

Санкт-Петербургский государственный университет

БАРЫШНИКОВА Елизавета Владимировна

Выпускная квалификационная работа

«Суровый стиль» и его осмысление в советской и современной художественной критике

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5671.2021 *«Арт-критика»*

Научный руководитель: доцент
кафедры междисциплинарных
исследований и практик
в области искусств СПбГУ,
кандидат искусствоведения
Ершов Глеб Юрьевич

Рецензент: старший
преподаватель СПбГМУ,
кандидат наук Прудникова
Татьяна Юрьевна

Санкт-Петербург

2023

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
Глава 1. «Суровый стиль» в зеркале советской художественной критики ...	6
§ 1.1. У истоков: художественная критика о «молодом» искусстве конца 1950-х–1960-х годов	7
§ 1.2. Осмысление искусства «шестидесятников» в 1970-е годы.....	20
§ 1.3. «Суровый стиль» в художественной критике 1980-х годов	27
Глава 2. Суровый стиль и его отражение в современной художественной критике.....	36
§ 2.1. Осмысление идейно-художественной программы «суровых»	37
§ 2.2. Иконографические и стилистические аспекты «сурового стиля».....	45
§ 2.3. Художники через призму региональных особенностей «стиля»	49
Глава 3. Сравнение рецепции «сурового стиля» советской и современной художественной критикой. Перспективы дальнейших исследований	64
§ 3.1. Развитие и модификация восприятия «сурового стиля»	64
§ 3.1. Перспективы дальнейших исследований.....	72
Заключение	76
Список использованной литературы	83

Введение

Феномену «сурового стиля» — одного из ключевых направлений в советском искусстве середины – второй половины XX века — в советской и современной художественной критике уделено значительное внимание. Однако это внимание сложно назвать последовательным. Начиная с конца 1950х годов, искусство «суровостильцев» претерпело значительную переоценку, а волны интереса к живописи художников чередовались с периодами забвения.

Термин «суровый стиль», название которого закрепилось в истории искусств благодаря статье искусствоведа Александра Каменского «Реальность метафоры» (1969 год), следует понимать условно. Хронологические и стилистические рамки направления весьма подвижны и разнятся от одного исследователя искусства «суровых» к другому. Как справедливо замечает В. С. Манин, «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»¹.

В настоящей работе мы рассматриваем «суровый стиль» сугубо как направление в живописи 1957–1962 годов, характеризующееся монументальной обобщенностью форм, лапидарностью и экспрессивностью живописного языка, графичностью и условностью изображений, а также парадоксальным сочетанием брутальной героики произведений с их романтическим содержанием. Вместе с тем мы высоко ценим размышления искусствоведов, чья точка зрения расходится с нашей. На наш взгляд, именно дискуссионное поле, порождаемое противоречием и разнообразием мнений, касающихся живописи «сурового стиля», приближает художественную критику к комплексному пониманию его искусства.

¹ Манин В.С. Русская живопись XX века [Электронный ресурс]. — Т.3. — 2007. — Режим доступа: <http://www.artpranorama.su/?category=article&show=article&id=48>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

Объектом исследования являются публикации советских и современных художественных критиков, осмысляющих феномен «сурового стиля», **предметом** — особенности рецепции живописи художников этого направления, а также эволюция критических интересов и оценки искусства «суровых», начиная с конца 1950-х годов до настоящего времени.

Целью работы стали изучение и историографический анализ публикаций, посвящённых осмыслению «сурового стиля», а также формирование целостного представления о рецепции этого направления в советской и современной художественной критике.

Цель обусловила постановку следующих задач:

1. выявить и проанализировать публикации искусствоведов и арт-критиков, начиная с конца 1950-х годов;
2. выделить основные направления советской и современной критической мысли;
3. установить дискуссионные моменты в восприятии живописи «суровых»;
4. проследить эволюцию взглядов, произошедших в критической среде, с 1950-х годов до настоящего времени;
5. обозначить перспективы для дальнейших исследований.

Хронологические рамки исследования: публикации 1957–2022 годов.

Методология и методы исследования определяются спецификой поставленных задач. Представленное исследование носит историографический характер, вследствие чего были применены историко-генетический, сравнительно-исторический и типологический подходы.

Актуальность и новизна исследования. В последние годы наблюдается новый виток интереса к «суровостицам», что подтверждается многообразием недавних выставок, посвящённых осмыслению их искусства (в частности, «Оттепель» в Государственной Третьяковской галерее (2017), «(Не)суровый стиль» в музее Нового Иерусалима (2022), «Суровый стиль» в Ереванском музее истории искусства (2022)), а также появлением ряда научных исследований, проводимых отечественными искусствоведами (среди которых выделяются труды И. И. Орлова, П. П. Козорезенко, К. В. Карповой, А. К. Якимовича). Благодаря определённой исторической дистанции современные искусствоведы имеют возможность более ясно и беспристрастно оценить события, происходящие на художественной сцене середины XX столетия. Однако, будучи увлечёнными вопросами тематического и идейно-художественного аспектов живописи «суровых», чью значимость и сложно переоценить, они склонны оставлять без внимания критическое переосмысление эволюции историографических взглядов своих предшественников ². Рассмотрению и обобщению критической мысли конца 1950-х–2022 годов посвящено настоящее магистерское исследование.

Теоретическая и практическая значимость. Представленная работа позволяет оценить многообразие взглядов и оценок такого художественного феномена как «суровый стиль». Материалы исследования могут служить исследовательской базой для последующего изучения искусства «суровостильцев», а также имеют практическую значимость при составлении лекционных курсов и в рамках кураторских практик.

² За исключением работы И. И. Орлова и П. П. Козорезенко.

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

Глава 1. «Суровый стиль» в зеркале советской художественной критики

Живописцы «сурового стиля» привлекли внимание критиков одновременно с появлением своих первых художественных высказываний, то есть с конца 1950-х годов. Владимир Алексеевич Ляняшин писал: «Современное советское искусство заслуживает того, чтобы в нем также страстно и убеждающе звучал голос критика, доброжелательного и неподкупного, чуткого ко всему талантливому, непримиримого к любой фальши, критика, суждения которого отражают огромную общественную потребность в настоящем человеческом искусстве»³. Перечитывая журналы той поры, нельзя не признать: в критических кругах действительно сложилось активное дискуссионное поле, свидетельствующее о значимости процессов, происходивших в советском искусстве.

Художественная критика середины и второй половины XX века была богата на разнообразие взглядов, широко задействовала информационные ресурсы и обладала развитой публикационной сетью. Этот этап развития арт-критики был напрямую связан с постсталинским временем, когда перед теоретиками и историками искусства встала задача переосмысления идей, бытовавших в художественном сознании культурных деятелей⁴. Что касается художников, то в центре внимания, как правило, оказывались Виктор Попков, Виктор Иванов, Павел Никонов и Николай Андронов — «типичные» авторы советской живописной школы. Под «типичностью» понималось «следование демократическим традициям русского реалистического искусства второй половины XIX века, лояльность к официальным идеалам, умение работать с программными установками»⁵. Сравнение с искусством передвижников становится общим местом во всей советской художественной критике. Русское реалистическое искусство второй половины XIX века стало

³ Ляняшин В. А. ...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — С. 299.

⁴ Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов: Дис. ... канд. иск. — М.: МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2005. — С. 24.

⁵ Там же. С. 24.

основой для формирования стиля Ассоциации художников революционной России (АХРР; декларировавшей «героический реализм») и Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). Художники этих направлений стали главными представителями соцреалистического искусства 1930-х — 1950-х годов, добавив в свою живопись новую идеологическую повестку утопического светлого будущего. И пусть нам кажется, что искусство 1960-х годов имело другие стилистические ориентиры, данный вопрос остаётся дискуссионным. Художников «сурового стиля» сближает с передвижниками не столько манера письма, сколько приглушённая колористическая гамма и интерес к «непарадной» России.

Одним из важнейших источников для изучения «сурового стиля» является периодика. В данной главе мы будем обращаться к публикациям в журналах «Искусство» и «Творчество», где активно обсуждались проблемы современного советского искусства. Также мы привлечём работы, опубликованные в виде каталогов и монографий.

Мы предлагаем рассмотреть художественную критику конца 1950–1960-х годов, 1970-х годов и 1980-х годов по этапам. Особенное внимание будет уделено первому выделенному периоду, как хронологически совпадающему с временными рамками развития «сурового стиля» в советском искусстве.

§ 1.1. У истоков: художественная критика о «молодом» искусстве конца 1950-х–1960-х годов

В шестом журнале «Творчество» за 1958 год Нина Александровна Дмитриева публикует статью «К вопросу о современном⁶ стиле в живописи». Отметив яркое оживление в современной художественной жизни, автор пишет о появлении «реализма⁷ нового типа, который говорит от имени

⁶ Авторы часто прибегают к слову «современный», имея в виду актуальные художественные процессы.

⁷ Под реализмом авторы понимают отражение в живописи реальных и реально переданных событий и образов.

народа»⁸, ему присущи такие черты, как более лаконичные, экспрессивные формы и определённая условность изображения. Также Дмитриева пишет о новой роли кино, которое формирует новый художественный вкус и во многом способствует отходу художников от театральности изображения⁹.

Вопрос, поднятой Дмитриевой, оказался актуальным для советской арт-сцены того времени. Как отмечают современные искусствоведы И. И. Орлов и П. П. Козорезенко, дискуссия, ход которой дала статья Дмитриевой, продолжила своё развитие на круглом столе, специально организованном журналом «Творчество» и сконцентрированном на осмыслении художественных процессов конца 1950-х гг¹⁰. Именно тогда были определены основные характеристики «сурового стиля» (ещё не получившего тогда своего известного, вошедшего в историю названия): лапидарность и монументальная обобщённость образов, экспрессивность живописного языка и графичность живописных форм.

Заметим, что работа Дмитриевой привела не только к дискуссии в ходе круглого стола. Так, в номере журнала «Советская культура» от 16 апреля на неё ответил Д. Осипов статьёй «Ошибочная концепция». В ней автор полемизировал с находками Дмитриевой, критикуя её за сведение проблемы стиля к «изолированной эволюции формы», то есть за формалистический подход к пониманию складывающегося направления. Концепция самого Осипова построена на мысли, что лапидарность и «экономность» живописных решений «искусственно обедняет возможности творчества советских художников»¹¹. Справедливо утверждая значимость содержания живописных форм и их пророческой, несущей в народ «передовые идеи» функции, Осипов не находит этой содержательности в «условной экспрессивности» мастеров направления. По его мнению, лаконичность образов вредит современному советскому искусству и художникам стоит

⁸ Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. // Творчество. — № 6. — 1958. — С. 9.

⁹ Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. — С. 9.

¹⁰ Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — № 4-1. — 2021. — С. 17.

¹¹ Осипов Д. Ошибочная концепция // Советская культура, — 1959. — 16 апреля.

отказаться от «упрощения образных решений, схематизма и условности», которые можно обнаружить в уже ставшей классической живописи Гойи, Домье и Брейгеля (у тех, по мнению автора, были исторические ограничения в использовании художественных приёмов, вызванные борьбой против эксплуататорских режимов¹²). Таким образом, статья Осипова имеет, скорее, негативное отношение к живописцам нового направления. Ведь их художественные методы «нельзя считать приемлемыми в искусстве социалистического реализма»,¹³ – критик понимал зарождающийся «суровый стиль» как продолжение соцреалистического искусства и, очевидно, считал его формы слишком авангардными для выражения советских идей.

На этом полемика критиков не заканчивается. Вскоре в ответ на статью Осипова в журнале «Творчество» публикуются материалы Германа Александровича Недошивина под тем же, что и у оппонента, названием: «Ошибочная концепция». Подмечая некоторые положительные аспекты работы Осипова (такие как, внимание к содержанию картин и невозможность сведения проблемы стиля к его формальным аспектам), Недошивин остро критикует позицию коллеги. Автор считает, что Осипов несправедливо лишает художников права «обогащать свой изобразительный язык выработанными в классическом искусстве приёмами гротеска, гиперболы, лаконичной экспрессии и т.д.»¹⁴. Недошивин отстаивает «условность» как приём, который, во-первых, никак не противоречит концепции реализма, а во-вторых, может поспособствовать экспрессивной выразительности образов. «Ведь если бы это было не так, нам надо было бы поставить под сомнение реалистичность «Бани» и «Клопа» Маяковского, доброй доли творчества Довженко, заподозрить в «умозрительном конструировании формальных решений» Мухину, Дейнеко, Сарьяна», – саркастически подмечает критик.

Оспаривая концепцию Осипова на примере искусства Серова, Сурикова, Иванова и других крупных мастеров, Недошивин усматривает главную

¹² Осипов Д. Ошибочная концепция // Советская культура. — 1959. — 16 апреля. .

¹³ Там же.

¹⁴ Недошивин Г.А. Ошибочная концепция // Творчество. — № 5. — 1959. — С. 15.

ошибку Осипова в том, что он видит всякую условность порождением формального метода. И все же по части идейной составляющей нового направления, мнения авторов соприкасаются: Недошивин так же видит современных художников проводниками идей социалистического реализма. Его мнение выражено в фразе, вновь критикующей Осипова и завершающей статью: «Не делая разницы между «условными экспрессионистскими опусами» и реалистической выразительностью, он невольно капитулирует перед дурной экспрессией вместо того, чтобы бороться за освоение форм реалистического художественного языка, способных выразить огромное содержание без полноценного воплощения которого немислимо искусство «социалистического реализма»¹⁵. Впрочем, исключение художников из туманно определяемого направления «социалистический реализм» значило бы исключение из официальной художественной жизни страны.

Таким образом, мы видим, что на критической сцене советского реалистического искусства возникает острая дискуссия, осмысляющая актуальные художественные процессы, — дискуссия о понимании нового художественного языка, его возможностях и границах. Несмотря на различное отношение арт-критиков к формальной выразительности нового стиля, авторы понимают трансформацию изобразительного языка, как модифицирующего соцреалистическое искусство. О смене идейной парадигмы вопрос ещё не стоит.

