

СТАТЬИ

УДК 74.01/.09

**ПРОБЛЕМА ИСТОРИОГРАФИИ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ
«СУРОВОГО СТИЛЯ»****¹Козорезенко П.П., ²Орлов И.И.**¹*ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова», Москва, e-mail: kozorezenko@mail.ru;*²*Липецкий государственный технический университет, Липецк,
e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru; igorlov64@mai.ru*

Осмысление сложных культурно-художественных явлений, протекающих в развитии советского изобразительного искусства от хрущевской «оттепели» до постсоветского «декаданса», прошло долгий путь за последние 30 лет. Точнее – исследователями были высказаны 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 – в девяностых годах. Довольно значительное число публикаций 1980–1990-х гг., в коих феномен «сурового стиля» рассматривается «под микроскопом», явно говорит о глубоком и серьезном анализе данного явления советского искусства по сравнению с предшествующим десятилетием интересных исканий семидесятников, на время заслонивших творчество «суровых». Настойчивый интерес к советскому изобразительному искусству 60–70-х гг. XX столетия в наше время является естественным следствием смены культурных парадигм и демонстрирует растерянность перед пестротой и многоликостью современного изобразительного искусства. Поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы «сурового стиля», задающие вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

Ключевые слова: советское искусство, соцреализм, суровый стиль, шестидесятники, иконография, романтика

**PROBLEM OF A HISTORIOGRAPHY OF THE SOVIET PAINTING
OF «SEVERE STYLE»****¹Kozorezenko P.P., ²Orlov I.I.**¹*IR MSAIAA of S.G. Stroganov, Moscow, e-mail: kozorezenko@mail.ru;*²*Lipetsk State Technical University, Lipetsk, e-mail: kaf-tx@stu.lipetsk.ru*

Judgment of the difficult cultural and art phenomena proceeding in development of the Soviet fine arts from Khrushchev's «thaw» to Post-Soviet «decadence» went a long way for the last 30 years. More precisely – researchers stated extreme views, from banal ascertaining of the single phenomenon in the general context of the Soviet art of the sixtieth years, by fixing of its art value through concrete works in the seventieth and, finishing hot polemic in the late eighties – the ninetieth years. A large number of the publications which appeared in 1980–90-x years in which the phenomenon of «severe style» is investigated, confirm more serious analysis of this phenomenon of the Soviet art in comparison with the previous decade of interesting searches of men of the seventies, for the period of «severe» which covered creativity. Persistent interest in the Soviet fine arts 60–70-x for of the XX century is presently a natural consequence of change of cultural paradigms and shows confusion before diversity and diversity of the modern fine arts. Therefore, first of all, the ideological and art programs of «severe style» setting a vector of the movement from a publicistic expression in its early period to religious philosophically art judgment of problems of life in the next decades have to become a subject of a serious art criticism research.

Keywords: soviet art, socialist realism, severe style, men of the sixties, iconography, romanticism

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 путь за последние десяти-

летия. 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 – в девяностых годах. Довольно значительное число публикаций 1980–1990-х гг., в коих феномен «сурового стиля» рассматривается «под микроскопом», явно говорит о глубоком и серьезном 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 60–70-х гг. XX столетия именно в наш постмодернистский период явно свидетельствует о серьезном кризисе, возникшем вследствие смены культурных парадигм, который демонстрирует потерянность социума перед громко «кричащей» пестротой современного изобразительного языка и искусства [1].

