиям гигиены и культурного быта, было закреплено в новой программе КПСС от 1961 года. Вновь приобрел актуальность лозунг 1920-х годов «Художник — на производство»: мир советского человека должен быть улучшен с помощью предметно-бытовой среды, и художникам-дизайнерам необходимо воспитать у граждан «правильный» вкус в противовес «мещанству». Фото А. Сазикова

Рис. 171. Раздел «Освоение». Художники «сурового стиля» и поэты отправлялись в творческие командировки на стройки и на целину, чтобы запечатлеть «молодых романтиков». Фото А. Сазикова

Рис. 172. Раздел «Освоение». В пропагандистской кампании, которая сопровождала освоение целинных земель, эксплуатировалась «романтика дальних странствий», стремление к самоутверждению. Освоение ассоциировалось с идеей «массового» героизма тяжелых «трудовых будней» на всех широтах Советского Союза, на масштабных стройках, на целинных землях Казахстана, в лесах Урала и Сибири. Фото А. Сазикова

Рис. 173. В культуре 1960-х можно найти множество футуристических прогнозов. Участники творческого процесса работали над поиском нового языка. В изобразительном искусстве появился «суровый стиль». Фото А. Сазикова

Рис. 174. Раздел «В коммунизм!». Всепроникающее ощущение создававшегося буквально на глазах великого и нового не могло не отразиться на искусстве. Часть художников обратилась к наследию русского авангарда, начались активные поиски в области нефигуративной изобразительности. Новый импульс развития получили архитектура и дизайн. Фото А. Сазикова.

Глава 1. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРОЦЕССЫ ПОСЛЕВОЕННОГО ВРЕМЕНИ КАК ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОГРАММ «СУРОВОГО СТИЛЯ».

1.1. Историко-культурные условия развития художественного процесса послевоенного времени.



Рис. 1 Типичные пейзажи послевоенных московских улиц весны - лета 1945-го года





Рис. 2 Послевоенная Москва. Можайское шоссе - открытки 1950-е годы



Рис. 3 Послевоенная Москва. Сталинский ампир 1950-е годы



Рис. 4 Восстановленные послевоенные улицы Сталинграда. Фото 1947 года



Рис. 5 Послевоенное восстановление Сталинграда в 1945 – 1950-е годы



Постановление Совета Министров СССР и ЦК ВКП(б)

О новом снижении с 1 марта 1949 года государственных розничных цен на товары массового потребления

Хлеб и мука	на 10%
Крупа и макароны	на 10%
Зернофураж, жмыхи, отруби, комбикорма	на 20%
Сено	на 30%
Печенье, пряники и торты	на 10%
Мясо, колбасные изделия и консервы	на 10%
Рыба и рыботовары	на 10%
Масло сливочное и топленое	на 10%
Сыр и брынза	на 20%
Соль	на 30%
Водка	на 28%
Ликероводочные изделия	на 25%

Председатель Совета Министров СССР
И. СТАЛИН

Секретарь ЦК ВКП(б)
Г. МАЛЕНКОВ

Рис. 6 Постановление Совмина СССР и ЦК ВКП(б) о снижении цен 23.02.1949 года



Рис. 7 Расходы бюджета на культуру и образование в СССР с 1945 по 1950 годы



Рис. 8 Сталинская высотка на Калининском проспекте. Смоленская набережная. Фото 1970-х годов XX века.



Рис. 9 Сталинский «ампир». Проект комплекса высотных зданий в Москве, 1950-е годы.



Рис. 10 Послевоенный советский агитационный плакат 1950 – е годы



Рис. 11 Сборка радиоприемников на одной из подмосковных артелей 1950-е годы



Рис. 12 Металлурги Магнитки. 1950 – е годы (Фото взято из зарубежных источников)



Рис. 13 Сборочный цех завода «Сибэлектромотор» в 1950 – е годы.



Рис. 14 На конвейере «Ленмолкомбинат»-а в 1950 – е годы



Рис. 15 Конвейер автомобилей ЗиС-110 1946 – 1950 годы

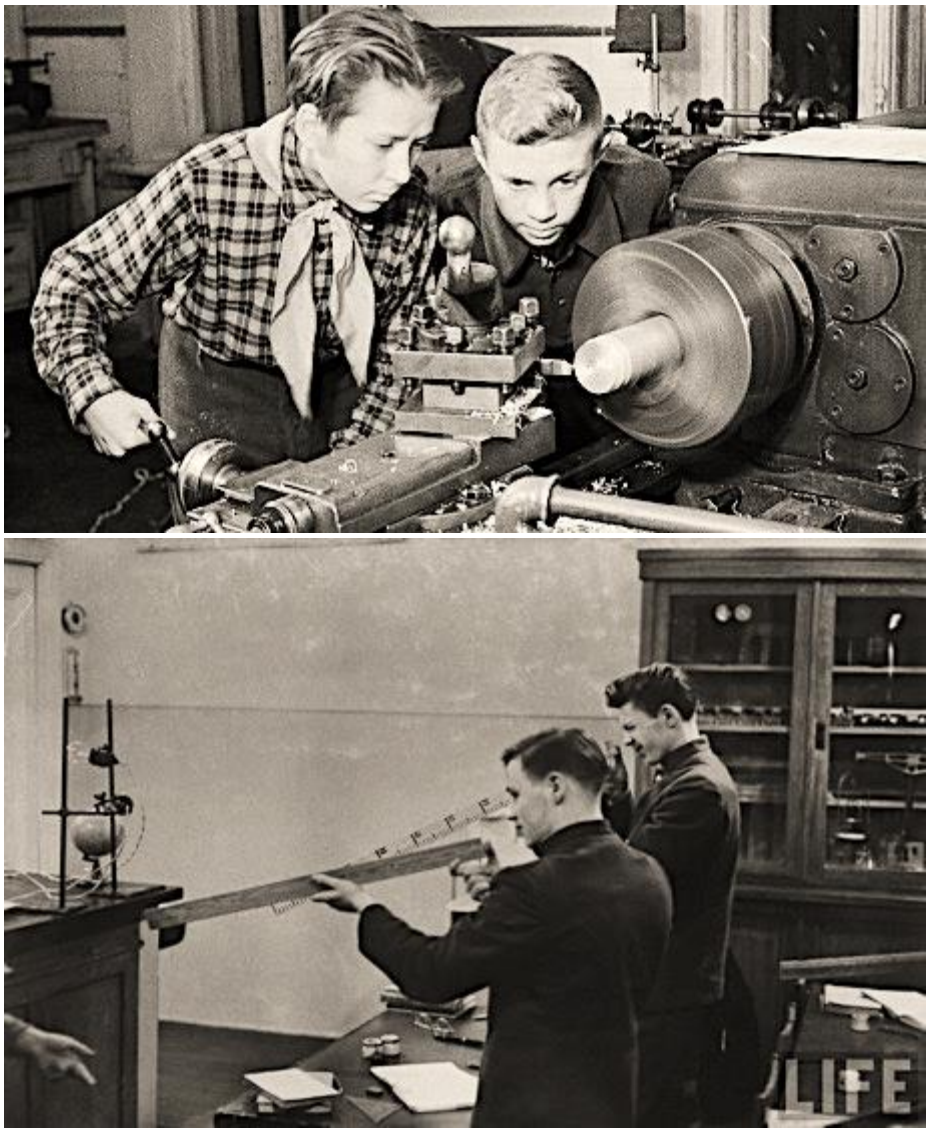


Рис. 16 Уроки труда и физики в обычной городской средней школе СССР в 1950 – е годы

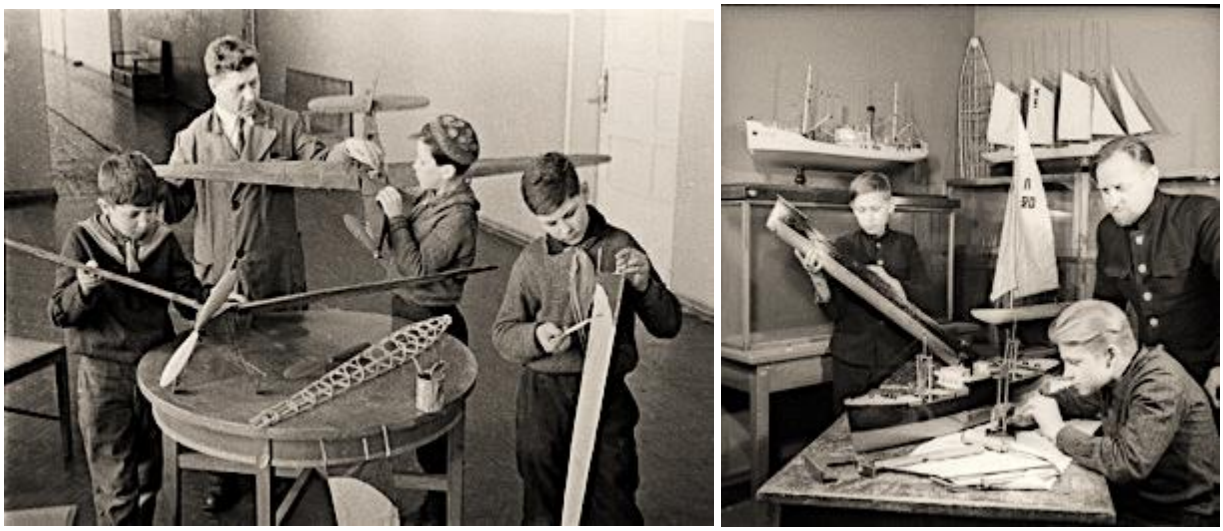


Рис. 17 Ленинградский дворец пионеров. Авиа и судомодельные кружки 1950 –е годы



Рис 18 Послевоенные советские плакаты посвященные среднему и высшему образованию



Рис. 19 Советская школа база послевоенного «чуда» СССР. Художник Н.Л. Веселова



Рис. 20 Сегодня школьники начальных классов средних школ послевоенного СССР



Рис. 21 Завтра студенты ведущих ВУЗов Советского Союза 1950 – х годов



Рис. 22 Станция московского метро «Университет» в 1950 – е годы

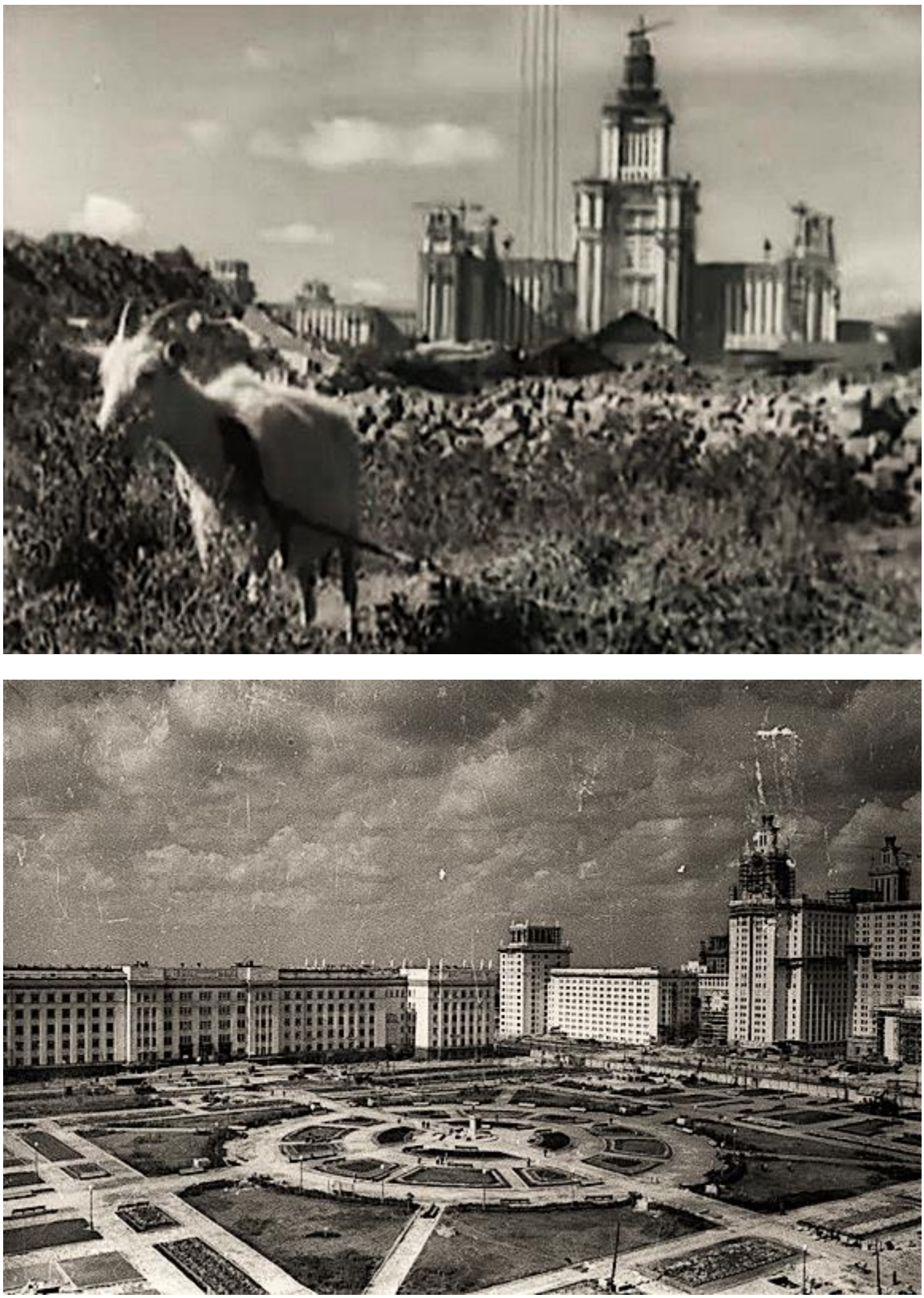


Рис. 23 Строительство комплекса зданий МГУ на Ленинских горах 1950 – е годы

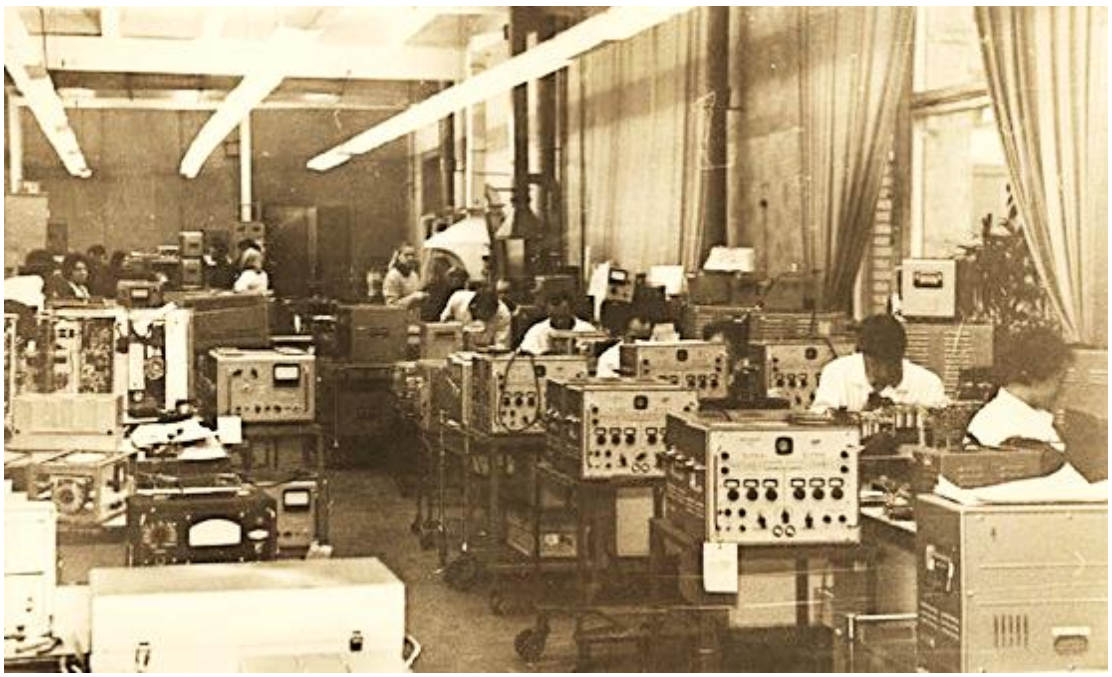


Рис. 24 Молодые советские ученые в своих лабораториях. Фото 1950 – е годы

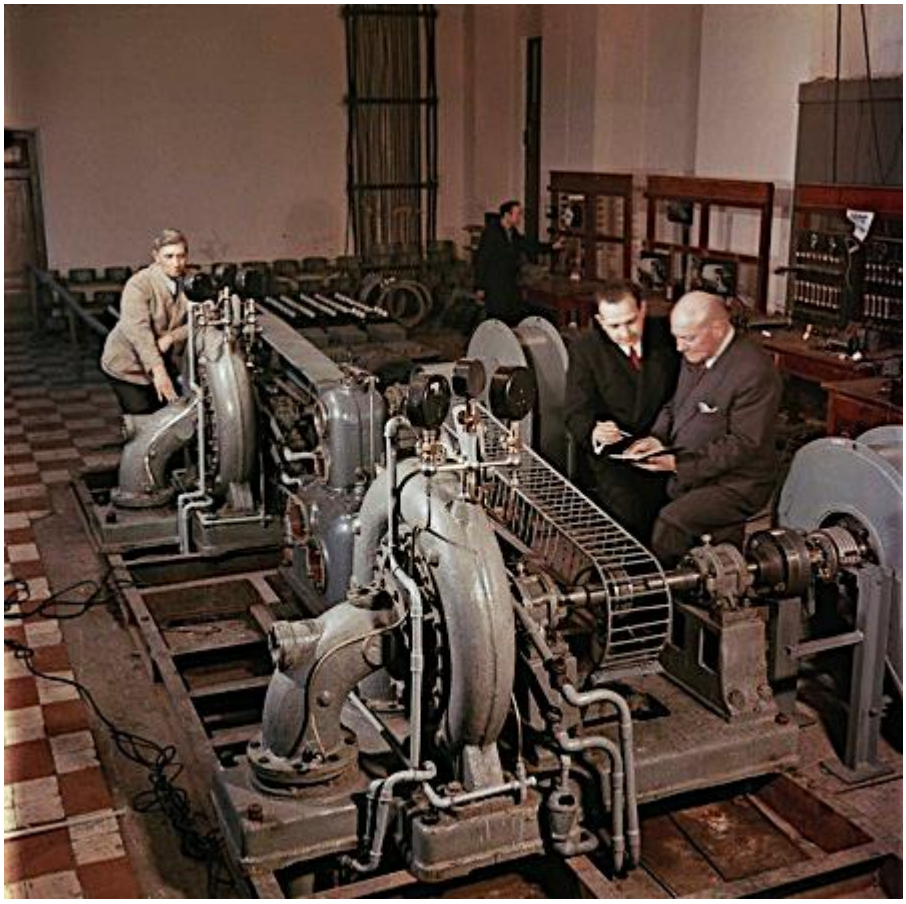


Рис. 25 Научные лаборатории 1950 – х годов



Рис. 26 Послевоенное ремесленное училище. Картина художника Г.Э. Сатель



Рис. 27. Студенты первого набора и просмотр курсовых работ в МЦХПУ (б. Строгановское)



Рис. 28 Экзамен-просмотр в театральное … Фото Роберта Капа 1947 год.