В 1959 году выходит статья академика, автора книг и статей по монументальному и декоративно-прикладному искусству Владимира Павловича Толстого «О чувстве современности» — в ней, как и в работах предшественников, в особенностях нового направления автор видит продолжение социалистического реализма, видоизменившего изобразительных язык в соответствии с актуальными историческими запросами. На примере выставки «40 лет ВЛКСМ» автор рассуждает о поисках выражения образа современной советской действительности у

¹⁵ Недошивин Г.А. Ошибочная концепция. С. 15.

молодых художников. Основными достижениями авторов, по мнению Толстого, являются лаконизм, монументальность и психологизм форм. В то же время он отмечает возникновение поверхностности, размашистости и упрощения изобразительных решений, что порождает закономерные споры о характере языка современного советского искусства. «Нужно ли в поисках нового забывать о “великом” и “настоящем современном искусстве”» — например, о Перове, Репине — рассуждает Толстой. Таким образом автор утверждает разрыв художественной преемственности с представителями русского реалистического искусства второй половины XIX века. Живописцы «сурового стиля» — современные художники, предлагающие свой взгляд на искусство и стремящийся к меньшей политической ангажированности, что, в свою очередь, проявляется в большей свободе выбора сюжетов и художественных решений.

Арт-критик считает: “главным в советской картине на современную тему является образ передового советского человека; в труде, в активном деянии, столь характерном для человека эпохи строительства коммунизма”¹⁶. Причём чувство современности не объясняется только выбором актуальных сюжетов — современное произведение отражает потребности народа и мировоззрение художника: “верное направление в творчестве даёт советскому художнику метод соцреализма и принцип партийности”¹⁷; дух современности — “выражение идейной позиции художника”¹⁸. Как мы видим, автор не радикализирует тезис об изменениях стиля и стремится вписать новых художников в систему официального советского искусства.

Таким образом, живописные сюжеты должны рождаться в первую очередь из впечатлений художника от жизни. Для этого ему нужно пребывать в центре событий вместе с народом, быть товарищем, который разделяет трудности и радости в жизни общества. Жизнь советского народа — основа реалистического искусства, и подлинное искусство должно быть

¹⁶ Толстой В.П. О чувстве современности // Искусство. — № 2. — 1959. — С. 26.

¹⁷ Там же. С. 29.

¹⁸ Там же. С. 34.

понятно и любимо народом, а чтобы быть понятным нужно изъясняться просто и ясно (в этой мысли Толстой сходится с Осиповым, выступающим за содержательную важность и понятность изобразительных форм).

Толстой также останавливается на конкретных персоналиях, представленных на выставке “40 лет ВЛКСМ”, и отмечает усиление монументальности и лапидарности образов в искусстве Т. Салахова, Т. Нариманбекова, Ю. Северина, В. Чернухи. В живописи В. Чеканюка, М. Савицкого, В. Рейхета он выделяет психологизм; Я. Серова, Ю. Абрамова, Н. Ращеткаева — историчность. Таким образом, в актуальном советском искусстве выделяется три направления: первое можно назвать героически экспрессивным, второе — психологичным, а третье — историчным. Все произведения этих художников, по мнению Толстого, пронизаны духом современности.

Рассуждая о представленных произведениях, автор отдельно останавливается на портретах. Характерными чертами советской портретной живописи конца 1950-х годов, по справедливому замечанию Толстого, становится «типический образ человека новой коммунистической морали». Арт-критик подчёркивает, что современность также включает в себя вечные общечеловеческие темы: «мир, счастье созидания, радость от сознания общественного труда»¹⁹. Носителями советского духа современности являются «созидатель и борец»²⁰ — их образы воплощают главные моральные ориентиры эпохи. В живописи художников «сурового стиля» не только портреты и жанровые картины могут передать «истинный советский дух»: не хуже с этой задачей справляются натюрморты и пейзажи, запечатлевающие «суровую» природу Русского Севера, Сибири или Урала.

Таким образом, жанр картин и даже изобразительный язык имеют для арт-критика второстепенное значение. По мнению Толстого, особенно важными в искусстве молодых художников являются «историческая

¹⁹ Толстой В.П. О чувстве современности. С. 32.

²⁰ Там же.

достоверность» и «высокий душевный подъём» — иначе не может быть: ведь перед нами строители нового коммунистического мира.

В 1962 году выходит статья Платона Павлова «Монументализм в станковой живописи». Автор видит в современных реалистичных произведениях внутреннюю монументальность и приподнятость образов, чему способствуют приёмы художественного обобщения композиции, а также черты плакатного искусства, в том числе выразившиеся в плоскостности живописных объёмов. Павлов замечает, что живописи молодых художников пропадает ощущение длительности времени, а образы — символичны. За счёт скупого, ограниченного набора художественных средств и отказа от длительного повествования живописцы приходят к краткости, броскости, экспрессивности, спонтанности языка. Прошло время медленного «смакования» изобразительного искусства — теперь оно, как чётко сформулированный плакатный лозунг, выстреливает прямо в лоб и обезоруживает безапелляционной ясностью.

Примечательно, что Павлов связывает подобные тенденции в советской живописи с ориентацией художников на традиции, с одной стороны, средневекового искусства, а с другой — современного искусства Мексики. Сравнение с современным мексиканским мурализмом не случайно. Статья П. Павлова была издана в 1962 году — это время, когда страна не только была полна надежд на стремительное освоение космического пространства, но и находилась в активном противостоянии с США, что выразилось в Карибском кризисе и угрозе ядерной войны. Страны Латинской Америки были одними из ключевых партнёров СССР на международной арене. В СССР с 1944 года существовал мексиканско-русский институт культурного обмена (президентами которого в разное время были: Хосе Мансисидор, Диего Ривера, Мануэль Меса Андрака, Аделина Сендехас), издавались журналы «La revista Cultura Soviética», а затем — «intercambio cultural», а в 1959 году была создана ассоциация советской дружбы и культурного сотрудничества со странами Латинской Америки, которую возглавил советский композитор и

общественный деятель А. И. Хачатурян. Общество «СССР—Мексика» организовывало беседы, лекции и доклады, посвящённые истории Мексики, событиям её общественной и культурной жизни, вечеров мексиканской музыки и литературы, встреч с мексиканскими общественными деятелями, представителями литературы и искусства. Только в период с 1966 по 1971 год было прочитано более 300 лекций по различным вопросам истории, культуры и искусства Мексики²¹. Помимо далеко идущих сравнений, критик закономерно указывает на влияние творчества Дейнеки и Корина на художников «сурового стиля»²².

В 1965 году в журнале «Искусство» публикуется статья Гелия Коржева «Молодые в пути». Для нас эта статья имеет особую ценность, так как в ней современные художественные процессы описывает их непосредственный участник: Гелий Коржев — один из виднейших мастеров «сурового стиля». Коржев отмечает процесс расширения и обновления в художественной жизни в СССР — растёт как количество талантливых авторов, так и разнообразие художественных поисков. Автор отмечал популярность темы трудовых будней, осмысляющихся художниками по-новому. Да и насколько будничной могла быть правда жизни, противостоящая «слащавому позёрству» искусства прошлых лет? Много размышляя о романтическом мировосприятии современных авторов, обусловленной глубоким гражданственным чувством, Коржев объясняет стилистические особенности живописи молодых художников атмосферой окружающей социальной среды. Вслед за другими авторами он выделяет основные приёмы художников «сурового стиля». Среди них суровая героизация образа, монументальность, отсутствие иллюзорной (линейной) перспективы, большое значение локального цвета. Однако подобное «упрощение» изобразительного языка было допустимо только в одном случае: если автор преследует цель «ближе подойти к сути явления, самой жизни» и отразить сущность вещей²³. Тогда

²¹ Подробнее см. https://www.indiansworld.org/Mexico/mexico_culture15.html (дата обращения: 08.05.23)

²² Павлов П. Монументализм в станковой живописи // Искусство. — № 3. — 1962. — С. 21–29.

²³ Коржев Г. Молодые в пути // Искусство. — №10. — 1965. — С. 2–4.

стремление что-то ослабить, что-то гиперболизировать, а что-то упростить — адекватная по величине жертва. Вместе с тем подобные приёмы вполне характерны для раннего Ренессанса и древнерусских фресок — Коржев продолжает обсуждение стилистических истоков живописи молодых живописцев. В связи с апелляцией Коржева к искусству фрески отметим, что с 1960-х годов русская икона в целом обретает популярность, сопоставимую с со периодом до Первой мировой войны²⁴. Подобный взлёт интереса к древнерусскому искусству был обусловлен развенчанием культа личности Сталина, а также необходимостью восстановления древнерусских памятников после разрушений военных лет. Икона, чья религиозная функция уходит на второй план, становится объектом пристального изучения учёных и реставраторов, что находит отражение и в искусстве художников «суровой» концепции.

Помимо сказанного, Коржев пишет о месте критики в художественной жизни СССР. Для тех, кто только начинает свой путь в искусстве, авторитетная критика может помешать сформировать уникальный художественный язык. Вместе с тем, обсуждая современных живописцев, Коржев выделяет Попкова, Никонова и братьев Смолиных как художников, которые в момент написания статьи ещё находились в процессе перехода «от творческой молодости, к творческой зрелости», то есть пребывали в поиске новой художественной выразительности. Им критика повредит с меньшей вероятностью, однако не для всех живописцев переход из творческой юности осуществляется гладко и именно сейчас художники нуждаются в поддержке²⁵.

Активное обсуждение живописи «суровых» происходило в конце 1960-х годов. Примечательно, что именно в это время в терминологическом аппарате историков, теоретиков и критиков искусства появилось

²⁴ Подробнее см. Муратов П.П., Рябушинский С.П., Тюлин А.А., Соболевский А.И., Шибанов П.П., Клейн В.К. и др. Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия царствования Дома Романовых. — М., 1913. https://www.rusbibliophile.ru/Book/Vystavka_drevnerusskago (дата обращения: 08.05.23)

²⁵ Коржев Г. Молодые в пути // Искусство. — №10. — 1965. — С. 2–4.

словосочетание «суровый стиль», впервые озвученное А. Каменским в статье «Реальность метафоры», опубликованной в журнале «Творчество» в 1969 году²⁶.

В это же время И. Торн пишет статью «Наше искусство сегодня», в которой говорит о воспитании нового художника, способного к творческой работе и обладающего пытливым умом. Он порицает современников за «поверхностные, зачастую, непрофессиональные» сюжетно-тематические полотна и призывает найти способ обращения к широкой аудитории. В целом это идеологизированная статья подводит итог развития искусства к 100-летию юбилею Ленина, который отмечался в 1970 году²⁷, поэтому критика кажется, скорее «заказанной», нежели обоснованной.

Интересным для настоящего исследования представляется статья Г. Плетневой «О структуре поэтического образа в современной советской картине» 1969 года. Автор пишет об основных формально-стилистических особенностях и выделяет два основных направления развития живописи: поэтический и документальный. Для живописи тех художников, которые, по мнению Плетневой, являются представителями поэтического направления, характерна метафорическая образность и обращение к традициям фольклора. Особо внимание критик уделяет творчеству В. Попкова, которого описывает как художника, конструирующего форму на глазах у зрителя и не скрывающего авторскую логику своего художественного процесса²⁸. Обсуждая цикл Попкова «Вдовы», Плетнева указывает на то, что конфликтность произведений цикла, привнесённая самим художником, выражается за счёт таких художественных средств, как контрастный колорит и пластическая заострённость формы. Попков не просто документирует факт из жизни женщин, он включает в живописной поле произведений собственное эмоциональное переживание. Это идёт на пользу выразительности произведений, в которых подчёркивается интерес к глубоко

²⁶ Коржев Г. Молодые в пути // Искусство. — №10. — 1965. — С. 2–4.

²⁷ Торн И. Наше искусство сегодня // Искусство. — № 7. — 1969. — С. 2–4.

²⁸ Плетнева Г. В. О структуре поэтического образа в современной советской картине. // Искусство. — № 7. — 1969. — С. 32–42.

духовному и нравственному. Этой цели служит и отсутствие сюжетной моделировки — её заменяет особое живописное напряжение, возникающее из-за соотношения конфликта и гармонии²⁹.

В качестве примера «документального» направления автор выделяет серию работ Гелия Коржева «Опалённые огнём войны». Характерными отличиями этой живописной ветви являются максимальная реалистичность и приём «увеличенного кадра». Автор, не преуменьшая силу эмоционального воздействия на зрителя, присущего документальным фильмам (фильм «Обыкновенный фашизм»), считает, что обострённое эмоциональное переживание произведений является следствием логического хода мысли³⁰.

Кроме того, Плетневу интересует связь современности с традицией. Так, она отмечает, что творческие поиски авторов выходят далеко за пределы вдохновения искусством 1920-х годов. Нередким явлением становится обращение к традициям древнерусской иконы и раннего итальянского Возрождения, французского классицизма и малых голландцев. Интерес к мировой истории искусств, отразившийся в статье Плетневой и художественной критике 1960-х годов в целом, предвосхищает эволюцию искусствоведческих поисков в 1970-е — время, когда активно обсуждалось искусство примитивов, творчество Боттичелли и Пьеро делла Франческа, а также русские иконы. Что касается идейно-художественной программы молодых художников, то, по мнению Плетневой, авторы преследуют идею выражения одновременно конкретного и философски-обобщённого, соединения традиции и новаторства, а также стремятся к передаче эмоциональной остроты переживания³¹. Таким образом, на примере статей Коржева и Плетневой, мы видим, что критиков волнуют не только стилистические аспекты нового направления, но и его идейное поле, а также истоки используемых художественных приёмов.

²⁹ Плетнева Г. О структуре поэтического образа в современной советской картине... С.41

³⁰ Там же. С. 48.

³¹ Плетнева Г. О структуре поэтического образа в современной советской картине... С.54.

В этом же, 1969 году, Р. Кауфман публикует статью «Новые концепции картины». Его волнуют следующие вопросы: можно ли, вообще, говорить об искусстве молодых; перед нами новаторская живопись или следование традиции; по каким критериям выделяется «суровый стиль». Автор отмечает, что у художников, работающих в «суровом стиле», появляются новые черты живневосприятия, особый мир образов, требующий специфических приёмов выражения. Кауфман обращается к проблеме поколения, акцентируя внимания на общности исторической судьбы шестидесятников. Они пришли именно в то время, когда все ждали нового слова в искусстве. Примечательно, что автор статьи воспринимает новое поколение живописцев в качестве наследников таких художников, как Конёнков, Сарьян, Грабарь, Герасимов, Юон, Корин, однако не упоминает Дейнеку и ОСТовцев — живописцев, чьи имена зачастую звучат среди первых в списке вдохновителей искусства «суровых». По Кауфману, молодому поколению удалось достичь широкого обобщения идей современности, будучи сдержанными в рассказе и отказавших от «указующих перстов».