Сегодня все актуальней становится необходимость выявления идейно-художественных ориентиров, оказавших влияние на сложение творческих позиций «суровых» художников. 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 подхода, синтезирующего воедино достижения раннего отечественного искусства 1910–1930-х гг. и весь мировой культурно-художественный фонд. Оригинальное синтетическое творческое мышление представителей «сурового стиля» сумело гармонично трансформировать художественные практики различных традиционных стилей и направлений, которые были разделены друг с другом столетиями. Многие художественные работы мастеров «сурового стиля» несут в себе не только какие-то специфические черты авторской оригинальности. Часто они создают собственное культурно-художественное пространство, наполненное оригинальными новаторскими экспериментами. На наш взгляд, «суровые» словно бы протянули канаты, которыми стянули практики дореволюционного и постреволюционного искусства XX в. и наследие древнерусского и европейского творчества старых мастеров. Именно по этой причине необходимо внимательно изучать богатое культурно-художественное наследие позднего советского периода (особенно 60–70-х гг. XX века), отделив, так сказать, «зерна от плевел», отбирая все наиболее ценное для сохранения общеисторического культурного пространства единой российской цивилизации.

Результаты исследования и их обсуждение

Советское художественное творчество 60–80-х гг. в том числе породило сильные, выдающиеся произведения, относящиеся к так называемому суровому стилю. Художественный феномен мастеров «сурового

стиля» воплотил в себе интереснейшее культурно-религиозное движение советского изобразительного искусства второй половины XX века, ознаменовавшее начало нового развития отечественной живописи и оказавшее существенное влияние на ее дальнейшее развитие. На протяжении пятидесятилетия при оценке «сурового стиля», как всякого крупного художественного явления, высказываются различные суждения. Само это направление рождало раньше и порождает сегодня массу противоречивых мнений. При этом пристальное внимание сменялось забвением, а восторженное признание его особой роли в истории советского искусства – отрицанием или недооценкой его значимости. Сегодня отмечается очередной виток интереса в отношении живописи «сурового стиля», в ходе которого пишутся статьи и монографии, издаются каталоги работ, а сами полотна экспонируются в составе крупнейших выставок и в России и во всем мире. Особо стоит отметить интерес, проявляемый известными частными коллекционерами и аукционными домами к живописи мастеров «сурового стиля», что лишней раз подчеркивает вневременной континуум этого жанра. Как дизайнеры (архитекторы-художники), мы можем провести грубую аналогию: суровый стиль в живописи – это как бы модернизм (не путать с модерном) в дизайне и архитектуре. Вульгарным упрощением следует считать, что суровый стиль, выйдя из соцреализма, стал его логичным продолжением. Отнюдь, суровый стиль, скорее, обращен к творчеству Дейнеки, антагонистичному и авангарду, и формализму. В этом смысле суровый стиль следует считать самобытной русской живописью, подлинно «светской иконографией», хотя и пришедшейся на советский период. Говоря об исполнении, мы бы выделили в этом стиле следующие приемы: мазки крупные, но при этом имеющие четкие границы, оттого многие работы напоминают панно, монументальную живопись. Оригинальная живопись «суровых» чаще всего монохромная, палитра работ намеренно ограничена, в работах частенько используют три-четыре основных цвета. Стилю присуща особая «рубленность» форм, и даже легкие плывущие облака в картинах имеют конкретные очертания и могут напоминать геометрические объекты. Композиции картин, как правило, намеренно грубые, как бы «приземленные», а силуэты нарочито угловатые, будто выполненные из камня. Короче говоря, суровый стиль – виртуозно исполненная «грубая» профессиональная живопись. Суровый стиль формально заканчивается ориентировочно в конце 70-х (дав толчок последующим ху-