Рис. 29 Новый троллейбус ЗИУ-5. Диз. Ю. Соловьев при уч. Т. Шепелевой. АХБ, 1949-50



Рис. 30 ГАЗ М-20 «Победа». Диз. В Самойлов, констр. А. Липгарт, 1943-1946 годы

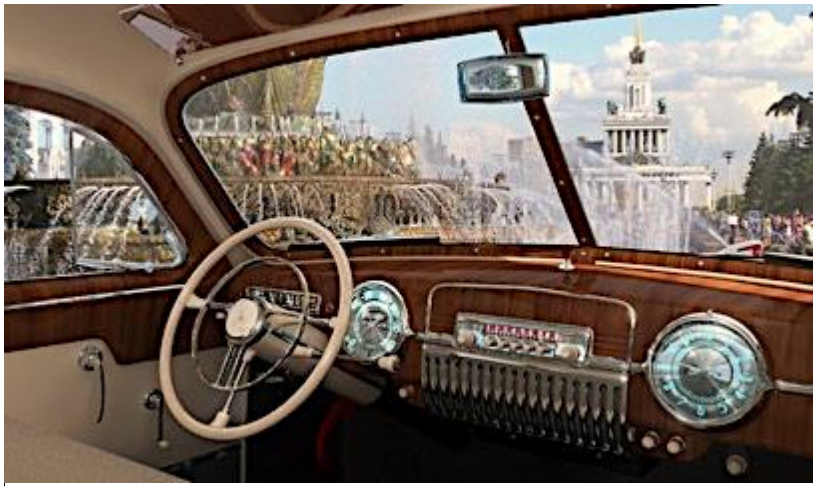


Рис. 31 Советский автомобиль ЗИС 110. Салон автомобиля



Рис. 32 Советский послевоенный дизайн а\м «Москвич» 400 1946 год



Рис. 33 Советский дизайн а\м ЗИС 101 и кабриолет ЗИС 102. Москва 1946-1950 годы



Рис. 34 Образцы послевоенного советского автопрома. ВДНХ СССР. Фото 1950-е годы



Рис. 35 Пассажирский пяти-палубный электроход Дизайн Ю. Соловьев, Г. Бочаров, АХБ Москва Построен на заводе «Красное Сормово».



Рис. 36 Дизайн послевоенной советской радио и телеаппаратуры 1950-е годы



Рис. 37 Послевоенный дизайн Московского метро. Колонна-капитель аванзала станции «Курская». Станция открылась 1 января 1950 года в составе участка «Курская» — «Парк культуры». Строка о Сталине в вестибюле станции «Курская».



Рис. 38 Станция «Белорусская». Открыта 30 января 1952 года в составе участка «Курская» -«Белорусская»



Рис. 39 Станция «Павелецкая». Открыта 1 января 1950 года в составе участка «Парк культуры»-«Курская» Автор панно художник И. А. Рабинович. Тема мозаики — «Сталинский план преобразования природы»,



Рис. 40 Дизайн интерьеров гостиницы «Москва» (сталинский ампир), фото 1947 год.



Проект интерьера общей жилой комнаты. Арх. О. С. Пшеничникова

Рис. 41 Проект интерьера общей жилой комнаты. Автор О.С. Пшеничникова



Рис. 42 Послевоенный советский жилой интерьер в 1946-1950-е годы



Рис. 43 Послевоенная советская мода Московский дом модели 1945-1950-е годы



Рис. 44 Послевоенный графический дизайн советских промтоваров 1945-1950-е годы



Рис. 45 Графический дизайн послевоенных постовых марок СССР в 1945-1950-е годы



Рис. 46. Послевоенный агитационный плакат 1950 годов (из зарубежных источников)



Рис. 47 Послевоенный агитационный плакат 1950-х годов

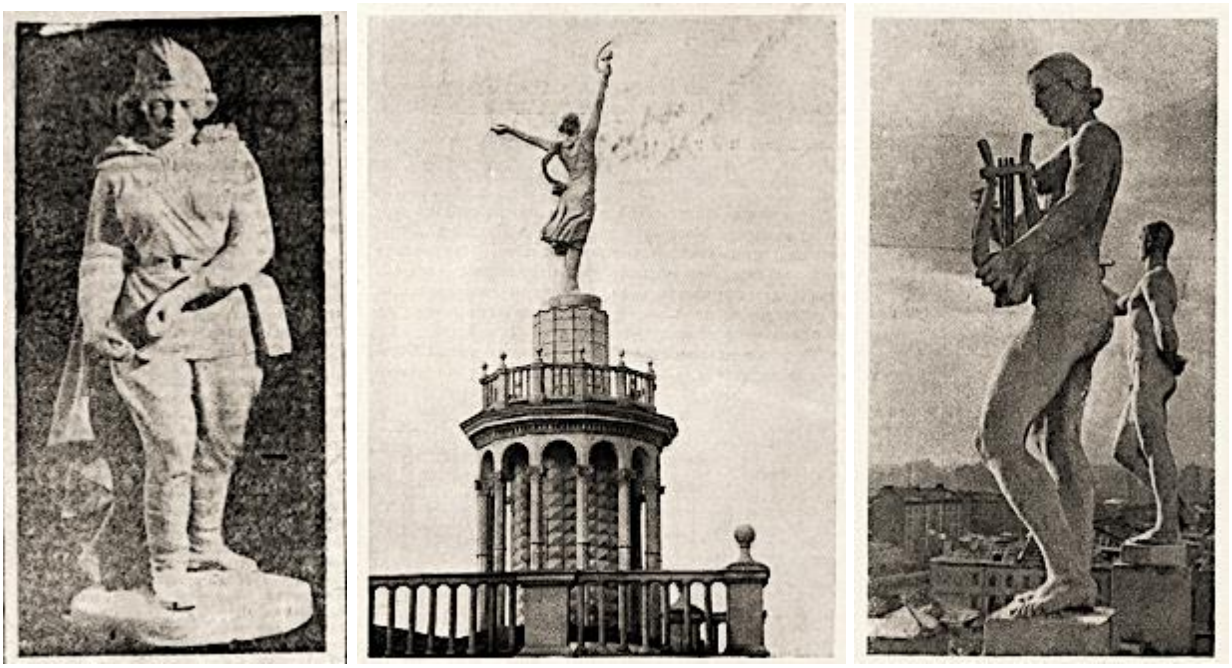


Рис. 48 Послевоенная скульптурная пластика: «Сестренка» (автор Е. Блинова), скульптура на здании корпуса В (автор Г.И. Мотовилов), скульптура на здании Дома звукозаписи в Москве (автор В.И. Дергунов), фото из газет 1950-х годов.



Рис. 49 Скульптурные группы на фасаде высотного здания на Котельнической набережной в Москве. 1950-е годы.



Рис. 50 Скульптурная группа около входа в санаторий им. Фрунзе в Сочи. 1950-е годы



Рис. 51 Свердловск, скульптуры в дендропарке, открытка 1950-х годов



Рис. 52-53 Москва ВСНХ. «Рабочий и колхозница» на низком постаменте в 1950-е годы



Рис. 54 Памятник А.С. Пушкину в Хабаровске, был установлен в 1949 году в сквере Педагогического института (гипс, автор неизвестен)

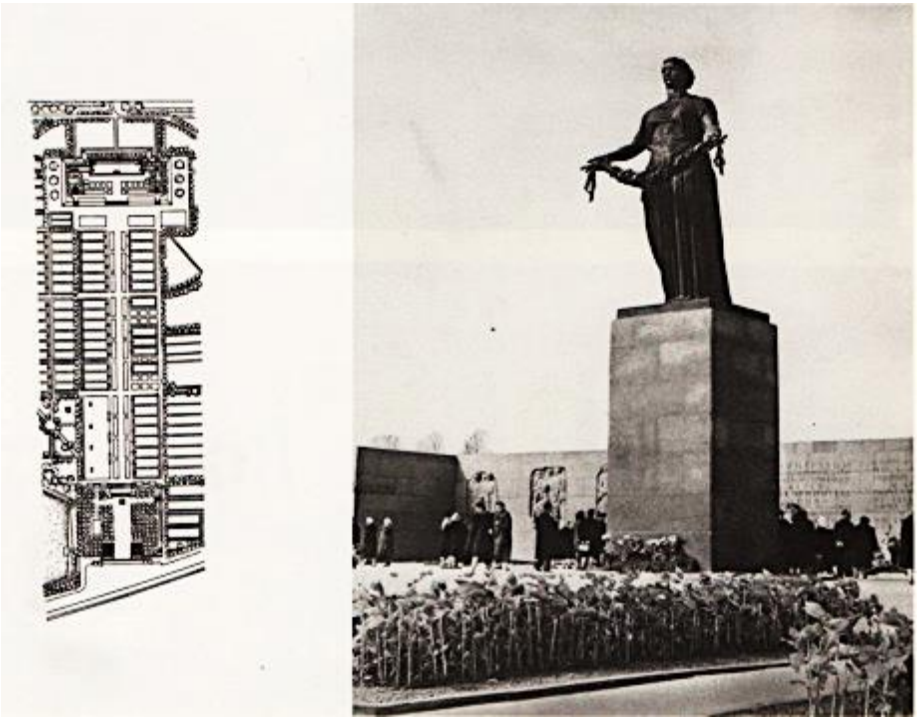




Рис. 55-57 В феврале 1945 года был проведён конкурс на проект мемориала ленинградцам, погибшим во время блокады. В 1956 году на площади свыше 26 гектаров началось строительство мемориального комплекса по проекту архитекторов А. В. Васильева и Е. А. Левинсона. Мемориал был открыт 9 мая 1960 года, в пятнадцатую годовщину победы советского народа в Великой Отечественной войне и первоначально назывался «памятник героям блокады Ленинграда». Авторы ансамбля — архитекторы А. В. Васильев, Е. А. Левинсон, скульпторы В. В. Исаева и Р. К. Таурит («Родина-мать» и рельефы на боковых стенах), М. А. Вайнман, Б. Е. Каплянский, А. Л. Малахин, М. М. Харламова (горельефы на центральной стеле).



Рис. 58 Монументы мемориала в Трептов-Парке Берлина (скульптор Е. Вучетич, архитектор Я. Беловольский), Возведен в 1947-1949 годы



Рис. 59 Памятники И.В. Сталину в Минске 1949 год и в Ереване 1950 год



Рис. 60 Памятник И.В. Сталину в Сталинграде, Волго-Донской канал 1949 год и памятник И.В. Сталину в Гори, Грузия (скульптор Шота Микатадзе, архитекторы Арчил и Захария Курдиани) установлен в 1952 году.



Рис. 61 Типичные образцы послевоенной советской плакатной графики 1945-1953 гг.



Рис. 62 Типичные образцы послевоенной советской рекламной графики 1945-1953 гг.







Рис. 63 Образцы послевоенной советской книжной графики 1945-1950 гг. «Слово о Полку Игореве». Иллюстрации В.А.Фаворского, 1950

1.2. Социально-политические условия и художественная среда сложения концепции «социалистического реализма» 1930-х годов как предшественника «сурового стиля»

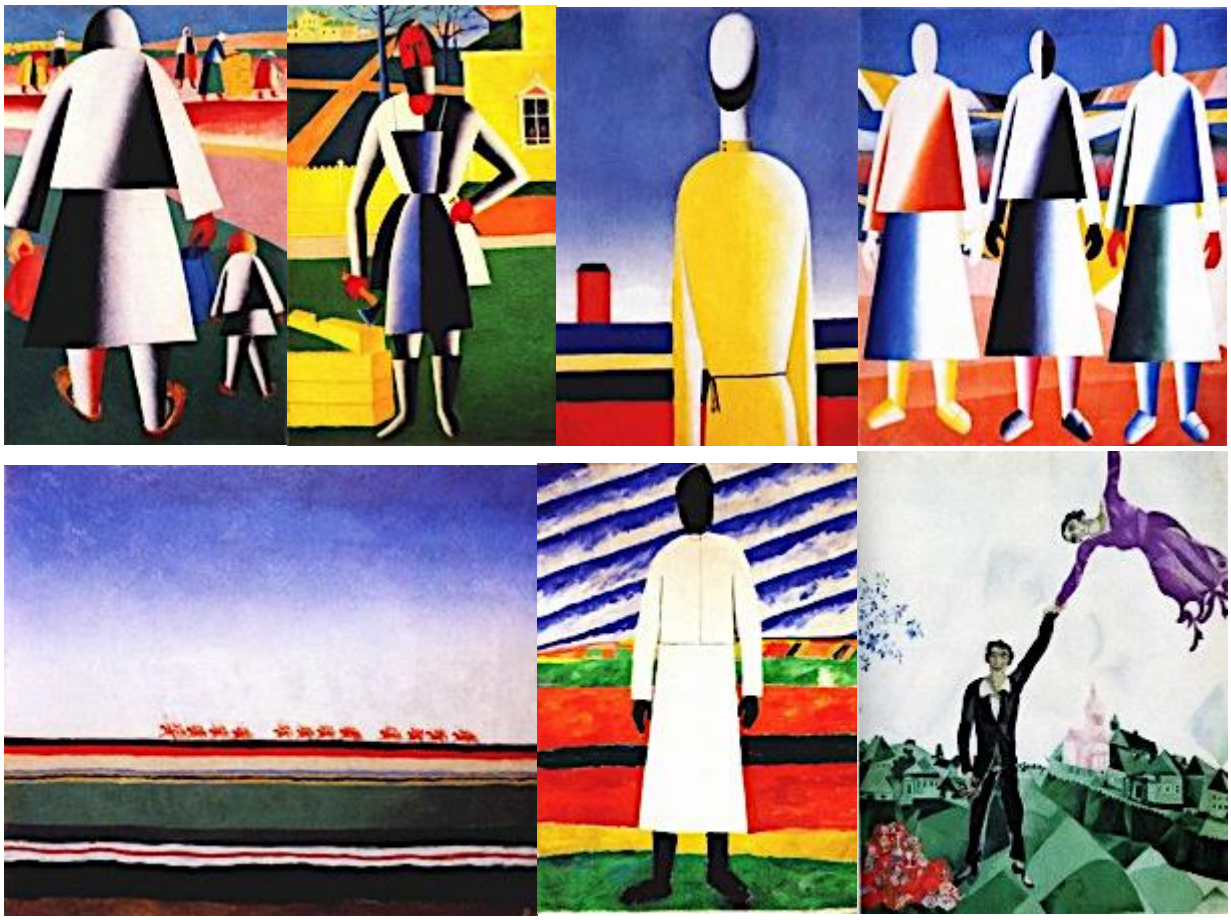


Рис. 64 К. Малевич: «Марфа и Ванька 1927-29», «Плотник 1928-32», «Желтая фигура 1928-32», «Девушки на поле 1928-32», «Скачет красная конница 1932», «Светлая женщина 1928-30». М. Шагал «Прогулка», 1917-1918 гг.