Автор в своей статье отдельно выделяет творчество ленинградских живописцев этого времени — Евсея Моисеенко, братьев Ткачевых и других. Несмотря на то, что они кажутся более традиционными, по Кауфману, их развитие осуществляется в том же русле, выражая драматизм социальной борьбы и личных переживаний³². Нам кажется, что творчество ленинградской художественной школы требует отдельного исследования. Можно ли их причислить к «суровому стилю»? Каковы были художественные связи Ленинграда и Москвы в 1960-х? В чём проявляются стилистические и иконографические различия художников Москвы и Ленинграда? Эти вопросы ещё требуют своего ответа.

Небезынтересным было познакомиться с рецензией на выставку Анатолия Никича в журнале «Творчество» 1969 года. Хотя имя А. Никича звучит в искусствоведческой традиции осмысления «сурового стиля» не так

³² Кауфман Р. Новые концепции картины // Творчество. — № 10. — 1969. — С. 11–13.

часто, художник, вне всякого сомнения, является носителем духа того времени («Военные корреспонденты», 1965). Заметим, что к 1969 г. большинство художников уже отходят от «суровой» стилистики и обращаются к камерным картинам. Следует современным тенденциям и А. Никич: для его творчества характерно извлечение поэзии из скромной, обыденной повседневности, обращение к теме человека и искусства. Простота и гармония становятся его новым кредо, что и отмечает автор отзыва³³.

Особую ценность для осознания ленинградской традиции «суровостильцев» представляет собой статья Михаила Германа «На трудной дороге поисков» (Заметки о живописи на выставке “Ленинград”). Автор отмечает, что на выставке сосуществовало две тенденции — добрая и тревожная. Кажется, что представленные произведения современны в своих сюжетах, но на более глубоком уровне заметно равнодушие авторов к избранной тематике. Эпизоды в искусстве могут взволновать, только если “правда жизни стала правдой художественной”³⁴, но большая часть художников, по мнению критика, не пошла дальше жанровой фиксации. “Поверхностная и ложно понятая современность — вредная и коварная бацилла”, — подытоживает автор³⁵. Черты салонности и внешней красоты с целью развлечь зрителя встречаются на выставке даже у уже известных мастеров, которые оказываются недостаточно требовательными к себе. Из этого Герман делает вывод: вина в “недостаточной напряжённости поисков, отсутствии своего отношения к выбранной теме”³⁶.

Однако есть и яркие произведения. Так, прорыв случается у тех художников, кто осмелился пойти по новой дороге или перешёл к новому жанру, языку. Таким примером является художник Иосиф Александрович Серебряный, чей портрет Д. Шостаковича “заставляет думать и открывает

³³ На выставке Анатолия Никича // Творчество. — № 12. — 1969. — С. 7–10.

³⁴ Герман М. На трудовой дороге поисков // Творчество. — 1965. — №2. — С. 1

³⁵ Там же. С. 2.

³⁶ Там же. С. 3.

новые аспекты действительности»³⁷. Открытие художника заключается не в значительности портретируемого, но в оригинальном восприятии действительности.

По мнению критика, самая современная тема всегда связана с чем-то вечным, но главное, что «вечное» увидено глазами нашего современника. «Интересные удачи на выставке подчёркивают тенденцию к упрощению и декларативности»³⁸, а неудачи — банальность и отсутствие художественного поиска. Поверхностное искусство обманывает и дезориентирует неопытного зрителя. И с этой мыслью невозможно не согласиться.

Таким образом, художественная критика конца 1950–1960-х годов широко осмысляет современное ей искусство. От констатации стилистических особенностей живописного языка в конце 1950-х годов авторы переходят к осмыслению идейно-художественной программы молодых живописцев, связи современности и «вечного», а также поиску истоков избранных ими изобразительных приёмов в 1960-х. В конце 1960-х годов все громче звучит голос критика, размышляющего над судьбой «сурового» направления. Занимательно, что художественные критики 1950–1960-х годов рассматривают живопись мастеров «сурового стиля» не как отдельное направление в советском искусстве, а как продолжение творческих поисков социалистического реализма. Однако теперь соцреализм предстаёт обновлённым. Художники воспринимаются романтическими борцами за правду. Напомним, что сам термин «суровый стиль» входит в искусствоведческий обиход только в 1969 году.

§ 1.2. Осмысление искусства «шестидесятников» в 1970-е годы

³⁷ Там же. С. 3.

³⁸ Герман М. На трудовой дороге поисков // Творчество. — 1965. — №2. — С. 5.

В 1970 году в журнале «Творчество» была опубликована статья И. Кочеткова «Ещё раз о «суровом стиле». Рассуждая о конце 1950-х — начале 1960-х годов, автор вспоминает, что в ту пору каждая выставка становилась событием общественной жизни. Это было время настойчивых, интенсивных поисков новых жизненных ценностей — мир стремительно менялся и требовал переосмысления мировоззренческих базисов. Такие темы, как человек, труд, борьба, красота мира, творчество, любовь переоткрывались художниками в соответствии с запросами времени. Кочетков замечает: особенно стали распространены принципы фотографии, что ярко проявилось в картине «Братская ГЭС» В. Попкова, которая может служить манифестом направления. Полотна нередко имеют композиционный строй, апеллирующий к групповым фотографиям; причём перед нами никоим образом не групповой портрет — перед нами портрет группы. Если раньше индивидуальное отступало перед общим, теперь — снимается вовсе. Кочетков первым развивает идею об отсутствии индивидуализации персонажей. Внешние отличия никак не подкрепляются различиями в характерах. Человек становится частью толпы, где его лицо приобретает «родовое выражение», обозначая общую идею или страсть³⁹. В то же время герой-труженик не изображается в процессе труда, поскольку в таком случае есть опасность низвести его до винтика большой машины.

Также Кочетков отмечает исчезновение повествовательности в полотнах. Вновь после сталинского периода картина призвана побуждать к размышлениям. Мир интересует художников в общих закономерностях — главенствующее значение отдаётся частному эпизоду, ввиду чего художники склонны избегать всего, привязывающего к конкретному месту и времени. В полотнах «суровых» ход времени замедляется или останавливается, фотографическая остановка момента — предел устремлений живописцев. Претерпевают изменения и функции цвета: теперь он символично-метафоричен и передаёт идейный эмоциональный настрой. Такое искусство,

³⁹ Кочетков И. Еще раз о «суровом стиле» // Творчество. — № 3. — 1970. — С. 4–5.

как пишет Кочетков, требует скорее соразумения, чем сопереживания. Ассоциативно это все напоминает автору поэзию XX века, с её символикой и сложной системой образов⁴⁰.

Так, автор статьи видит развитие «сурового стиля» в сторону метафоричности. Ему присуща историчность, даже когда речь о современности (соединение интимно-бытового и всемирно-исторического). В этом же русле, по мнению Кочеткова, был поставлен фильм Татьяны Лиозновой «Три тополя на Плющихе», где были тоже представлены типажи героев, а не индивидуальные персонажи⁴¹.

В 1973 г. выходит статья Юрия Нехорошева «Поэзия жизни – правда искусства». Он пишет, что в искусстве 1972 года продолжает ясно звучать тема созидательного труда и духовного богатства рабочего класса. Расширяется география поездок художников и границы их поисков, удачные эксперименты проводятся и в скульптуре⁴², и в графике. Автор пишет, что художники в основном обращаются к изобразительному повествованию или к обобщённым образам, наполненным философскими раздумьями, а также отмечает наметившуюся тенденцию к созданию портретов-картин. Вслед за Плетневой Нехорошев говорит о разделении советского искусства на повествовательное и поэтическое. «Публичное одиночество» становится средством и образной характеристикой, необходимой для раскрытия личности изображённого (это подтверждает групповой портрет В. Попкова «Зимние каникулы»)⁴³. Идея, сформулированная Нехорошевым, крайне интересна, так как затрагивает проблему экзистенциализма, которая пришла в Советский Союз из Италии, как в своё время кино неореализма повлияло на сложение «сурового стиля», так и фильмы Микеланджело Антониони или Фредерико Феллини могли оставить свой след в формировании художественного видения шестидесятников.

⁴⁰ Кочетков И. Еще раз о «суровом стиле» ...С.4.

⁴¹ Там же. С.5.

⁴² Доронина Л.Н. Основные тенденции в советской скульптуре второй половины 1950–80-х годов // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 3. — 2012. — С. 155–163.

⁴³ Нехорошев Ю. Поэзия жизни – правда искусства // Творчество. — № 1. — 1973. — С. 3–10.

Анна Дехтярь осмысляет искусство «шестидесятников» в труде 1979 года «Молодые живописцы 1970-х годов». Рассуждая о предтечах искусства 1970-х годов, автор закономерно видит его исток в творчестве «суровостильцев»: П. Никонова, Т. Салахова, Н. Андропова, братьев Смолиных и других. По мнению Дехтярь, «многие особенности образно-жанровой природы искусства "семидесятников" существовали в виде не оформившихся, только наметившихся тенденций "сурового стиля"»⁴⁴. Например, лубочный, примитивизирующий изобразительный язык «семидесятников» апеллирует к искусству Никонова и Смолиных, увлекавшихся народным творчеством. Отмечая преемственность искусством 70-х художественных решений, изобретённых «суровостильцами», Дехтярь отдаёт авторам определённое место в истории искусства и обозначает их значимость для эволюции советской живописи.

Вместе с тем искусствовед рассуждает об идейной программе «шестидесятников». По мнению Дехтярь, «суровый стиль» в первую очередь преследовал цель показать героизм людей, занимающихся сложным «мужским» трудом⁴⁵. Именно героизация «производящего», волевого, гражданского и готового на всё ради большого дела человека находилась в центре идейного поля «суровых». Оставляя эмоциональную и психологическую сторону человеческой природы за скобками, живописцы создавали идеал «производственного» человека — сильного, социального активного и продуктивного строителя нового мира⁴⁶. Дехтярь показывает шестидесятые как время доминирования мужской культуры. В СССР женщина уравнивалась с мужчиной в праве на труд. Советская женщина — это товарищ, рабочая единица, мать, отдающий детей государству, «на благо общества». Во времена «оттепели» появляется много образов юных девушек (как в картинах Ю. Пименова или фильмах Л. Гайдая). Но эти образы пропадают в живописи художников «сурового стиля». Главными

⁴⁴ Дехтярь А.А. Молодые живописцы 70-х годов. — М.: Советский художник, 1975. — С. 8.

⁴⁵ Там же. С. 9.

⁴⁶ Там же. С. 9.

персонажами становятся мужчины средних лет, напоминающие самих художников.

Среди главных женских образов того времени можно вспомнить картины из серии Гелия Коржева «Опалённые огнём войны», где жёны, матери и дети разделяют тяготы войны, а также серию «Мезенские вдовы» Виктора Попкова о женщинах, потерявших своих мужей на войне. Позже Попков пишет картины, где вдовам противопоставляются современные модницы, явно осуждаемые художником. Его единственная картина о взаимоотношениях мужчины и женщины — «Двое» (1966 г.), вдохновлённая фильмом итальянского неореализма «Нищий». На полотне изображена пара, явно находящаяся на грани разрыва, но ещё не перешедшая эту черту.

Действительно, в 1960-х «суровые» художники как будто бы обходили женский образ стороной, в то время как в 1970-е картины становятся лирическими, проработанными, камерными, интеллектуальными и чувственными, а женский образ становится заметно выраженным.

Поэтизация и романтизация образов «суровостильцев» начала происходить во второй половине 1960-х годов. Она нашла выражение в философском, наполненном символами и тропами, многогранном творчестве художников «сурового стиля», это можно увидеть в таких произведениях как: «Северная песня» В. Попкова, «Стачка» братьев Смолиных, в которой отражена «народная песенная стихия», «романтическая возвышенность» и «драматическая страстность»⁴⁷, «Штаб октября» П. Никонова, «Партизанская мадонна» М. Савицкого и «1918 год» Г. Мосина и М. Брусиловского. Аскетичность и лапидарность «сурового» изобразительного языка начала уходить на второй план, открывая путь для художественных экспериментов молодых авторов.

⁴⁷ Дехтярь А.А. Молодые живописцы 70-х годов. С. 10.

Публикации Александра Ильича Морозова⁴⁸, напротив, говорят об искусстве «суровых» как изначально наполненном «романтически целостным ощущением бытия», что проявилось уже в «Наших буднях» П. Никонова (1959–1960) и трансформировалось в глубокую драматичность его же «Геологов». Морозов среди мастеров «сурового стиля» особенно выделяет Никонова, который «раздвинул границы познания жизни» и «впервые в живописи того времени утверждает человека не как «частицу» тех или иных социальных процессов, а как личность, судьба которой с порою необъяснимыми, внеидеальными её поворотами представляет острую жизненную проблему»⁴⁹. Не менее важным, по мнению искусствоведа, является творчество В. Попкова, полифоничное и построенное на неразрешенном конфликте «чувства свободы и скованности»⁵⁰. Таким образом аскеза образов «суровых» не лишает их глубокой внутренней драматургии — это искусство, завораживающее тревожным напряжением. В то же время Морозов соглашается с предшественниками по поводу отсутствия индивидуальности героев картин «суровых». В этом его большое отличие от искусства «семидесятников»: в 1960-е дыхание современности доносилось до людей через условный обобщенный образ героя и «борца» — в 1970-е появляется конкретная личность современника⁵¹.

Занимательно, что в публикациях Морозова и Дехтярь, которые относятся ко второй половине 1970-х годов, мы видим чёткое понимание различий, существующих между советской живописью 1960-х и 1970-х годов. С точки зрения авторов, эволюция «сурового стиля» подошла к своему логическому завершению. Дальнейшее развитие изобразительного языка лежит на плечах молодых, которые, наследуя художественные открытия предыдущего десятилетия, адаптируют их под запросы современности.