дожникам), однако его влияние велико даже сегодня. Стоит 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 стал особым русским живописным направлением. Первые робкие попытки как-то определить новое художественное направление, возникшее в живописи 1960-х гг., предпринимались параллельно с рождением этого движения. Настолько оно было ярким и неожиданным. Впрочем, даже до появления первых крупных «протосуровых» произведений, в искусствоведческой среде, да и в периодической печати весьма бурно обсуждался вопрос современного стиля советской живописи. Дискуссия, поднятая искусствоведом Н.А. Дмитриевой в 1958 г. [2, с. 190], нашла свое продолжение в ходе круглого стола, организованного журналом «Творчество». Эта острая дискуссия была направлена на понимание процессов, происходивших в конце 1950-х гг. в искусстве СССР. Обсуждение выявило ряд формальных критериев современного стиля, отличительными особенностями которого сочли лапидарность, монументальную обобщенность, живописную графичность и экспрессию художественной формы. Эти довольно точные тенденции, проявившиеся в живописи молодого поколения художников, были названы Александром Каменским терминами: «суровость», «мужественная простота», «суровая правда» [3]. Определения были сразу же подхвачены художественной критикой и стали появляться в различных публикациях. Окончательно словосочетание «суровый стиль» в терминологии искусствоведов закрепилось практически сразу же после выхода в свет статьи А. Каменского «Реальность метафоры», опубликованной в журнале «Творчество» за 1969 г. [4]. Стоит 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 волне проникновения в сферу искусствоведения моды на уроки французской «формальной школы» в философии и эстетике, для представителей которой сама категория стиля уже являлась основополагающей. Например, мировая история искусства всерьез понималась представителями «формальной школы» как история стилей. А.М. Кантор вполне справедливо отмечал тот факт, что термину «суровый стиль» изначально был придан слишком «широкий смысл», вследствие чего этим термином стали именовать практически

любое искусство 1950–1960-х гг., 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» [5], – отмечает Кантор. Искусствовед В.С. Манин также подчеркивает неясность и расплывчатость очертаний «сурового стиля» в качестве определяющих критериев «нового» направления. «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], – пишет В.С. Манин. Отсюда следует предположить, что «суровый стиль» есть некая определенная «система координат», описывающая эстетические, нравственные и стилевые особенности художественных феноменов. Другими словами, характеристика «суровый» может выражать некую смысловую интонацию, возникающую из стремления противопоставить наивное и жизнерадостное искусство соцреализма и «особое искусство» молодых художников эпохи «оттепели». Говорить о «суровом стиле» в его законченной форме (как о понятии) весьма проблематично, поскольку внутри данного художественного направления сосуществовали мастера весьма разнообразные 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. И прежде всего, считал Б.Р. Виппер – в архитектуре: «когда признаки стиля появляются в архитектуре, это значит, что стиль формируется» [7, с. 12]. В иных случаях, считал Виппер, можно говорить, скорее, лишь о формировании направления или неких общих стилистических тенденций данного периода времени. Исходя из вышесказанного, «суровый стиль» можно понимать двояко, как в узком его смысловом значении (преимущественно московскую школу), так и в широком, включая аналогичные художественные проявления в других регионах и советских республиках. Научная и научно-популярная литература, посвященная суровому стилю, опубликованная на рубеже 1990–2000-х гг., пестрит разнообразием, хотя и включает серьезные исследования. Так, на страницах журналов «Творчество» [8], «Искусство» [9], «Декоративное искусство», «Художник» – были обозначены

ны вопросы, связанные с рассмотрением характерных особенностей направления и определением знаковых произведений [8]. Параллельно с критическими работами, посвященными «суровому стилю», появляются также и обобщающие научные исследования, которые являются опорными при изучении динамики всего направления в целом. Примерно в 1980-е годы, когда сложилась определенная историческая дистанция, стало возможным обобщить накопленный изобразительный материал. А.А. Каменский в своей книге «Романтический монтаж» (1989) анализирует исторические условия, идейно-изобразительные особенности, эволюцию, произошедшую в творчестве «суровых» на протяжении 1950–1970-х гг. [10, с. 190]. Каменский также особо акцентирует внимание на недооцененных аспектах «сурового стиля», в частности на стремлении к метафоричности и широте, которых критика не замечала даже в «относительно благосклонных отзывах» [10]. Серьезный и добротный анализ живописи «сурового стиля» можно найти в трудах А.И. Морозова 1980-х гг. Одна из таких важных работ – книга «Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов», опубликованная в 1989 г. [11, с. 17]. Автор этой книги исследует искусство «сурового стиля» с различных сторон, очерчивая круг своих интересов рассмотрением вопросов преемственности творчества живописцев «сурового стиля», выявляя значение художественных приемов «суровых» для последующих поколений новых художников. Морозов в своей книге «Художник и мир личности. Творческие проблемы современной портретной живописи», фиксируя свое внимание на особенностях портретного жанра «суровых», выделяет фактор увлеченности некой «камерной формой» и наивным «правдоискательством», которое сквозит в произведениях семидесятников, беря истоки в живописи «сурового стиля» [12, с. 59]. Со временем на свет появляются серии альбомов, посвященные работам и авторам «сурового стиля». Среди них, например, особо стоит выделить работу «Николай Андронов: Живопись. Монументальное искусство» Д.В. Сарабьянова и публикацию В.С. Манина, которая посвящена живописи Виктора Попкова [13]. Помимо всего прочего, весьма полезно обратиться к исследованию советского феномена «сурового стиля» в многочисленных работах западных коллег. Так, в интересной монографии «Советское искусство: живопись, скульптура и архитектура в однопартийном государстве, 1917–1992» теме искусства «суровых» посвящена статья Сюзан Рид ««Искусство памяти»: ретроспективизм