Рис. 65 А. Родченко: «Мы», «Танцовщица», «Офицер». (Бумага тушь перо), 1919-1920 гг. В Кандинский «Черный треугольник» 1925 г., В. Кандинский «Квадрат», 1927 г.



Рис. 66 К. Петров-Водкин «Троица», 1916 г. - аналогия картина «После боя», 1923 г.

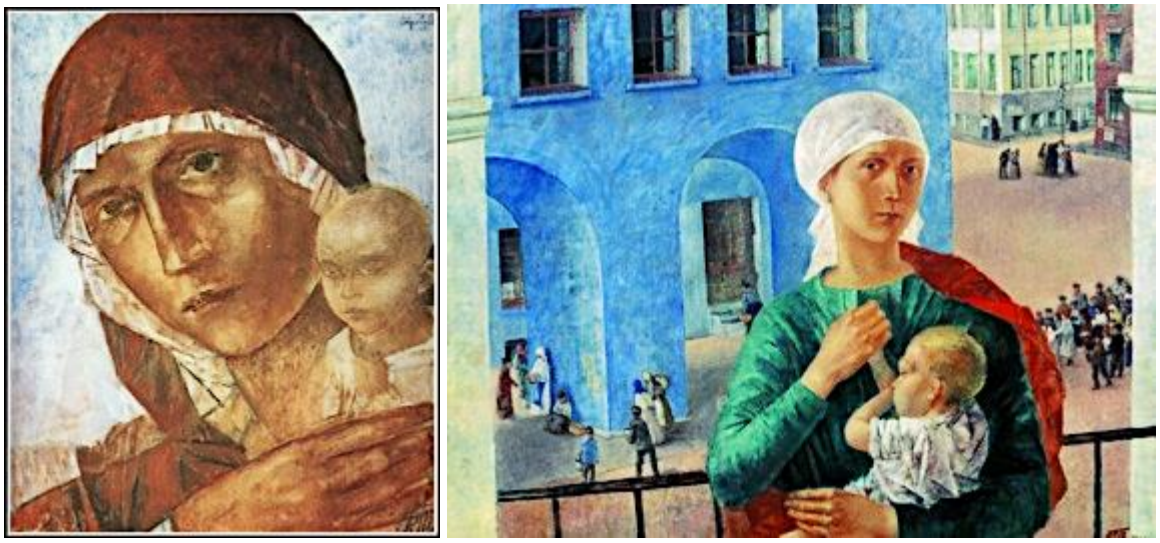


Рис. 67 К. Петров-Водкин «Мадонна с младенцем», 1923 г. и «1918 в Петрограде», 1920 г.



Рис. 68 К. Петров-Водкин эскиз «Каин и Авель» - «Играющие мальчики» (Авель и Каин)



Рис. 69 К. Петров-Водкин эскиз «Весна», 1935 г. и картина «Фантазия», 1925 г.



Рис. 70 Б. Кустодиев «Большевик» 1920 г. и К.Ф. Юон «Новая планета» 1921 г.



Рис. 71 М. Ларионов «Цыганка в Тирасполе», 1910. Поль Гоген «Куда ты идешь», 1892 г. М. Ларионов «Влюбленные», 1904 г. Анри Матисс «Танец», 1910 г.



Рис. 72 А. Лентулов «Церкви», 1917 г. Д. Бурлюк «Портрет поэта В. Каменского» 1917 г.



Рис. 72 А. Лентулов. «Храм Василия Блаженного», 1913 г. В. Пальмов. «Украинское село-зимой», 1919-1920 г.



Рис. 73 А. Пластов «Емельян Пугачев», 1920 г., «Летний праздник в Прислонихе», конец 1920-х - начало 1930-х гг.



Рис. 74 А. Дейнека «Оборона Петрограда», 1928 г. (это уже не авангард, это иконопись)



Рис. 75 М.Б. Греков «Тачанка. Пулеметы вперед» (героический реализм), 1925 г



Рис. 76 А. Дейнека «Левый марш» 1941 г. (пафос социалистического реализма)

1.3. Творческое обновление советского искусства в период 1950–1960-х годов



Рис. 77 А. Дейнека. Оборона Севастополя, 1942 г. (Это уже не соцреализм, а иконопись)



Рис. 78 Мозаичное панно плафонов станции мсетро «Новокузнецкая», А. Дейнека 1943 г.



Рис. 79 А. Пластов «Фашист пролетел», 1947 г. и «В трапезной. Сергиев Посад», 1953 г.



Рис. 80 А. Дейнека «Парашютный десант на Днепре» 1944 г.



Рис. 81 Восьмая сцена из цикла фресок Апокалипсиса монастыря Дионисиат Св. Гора Афон. Кипрская школа Тзордиса XVI в. Надпись: «Пятый ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, она отворила кладезь бездны, и вышел дым из кладезя, и помрачилось солнце, и из дыма вышла саранча, и дана ей была власть, какую имеют земные скорпионы» (Откр. 9,1-4).

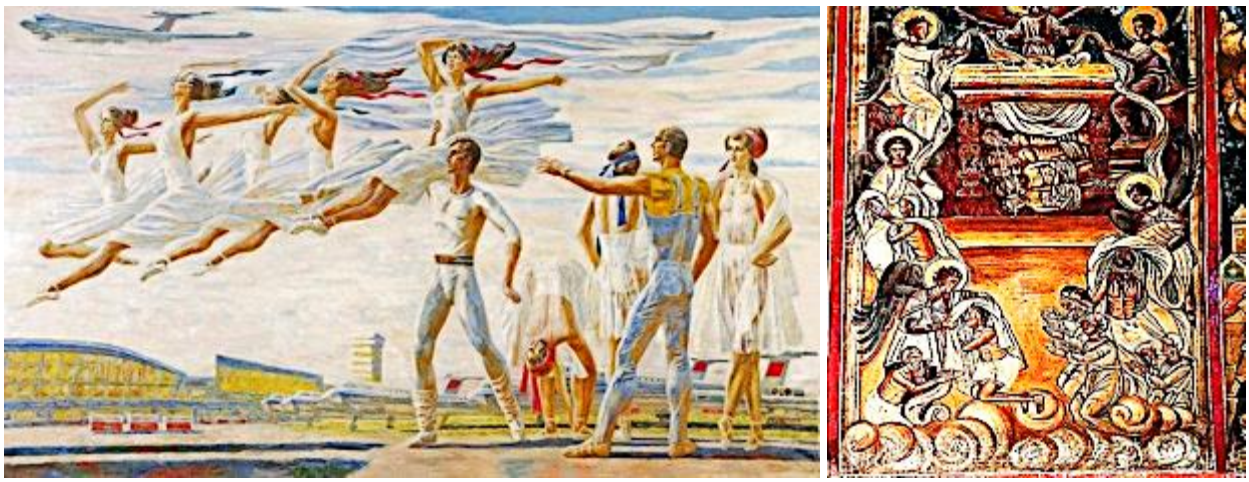


Рис. 82 Послевоенные панно 1948 г. Дейнека Александр Александрович (1899-1969) (пафос жителей нового советского общества «Царства небесного в СССР»). Четвертая сцена Апокалипсиса монастыря Дионисиат. Св. Гора Афон. Школа Тзордиса, XVI в.



Рис. 83 Послевоенное панно А. Дейнека 1948 г (перед нами пафос жителей нового советского общества «Царства небесного»). Ццена фресок Апокалипсиса монастыря Дионисиат Св. Гора Афон, XVI в. Надпись: «Я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели» (Откр. 6,9).



Рис. 84 А. Дейнека «Москва» 1952 г. (иконография-прорись «Небесного Иерусалима»)



Рис. 85 Аркадий Пластов «В Успенском соборе», 1950 г. и «Поклонение волхвов» (бумага, акварель, темпера), 1954 г.



Рис. 86 Г.Г. Нисский «Подмосковный пейзаж» 1957 г.



Рис. 87 Виктор Попков «Трудовые будни», 1958 г. Виктор Попков «На работу», 1958 г. Из серии «Транспорт». Государственная Третьяковская галерея



Рис. 88 Петр Оссовский Велосипедисты» 1959 г., холст, масло.

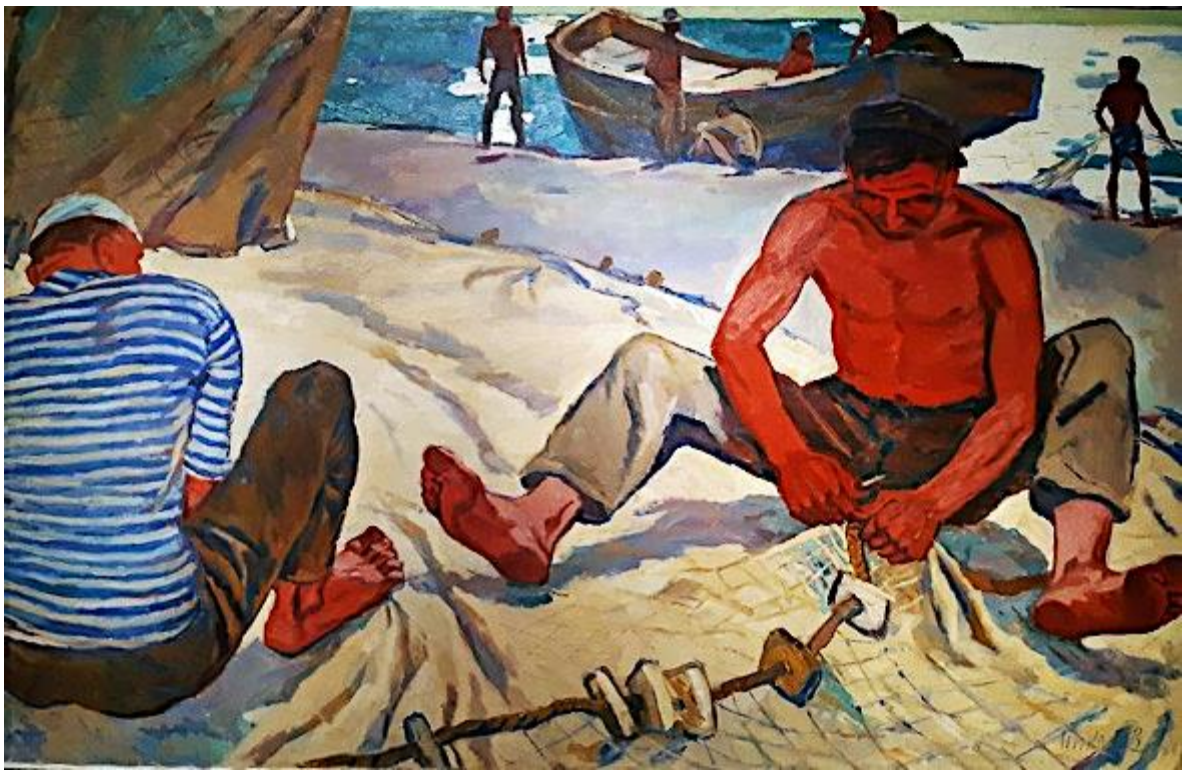


Рис. 89 Павел Никонов - «Рыбаки», 1959 г. холст, масло



Рис. 90 Петр Осовский «Три поколения». 1959 г. (Холст, масло 73х97)

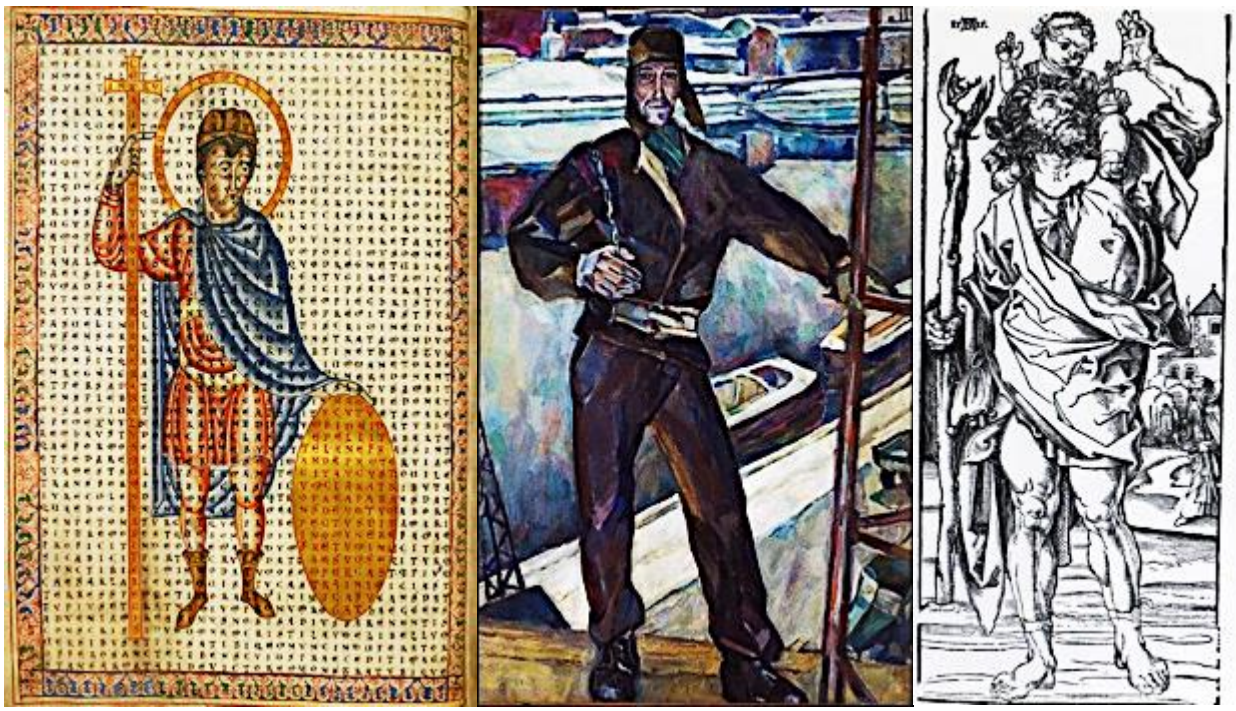


Рис. 91 Средневековая миниатюра Людовик Благочестивый XI в., картина Н.И. Андронова «Монтажник», 1958 г. и гравюра А. Дюрера «Св. Христофор», ок 1495 г.



Рис. 92 Фрагмент картины И. Босха «Поклонение волхвов», 1450-1516 гг. с изображением Иерусалима. Картина Т.Т. Салахова «Пустыня Каспия» 1959 г.

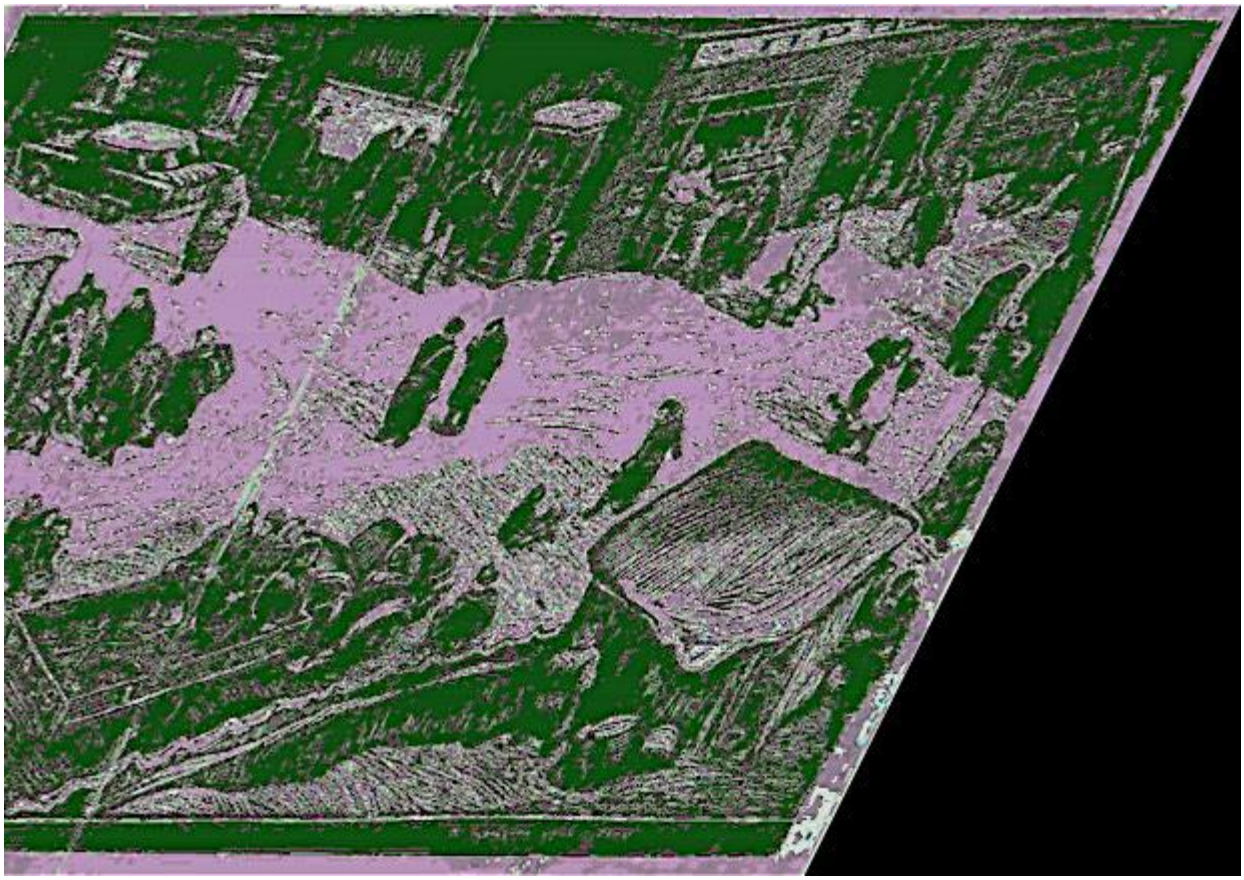


Рис. 93 Илларион Голицын «Перекресток». Линогравюра. 1959 г.