⁴⁸ Морозов А. И. Советская живопись 70х (некоторые грани развития). — М.: Знание, 1979. — 56 с.; Морозов А. И. Творчество молодых: Очерки творчества молодых советских художников. — М.: Знание, 1976. — 64 с.

⁴⁹ Морозов А. И. Творчество молодых. С. 6.

⁵⁰ Там же. С. 7.

⁵¹ Дехтярь А.А. Молодые живописцы 70-х годов. С. 9

Помимо осмысления идейной составляющей творчества «суровых», теоретики и критики 1970-х годов обращаются к проблеме национального в их искусстве. Так, её активно развивает Леонид Семенович Зингер в статьях «Некоторые аспекты проблемы национального и интернационального в современной советской культуре»⁵², «Проблемы интернационального развития советского искусства»⁵³ и «Интернациональная культура социализма»⁵⁴, а также Селим Омарович Хан-Магомедов в работе «Ещё раз о национальном своеобразии»⁵⁵, Р. Лаце в публикации «Интернациональное и национальное в латышском изобразительном искусстве»⁵⁶ и Игорь Гаврилович Сапего, что особенно проявилось в статьях «Творческие поиски Михаила Греку»⁵⁷ и «У полотен А. Савицкаса»⁵⁸. Авторы анализируют процессы, происходящие в художественной жизни Литвы, Молдавии, Латвии и других национальных школах.

Таким образом, в искусствоведческой литературе 1970-х годов происходит смещение фокуса с осмысления изобразительных приёмов «суровостильцев» на поиск глубинного содержания полотен. Помимо формирования образа «нового героя», борца-строителя нового мира, который, в некотором смысле, должен стать примером для подражания человеку, живущему в 1960-е, важной оказывается тема соотношения социального и индивидуального. Обобщенность героических образов 1960-х годов оказывается особенно заметной на контрасте с живописью «семидесятников», больше интересующихся личностью современника. Другой значимой составляющей критики 1970-х является выдвигание проблемы национального. Монолитное советское искусство оказывается

⁵² Зингер Е.А. Некоторые аспекты проблемы национального и интернационального в современной советской культуре // Советское искусствознание '73. — М.: Советский художник, 1974.

⁵³ Зингер Е.А. Проблемы интернационального развития советского искусства. — М.: Советский художник, 1977. — 271 с.

⁵⁴ Зингер Е.А. Интернациональная культура социализма // Творчество. — № 12. — 1972.

⁵⁵ Хан-Магомедов С.О. Ещё раз о национальном своеобразии // Декоративное искусство. — 1978. — № 7.

⁵⁶ Лаце Р. Интернациональное и национальное в латышском изобразительном искусстве // Творчество. — № 4. — 1972.

⁵⁷ Сапего И.Г. Творческие поиски Михаила Греку // Искусство. — № 7. — 1972.

⁵⁸ Сапего И.Г. У полотен А. Савицкаса // Искусство. — № 10. — 1975.

многогранным благодаря интернациональности авторов, происходящих из разных республик и регионов.

§ 1.3. «Суровый стиль» в художественной критике 1980-х годов

Как верно замечают И. И. Орлов и П. П. Козорезенко, в 1980-е годы уже начинает складываться достаточная историческая дистанция⁵⁹. Она позволяет более трезво взглянуть на процессы, происходящие в конце 1950–1960-х годов, и в совокупности оценить живописный материал поры. В настоящем параграфе мы будем значительно меньше опираться на материалы периодики, искусствоведы и критики 1980-х годов уже были готовы к глубокому осознанию художественной жизни 1950–1960-х и охотно публиковали монографии, посвящённые «суровому стилю».

В 1982 году в журнале «Творчество» вышла статья В.С. Манина «О современном в живописи». В ней автор стремится осмыслить явление «сурового стиля» и выделяет три типологические общности мышления этого времени: «натуровоспроизводящий», «ассоциативный» и «иррациональный»⁶⁰. Вместе с тем автор впервые затрагивает проблему исторических рамок «сурового стиля» и говорит об их расплывчатости. Многие шестидесятники достигли образных вершин в 1970-е, что стало началом отсчёта «символического направления». Вместе с тем, по мнению Манина (отличному от приведённых в предыдущем параграфе идей Морозова и Дехтярь), открыв новые пути в советской живописи, шестидесятники не только не передали их новому поколению семидесятникам, но и сами изменили творческую методологию, следуя актуальным тенденциям буквального отображения искусством жизни. Если для 1960-х главным становится желание обнажить проблему, то в 1970-е —

⁵⁹ Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя С. 18.

⁶⁰ Бондаренко Л. К. Тема деревни в творчестве советских живописцев. С. 193.

стремление её скорее закамouflировать (уйти в отвлечённые суждения)⁶¹. Манин угадывает идеи, актуальные для всего СССР, в изобразительном искусстве того времени. Однако они оказываются едиными и для кинематографа, литературы, философии и театра. Синтезируя находки из смежных гуманитарных областей, он наполняет искусствоведческий язык более развитой терминологией, культурологическими символами и философскими понятиями⁶².

Большое внимание «суровому стилю» в книге «Романтический монтаж» уделяет Александр Абрамович Каменский — автор словосочетания, послужившего названием направлению. В первую очередь, искусствовед заявляет хронологические рамки направления: с 1957 по 1962 год — после мы можем говорить лишь о формах художественной концепции, сложившейся в эти годы⁶³. В «Романтическом монтаже» широким и пронизательным взглядом исследователя Каменский охватывает формирование и развитие «сурового стиля». Он рассуждает о сложившемся живописном направлении комплексно, привлекая историческую и культурную перспективы. Будучи важнейшим звеном искусства 1957–1962 года, «суровый стиль» не воспринимается как единственно существующее направление в живописи того времени. Напротив, автор раскрывает особенности «суровых» через полифоничное звучание эпохи, выразившееся в многообразии художественных тенденций⁶⁴. Каменский очерчивает границы художественных и сюжетных особенностей стиля и провозглашает, что главное для «суровостиляца» — это романтическое восприятие современности⁶⁵ и особое отношение к повседневности. Примечательно, что несмотря на то, что искусствовед называет художников направления борцами за правду жизни, он также акцентирует внимание на их стремлении к

⁶¹ Манин В. С. О Современном в живописи // Творчество. — № 5. — 1982. — С. 23–26.

⁶² Бондаренко Л. К. Тема деревни в творчестве ... С. 193.

⁶³ Каменский А.А. Романтический монтаж. — М.: Советский художник, 1989. — С. 193.

⁶⁴ Каменский А.А. Романтический монтаж. С. 193.

⁶⁵ Там же. С. 196.

метафоричности (метафорической переработке современности) и широте взгляда⁶⁶.

Более того, Каменский идёт наперекор устоявшемуся мнению о неиндивидуальном образе героя «сурового стиля» — двигателя социального прогресса. «Ну кто же из «суровых» изображал людей как безликие и бескровные «функции»? Ведь эти художники сложились и выросли на том, что, подобно своим прекрасным предшественникам более ранних эпох, утверждали полное самораскрытие человеческой личности»⁶⁷, — возражает Каменский. Этому высказыванию словно отвечает его мысль об «острейшей индивидуальной характерности живописной манеры»⁶⁸ каждого из художников. Именно благодаря сформированности их личных убеждений, касающихся социально-политического строя и современной истории, благодаря высокому строю их гражданственных представлений, произведения «сурового» направления имели столь уверенное звучание, заражающие своими концептуальными посылами. Особенно среди живописцев «сурового стиля» искусствовед выделяет Никонова и Попкова, у которых была «лишь одна “исключительность” — поистине редкая сила талантов, они с особой завершённой выразили то, что составляло сокровенный смысл «сурового стиля», его душу и песню»⁶⁹.

В 1985 году выходит монография А. Т. Ягодовой «От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х–70-х годов». Исследовательница также воспринимает героев «суровых» полотен через призму гражданственных советских ценностей. «Их ежедневный труд осмыслен важностью высоких целей. Участники созидательного, жизнестроительного процесса, они исполнены чувства, сознания ответственности и серьёзности своего гражданского и

⁶⁶ Каменский А.А. Романтический монтаж. С. 211.

⁶⁷ Там же. С. 215.

⁶⁸ Там же. С. 214.

⁶⁹ Там же. С. 215.

человеческого призвания»⁷⁰. Эти героические образы, по мнению автора, во многом предопределили живопись 1970-х годов⁷¹. Причём герой живописного произведения определяется Ягодовой как своеобразное альтер-эго своего создателя — художника, вложившего так много авторских мыслей и личного опыта, что ненароком отождествился с изображёнными, вышедшим из-под его кисти⁷². Вероятно, неспроста типичный «суровый» персонаж всегда погружен в себя. Он рефлексует, что является «оборотной стороной смелых поисков и многообещающих завоеваний»⁷³. Кто как ни художник, склонен к созерцанию внешнего и внутреннего мира.

Кроме того, автор осмысляет поэтику повседневности в искусстве 1960-х годов и отмечает литературность и драматический подтекст изображаемых образов. И здесь речь идёт не только о персонажах произведений, но и о пейзаже, интерьере и разнородном стаффаже. По мнению Ягодовой, в искусстве 1960-х они «утрачивают былую пассивность» и перестаёт выполнять функцию фона⁷⁴. Теперь это настоящая сцена для разворачивающихся событий, где каждая вещь объединяет «жизненно достоверный облик с умозрительно символическим представлением, сплавления непосредственность восприятия с овеществлённым, воплощённым понятием»⁷⁵. Широкое отражение внешнего мира необходимо, чтобы объединить «судьбы персонажей из индивидуальной разобщённости в широкий, дышащий мир»⁷⁶, а также вывести из вечного круга самосозерцания и индивидуального глубокого думания.

В то же время Ягодова подмечает общность героических образов «сурового стиля» — их внутреннее родство. Это родство определялось особенностями времени, в которое они жили, и требовалось для решения

⁷⁰ Цит. по: Ягодова А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60–70-х годов. — М.: Советский художник, 1985. С. 6.

⁷¹ Ягодова А.Т. От реальности к образу. С. 26.

⁷² Ягодова А.Т. От реальности к образу. С. 91.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же. С. 57.

⁷⁵ Там же. С. 58.

⁷⁶ Там же. С. 108.

сложной творческой задачи. «Творческие интересы художника безусловно обращены к раскрытию внутреннего мира личности, и в этом смысле искусство психологично. Однако в центре оказывается не процесс, а состояние, важна не взаимосвязь причин и следствий в их динамике, а результат, та граница, на которой сместились, смещались и обнажились устремления воли, чувства, сознания, обозначился их драматически переживаемый кризис»⁷⁷. Таким образом, в искусстве 1960-х и «сурового стиля», как одного из его проявлений, оказывается значительной не столько роль человека-творца, человека-строителя и борца, сколько взаимоотношение человека и окружающего его мира, его экзистенциальное переживание современности.

В 1988 году выходит книга московского искусствоведа Григория Анисимовича Анисимова «Незаконченные биографии». В книге собраны воспоминания Анисимова об отечественных мастерах скульптуры и живописи: С. Т. Конёнкове, П. Д. Корине, Н.А. Чернышеве и др. Помимо этого, в неё включены рассказы о современниках, художниках, где отдельная глава «Я пишу то, во что верю» посвящается В. Попкову. Это воспоминания о близком друге. Здесь нет исчерпывающей и полной характеристики творчества мастеров, «повествование носит полумемуарный характер, так как рассказы построены на материале личных впечатлений, встреч, разговоров, наблюдений»⁷⁸.

Много о живописи «суровых» в 1980-х годах продолжал писать А. И. Морозов. Нарботки 1970-х годов вылилась в диссертацию «Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике»⁷⁹ и вытекающую из неё книгу «Поколения молодых. Живопись советских

⁷⁷ Ягодовская А.Т. От реальности к образу. С. 167.

⁷⁸ Анисимов Г. А. Незаконченные биографии. — М.: Советский художник, 1988. — 368 С. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://artpoisk.info/article/ya_pishu_to_vo_chto_veryu, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023).

⁷⁹ Морозов А.И. Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике: автореф. дис. ... д-ра иск. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1988.

художников 1960–1980-х годов», изданную в 1989 году. В своих публикациях Морозов всесторонне рассматривал феномен «сурового стиля», выделяя историческую (в частности, Морозов отмечает становление «суровых» живописцев в военные годы⁸⁰) и идейную подоплёку направления, характерные художественные приёмы и яркие творческие персоналии и затрагивая вопрос преемственности поколений.

Морозов воспринимает «суровый стиль» как романтическое направление, «сознающее жизненные противоречия и вступающее с ними в противоборство»⁸¹. Конфликтность, присущая живописи «сурового стиля», которую прежде уже отмечала Г. В. Плетнева⁸², по мнению, Морозова определялась «не отношениями героев, но отношением между ними и зрителем»⁸³. Представляя идеал нового человека, мужественного, совестливого и ответственного, живопись «суровых» выдвигало понятное требование: собственными поступками приблизиться к этому идеалу. Полон конфликтного внутреннего напряжения и сам герой, пропускающий через себя все проблемы жизни и отдающей этой жизни полноту своих сил.

В публикации «Художник и мир личности. Творческие проблемы современной портретной живописи» 1989 года А. Морозов фокусируется на портретной живописи «суровостильцев». Особенно характерной автору представляется заинтересованность в «камерной форме» изображения и бесхитростное «правдоискательство», по наследству передавшееся поколению «семидесятников»⁸⁴.

Также в 1989 году выходит книга Владимира Алексеевича Лентяшина «...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики». Лентяшин определяет живопись 1960–1980-х как продолжение соцреализма. Перед нами весьма идеологизированный труд, отмечающий что

⁸⁰ Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись художников 1960–1980-х годов. — М.: Советский художник, 1989. С. 3.

⁸¹ Морозов А.И. Поколения молодых. С. 35.

⁸² Плетнева Г. О структуре поэтического образа в современной советской картине... С. 41.

⁸³ Морозов А.И. Поколения молодых. С. 21.

⁸⁴ Там же. С. 59.

российская живопись — «это в первую очередь советская живопись»⁸⁵, а художники исповедуют и передают идеи своего времени. Кроме того, автор не склонен акцентироваться на удивительном национальном многообразии искусства эпохи. Для него важнее указать на то, что национальные школы находят возможность полного выражения в художественном поле интернациональной советской культуры. Вся книга пронизана «историческим оптимизмом, верой в разумное человеческое начало, социальной справедливостью»⁸⁶.