в советской живописи эпохи Брежнева» («The «art of memory»: retrospectivism in Soviet painting of the Brezhnev era») [14]. Автор статьи, в частности, отмечает тот факт, что художники «сурового стиля» в своем творческом поиске перерабатывали обычные темы социалистического реализма именно для того, чтобы сознательно подчеркнуть еще большую «суровость» реальной жизни [14, p. 165]. Мэтью Баум в своей книге «Искусство при Сталине» исследует советское искусство на рубеже 1950–1960-х гг. и уже в эпилоге «Искусство после Сталина, 1956–1990» («Art after Stalin, 1956–1990») отмечает особую «неизбежность» появления «сурового стиля» [15, p. 230]. Баум, в частности, говорит о последующем влиянии этого стиля и его дальнейшем широком распространении в искусстве 1960-х, причем, по весьма спорному мнению исследователя, логичней рассматривать это направление как особый стиль социалистического реализма, характерный для этого десятилетия. Нам представляется весьма спорным считать искусство «сурового стиля» каким-либо ответвлением соцреализма, поскольку произведения «суровых» художников резко отличались от наиболее характерных полотен предстоящего периода как по своей формальной, так и по своей идейной направленности. В большей части исследований, опубликованных уже после «распада» СССР, в 2000-х гг., в российских журналах по искусству, например таких, как «Академия», «Артхроника», «Диалог искусств», «Русское искусство», «Третьяковская галерея», «Художественный журнал», проблема терминологии «сурового стиля», проблема его хронологии и дальнейшего распространения остается дискуссионной (впрочем, как и смысловое содержание самого термина). Так, например, исследователь А. Бобриков в статье «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция» [16, с. 30] довольно смело называет направление «сурового стиля» – своеобразной «советской Реформацией». Причем автор трактует идейно-художественные программы «суровых» художников как «...индивидуальное переживание главных ценностей большевистской религии (в том числе исторической мистерии Революции и Гражданской войны) – вместо коллективного исполнения обрядов» [16, с. 30]. Сделав такое смелое заявление, А. Бобриков отмечает, что со временем в произведениях мастеров «сурового стиля» стали проявляться ранее не присущие им «камерность и интимность», поэтому в их позднем творчестве появлялись некоторые работы в духе «своеобразного тихого «бидермайера»» [16, с. 30]. Юноше-