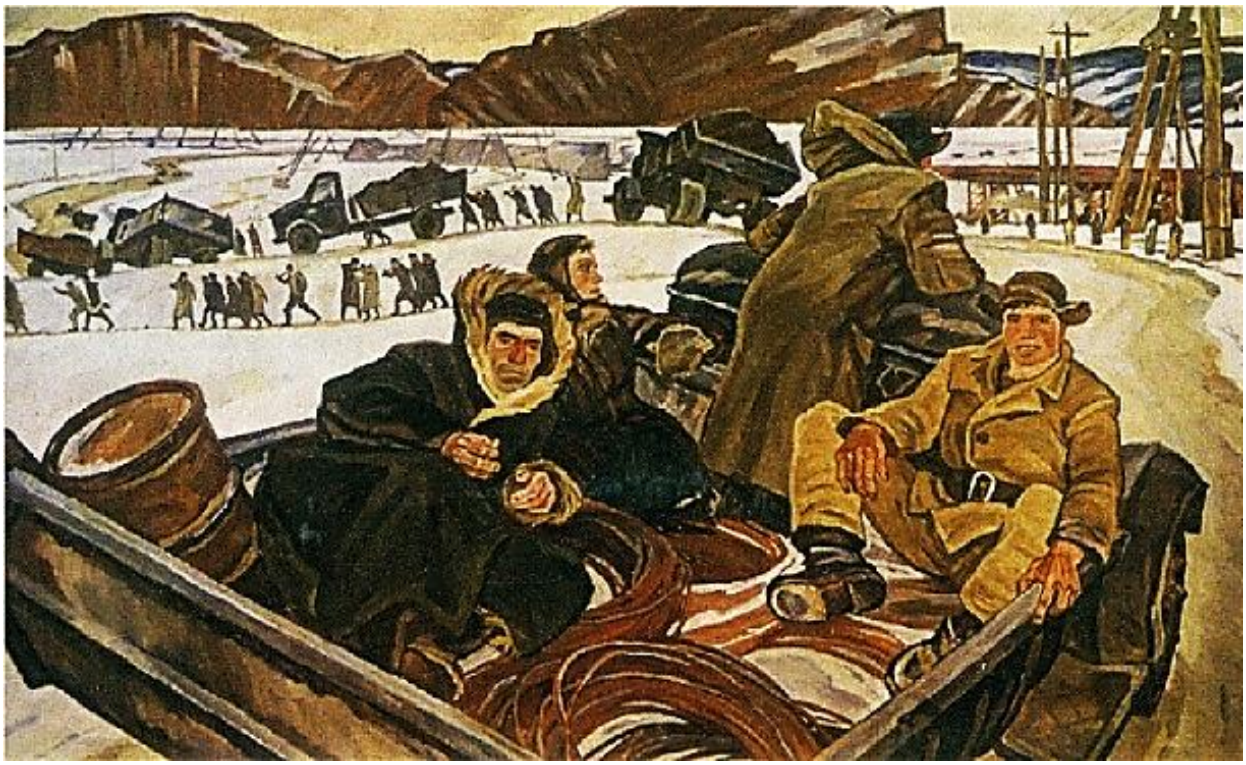


Рис. 94 Павел Никонов. «Наши будни». Холст, масло. 1960 г.

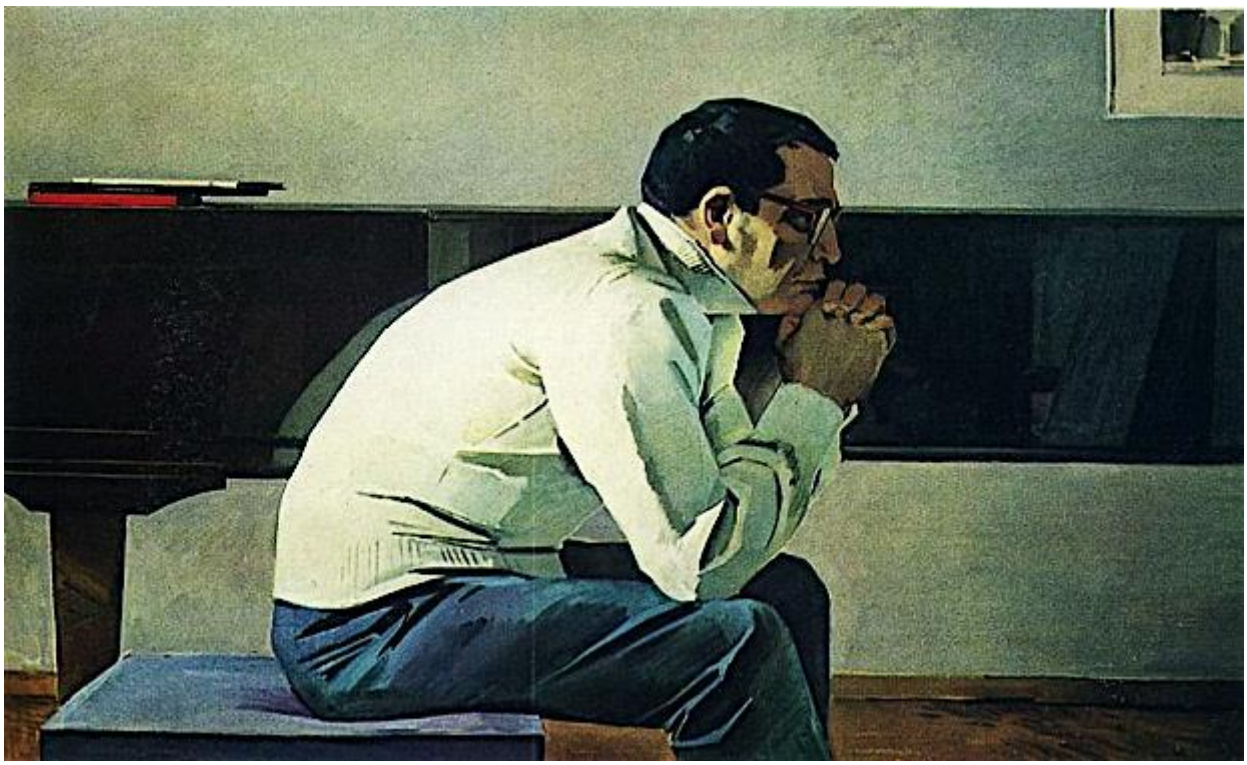


Рис. 95 Т.Т. Салахов «Портрет композитора Кара-Караева», 1960 г.

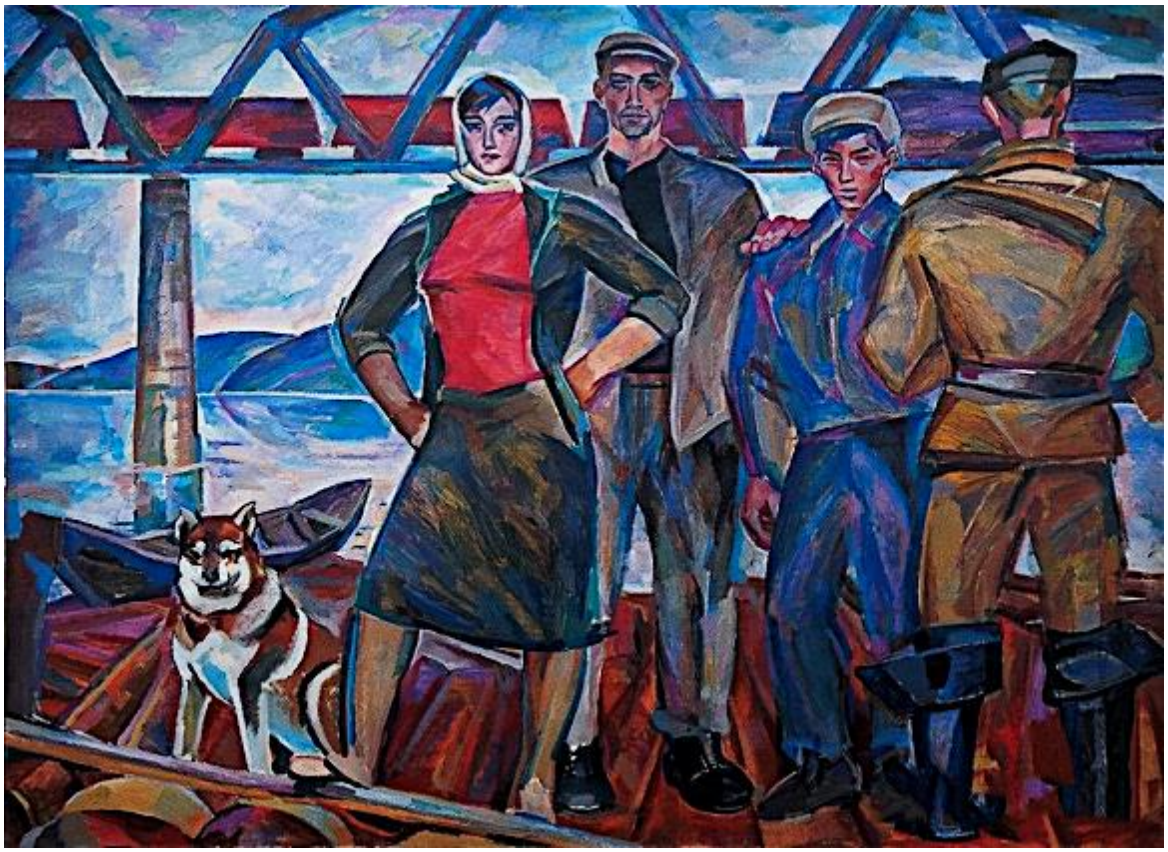


Рис. 96 Н.И. Андронов «Плотогоны», 1961. Холст, масло. (210×275)

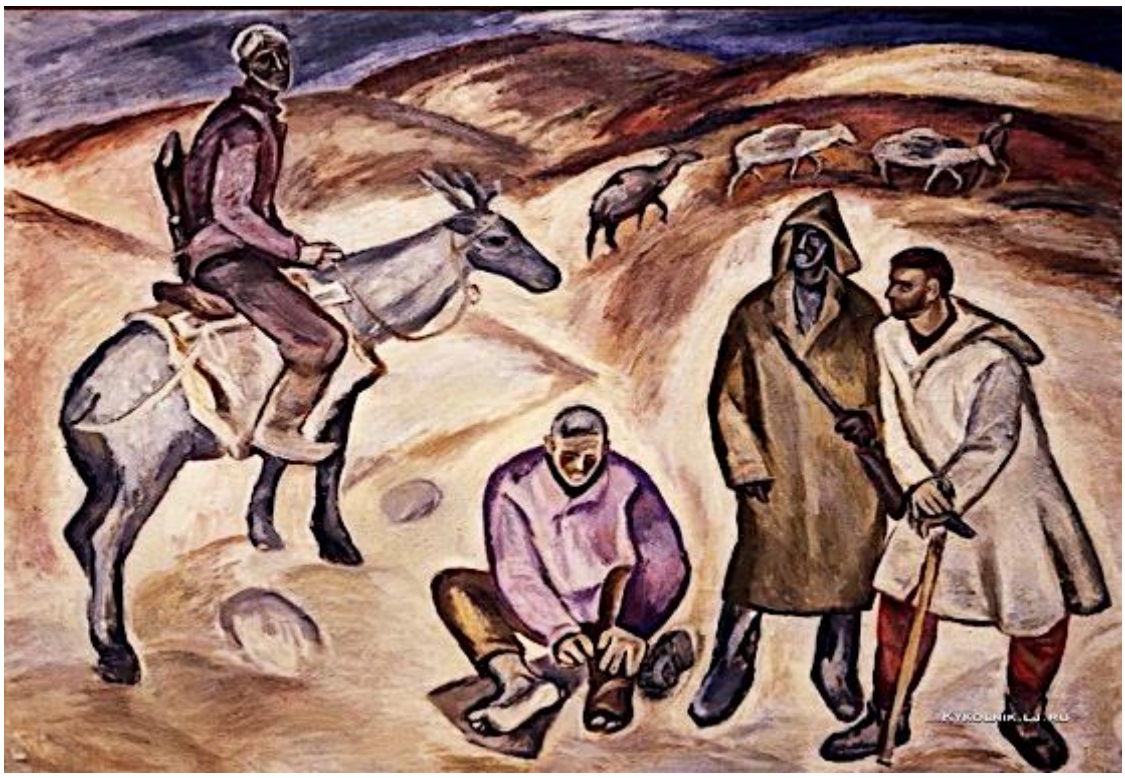


Рис. 97 Павел Никонов «Геологи», холст, масло. 1962 г.

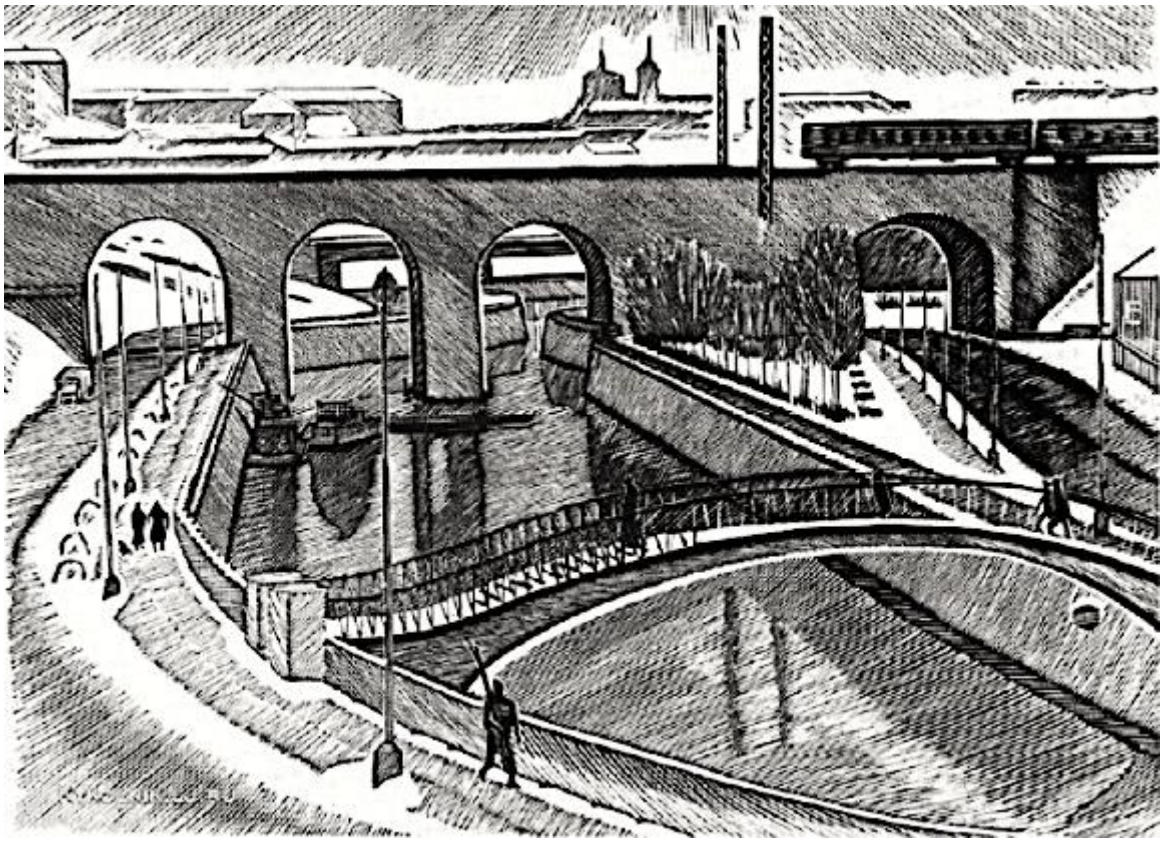


Рис. 98 Гурий Захаров. Яуза. Из серии «Москва». Линогравюра. 1962 г.