Леняшин обращает внимание на то, что живописцы «сурового стиля» «сумели сказать слово правды о человеке труда»⁸⁷. Он сравнивает героев «суровых» произведений с героями первых пятилеток — перед нами те же сильные и мужественные люди, чьи поступки определяют ход развития советской истории. В отличие от Каменского, отмечающего значительность личности каждого их изображённых, Леняшин акцентирует внимание на общности и функциональном значении героев: они в первую очередь строители нового мира. В то же время, следуя за предшественниками, Леняшин отмечает романтику «сурового» направления и его эстетику первооткрывательства, стихийной сущности труда и духовной силы простого рабочего.

Помимо фундаментальных трудов, посвящённых глубокому совокупному осмыслению искусства 1960-х годов, в 1980-е появляются серии альбомов, посвящённые выдающимся авторам «сурового стиля». Среди них особенно выделяются публикация Дмитрия Владимировича Сарабьянова «Николай Андронов: Живопись. Монументальное искусство» и осмысляющий искусство Попкова труд В. С. Манина⁸⁸. В целом в 1980-е годы и до конца существования СССР авторы пытались осмыслить искусство «суровых» в историко-культурном контексте и были готовы к глубокому критическому осмыслению их живописи. Особенно авторов затрагивала

⁸⁵ Леняшин В. А. ...Художников друг и советник. С. 58.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же. С. 75.

⁸⁸ Манин В. С. Виктор Попков. — М.: Советский художник, 1979.

проблема героя своего времени, взаимосвязь его образа с устремлениями эпохи, а также конфликт, существующий как внутри персонажей, так и между героем и реципиентом произведения.

Подводя итог истории мысли об искусстве «сурового стиля» в художественной критике советского времени, следует отметить, что осмысление искусства 1950–1960-х годов за сорок лет прошло путь от констатации отдельных живописных феноменов в контексте общего развития советского искусства в 1960-х гг. через глубокое осмысление идейной программы и признание значимости определённых живописных произведений в 1970-е гг. до формирования полноценного критического взгляда в конце восьмидесятых – начале девяностых годов.

В конце 1950–1960-х годов стало очевидно возникновение нового художественного языка. Авторы друг за другом констатировали стилистические особенности новой живописи и отмечали монументальность, лапидарность и экспрессивную обобщённость изобразительного языка, героизм образов и поэтизацию повседневной жизни трудового человека — строителя нового мира. Критическая мысль того времени отличалась особенной жизнеспособностью, что выразилось в активной полемике на страницах журнала «Творчество». Примечательно, что живопись «суровых» (термин был введён в критической статье Каменского в 1969 году) редко воспринималось как отдельное художественное направление. Скорее, как обновленный социалистический реализм, отражающий правду жизни и трансформировавший свои изобразительные приёмы в соответствии с запросами времени.

Художественная критика 1970-х годов, осмысляла теоретические основы живописи «сурового стиля» и глубинный смысл произведений. Все чаще искусство «суровостильцев» видится полифоничным и метафоричным, затрагивающим экзистенциальные вопросы современности. В фокусе внимания авторов находится соотношение социального и индивидуального в

искусстве «суровых» и на данном этапе «герой нового времени» воспринимается как лицо, выражающее желания, противоречия, устремления и страхи всего советского народа. Не менее активно обсуждается тема национального. Общесоветское восприятие и живописание мира уходит на второй план, предоставляя дорогу многонациональному аутентичному разнообразию.

Спустя более чем 20 лет, после выделения в искусстве «сурового стиля» — именно столько было нужно, чтобы взглянуть на него трезво дистанцированно — начали появляться критические публикации, затрагивавшие множество аспектов. Искусствоведы осмыслили живопись «суровых» в историческом и культурном аспекте, рассматривая как стилистические истоки их творчества, так и их идейные основы и вложенные в произведения смыслы. В это время «суровый стиль» уже занял своё место в истории искусства и был признан предопределившим изобразительные особенности живописи следующих поколений. 1990-е годы были временем затишья (лишь немногие отечественные авторы, как А. И. Морозов⁸⁹ и Г. В. Плетнева⁹⁰, продолжали интересоваться данным направлением). В эти годы русские искусствоведы всё больше акцентировались на неофициальном искусстве, оставляя творчество «суровых» без внимания. Впрочем, период спада интереса к «суровому стилю» был недолгим: 2000-е годы были отмечены возрождением интереса к живописи художников, выразившемся в многочисленных публикациях и знаменательных выставках.

⁸⁹ Морозов А.И. Что нас ждет завтра // Творчество. — №2. — 1991.

⁹⁰ Плетнева Г.В. Эволюция тематизма в русской живописи 1960–1980-х годов: Общественные тенденции и творческая позиция художника: автореф. дис. ... канд. иск. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998.

Глава 2. Суровый стиль и его отражение в современной художественной критике

В начале 2000-х годов отечественные исследователи теории и истории искусства запустили волну активного переосмысления «сурового стиля» и его значения для русской культуры. Подобная тенденция продиктована комплексом факторов. Во-первых, со времени пика популярности «сурового стиля» на советской арт-сцене прошло несколько десятилетий. Историческая дистанция позволяет взглянуть на «суровых» трезво и безоценочно, избежав «пренебрежительного фыркания», возникающего, когда «предыдущая ведущая [художественная] тенденция оценивается с позиции последующей, подчас прямо противоположной»⁹¹ как неудовлетворяющая запросам современности.

Во-вторых, 2000-е, 2010-е и 2020-е годы знаменовались подъёмом интереса к советскому искусству среди выставочных институций. По свидетельству А. Э. Мурзина и И. Я. Мурзиной⁹², некоторые критики назвали 2000-е «ренессансом советской живописи». Судя по проектам, осуществляемым Государственной Третьяковской галереей, Государственным Русским музеем, Музеем Нового Иерусалима и другими крупными и локальными пространствами, этот «ренессанс» продолжается по сей день. Стремление русских искусствоведов закрепить «суровый стиль» в истории изобразительного искусства подтверждается многочисленными публикациями последних лет, речь о которых пойдёт в настоящей главе.

«Суровый стиль», как правило, рассматривается искусствоведами в двух парадигмах: как завершающий аккорд советского искусства, проистекающий из традиции соцреализма с изначально экспрессивным, а

⁹¹ Манин В. С. Гелий Михайлович Коржев: Альбом-монография. — М.: Новый Эрмитаж, 2002. С. 3.

⁹² Мурзин А. Э., Мурзина И. Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — №1 (52). — 2022. — С. 72.

впоследствии религиозно-философским отражением действительности; и как уникальный художественный язык, сформированный в стилистическом диалоге с живописью прошлых эпох. Мы предлагаем взглянуть на публикации современных исследователей более пристально. Для этого рассмотрим их в соответствии с выделенными темами:

1. осмысление идейно-художественной программы «суровых»;
2. иконографические и стилистические аспекты «сурового стиля»;
3. художники через призму региональных особенностей «стиля».

§ 2.1. Осмысление идейно-художественной программы «суровых»

В 2007 году вышел монументальный труд доктора искусствоведения, профессора Виталия Серафимовича Манина «Русская живопись XX века». В.С. Манин ещё в советское время обращался к проблематике «сурового стиля»⁹³. Однако именно в 2007 году многолетнее исследование получило законченную форму. «Суровому стилю» Манин отвёл отдельное место в книге «Русская живопись XX века». По его мнению, «суровое» направление явилось закономерным развитием художественной культуры. Искусство соцреализма и «оттепели» перестало отвечать современным историческим запросам. В обществе «возникло стремление к пересмотру существующей системы ценностей, к выводу общества из трясины мифологизированного сознания, к ликвидации разрыва между реальностью и вымыслом»⁹⁴ — это стремление отразилось и в мире искусства. Резкая рецепция творчества художников «сурового стиля»⁹⁵ также видится Манину весьма понятной:

⁹³ Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание'79. — Вып. 2. — М.: Советский художник. — 1980.

⁹⁴ Манин В.С. Русская живопись XX века [Электронный ресурс]. — Т.3. — 2007. — Режим доступа: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=article&id=48>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

⁹⁵ См., например: Суздальев П. Идеи и темы. Тематическая картина в Прибалтике // Творчество. —, 1960— № 2. С. 6–8; Генс Л. Национальная традиция и современность // Творчество. — 1960. — № 2. — С. 811; Мурина Е. Достижения и трудности. На выставке художников прибалтийских республик // Творчество, 1960. — № 12. — С. 15; Зименко В. Пути творчества. Заметки о живописи советской Прибалтики // Искусство. — 1961. — № 1. — С. 3; Глонти К. К большому обобщению. С выставки «Юбилейная Грузия» // Творчество. — 1961. — № 10. — С. 14-17; Гаврилов В. Так рождается замысел // Творчество. — 1961, — С. 6-7; Горчаков В. Время, труд, жизнь // Творчество. — 1962. — № 5. — С. 7–9.

«искусство осуждало вымышленную социальной демагогией реальность»⁹⁶, — человечество никогда не испытывает пиетета перед теми, кто указывает на его пороки.

В своей кандидатской диссертации Ксения Викторовна Карпова определяет «суровый стиль» как «некую «систему» определённых эстетических, нравственно-философских и стилевых координат»⁹⁷. Осмысля идейную составляющую стиля, Карпова вторит Манину. По её мнению, художники создали наполненные внутренним драматизмом истории своих современников, в которых происходит разрушение глобальной исторической утопии, выдвинутой социалистическим реализмом в качестве главного объекта изображения. «Суровый стиль» воспринимается исследовательницей как реакция на жизнерадостность соцреализма и инфантильность «оттепели» (что во многом соотносится со взглядом А. Бобрикова, речь о котором пойдёт ниже). «Суровая» правда жизни и поэтизация неприглядной обыденности выдвигаются характерными чертами, определившими своеобразие живописи «сурового стиля» и силу её воздействия⁹⁸.

Эстонский советский искусствовед, доктор искусствоведения, профессор Академии художеств Эстонии, специалист по искусству Эстонии Борис Моисеевич Бернштейн в публикации «Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин», ориентированной в первую очередь на территориальные особенности «суровой» живописи, также выдвигает важный тезис, касающийся идейно-художественной программы направления. По его мнению, «в стадийной схеме истории советского искусства российский суровый стиль был последней фазой соцреализма, мощной и в то же время обреченной попыткой его очищения и облагораживания»⁹⁹. «Оттепель» подарила надежды на либерализацию режима и художники

⁹⁶ Манин В.С. Русская живопись XX века.

⁹⁷ Карпова К. В. «Суровый стиль». Судьба направления: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04. — М., 2015. — С. 14.

⁹⁸ Карпова К.В. «Суровый стиль». Начало пути // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. — 2014. — №2 (43). — С. 46–53.

⁹⁹ Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 461.

«сурового стиля» живописали этими надеждами. Изменилась лишь идеологическая перспектива. «Подобно социалистическим утопиям оппозиционной общественной мысли, он [«суровый стиль»] имеет конечной целью моральное очеловечивание и эстетическую либерализацию самого соцреалистического искусства»¹⁰⁰. Однако кризис идеологической утопии не освободил направление от идеологизированности.

Статья Алексея Алексеевича Бобрикова «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция» рассматривает искусство «суровых» в контрасте с живописью «оттепели» 1953-1957 годов. В «оттепель» искусство отказалось от строгих правил, реабилитируя интуитивно-природное, экстатически телесное и инфантильно-чувственное в духе бергсонинской мысли. Это была эстетика «заслуженного отдыха», которая выразилась в музыке, литературе и живописи. Стиляги, буги-вуги, джаз, новая, ничем не ограниченная живопись (французы, представленные на выставке 1955 года, произвели большое впечатление на русского зрителя) — человек вырвался из культурного поля соцреализма в карнавал вседозволенной субкультуры. У него появилась возможность частного самовыражения и желание заявить о своей свободе. Героический дискурс соцреализма сменился на поэтику повседневной обыденности: «культура "оттепели" — бегство из истории в природу или в повседневность»¹⁰¹. Однако для противостояния напряжению, порождаемому реалиями советской истории, герой был необходим. Суровый стиль стал воплощением героического этоса конца 1950-х – 1960-х годов.

Наступление хрущевского времени автор статьи видит после 1957 года. Эту эпоху Бобриков ассоциирует с мобилизацией и сменой художественных ориентиров. Героем нового времени стал замкнутый, спокойный человек, чей облик выражает молчаливую усталость и скрывает интенсивное внутреннее напряжение, вызванное необходимостью нравственного усилия¹⁰². Бобриков

¹⁰⁰ Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин. С. 461.

¹⁰¹ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция [Электронный ресурс] // Художественный журнал, 2003. №51/52.]. — Режим доступа: <http://old.guelman.ru/xz/xx51/xx5108.htm>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹⁰² Там же.

пишет: «В живописи "сурового стиля" преобладают погруженность в себя, замкнутость и разобщённость — определяющие серьёзную и скрыто религиозную проблематику. Отсутствие оптимистической открытости, наивности и инфантильности, характерных для героев сталинской эпохи, как бы вечно остающихся детьми, показывает новую, протестантскую по духу антропологию. Таким образом, "суровый стиль" может быть описан как своеобразная советская Реформация, понимаемая в данном случае как индивидуальное переживание главных ценностей большевистской религии»¹⁰³. Аргументом к этому служит то обстоятельство, что труд, главная тема раннего "сурового стиля", по отношению к герою понимается как миссионерское призвание¹⁰⁴. Герой «сурового стиля» приходит на «голую землю» и должен построить мир с нуля. Неудивительно, что миссия такой степени важности требует от него бескомпромиссного отказа от «человеческого, слишком человеческого» в пользу этики «ответственности» и «долга», волевого решения воевать на стороне «правды». К слову, «взрослой» и «ответственной», готовой к вызовам жизни и нелегкому историческому пути «суровую» живопись видят многие авторы (Орлов, Козорезенко и Якимович). Татьяна Петровна Алексеева и Наталья Владимировна Винницкая подытоживают эту мысль звучной фразой: «Суровое искусство суровых будней — это часть нашей истории и нашей культуры, нашего миропонимания и народного характера»¹⁰⁵.