ская «суровость», по мнению А. Бобрикова, постепенно трансформировалась в некую «депрессивность», а чуть позднее в живописи произошел закономерный дрейф к берегам «мрачного романтизма» или даже некой «философии отчаяния». Это можно наблюдать в т.н. феррапонтовском цикле художников Николая Андропова и братьев Смолиных. Существуют и более жесткие мнения. В 2004 г. А. Ковалев в своей монографии «Введение в художественную политэкономии эпохи «застоя»» высказал предложение подразумевать под термином «суровый стиль» вообще два отдельных варианта стиля, которые соответствовали эпохам «оттепели» и «застоя». Причем в своей оценке творчества «суровых» А. Ковалев усматривает присутствие интонаций некоего пренебрежения и осуждения. Таким образом, Ковалев как бы вообще отвергает всю важность опыта и наследия шестидесятников, бесосновательно критикуя «суровый реализм» как явление художественной культуры. Такое радикальное заявление вполне укладывается в современные тенденциозные заявления молодых искусствоведов о том, что качество живописи вообще не так уж и важно, что как раз и ложится на современные модные концепции видения изобразительного искусства. Однако тем не менее в последнее время все чаще появляются серьезные труды, авторы которых рассматривают разнообразные тематические направления в творчестве мастеров «сурового стиля». Так, например, кандидатская диссертация Л.К. Бондаренко «Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов» была посвящена подробному изучению «деревенской» тематики в творчестве «суровых». В ряде современных исследований, касающихся живописи мастеров «сурового стиля», упорно делается акцент на непосредственное влияние мастеров русского авангарда, например известного сообщества «Бубновый валет». Причем исследователи особо отмечают влияние живописи Роберта Фалька, Аристарха Лентулова, Александра Куприна, Александра Осмёркина, Ильи Машкова, Петра Кончаловского. Некоторые искусствоведы обращают внимание на тот факт, что влияние этих художников проявлялось в виде оригинальных самостоятельных опытов, не являясь простым подражанием или заимствованием чужих художественных приемов на собственные полотна «суровых».

Выводы

Рост числа специальных публикаций 1990–2000-х гг., исследующих феномен «сурового стиля», – свидетельство довольно пристального и серьезного анализа данного

явления советского искусства по сравнению с предшествующим десятилетием интересных исканий семидесятников-восьмидесятников, на время «отодвинувших» изучение оригинального творчества «суровых». Авторы этих многочисленных публикаций вносят каждый по-своему нечто новое в понимание того направления. Высказывая индивидуальные мнения и давая свои оценки, авторы публикаций, несомненно, обогащают понимание как формальных, так и содержательных характеристик этого уникального явления отечественного искусства. Несмотря на многоликость «суровых», можно выявить некие общие признаки, объединяющие творчество различных мастеров и близкие по настроению полотна, воспринимаемая их как единое направление. Поэтому предметом серьезного искусствоведческого исследования должны стать, прежде всего, идейно-художественные программы «сурового стиля», задающие вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

Список литературы

1. Тавризян Г.М. О. Шпенглер и И. Хейзинга – две концепции кризиса культуры. М.: Искусство, 1989. 269 с.
2. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи // Творчество. 1958. № 6. С. 9–12.
3. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 344 с.
4. Каменский А. Вернисажи. М.: Советский художник, 1974. 526 с.
5. Кантор А. Суровый стиль личности. [Электронный ресурс]. URL: http://art.lseptember.ru/2004/08/no08_1.htm (дата обращения: 04.02.2020).
6. Манин В.С. Русская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2000. 632 с.
7. Виппер Б.Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М.: Искусство, 1957. 335 с.
8. Акимова И., Ройтенберг О. Вставка художников Москвы. Живопись // Искусство. 1956. № 4. С. 39–44.
9. Акимова И. Молодежь в искусстве // Творчество. 1959. № 1. С. 5–9.
10. Каменский А.А. Романтический монтаж. М.: Советский художник, 1989. 344 с.
11. Морозов А.И. Художник и мир личности: творческие проблемы современной портретной живописи. М.: Советский художник, 1981. 167 с.
12. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись художников 1960–1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. 256 с.
13. Сарабьянов Д.В. Николай Андронов: живопись, монументальное искусство: альбом. М.: Советский художник, 1982. 136 с.
14. Ails Rosenfeld, eds. Defining Russian Graphic Arts: From Diaghilev to Stalin, 1898–1934. Exh. cat. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, 1999. 270 p.
15. Matthew Cullerne Bown. Socialist Realist Painting. New Haven: Yale University Press, 1998. 506 p.
16. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. 2003. № 51/52. С. 25–29.