Рис. 99 С.А. Теленков «Пошехонское шоссе (Ленинградское шоссе)» 1963 г.



Рис. 100 Павел Никонов. Штаб Октября. Холст, масло. 1966 г.



Рис. 101 Борис Тальберг. Берегите мир на земле. Витраж. Музей боевой комсомольской славы имени Александра Матросова. Великие Луки. 1971 г.



Рис. 102 Работы «Белютинского круга»: Анатолий Строчилин, Владислав Зубарев, Валентин Окороков, Вера Преображенская, Александр Панкин, Марина Зенчева, Филиппова, Скопов, Инесса Рябинина, Виктор Булдаков и многие… Владислав-Зубарев. «Пророк». 276х590, 1972. «Материнство-Листопад» (холст, масло). 205х147-423х590. 1977. «Воздвижение-веры» (холст, масло). 200х290-590х407, 1978.

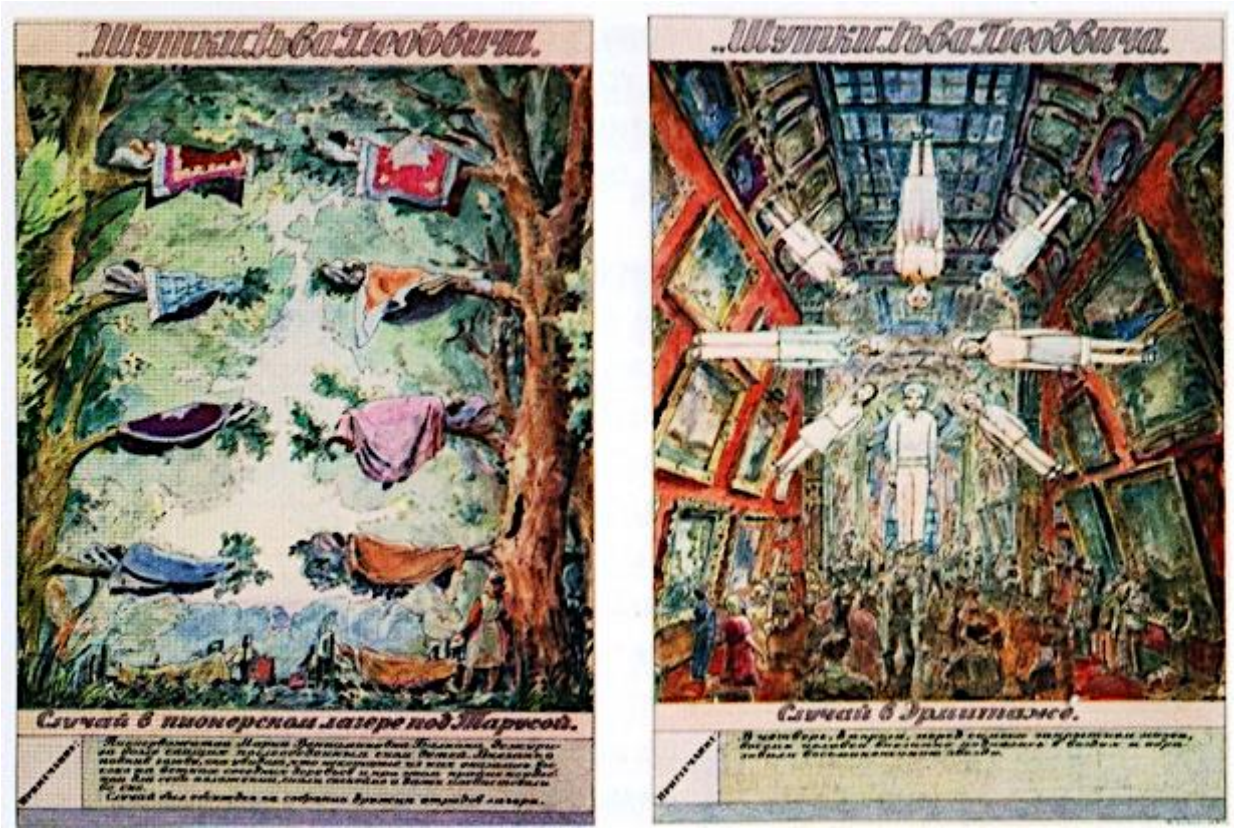


Рис. 103 И. Кабаков «Шутник Горохов». Листы из альбома. Акварель, перо, тушь. 1972 г.



Рис. 104 Комар и Меламед «Встреча Солженицына и Белля на даче у Ростроповича», 1972 г., «Лайка», 1972 г., «Происхождение социалистического реализма», (1982−1983) Нью-Йорк

Глава 3. ОСНОВЫ ДУХОВНОЙ И ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ФОРМИРОВАНИИ «СУРОВОГО СТИЛЯ»

3.1. Иконическое начало живописно-пластической традиции в отечественном изобразительном искусстве



Рис.105 Фреска Ферапонтова монастыря «Богородица Всецарица с предстоящими Арх. Михаилом и Гавриилом», XV в. Ф. Грек фрагмент фрески «Троица Ветхозаветная», 1378 г



Рис. 106 Композиционные построения иконописного пространства в изографии

3.2. Иконологическая духовная идентичность живописных образов сурового стиля (иконичность как духовно-мировоззренческое отражение бытия)



Рис. 107 Иконографические прориси фигур в иконописном пространстве Православной изографии

Авторская интерпретация мотивов христианской и православной иконописи в творчестве Виктора Попкова.

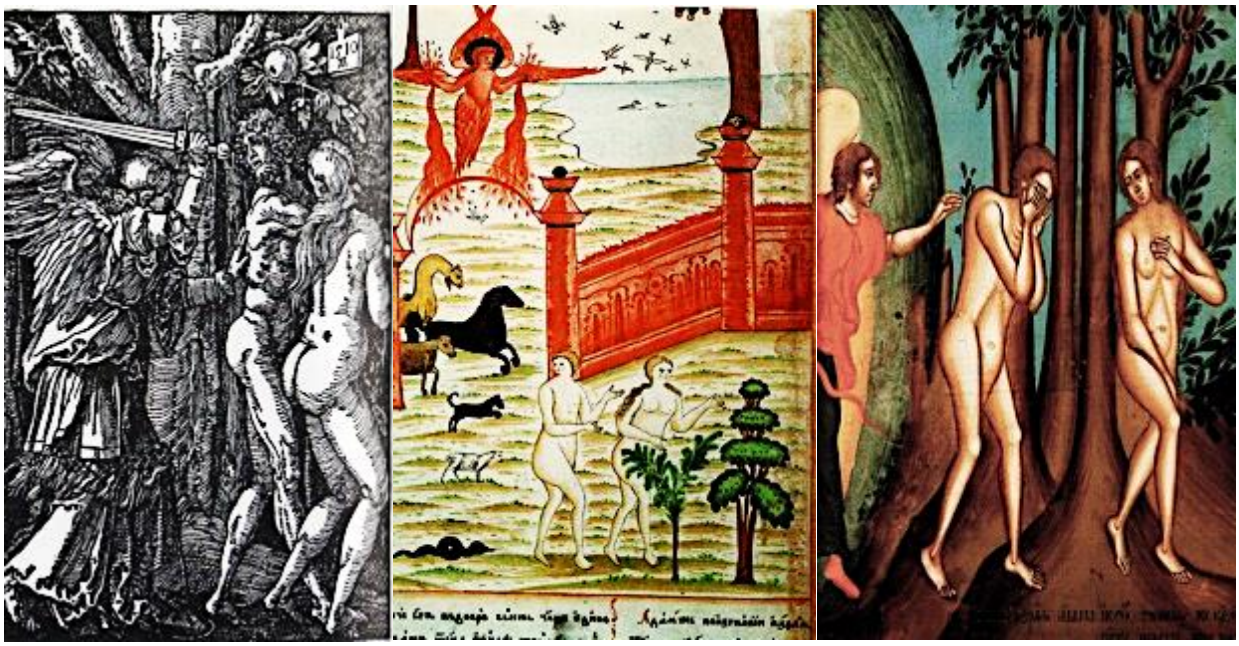


Рис. 108 А. Дюрер гравюра «Изгнание из Рая» ок. 1510 г. Фрагмент старообрядческой иконы «Изгнание из Рая», XIX в. икона «Изгнание Адама и Евы из Рая», XVIII в.



Рис. 109 В.Е. Попков «Двое» 1966 г. (рядом эскиз углем). Государственная Третьяковская галерея. Мы видим, что работа является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму после грехопадения: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься. ***И нарек Адам имя жене своей: Ева (Жизнь), ибо она стала матерью всех живущих***» (Быт. 3:19)

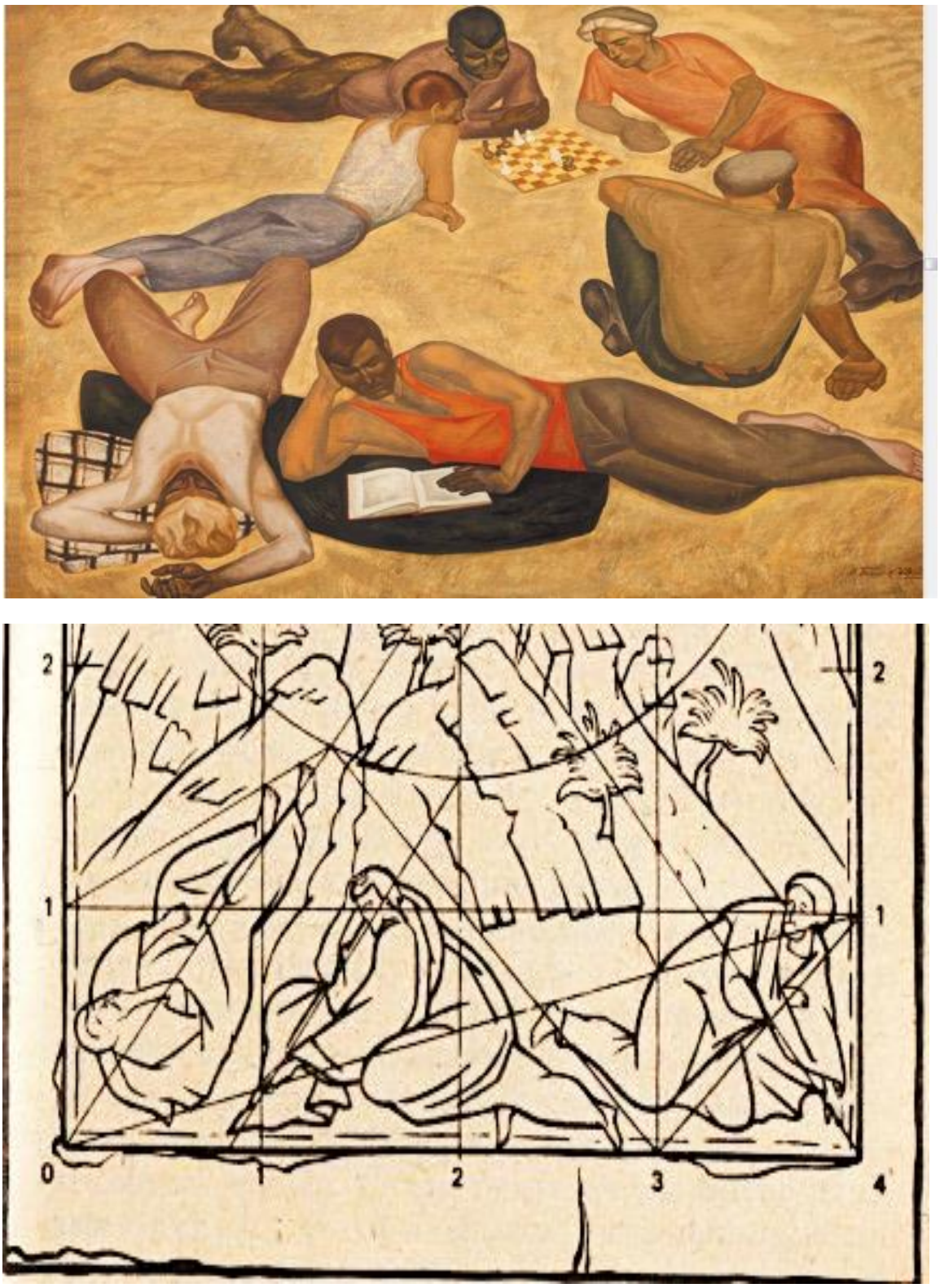


Рис. 110 Виктор Попкова «Бригада отдыхает», 1962-1965 гг. Композиционное построение и прорись иконы «Преображение Господне» (Фаворский Свет).

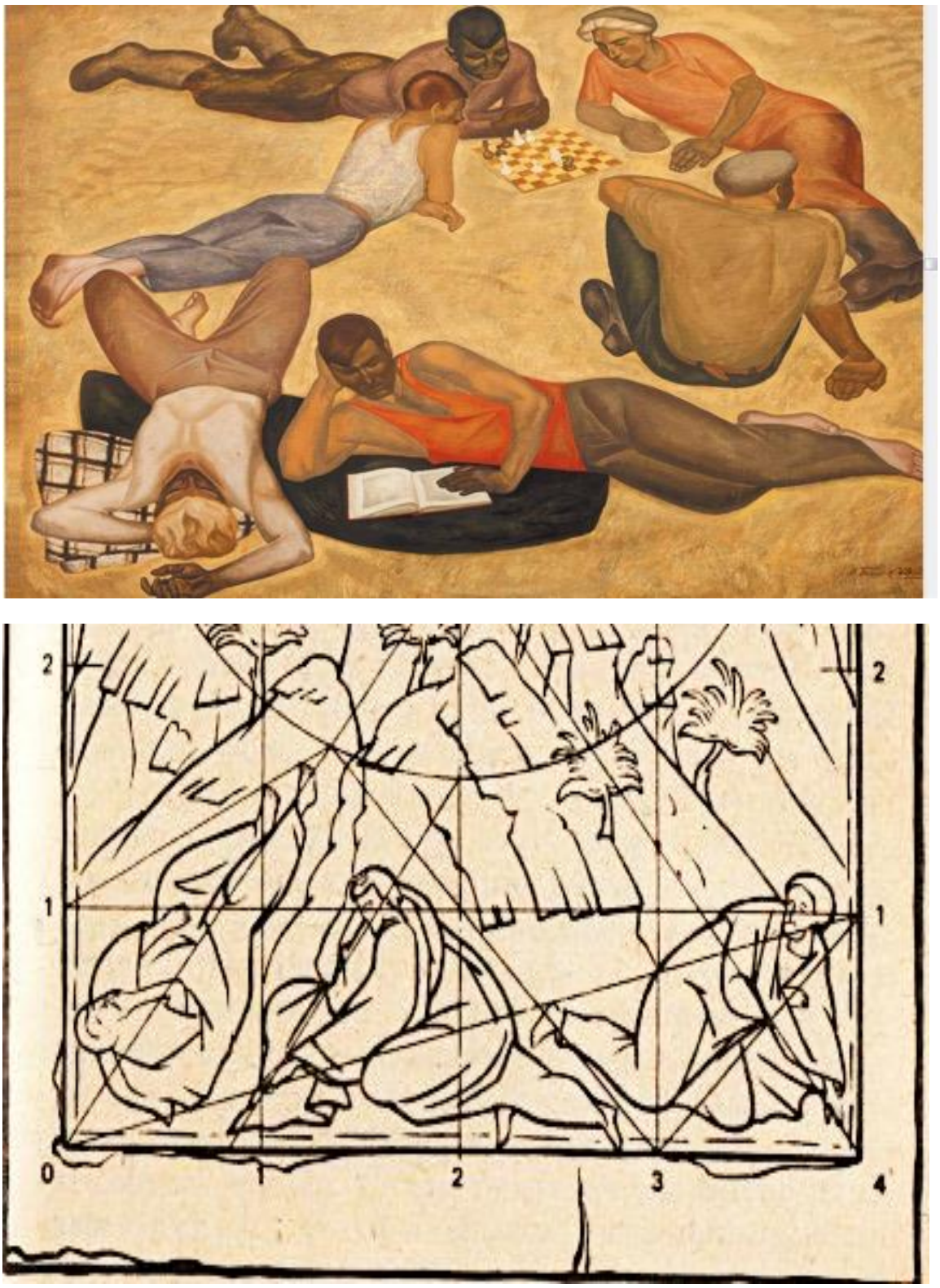


Рис. 110 Виктор Попкова «Бригада отдыхает», 1962-1965 гг. Композиционное построение и прорись иконы «Преображение Господне» (Фаворский Свет).