Возвращаясь к статье А. Бобрикова, отметим, что он в своём тексте раскрывает развитие понятия «сурового стиля» и его идейного наполнения. Из «голой земли», требующей от вспахивателей физического напора и героической аскезы, вырастает новый человек будущего, победивший природу силами цивилизации. Бобриков считает, что расцвет направления

¹⁰³ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://old.guelman.ru/xz/xx51/xx5108.htm>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Алексеева Т.П., Винницкая Н.В. Судьбы народа в творчестве художников «сурового стиля» [Электронный ресурс] // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. — 2019. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sudby-naroda-v-tvorchestve-hudozhnikov-surovogo-stilya>, свободный. – Загл. с экрана. (08.04.2023).

заканчивается в 1962 году. Теперь, начиная с этого времени, «суровый стиль» постепенно утрачивает былую суровость, приобретая сентиментальное измерение. Стиль развивается в нескольких направлениях: живописно-артистичном в духе Евсея Моисеенко, экспрессионистки отчаянном (ввиду разочарования во власти и потере народнических иллюзий) (творчество художников Андропова, Смолиных, Арефьева) и официально «суровом» (во главе с братьями Ткачевыми)¹⁰⁶. Если проследить единую линию развития направления, то «суровость» языка постепенно трансформируется в живописную «депрессивность», пока не попадает в экзистенциальное отчаяние и «мрачный романтизм».

Статья А. Бобрикова раскрывает «суровый стиль» как оригинальное художественное направление, стоящее в авангарде официальной художественной культуры середины 1950-х–1960-х годов. Идеино-художественная программа этого направления видится исследователем как «...индивидуальное переживание главных ценностей большевистской религии (в том числе исторической мистерии Революции и Гражданской войны) – вместо коллективного исполнения обрядов»¹⁰⁷. «Суровый стиль» оказывается продиктованным исторически и является реакцией на миф, создаваемый советской пропагандой.

Мысль А. Бобрикова, касающаяся ответственной и героической сущности «сурового стиля», подхватывается учёными Игорем Ивановичем Орловым и Петром Петровичем Козорезенко. Практически цитируя первого, они отмечают: «Новый стиль демонстрирует «старообрядческий» тип героя — взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией»¹⁰⁸.

Вслед за Бобриковым авторы указывают на трансформацию живописи «суровостильцев». Однако их мысль идёт дальше. По мнению Орлова и Козорезенко, рядовые художники позднего «сурового стиля», изначально

¹⁰⁶ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://old.guelman.ru/xz/xx51/xx5108.htm>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии С. 27.

призванного сокрушить утопический миф соцреализма, сами становятся мифотворцами. Они — создатели «псевдо-трудовой советской» героики¹⁰⁹. В некотором смысле идея Орлова и Козорезенко близка мысли Берштейна, считавшего «суровый стиль» завершающим аккордом соцреализма, заменившим одну утопию (живописание идеального режима) на другую (очеловечение соцреалистического искусства).

В то же время авторы статьи считают, что существуют «истинные суровостильцы» такие как художники П. Никонов, В. Попков, Г. Коржев, братья Смолины, которые возвращают потерянные «исконные традиции русской жизни» в мир искусства¹¹⁰. И речь идёт не только о лапидарности, монументальности и иконической плоскостности изобразительного языка «суровой» живописи (своеобразном оммаже иконописной традиции). Художники создавали новые «святые» образы. Герои картин представлялись ролевыми моделями, которым должен был следовать советский человек послевоенных лет. Произведения «сурового стиля» можно сравнить с «иконами» как в художественном, так и в философском понимании.

Андрей Якимович так же, как и Орлов и Козорезенко, пишет о героике «сурового стиля». Неклассовый подход, общечеловеческая этика и общечеловеческие ценности — вот мишень художников направления. Живопись видится художественной интерпретацией «высокой трагедии судеб России»¹¹¹. Впрочем, в отличие от исследователей, видящих «суровый стиль» продолжением утопии соцреализма, Якимович воспринимает «суровый стиль» как «историю расставания с советской системой и её идеологией»¹¹². Исследователь в целом имеет особый взгляд на художественную жизнь СССР середины века. По его мнению, советская художественная культура даже в сталинскую эпоху не была до конца тоталитарной, а, следовательно, монолитной. При этом советское искусство

¹⁰⁹ Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии С. 30

¹¹⁰ Там же. С. 30.

¹¹¹ Якимович А. К. Поворот руля. Шестидесятые и далее // Художественная культура Советского союза 1960–1980 годов. Аспекты. - М., 2022. - С. 21.

¹¹² Там же. С. 20.

играло роль стабилизирующего фактора социальной системы, пытаюсь передать общественно значимые идеи и образцы поведения, что, впрочем, не противоречит традиционному пониманию искусства соцреализма как идеологического инструмента.

Оригинальную точку зрения на идейно-художественную программу «сурового стиля» выдвигает искусствовед, критик, доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного Русского музея, Алексей Алексеевич Курбановский в статье «Всадники без головы. Произведения «официального» советского искусства 1960-1970-х годов и международная поп-культура». По мнению автора, русский «суровый стиль» вполне сопоставим с западным поп-артом и отражает «резонанс массовой культуры в художественном процессе». Сравнивая направления, Курбановский отмечает: «В случае западного искусства — это потlach и растрата, лежавшие, по социологическим теориям, в основе капиталистического общества, рекламы и консюмеризма; в случае «сурового стиля» — земледельческая магия и её обмирщение через архаизм «кустарных промыслов»»¹¹³. И поп-арт, и суровый стиль видятся автору воплощением популярного мифа. Они переводят фундаментальные экзистенциальные вопросы, продиктованные временем, на доступный обывателю язык и проживают «травму реального»¹¹⁴ мальчишескими, стремящимися к возвышенной, монументальной героике, способами. Обращает внимание радикальность, смелость и дискуссионность статьи Курбановского. Платон Павлов также замечал черты плакатного искусства в стилистике и символизме образов в живописи «суровых»¹¹⁵.

Нельзя не отметить диссертацию Людмилы Константиновны Бондаренко «Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960 - 1970-х годов». Автор считает, что деревенская тема в искусстве шестидесятников была напрямую связана с логикой развития всего русского советского реалистического искусства. Эволюционный характер развития деревенской

¹¹³ Цит. по: Курбановский А. А. «Всадники без головы». Произведения «официального» советского искусства 1960–1970-х годов и международная поп-культура // Искусствознание. — 2016. — №.4. — С. 226.

¹¹⁴ Там же. С. 224.

¹¹⁵ Павлов П. Монументализм в станковой живописи // Искусство. — № 3. — 1962. — С. 21–29.

тематики позволил проследить воздействие «внутренних традиций» на поэтику конкретных живописных явлений. По Бондаренко, «деревенский реализм» развивался параллельно с «суровым стилем» и так же рефлектировал на тему «правдивости» и «достоверности» искусства. «Искренность чувств и их искреннее выражение на холсте — это и есть, и будет новаторство. Все остальное близко к эпигонству», — пишет Бондаренко, добавляя, — «Быть по-прежнему честным, бескомпромиссным, прямым во всем, что касается жизни в искусстве. Никакой корысти от искусства»¹¹⁶. Таким образом, идея «сурового» искусства, согласно Бондаренко, в «достоверности», через призму которой осмысляются социально-политические реалии, тема живописной и исторической преемственности, конфликт «личного» и «коллективного» (об этом конфликте также пишут Т.П.Алексеева, Н.В. Виницкая¹¹⁷) и другие насущные проблемы общества середины XX века. Как отмечает Бондаренко, «некоторые философы, изучавшие культурную ситуацию шестидесятых годов (А. Лой, П. Копнин), назвали это состояние общества “Ренессансом”. Они считали, что в 60-х годах русская советская культура дала полноценные гуманистические идеи, позволившие ей оказаться в кругу проблем и понятий европейской культуры и философии XX века»¹¹⁸.

Таким образом, современные искусствоведы продолжают поиск определения «сурового стиля». Осмысление его идейно-художественной программы в основном происходит в сопоставлении с концепцией соцреализма и/или искусством оттепели. Как правило, авторы видят живопись «суровых» реакцией на «инфантильность» оттепели (Бобриков, Карпова, Манин). Также «суровая» концепция трактуется искусствоведами как закономерное развитие соцреализма, его завершающий этап (Бернштейн), или «новым мифом» — обратной стороной соцреализма

¹¹⁶ Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев...С. 197.

¹¹⁷ Алексеева Т.П., Виницкая Н.В. Образы народа и судьбы индивидуальности в живописи сурового стиля // Культурное наследие Сибири. — 2017. — № 3 (21). — С. 40-45.

¹¹⁸ Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев...С. 193.

(Орлов, Козорезенко). Оригинальную точку зрения, рассматривающего «суровых» в сопоставлении с поп-артом выдвигает Курбановский (впрочем, и здесь есть мысль о «суровой» концепции как критики исторических и художественных реалий). В отрыве от понятий «соцреализма» и «Оттепели» к «суровому стилю» подходит Бондаренко, которая смотрит на художественные искания живописцев через призму искренности и достоверности. Только искреннее, лишённое налёта политических перипетий творчество понимается как искусство, действительно отражающее жизнь.

§ 2.2. Иконографические и стилистические аспекты «сурового стиля»

Сложно не обратить внимание, что в своей живописи художники «сурового стиля» апеллирует к русскому авангарду, а в частности к искусству «Бубнового валета», творчеству Ильи Машкова, Роберта Фалька, Аристарха Лентулова, Петра Кончаловского и других мастеров¹¹⁹. Но было бы не верным ограничивать художественный кругозор шестидесятников только искусством авангарда. К. В. Карпова, подробно останавливаясь на этой особенности живописи «суровых» и во многом ссылаясь на открытия предшественников, развивает мысль о её генезесе. Так, исследовательница сопоставляет творчество Николая Андропова и Виктора Иванова с искусством Сезанна¹²⁰, живопись Андрея Васнецова — с Пикассо «голубого периода», кьяроскуро Караваджо и колоритом Сурбарана, полотна Гелия Коржева — с Эль Греко и великими голландцами, Рембрандтом и Адрианом ван Остаде¹²¹. Для формирования художественного мышления Петра Оссовского, по мнению Карповой, большое значение имели Тициан,

¹¹⁹ См., например: Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства: дис. ... канд. культурологии. — М.: РГГУ, 2009. С. 122; Сарабьянов Д. В. Николай Андронов. Живопись. Монументальное искусство. — М.: Советский художник, 1982.

¹²⁰ Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. — №2 (36). — 2015. — С. 199.

¹²¹ Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления. С. 202.

Брейгель и Веласкес¹²². Ключевую роль в становлении Павла Никонова сыграл важнейший мастер проторенессанса Джото ди Бондоне¹²³. Искусствовед И.В. Гаузер посвящает статью рецепции испанской живописи художникам, иногда причисляемым к «суровому стилю». Исследователь проводит стилистический и иконографический анализ произведений Т.Т. Салахова и находит параллели с творчеством Сальвадора Дали, Пабло Пикассо, Франсиско Гойи, а также обращает внимание на осмысление живописи Эль Греко Е.Е. Моисеенко¹²⁴.

Художественные аналогии, приведённые Карповой, кажутся вполне убедительными ввиду приведения исследовательницей конкретных примеров. Искусствовед доказывает: искусство «суровостильцев» синтезирует изобразительные традиции разных эпох, наполняя их актуальными смыслами и адаптируя к запросам современности.

В 2006 году вышел сборник «Время перемен. Искусство 1960-1985 в Советском союзе». На наш взгляд, среди приведённых статей особенно выделилась работа «Суровый стиль». Мироощущение. Форма. Образ». В ней исследователь А. Дмитренко, осмысляя искусство «сурового стиля», обращался к кинематографу. Например, автор сравнивает картины Иванова с фильмом «Председатель» Алексея Салтыкова, а картину Никонова «Геологи» с работой Михаила Калатозова «Неотправленное письмо». Для объяснения художественных приёмов «суровостильцев» Дмитренко апеллирует к фильмам «Чистое небо», «Коммунист» и «Добровольцы». По его мнению, художники «сурового стиля» апроприируют у кинокадра крупный план, выразительный и парадоксальный ракурс, а иногда и сюжет, сочетающий конкретику документальности со значительным образным

¹²² Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления. С. 203.

¹²³ Там же. С. 203.

¹²⁴ Гаузер И.В. Рецепция образов испанской живописи в творчестве художников "Сурового стиля" Е.Е. Моисеенко и Т.Т. Салахова // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2020. — Т. 11. — № 3. — С. 3.

обобщением¹²⁵. На наш взгляд сопоставление живописи и кино той эпохи имеет огромный потенциал. Достоверно известно, что многие художники использовали кинокадры для создания композиций своих картин, например («Двое» Попкова). Настойчивый поиск истины в энергичных и выразительных формах, пастозное, темпераментное письмо, полный внутренней драматургии силуэт и срежиссированный колорит, заключающий в себе особое психологическое напряжение, — вот важнейшие изобразительные характеристики «суровой» живописи, перекликающиеся с киноязыком советских лент. Возможными источниками, вдохновляющими авторов направления, Дмитренко называет политический плакат 1920-х годов и времён Второй Мировой войны, творчество художников группы «Бубновый валет», иконную плоскостность живописи Петрова-Водкина, а также находки русского авангарда. Таким образом, Дмитренко даёт широкий взгляд на визуальное искусство 1960-х годов, указывая на прочную взаимосвязь, казалось бы, автономных художественных направлений.

Другая статья, принадлежащая исследователю, — «Историческая картина конца 1950-х–1980-х годов. Воплощение идеи исторической памяти»¹²⁶ — указывает на стремление искусства данного периода сделать личное (пере)открытие исторических реалий, включая развенчание культа личности Сталина и осмысление Великой Отечественной войны. Об этом говорит как иконография произведений, так и пластика художественных форм, дающая документальную, романтическую, фольклорную и символическую интерпретацию событий. Например, в произведениях о войне ведущей разрабатываемой темой становится «народ и война»¹²⁷, в которой подчёркивается значимость человеческой личности через драматические, лирические, трагедийные образы. В некотором смысле «суровый стиль»

¹²⁵ Дмитренко А. «Суровый стиль». Мироощущение. Форма. Образ // Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском союзе. — СПб.: Palace Editions, 2006. — С. 43.

¹²⁶ Дмитренко А. Историческая картина конца 1950х–1980х годов. Воплощение идеи исторической памяти // Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском союзе. — М.; СПб. — 2006. С. 35.

¹²⁷ Там же. С. 35–36.

является отражением возрастающего понимания ценности человеческой личности.

Интересна с точки зрения поиска иконографических источников статья Петра Петровича Козорезенко «Образ иконы в творчестве художников «сурового стиля»». Отмечая умелость сочетания «суровостильцами» художественных веяний различных эпох от проторенессанса до авангарда, автор указывает на особую связь их живописи с иконописной традицией. Так, П. Козорезенко пишет: «скрытой, не явной доминантой и маяком, к которому обращались мастера «сурового стиля», стало именно древнерусское искусство и его главное воплощение — икона»¹²⁸. Прimitивизация формы, простота композиции, локальное распределение цвета и не имеющий временного развития сюжет влекли авторов «сурового» направления, наравне с «цветовой насыщенностью, радостной силой или суровой мощью чистых красок»¹²⁹. Общими для русской иконы и «сурового стиля» также являются отсутствие индивидуализации образов, отрешённость и отчуждённость персонажей и экспрессивная схематизация образов. «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»¹³⁰, — заключает Козорезенко.

Интересно сопоставление приёмов «сурового стиля» с комиксом и поп-артом, приведённые А. А. Курбановским. Автор замечает, что особенности раннего авангарда (в частности футуризма), как simultaneity действия, «скачкообразность развёртывания» сюжета и резкие ракурсы, к 1960-м годам активно использовались комиксами и в то же время проявились в искусстве «суровых». Курбановский постулирует: «Мы констатировали отход от канонического соцреализма; чуткий художник интуитивно отозвался на

¹²⁸ Козорезенко П. П. Образ иконы в творчестве художников «сурового стиля» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 2. — 2021. С. 92.

¹²⁹ Там же. С. 93.

¹³⁰ Там же. С. 100.

сдвиги в мышлении/творчестве, связанные с распространением «массовой культуры», — ведь та не признавала ни национальных границ, ни идеологических контрверзий»¹³¹. Живопись «Бубнового валета», «суровостильцев» и поп-артистов оказывается в одном стилистическом поле, где от Лентулова и Машкова до Уорхола, Лихтенштейна и Моисеенко один шаг.

Подытоживая стилистическое разнообразие и стремление к синтезу живописных решений искусства «суровых» вновь обратимся к диссертации Бондаренко. В отношении творчества художников «сурового стиля» исследователь вводит понятие «полистилизма», которое, с одной стороны, отражает тенденцию к эклектичности, а с другой, демонстрирует склонность к формированию единого стилистического поля. «Суровый стиль» в одно и то же время «погружал художника в историю искусства, прививая ему отстранённое, критическое восприятие своего творчества и удерживал его в активной зоне происходящих конъюнктурных изменений». Занимательно, что, помимо склонности к полистилизму, существовала и тенденция к политематизму. В развитии тематической картины Бондаренко отдаёт ведущую роль теме деревни, которая служила точкой синтеза тем войны, простого народа, «общности судьбы» и других сюжетных мотивов. Синтез обобщенности и конкретности является парадоксальной особенностью живописи «суровых»¹³².

§ 2.3. Художники через призму региональных особенностей «стиля»

Региональные особенности и социальные изменения 1960-х годов по-разному повлияли на становление «сурового стиля» на территории Советского союза. Эти особенности можно проследить в сюжетном и образном содержании картин, в стилистических и жанровых особенностях.

¹³¹ Курбановский А. А. «Всадники без головы». С. 216.

¹³² Бондаренко Л. К. Тема деревни в творчестве ... С. 197.

Общим местом является сформулированная интенция дать ответ утопическому сталинскому стилю, который начинает восприниматься обманчивым и неполным. Сами же особенности и характер региональных проявлений «сурового стиля» предложено рассмотреть ниже.

Самые известные представители «сурового стиля», такие как В. Попков, Г. Коржев, А. Васнецов и др., прочно связаны с московской художественной школой. Обсуждая их искусство, искусствоведы непреднамеренно «документировали» строй жизни человека из центра. Так, А. И. Дубов пишет об Андрее Владимировиче Васнецове, который по праву считается одним из родоначальников «сурового стиля». Будучи из семьи художников, уже в годы войны А. Васнецов столкнулся с задачей написания агитационных плакатов — по сути, «монументальных панно», которые могли повлиять на сложение «суровой» живописи автора. Смерть Сталина и изменения в жизни советского человека, принципиальное изменение окружающего мира вновь потрясли жизнь советского человека и в первую очередь человека из центра, до которого изменения доходят раньше, чем до выходца из далекой республики. Монументальность сталинского ампира сменилась «хрущевской функциональностью»¹³³, где «суровый стиль» органически нашёл своё место. Для А. Васнецова на первое место вышли пространство и предмет. Законченность полнота, лаконичность и аскетизм, глубина и лично-пространственные границы предмета, стали характерными особенностями васнецовского языка.

В картинах художника, по свидетельству искусствоведа А. И. Дубова, находили политические и идеологические мотивы¹³⁴. Критики, не обращая внимания на пластические достоинства живописи, предпочитали видеть двусмысленность и негативное отношение к режиму, хотя сам А. Васнецов

¹³³ Дубов А. И. Суровый стиль Андрея Васнецова [Электронный ресурс] // Проблемы истории, филологии, культуры. — №2 (52). — 2016. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-andreya-vasnetsova>, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹³⁴ Там же. С. 392.

несомненно решал в первую очередь проблемы пространства и законченности произведения¹³⁵.

Нельзя не отметить ещё одного столичного мастера, Гелия Коржева, искусству которого посвящён раздел в труде Манина¹³⁶. Находясь на стыке направлений, творчество Г. Коржева являет собой самобытное искусство, но при этом тематически вписывающееся в стиль времени. Образы, с которыми работает Коржев аутентичны и органически вплетены в картину мира 1960-х годов. Художник изображает людей, прошедших войну, коей они были вырваны из жизни и лишены возможности образования. Вернувшись, они жаждали мира, возможности труда и обучения. И они получили эту возможность. Однако это была уже совершенно другая порода людей — порода, закалённая войной. Они были способны выражать своё несогласие, отстаивать свою позицию. Этот образ становится центральным в творчестве Г. Коржева: в нем художник находит свой тип человека. Стойкость, воля, сила — характерные настроения портретов кисти автора. Личность человека вновь выходит на первый план в искусстве¹³⁷. Таким образом, Манин вновь обращается к теме ответственности и взрослости нового героя и затрагивает проблему индивидуального-коллективного. Сеем предположить, что темы для «суровой» концепции, как правило, диктует центр в лице московской школы.

Так или иначе, нужно отметить, что для столичных художников «суровый стиль» служил противопоставлением и ответом сталинской «лакировочной живописи», что достаточно быстро изжило себя с «завинчиванием гаек» (1968 год — ввод войск в Чехословакию), то для художников Урала «суровый стиль» оставался определяющим вплоть до распада СССР. Впрочем, на Урале он оказался неспособным к самотрансформации и развитию. Данный феномен объясняется

¹³⁵ Дубов А. И. Суровый стиль Андрея Васнецова. Там же. С. 391–393.

¹³⁶ Манин В.С. Русская живопись XX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=article&id=48>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹³⁷ Там же.

особенностями процесса создания искусства на Советском Урале и его местом в создании регионального мифа¹³⁸.

С конца 1920-х годов Урал представлялся промышленным центром, индустриальной и оборонной точкой страны, что было напрямую связано с преобразованием быта людей по всей территории СССР. Для объяснения радикальных изменений жизни государством был использован доступный язык искусства, призванный объяснить людям новые реалии быта, а также утвердить понимание современного советского мироустройства.

В 1950-1960-х годах у местных художников возникает стремление переосмыслить предыдущий соцреалистический опыт, и они обращаются к темам и манере «сурового стиля». Художники не хотят признать крушение соцреалистической мечты в искусстве и жизни. Они начинают экспрессивно изображать действительность, их живопись исполнена как будто бы с надрывом как физических, так и психических сил человека. Герой здесь не интеллект, а человек, бросающий вызов природе: геолог, строитель, слесарь. Характер и сила — вот, что помогает выживать человеку за пределами благоустроенных городов. Сами картины оказались населены крепкими, выносливыми, напряжёнными, суровыми людьми. Как правило, они изображались замершими в несколько задумчивых позах. «Суровый стиль» на Урале не был инновационным, однако здесь он приобрёл особую художественную выразительность, что позволило целому ряду уральских картин приобрести всесоюзную известность.

Урал — индустриальный центр страны, её опора и фундамент, к которому может быть исключительно серьёзное и ответственное отношение. То, что в 1930-х годах было идеологическим проектом, в 1960-х стало суровой реальностью. Так, проследив путь становления уральского искусства, можно увидеть, что оно было направлено на создание образа Советского Урала. Теперь Урал стал крупнейшим промышленным центром

¹³⁸ Мурзин А. Э., Мурзина. И. Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — №1 (52). — 2022. — С. 72-77.

страны и в представлении человека преобразился в «рабочий край», отстаивающий права советской действительности через мифотворчество и идеологемы.

К знаковым фигурам уральского «сурового стиля» можно отнести большое число авторов: Олег Дмитриевич Коровин, Борис Васильевич Смирнов, Игорь Иванович Симонов, Евгений Иванович Гудин¹³⁹, Геннадий Сидорович Мосин¹⁴⁰, Миша Шаевич Брусилковский и другие. У многих из них образ рабочего, не лишенный романтизации, выходит на первый план. Героический подвиг обыденной жизни, заключающийся в труде и непоколебимой силе воли, выходит на первый план. Человек «как он есть», на своём месте и занятый своим делом, — центральная тема «сурового стиля» Урала. Индустриальный мотив был лидирующим в поэтике края, но к 1980-м годам звучал все тише.

В действительности «суровый стиль» стал тем художественным полем, где многие талантливые художники смогли найти своё место и заявить о себе. В то же время он стал пиковой точкой в развитии советского мифотворчества сурового Урала¹⁴¹.

Другой обособленной, несколько оторванной от искусства центра областью является Сибирь. В Сибирь «суровый стиль» пришёл с некоторым запозданием, воплотившись в творчестве местных художников только во второй половине 1960-х годов. Помимо классического для всех художников

¹³⁹ См., например: Павловский Б.В. Евгений Гудин — Л.: Художник РСФСР, 1974. — С. 28; Ярков С.П. На северных границах. О творчестве уральского художника Евгения Гудина // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. — № 47. — Вып. 12. — 2006. — С. 168—178.; Копылова В. Каталог выставки «Евгений Гудин». — М.: Советский художник, 1975. — С. 13.; Монахова А.С. Образ природы и человека в творчестве народного художника РСФСР Евгения Ивановича Гудина [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. — № 1 (65). — Март 2019. — Режим доступа: URL: http://archvuz.ru/2019_1/21, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023);

¹⁴⁰ См., например: Косенкова М.С. Уральские мастера пейзажной живописи второй половины XX века. Евгений Мосин // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — 2022. — № 3 (12). — С. 122-129.; Геннадий Мосин. Живопись, графика. — Первоград, 2020.

¹⁴¹ Мурзин А. Э., Мурзина. И. Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — №1 (52). — 2022. — С. 72-77.

«сурового стиля» изображения темы труда, в Сибири важнейшим жанром оказывается пейзаж.

Хотя точкой преткновения сибирских художников является общее идейное поле «сурового стиля», в каждом из них прослеживаются индивидуальные особенности. Так, художник Геннадий Фёдорович Борунов по возвращению из Ленинграда в родной Алтайский край побывал на бригадах павловского района, где не только наблюдал, но и проникся жизнью хлеборобов и механизаторов. Отличительной характеристикой работ художника можно назвать отсутствие плакатности и стремление выразить не обобщённый социальный портрет, а личностные и психологические характеристики, присущие людям его края¹⁴². Ещё одним знаковым «суровым» художником Сибири является Герман Николаевич Завьялов. Получив московское образование, он возвращается на родину и пишет представителей северных профессий: оленеводов, бакенщиков, моряков, промысловиков.

Общим местом для художников Сибири становится изображение природы. Пейзажисты стремятся запечатлеть переменчивость пейзажа Сибири, а также добавляют историческое измерение, демонстрируя процесс освоения новых территорий. Особое внимание этому уделяет Г.Н. Завьялов, чей подход заключается в изображении того самого освоения богатств родного края. Яркими примерами его работ служат «Сургутский край» и «Окраина Томска». Разрушительное влияние человека на природу отражается автором в воссоздании тревожной всепоглощающей атмосферы. Промышленность, хоть и является неотъемлемой частью Сибири, исторически влечёт за собой истощение родных мест художника¹⁴³.

¹⁴² Мушникова Е. А. Специфика проявления «Сурового стиля» в Сибирском искусстве (на примере творчества Г. Ф. Борунова) // МНКО. — №1. — 2011. — С. 333.

¹⁴³ Борунова В. А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. — 2022. — №4 (27). — С. 52. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-metodologicheskie-podhody-k-issledovaniyu-surovogo-stilya-i-ego-proyavleniya-v-tvorchestve-sibirskih-hudozhnikov-na-svobodnyy>, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023).

Для столичных (Москва и Ленинград) реалий 1960-х годов «суровый стиль» является жёстким ответом на плакатную и недостоверную живопись соцреализма, которая своей оторванностью от жизни казалось практически карикатурной. Именно в центре «суровый стиль» казался наиболее радикальным, ибо здесь исторические перипетии разыгрывались прямо перед глазами. Молодые художники обращались к «правде жизни», которой нет места в параде красок и радости соцреализма. Мрачность «сурового стиля» казалось куда честнее отражает героический поступок советского человека, его волевое и психическое напряжение, необходимое для преобразования мира. Ранее ослепляющий калейдоскоп цветов соцреализма погас в мраке красок «суровостильцев». Теперь дух человека, а не миф о светлом будущем выходит на первый план. Бернштейн считает, что, являясь органическим продолжением соцреализма, московский суровый стиль претендовал на его очищение и облагораживание¹⁴⁴.