Рис. 111 Виктор Попков в студии, 1968 г. и авторские эскизы церковных фресок



Рис. 112 Прорись иконы Богородицы «Успение», фреска Богоматерь «Оранта», св. Марина (Афины), XIV в., Виктор Попков. «Воспоминания. Вдовы», 1966 г. Св. Анна фрагмент иконы «Знамение» XVI в.



Рис. 113 Икона «Вознесение», 1408 г. Виктор Попков. «Хороший человек была бабка Анисья», 1971–1973 гг. Государственная Третьяковская галерея.



Рис. 114 Виктор Попков «Северная песня», 1968 г. Государственная Третьяковская галерея.



Рис. 114 В. Попков «Строители Братска», 1960–1961 гг. и «Шинель отца, 1970-1971 гг. » Государственная Третьяковская галерея. Эскиз восстановления фресок «Ветхозаветные Пророки», Новгород, XVI в. и картина Эль Греко «ап. Петр и Павел», 1614 г.



Рис. 115 В. Попков «Осенние дожди. Пушкин», 1974 г. Государственная Третьяковская галерея

Христианские мотивы в творчестве Николая Андронова.



Рис. 116 Н.И. Андронова «Монтажник», 1958 г. икона «св. Христофор Песьеглавец», XVI в., икона «св. Георгий», ориентиров. XV в.



Рис.117 Картина Эль Греко «Снятие одежд со Христа», 1577-1579 гг. Н.И. Андронов «Плотогоны», 1961. Холст, масло. (210×275)

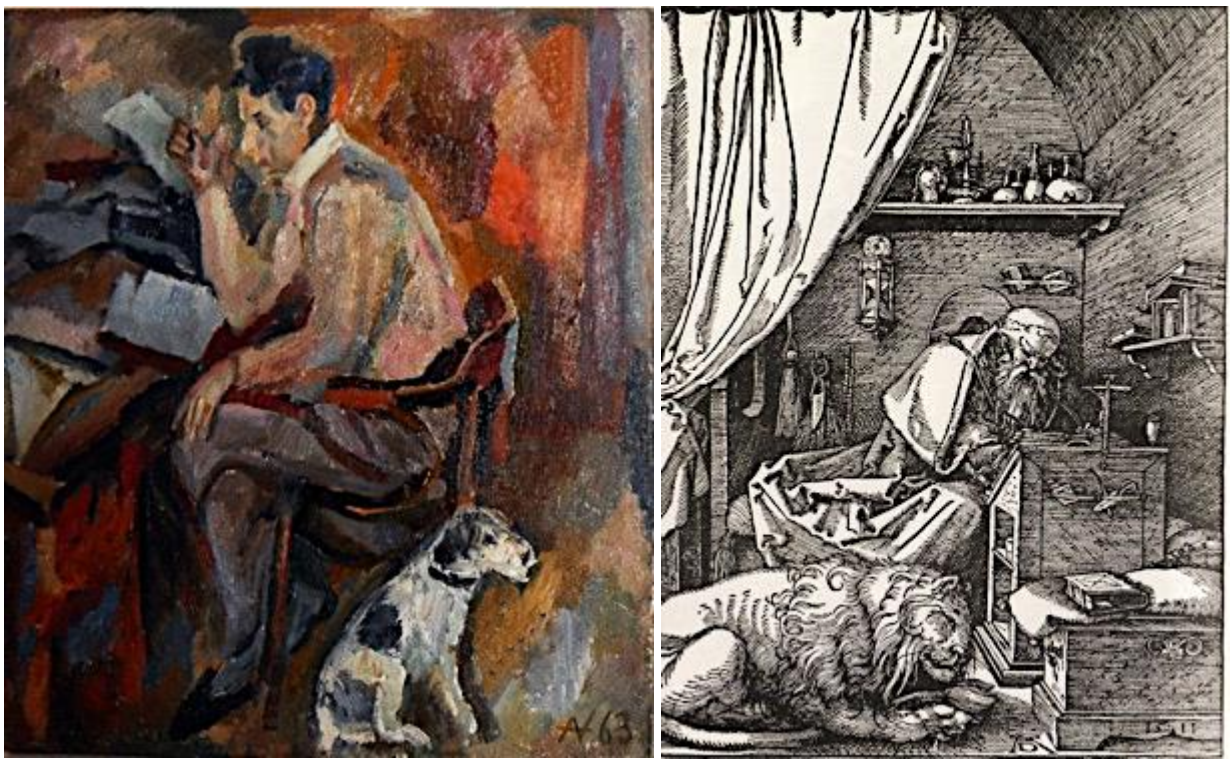


Рис. 118 Н. И. Андронов «Портрет Александра Каменского с Джолькой», 1963 г. и гравюра А. Дюрера «Св. Иероним», 1511 г. 235х160 мм.

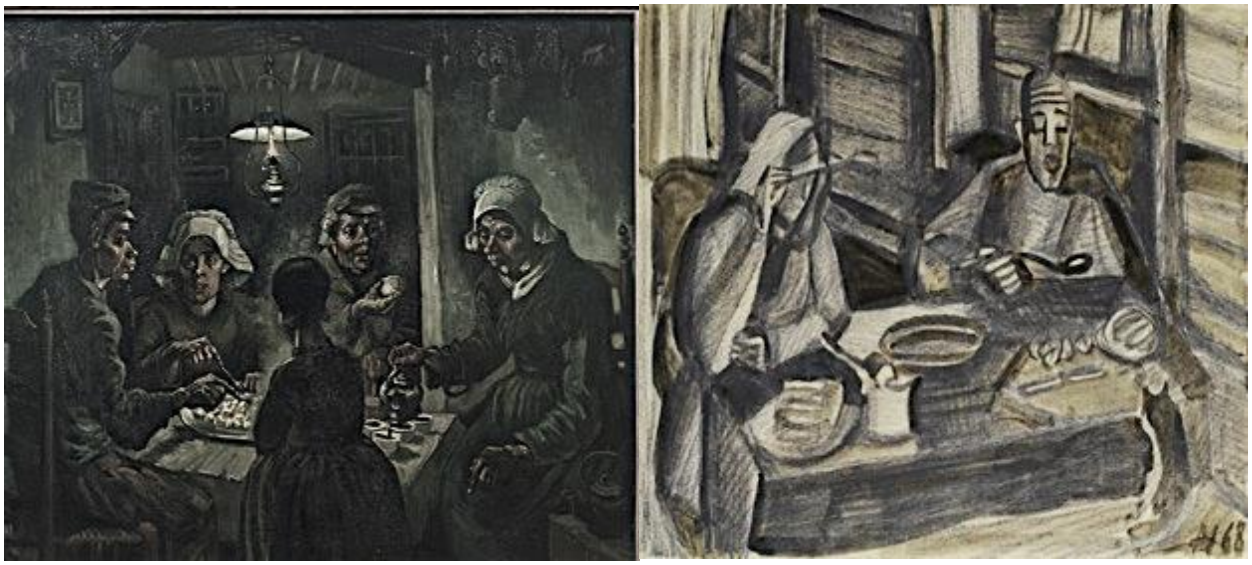


Рис. 119 Фрагмент картина Ван Гога «Едоки картофеля», 1885 г. и работа Н.И. Андронов «Обед» (Бумага, тушь, карандаш, 17 × 25 см), 1968 г.



Рис. 120 Картина Эль Греко «Вид Толедо в грозу», 1597-1614 гг. Н.И. Андронов «За забором» (Акварель 24х48 см), 1969 г.



Рис. 121 Таддео Гадди «Благовестие пастухам» ок. 1327-1330 гг. Флоренция картина Н.И. Андронов «Зимняя ночь. Собаки», 1970 г.



Рис. 122 Н.И. Андронов «Гроза над Новодевичьим монастырем» (ДВП, масло), 1980-1981 г. Картина Эль Греко «Вид Толедо в грозу», 1597-1614 гг.

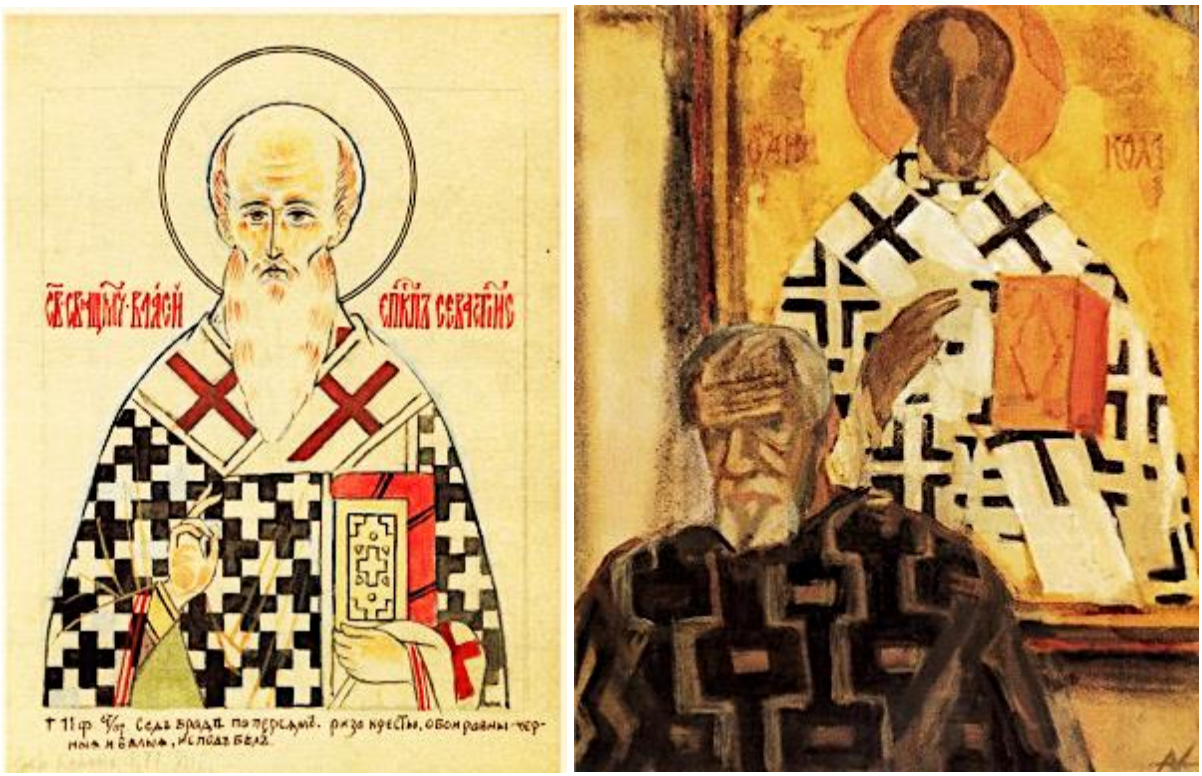


Рис. 123 Икона св. Власий Севастийский (прорись). Н.И. Андронов «Автопортрет в музее» (Холст, масло. 89,5 × 70), 1986 – 1996 г.

Гелий Коржев, Петр Оссовский, Павел Никонов и другие представители - «суровой» иконичности.



Рис. 124 Г. Коржев триптих «Коммунисты», 1960 г.



Рис. 125 Г. Коржев «Художник», 1961 г.



Рис. 126 Г. Коржев «Проводы», 1967 г. и «Мать» («Опаленные войной»), 1967 г.



Рис. 127 Илья Ефимович Репин «Проводы новобранца», 1879 г. (фрагмент)



Рис. 128 П. Рубенс «Венера с зеркалом», 1615 г. М. Вейстлинг «Перед зеркалом», 1840 г.

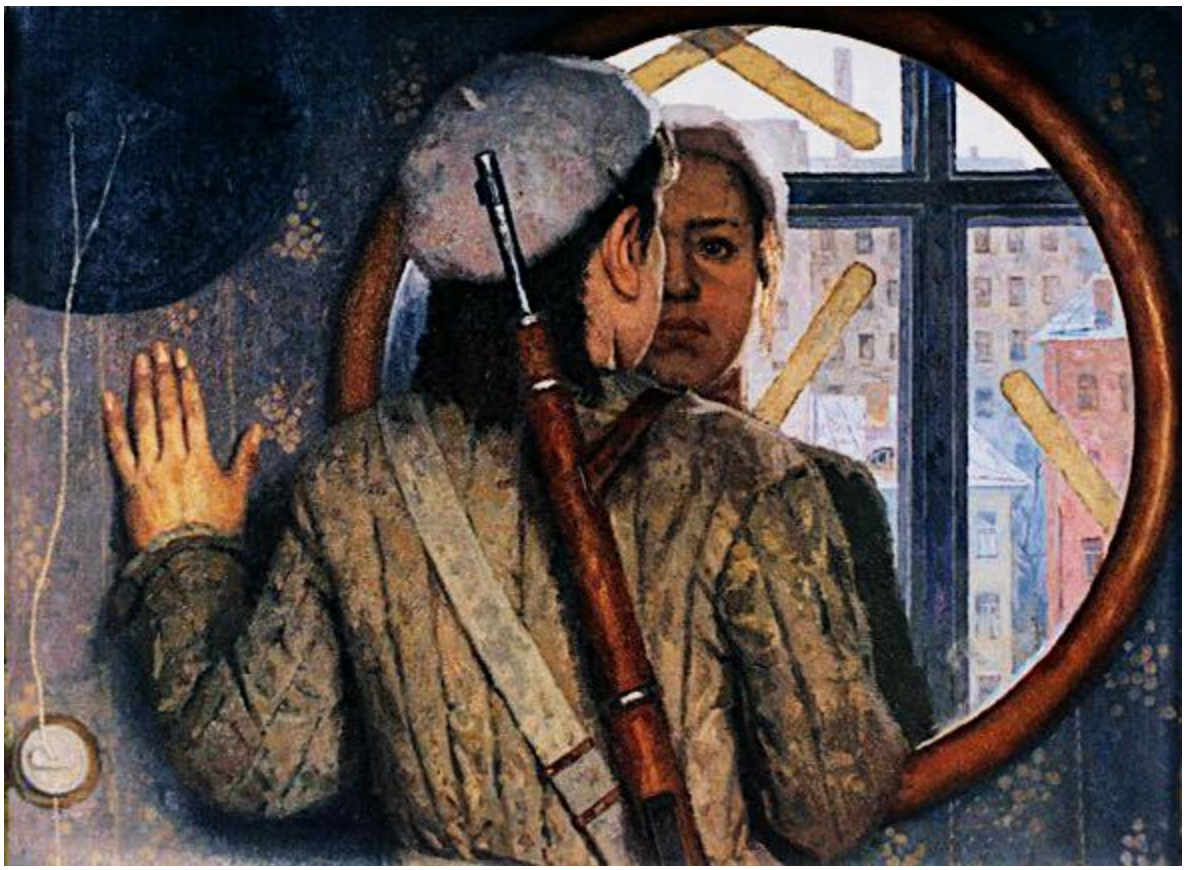


Рис. 129 Картина Г. Коржева «Перед дальней дорогой», 1976 г. (89х119,5)



Рис. 130 Г. Коржев «Наезд», 1990 г. и Эль Греко «Лаокоон», 1610 г. Фрагмент гравюры А. Дюрера «св. Семейство», 1526 г. Картина Г. Коржев «Облака, 1945», (200х×190 см). 1985 г. и картина «Бегство в Египет » Автор de San-Fernando, XVII в.



Рис. 131 Миниатюра «Пляска смерти» XV в. Картина Гелий Коржев «На троих», 1998 г.



Рис. 132 Г. Коржев «Последний. Прощание», 1995 г и «Последние», 1998 г.



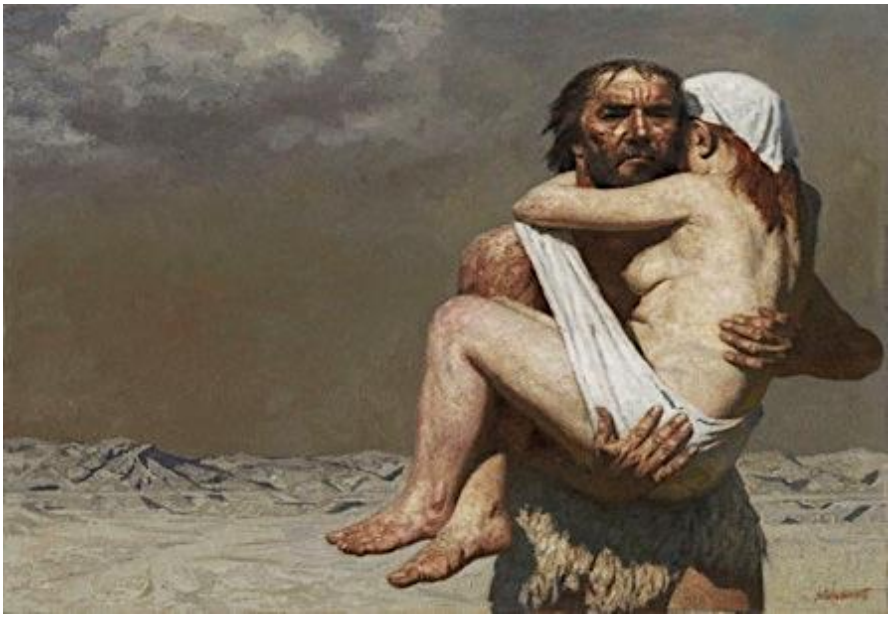


Рис. 133 Мазаччо и Фра Анжелико «Изгнание из рая», 1427-1428 г. А. Дюрер «Изгнание из Рая», ок. 1510 г., «Изгнание Адама и Евы из Рая» Русская икона. Последняя треть XVIII в. Г. Коржев «Лишенные Рая», 1998 г.

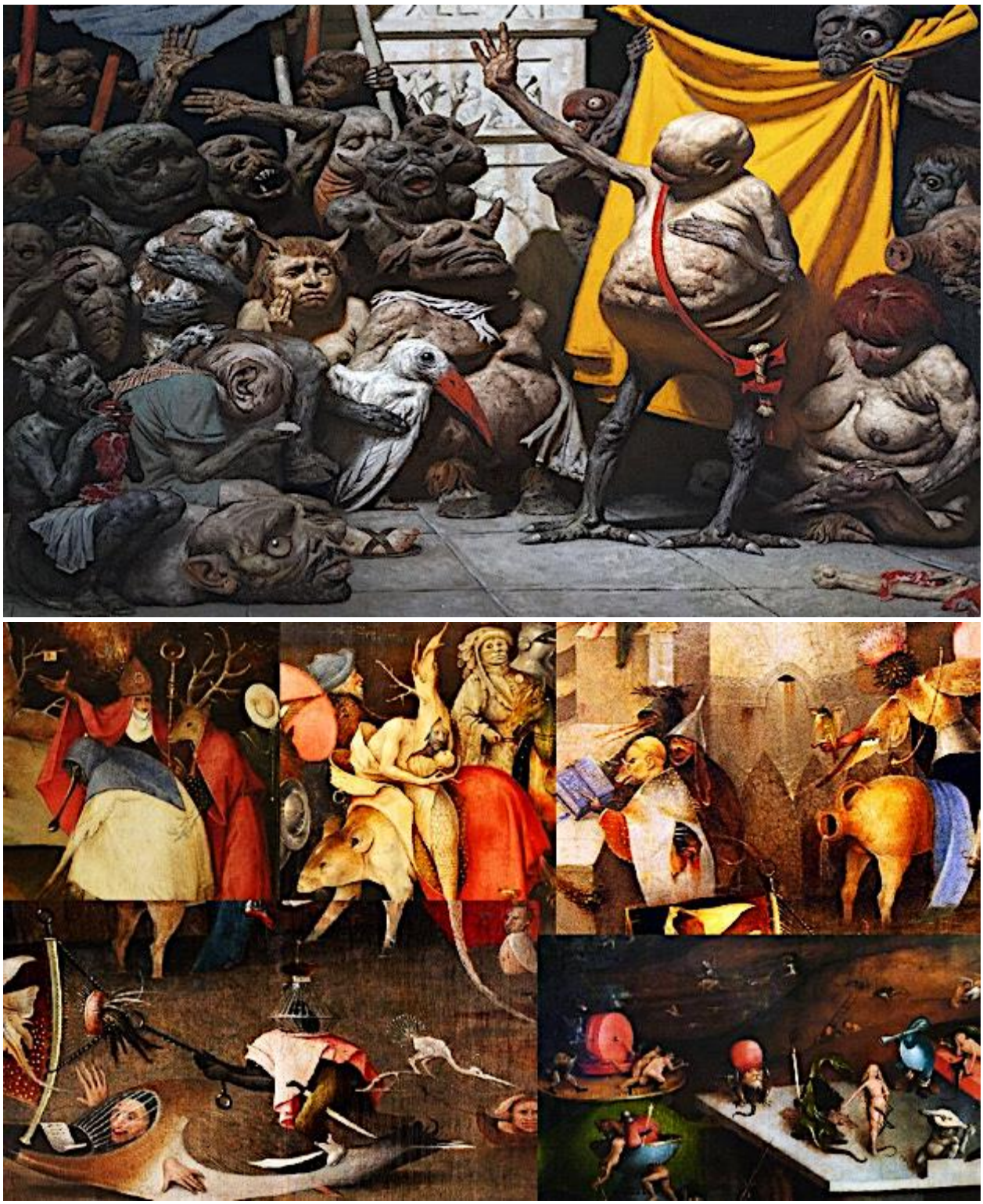


Рис. 134 Фрагменты картин И. Босха «Сад наслаждений», около 1490-1510 гг., «Семь смертных грехов», около 1475-1480 гг. Л.Г. Ионин: «Советский художник Гелий Коржев, видный представитель соцреализма, первый секретарь Союза художников РСФСР, Народный художник СССР и прочая, и прочая в восьмидесятые и девяностые годы стал писать не только поднимающих знамя коммунистов, но и непонятных уродцев, одним напоминающих о Босхе, а другим о чертях. Болезненнее всего гибель советской культуры должна была сказаться на наиболее активной части общества…». [Ионин Л.Г. Идентификация и инсценировка (к теории социокультурных изменений) // СОЦИС. 1995, № 4.].



Рис. 135 Фаворский «Слово о полку Игореве», 1956 г. П. Оссовский «Три поколения», 1959 г.



Рис. 136 П. Оссовский «Псковский кремль», 1974 г. П. Оссовский «Московский Кремль» (Холст. Масло. 65 х 95).

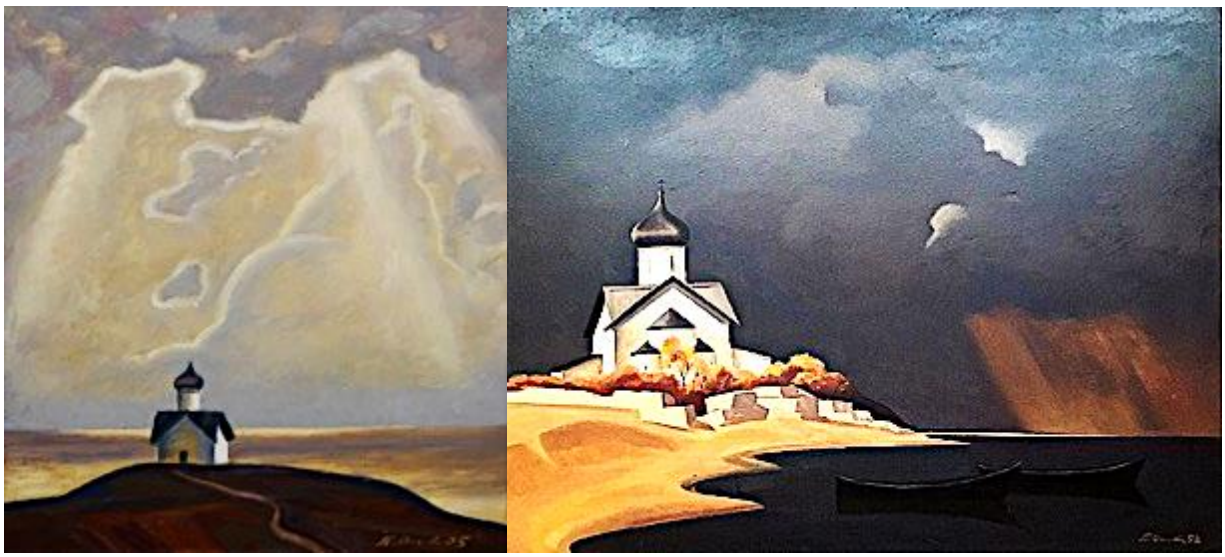


Рис. 137 П. Оссовский «Путь к храму» и «Берег»



Рис. 138 П. Оссовский «Псковский кремль». 1974 г. и Эль Греко «Толедо», 1597 г.



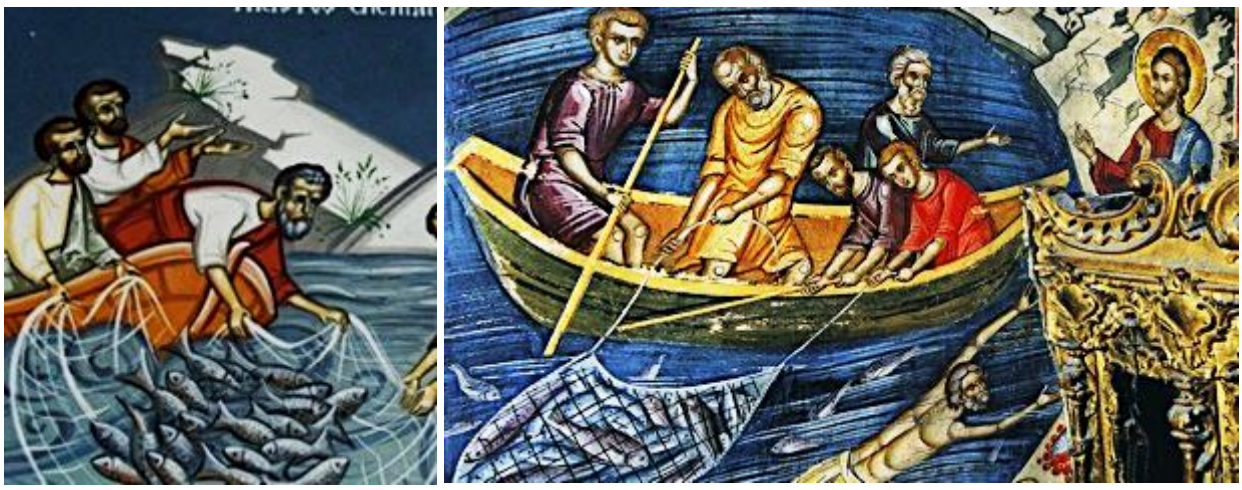


Рис. 139 Павел Никонов «Рыбаки», 1959 г. (холст, масло) и Михаил Никонов «Рыбаки», (бумага, темпера), 1967 г. Фрески монастыря Дионистиат Афон «Чудесный улов», XVI в.

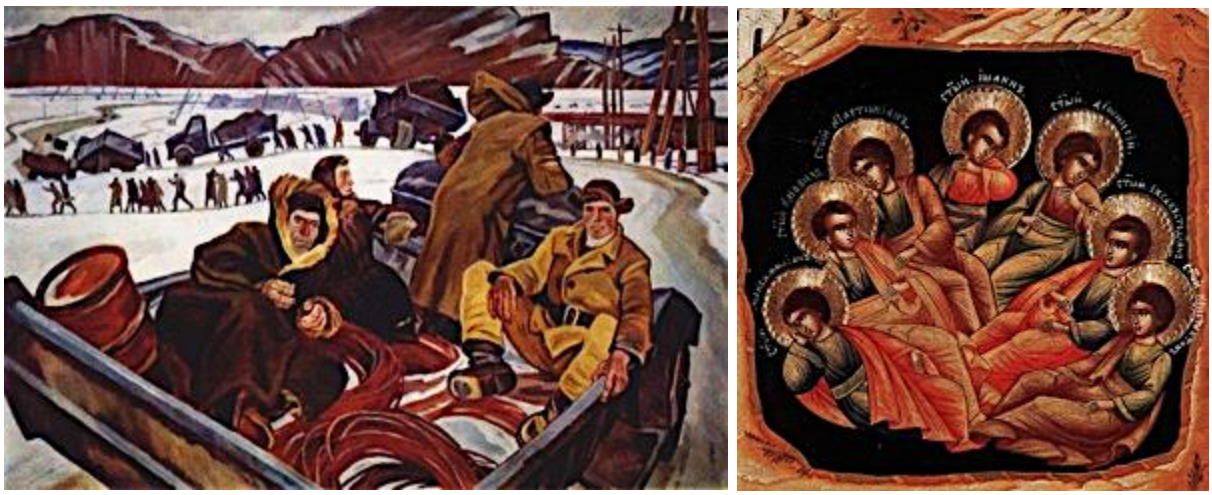


Рис. 140 П. Никонов «Наши будни», 1960 г. Икона «Семь отроков в пещере» XVII в.



Рис. 141 Павел Никонов «Геологи», 1962 г. Таддео Галди «Благовестие пастухам», ок. 1327-1330 гг. Икона «Чудо Георгия о змее», Афон, XVI в. Икона «св. Трифон», XVII в.

3.3. Национальные тенденции и школы в сложении иконографии «сурового стиля».



Рис. 142 Май Данциг «Навстречу жизни. Диплом», 1958 г. Холст, масло. 160 х 319,5 Национальный художественный музей Республики Беларусь

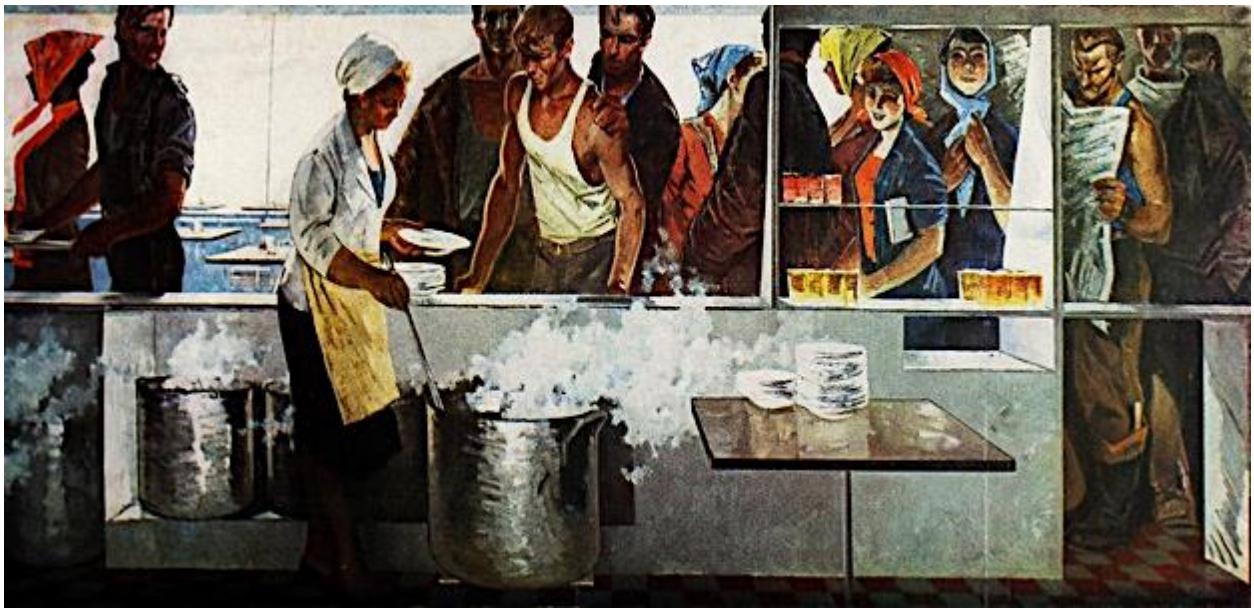


Рис. 143 Май Данциг «В рабочей столовой», 1963 г. Холст, масло. 200 х 500 Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 144 Май Данциг «Беларусь - мать партизанская», 1967 г. Холст, масло, 298 х 538,5. Национальный художественный музей Республики Беларусь

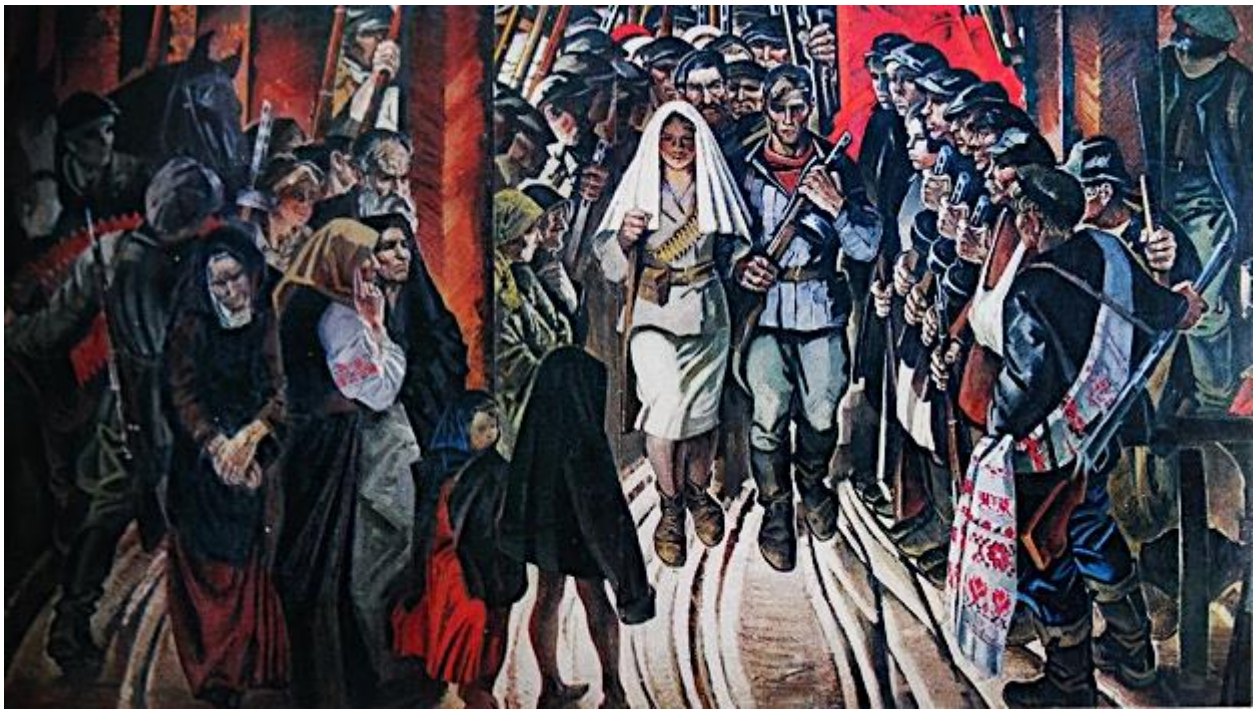


Рис. 145 Май Данциг «Партизанская свадьба», 1968 г. Холст, масло, 297 х 552. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 146 Амброджо Лоренцетти «Мадонна млекопитательница», XV в. Май Данциг «Партизанская баллада», 1969 г. Холст, масло, 300 х 300. Фонд Art Russe. и Питер Пауль Рубенс «Отцелюбие римлянки», (1577-1640)

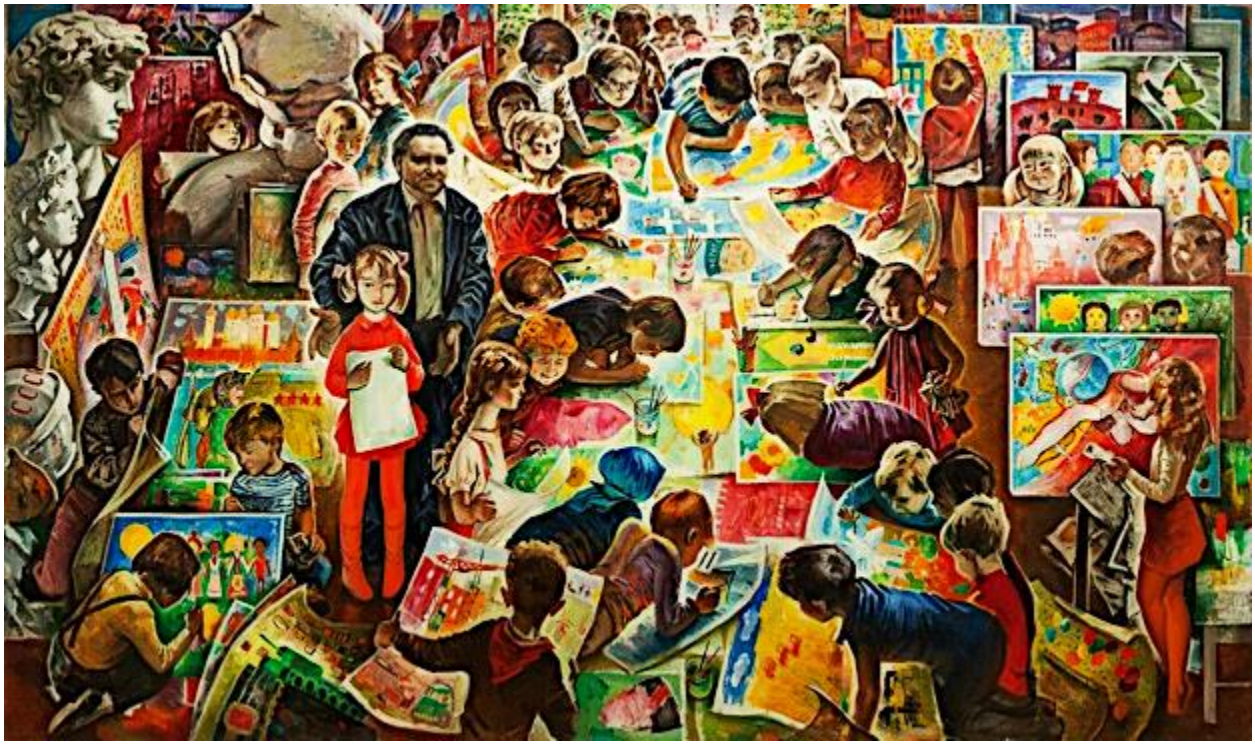


Рис. 147 Май Данциг «Солнечный континент», 1977 г. Холст, масло, 300 х 501. Национальный художественный музей Республики Беларусь



Рис. 148 Май Данциг «Победа», 1984 г. Холст, масло. 325 х 600.





Рис. 149 Май Данциг «И помнит мир спасённый», 1985-1995 гг. Холст, масло, 350 х 700 Фонд Art Russe. Икона «За други своя», 1915 г. (предположительно школа В. Васнецова)



Рис. 150 М. Савицкий «Партизаны», 1963 г. и «Витебские ворота», 1966-1967 гг. (из цикла «Беларусь партизанская», 1960-1980-е гг.)



Рис. 151 Икона Богоматерь «Баркалабовская» из г. Быхов, 1659 г. М. Савицкий «Партизанская мадонна», 1967 г. Икона «Богоматерь Одигитрия» Белорусская из с. Дубенец, XVI в.



Рис. 152 М. Савицкий «Партизанская мадонна» (Минская), 1972 г.



Рис. 153 М. Савицкий «Поле», 1973 г. и прорись злаков на Ярославских фресках XVII в.



Рис. 154 М. Савицкий «Мадонна Биркенау», 1978 г. и «Танцующие с факелами» из серии «Цифры на сердце», 1974-1979 гг.



Рис. 155 В. Верещагин «Апофеоз войны» и М. Савицкий «Отбор» и «Летний театр» из серии картин «Цифры на сердце», 1974-1979 гг.



Рис. 156 М. Савицкий «Плач о земле», «Покинутые» и «Реквием» из серии «Черная быль» 1987-1992 гг. Третья, четвертая и пятая сцены Апокалипсиса на фресках Дионисиат. Афон «И вот конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан ему был венец, и вышел он как победоносный» (Откр. 6,2). «Я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели» (Откр. 6,9).

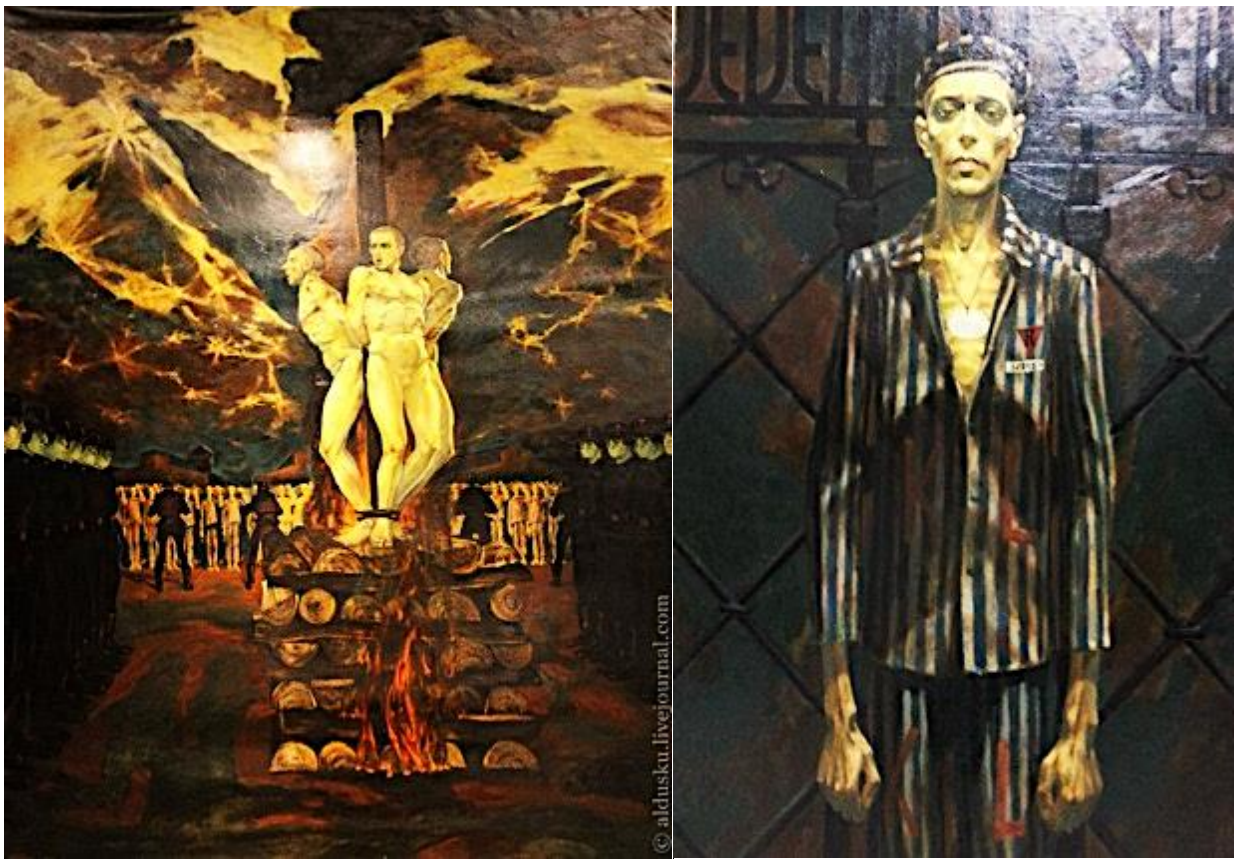


Рис. 157 М. Савицкий «Песня коммунистов» и «Узник 32815» из серии «Цифры на сердце», 1974-1979 гг.



Рис. 158 М. Савицкий серия картин «Черная быль», 1987-1992 гг.

Глава 4. «СУРОВЫЙ СТИЛЬ» КАК ЦЕЛОСТНАЯ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОГРАММА СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА.



Рис. 159 Презентация выставки «Оттепель» в Новой Третьяковке на Крымском валу, где организаторы сообщают, что «это первая масштабная выставка, посвященная эпохе, которая охватывает период с 1953 года, когда после смерти И.В. Сталина произошли первые амнистии политических заключенных, и до 1968 года, когда ввод советских танков в Чехословакию». Фото А. Сазикова.



Рис. 160 Выставка «Оттепель» 16 февраля 2017 г. - 12 июня 2017 г. Фото А. Сазикова



Рис. 161 Вице-премьер Ольга Голодец с директором Государственной Трьетьяковской Галереи Зельфирой Трегуловой и представителем РЖД. Фото А. Сазикова



Рис. 162 Экспозиция выставки состоит из семи тематических разделов: в которые на равных интегрированы самые разные артефакты: произведения живописи и графики, скульптура, предметы быта, образцы дизайна и фрагменты художественных фильмов.



Рис. 163 Первый раздел выставки «Разговор с отцом». Напряженный диалог поколений в послевоенном советском обществе подогревался двумя темами, о которых многие предпочитали молчать: правда о войне и правда о лагерях. Фото А. Сазикова



Рис. 164 Следующий раздел «Лучший город Земли». Город в эпоху оттепели это основное «место действия», место соприкосновения приватной и публичной сфер: и город выполняет для них функцию общественного форума или «большого дома» - это пространство для застолий во дворе, танцев и чтения стихов на площадях и в парках.



Рис. 165 Раздел «Международные отношения». Фото А. Сазикова

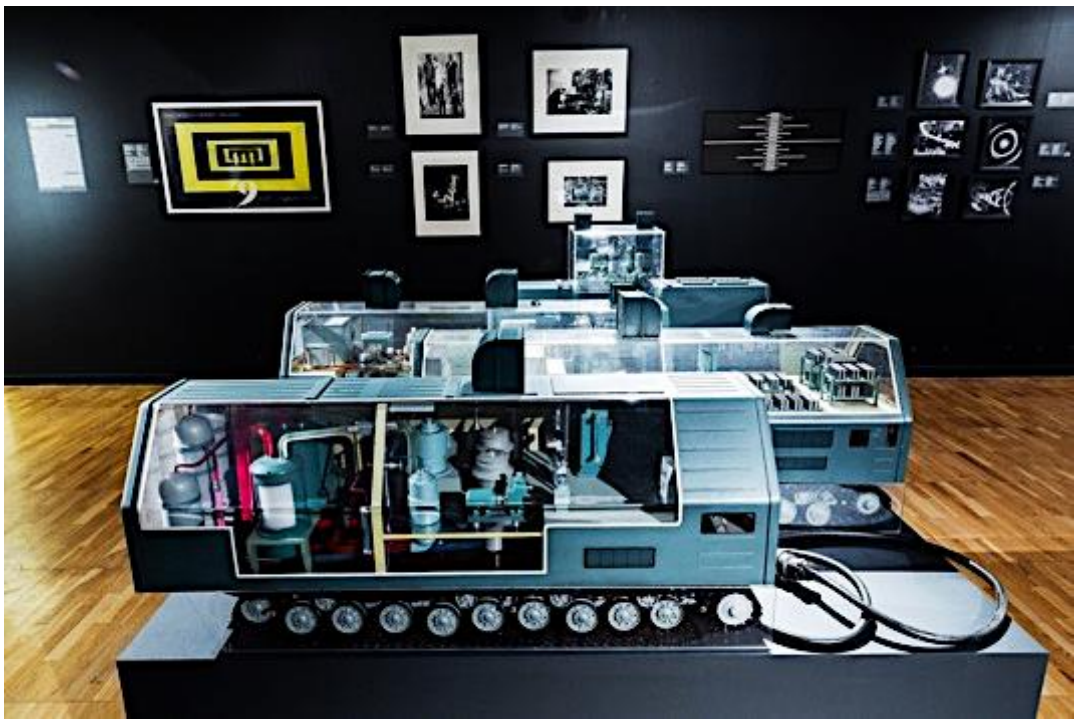


Рис. 166 Раздел «Атом - космос». Массовизация высшего образования и развитие научных институтов порождают новых героев времени - студентов и ученых. С запуска в 1957 году «Спутника-1» технологизм завладевает умами и становится одной из главных тем в советской культуре, затрагивая не только живописные или поэтические произведения, но и дизайн станков, бытовых предметов и приборов. Фото А. Сазикова



Рис. 167 Раздел «Атом – космос». Атом и космос - самая малая и самая большая величины определяли диапазон мышления шестидесятников. Массовизация высшего образования и развитие научных институтов порождают новых героев времени - студентов и ученых. Фото А. Сазикова



Рис. 168 Запуск в 1957 году «Спутника-1» и космос завладевает умами становясь одной из главных тем в советской культуре, затрагивая не только живописные или поэтические произведения, но и дизайн бытовых предметов и приборов. Фото А. Сазикова



Рис. 169 Раздел «Атом – космос». Атом и космос - самая малая и самая большая величины определяли диапазон мышления шестидесятников, устремленных в будущее. Фото А. Сазикова



Рис. 170 Раздел «Новый быт». Обещание обеспечить каждую семью отдельным жильем, соответствующим требованиям гигиены и культурного быта, было закреплено в новой программе КПСС от 1961 года. Вновь приобрел актуальность лозунг 1920-х годов «Художник — на производство»: мир советского человека должен быть улучшен с помощью предметно-бытовой среды, и художникам-дизайнерам необходимо воспитать у граждан «правильный» вкус в противовес «мещанству». Фото А. Сазикова



Рис. 171 Раздел «Освоение». Художники «сурового стиля» и поэты отправлялись в творческие командировки на стройки и на целину, чтобы запечатлеть «молодых романтиков». Фото А. Сазикова



Рис. 172 Раздел «Освоение». В пропагандистской кампании, которая сопровождала освоение целинных земель, эксплуатировалась «романтика дальних странствий», стремление к самоутверждению. Освоение ассоциировалось с идеей «массового» героизма тяжелых «трудовых будней» на всех широтах Советского Союза, на масштабных стройках, на целинных землях Казахстана, в лесах Урала и Сибири. Фото А. Сазикова



Рис. 173 В культуре 1960-х можно найти множество футуристических прогнозов. Участники творческого процесса работали над поиском нового языка. В изобразительном искусстве появился «суровый стиль». Фото А. Сазикова



Рис. 174 Раздел «В коммунизм!». Всепроникающее ощущение создававшегося буквально на глазах великого и нового не могло не отразиться на искусстве. Часть художников обратилась к наследию русского авангарда, начались активные поиски в области нефигуративной изобразительности. Новый импульс развития получили архитектура и дизайн. Фото А. Сазикова.