Собственная художественная школа сформировалась и в Омске¹⁴⁵. Исследователь В.В. Гапешко анализирует творчество таких художников как: Ю. Г. Давыдов, Е.А. Куприянов, Н.Я. Третьяков¹⁴⁶, Г.А. Штабнов¹⁴⁷. Мария Николаевна Шинкевич уделяет особое внимание анализу колорита местных художников, в частности: В. В. Кукуйцева, М. Б. Брюханова, Г. А. Штабнова, Р. Ф. Черепанова, К. А. Белова¹⁴⁸, А. Н. Либерова. Исследователь пишет: «Часто цвет в живописных работах художников-шестидесятников доведён до звучания графики. В то время Сибирь воспринималась как символ грандиозных свершений, бескрайних просторов, новых измерений человеческой личности. Художники запечатлевают её суровые ландшафты,

¹⁴⁴ Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин. С. 461.

¹⁴⁵ См., например: Бабилова Т. В. Становление новой культуры Сибири 1960-х годов и художественное образование // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2017. — № 3 (16). — С. 131–134.; Бабилова Т.В. Изобразительное искусство Омска XX века. Смена поколений: монография. — Омск: ОмГПУ, 2012. — 224 с.; Мороченко Н.П. Омские художники-шестидесятники. — Омск: Внешнеэкон. ассоц. Сиб. центр, 1995. — 109 с.

¹⁴⁶ Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. — Омск, 1994. — 126 с.

¹⁴⁷ Гапешко В.В. Творческие поиски омских художников-шестидесятников // Национальные приоритеты России. — 2016. — № 2 (20). — С. 66-68.

¹⁴⁸ Елфимов Л. П., Белова В. К. Белов Кондратий. Народный художник России. — Омск, 1996.

облик «новой земли». Цвета «сурового стиля» с их тональной сложностью, сухостью, иногда даже затемненностью, проявляются не всегда и не у всех художников того периода. Часто присутствует некая цветовая описательность, пленэрзм, используются цвета, принадлежащие местной природе без наложения идеологических мотивов. И все же в большинстве картин разных авторов черты идеологии того периода легко находятся и проявляются как в композиции, так и в цветовом решении. Художники, выстраивая работы в особом «будничном» колорите, где на первый план в пейзаже выходит обобщенный образ родины с её богатством ресурсов, фокусировкой на человеке труда и размышлениями о сложном быте в затерянных уголках страны»¹⁴⁹.

Пейзажи, жанровые картины Бурятии и Монголии виртуозно писал Даши-Нима Дугаров. А в Якутии много работал художник Афанасий Осипов¹⁵⁰. Лаконизм, монументальность, символизм цвета, «правдивость» все эти характерные черты «сурового стиля» отражены в живописи этих художников.

Специфику индустриального пейзажа Западной Сибири подробно рассматривает искусствовед Л.Р. Мурина. В своей статье она выделяет фактографический, экспрессивный и пейзаж сурового стиля. В «суровом стиле» работали художники группы «Нефть Сибири» (Алексей Либеров (Омск), Герман Завьялов (Томск), график Анатолий Чермошенцев (Омск)¹⁵¹), барнаульские художники Владимир Добровольский и Семен Чернов, которые создали эпический, аграрный образ Алтая, новокузнецкий график Александр Холодов. Мурина пишет: «Суровый стиль объединял художников, работающих в разных техниках, принадлежащих разным направлениям, но общее для них — это романтизация и сдержанная героизация человеческого

¹⁴⁹ Шинкевич М.Н. «колористический анализ произведений омских художников как образ эпохи 1960-х годов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — № 56. — 2021. — С. 129-136.

¹⁵⁰ Хабарова М.В. Романтики «Сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов // Искусство Евразии. — № 1 (1). — 2015. — С. 69—76.

¹⁵¹ Лузянина, Г. Е. Эволюция сурового стиля в творчестве омских художников // Декабрьские диалоги: сб. статей. — Вып. 19. — Омск, 2016. — С. 29-33.

труда, критическое восприятие современности, отказ от идеализации, поиск новых пластических ходов для отражения духа времени. Художники сурового стиля всегда были связаны идейно, а не формально, хотя внешнее единство выразительных средств нельзя исключать»¹⁵².

«Суровый стиль» в Красноярском крае представлен целой плеядой художников, в их числе А.А. Довнар, Г.Г. Горенский, В.Ф. Капелько, С.Е. Орлов¹⁵³, В.Б. Росляков¹⁵⁴. Репрезентации Севера художниками этого региона посещена статья К.А. Булака¹⁵⁵. Искусствовед Колчева Э.М. рассматривает репрезентацию народа мари в советском изобразительном искусстве 1950-1980-х годов. Автор выделяет такие темы, характерные для данного региона: изображение девственной природы края, портреты представителей народа на фоне местного ландшафта, портреты деятелей культуры (композиторы, музыканты, художники, писатели, учёные), натюрморты с традиционными предметами быта марийцев, изображение архитектурных образов — лес (дерево), семья (поколения), женщина, а также непосредственная иллюстрация в книжной графике народных сказаний¹⁵⁶.

На Дальнем Востоке «суровый стиль» также обрёл свою популярность. Анна Валерьевна Хайрулина пишет о творческой биографии и стилистике художников Шикотанской группы¹⁵⁷. Основными представителями группы

¹⁵² Мурина Л.Р. Индустриальный пейзаж в искусстве Западной Сибири 1920-1990-х годов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — № 3. — 2020. — С. 66-77.

¹⁵³ Орлов С.Е.: Каталог / авт. текста Т. М. Ломанова. — Красноярск. — 8 с.

¹⁵⁴ Давыденко И.М. Художники Красноярска. — Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1978. — 180 с.м

¹⁵⁵ Булак К.А. Формирование и развитие северной темы в творчестве художников Красноярского края // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 33-2. — С. 45-52.

¹⁵⁶ Колчева Э.М. Репрезентация этнокультурного пространства народа мари в советском изобразительном искусстве 1950-1980-х годов // Вестник Марийского государственного университета. — Т. 1. — № 4 (4). — 2015. — С. 12-17.

¹⁵⁷ Хайрулина А. В. Влияние творчества мастеров Шикотанской группы на развитие Станковой живописи дальнего востока // Культурное наследие России. — № 3 (34). — 2021. — С. 78-85.

стали: пейзажисты — Олег Николаевич Лошаков¹⁵⁸ (родом из Москвы, он приехал во Владивосток и с 1960-х годов стал главой художественного объединения), Юрий Иванович Волков¹⁵⁹, Владимир Семенович Рачев, Игорь Александрович Кузенцов (в отличие от коллег работал в основном с графическими техниками — линогравюра и офорт). Художник Евгений Николаевич Корж нашёл себя в этюдных портретах рыбаков и рыбообработчиц¹⁶⁰.

Влияние «сурового стиля» испытали на себе художники многих республик СССР. Так в Казахской ССР в 1960-х работали художники Г.Т. Шереметьев, Н.Н. Тансыкбаева, А. Кастеев, С. Романов. В связи с особенностью региона, картины этих художников «пылают красками». Также, в отличие от московских живописцев, художники Казахской ССР обращаются не к наследию авангарда, а к традиционному искусству. В своей живописи одни используют приёмы композиционного построения восточной миниатюры, а другие погрузились в глубокий анализ казахской орнаментальной системы¹⁶¹.

В Монголию «суровый стиль» попал посредством преподавание живописи русскими художниками как в самой Монголии, так и в Москве и Ленинграде, куда приезжали монгольские студенты. Лаконизм, жёсткость силуэтов, монументальность, индустриальные темы — всё это присутствовало в монгольской живописи 1960-х годов. Видными художниками того времени были: Доржханд, Баатарцогт, Амгалан.

¹⁵⁸ Лошаков О. Н. Поездки на Шикотан // Художник. — № 8. — 1974; Лошаков О.Н. Художники на Курилах. — М.: Московский художник. — 2010. — С. 32.

¹⁵⁹ Даценко А.А. Юрий Иванович Волков – художник из Шикотанской группы. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1. — С. 288-298.

¹⁶⁰ См., например: Зотова О. И. Шикотанская группа: эволюция «сурового стиля». // Русское искусство. — № 3. — 2008. — С. 76-82; Кандыба В. И. Художники Приморья. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 128 с.; Морозов А. И. Олег Лошаков. — М.: Советский художник, 1976; Прантенко Н. А. Коллекция живописи и графики художников-шикотанцев в собрании приморской картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — №2. — 2013. — С. 5-8.; Сысоев В. На самых дальних наших островах. О творческих поездках художников // Искусство. — №7. — 1975. — С. 33-38.

¹⁶¹ Фрадкина Г.Б., Нехвядович Л.И. Пейзаж в творчестве казахских художников второй половины XX века // Культурное наследие Сибири. — № 1 (31). — 2021 — С. 89—91.

Региональная специфика была выражена в стремлении монгольских художников к большей проработке фона, глубины пространства, а динамики сюжетов¹⁶².

Картины на индустриальную тему закономерно появляются и в Азербайджане. Этой проблематике посвящена статья А. Меликовой «Тема нефти в азербайджанском изобразительном искусстве». Яркими художниками «сурового стиля» здесь выступают: Т. Джавадов, Н. Гасымов, М. Абдуллаев и Т. Салахов¹⁶³.

В 2019 году вышла статья Т.С. Гамидова о творчестве дагестанских живописцев 1960-х годов. Развиваясь в лоне советской художественной культуры в целом, дагестанская графика с 1960-х гг. становится содержательнее и стилистически богаче¹⁶⁴. Художники часто работают в технике эстампа (линогравюра и офорт). Т.С. Гамидов выделяет два направления развития художественной мысли того времени:

— декоративно-стилизаторская, орнаментальная живопись и графика Галины Павловны Конопацкой и Ольги Васильевны Берг-Зейналовой (Иранпур Гюлли). Художницы обращаются к общечеловеческим ценностям, связанным с темами любви, семьи, материнства.

— лаконичные, «суровые», монументальные произведения К. Мурзабекова и братьев Гасана и Гусейна Сунгуровых. В своих композициях художники развивают тему трудовых будней, индустриальных пейзажей, прибегают к героизированным и жанровым портретам¹⁶⁵. В целом значение графики для

¹⁶² Мушникова Е.А. Тенденции "Сурового стиля" в произведениях монгольских художников второй половины XX века // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. — № 7. — 2014. — С. 515-522.

¹⁶³ Меликова А.З.Г. Тема нефти в азербайджанском изобразительном искусстве // Дизайн. Искусство. Промышленность. — № 1. — 2012. — С. 149-159.

¹⁶⁴ См., например: Гейбатова-Шолохова З.А. Дагестанская графика // Искусство Дагестана: альбом. Декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика. — Советский художник, 1981. — С. 164–177. ; Дагирова Д.А. Изобразительное искусство Дагестана. XX–XXI вв.: энциклопедический словарь-указатель. — Мастер, 2020. — 454 с.

¹⁶⁵ См., например: Гамидов Т.С. Новаторские поиски в творчестве дагестанских живописцев 1960-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2019. — № 2-1. — С. 199-208. ; Гейбатова-Шолохова З. А. Дагестанское изобразительное искусство

культуры того времени сложно переоценить. Достаточно вспомнить, что многие выдающиеся художники «сурового стиля» учились именно на художников-графиков, так В. Попков с 1948 по 1952 годы обучался в Московском художественно-графическом педагогическом училище. Ещё одним выдающимся живописцем «сурового стиля» в Дагестане стал Х. М. Курбанов¹⁶⁶

Интересная судьба сложилась у «сурового стиля» у западных границ Советского Союза. Борис Бернштейн отмечает, что началом непродолжительной истории «сурового стиля» в Эстонии можно назвать 1959 год, когда пред лицом зрителя возникло произведение «Крестом и мечом» Пеэтра Уласа. Данная литография является знаковой для изобразительного искусства эстонского «сурового стиля», ибо через неё мы можем проследить его «генетическую программу»¹⁶⁷. Здесь не наблюдается идеологической возвышенности, нет возвания к героическому труду современника, что терпит жестокость внешних сил. Эта литография как будто бы внеисторична. Социалистический элемент оказывается полностью изъятым из художественного пространства произведения, а жанрово обобщающей характеристикой выступает стилеобразующий «принцип экспрессивной, «говорящей» формы»¹⁶⁸. Лишь в визуальности, обращённой к зрителю, мы можем определить «суровый стиль», свойственный эстонским художникам. Причиной этому можно назвать то, что советская идеология не имела на границах всеобъемлющего охвата и глубинно не успела поразить балтийский регион. Индивидуальность и фольклорно-национальная окраска эстонского «сурового стиля» быстро смогли отвергнуть социалистический

семидесятых годов // Идеино-художественные проблемы современного искусства Дагестана. — Махачкала, 1982. — 145 с. ; Гамидов Т. С. Национальные образно-художественные и стилистические особенности изобразительного искусства Дагестана XX в. // дисс... канд. искусствоведения. — М., 2015. — 185 с.; Червоная С. М. Живопись автономных республик РСФСР. 1917–1977. — М.: Искусство, 1978. — 208 с.

¹⁶⁶ См., например: Гамидов Т.С. Общее и специфическое в живописи «Сурового» стиля Х. М. Курбанова // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. — 2019. — № 18. — С. 86-90. ; Магомедова-Чалабова М. И. «Суровый» стиль Хайруллаха Курбанова // Новое дело. — 1995. — 29 марта ; Шахмарданова Л. Курбанов Хайруллах Магомедович // Музыка красок: сборник очерков о художниках Дагестана / сост. Э. Путерброт. — Махачкала, 1979. — 115 с.

¹⁶⁷ Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин. С 466.

¹⁶⁸ Там же. 467.

миф, что размыло границы художественного выражения рассматриваемого направления.

Кроме того «суровый стиль» становится неотъемлемой частью белорусской художественной сцены наряду с официальным искусством (развивающим принципы социалистического реализма), экспериментальным и неофициальным искусством (характеризуется поиском новых художественных форм)¹⁶⁹. Художники М. Данциг¹⁷⁰, Л. Щемелёв, Э. Куфко, М. Савицкий, В. Стельмашонка последовательно развивали «суровый стиль» в белорусском искусстве¹⁷¹.

Таким образом, современные исследователи искусства «суровых» во многом развивают советскую традицию, рассматривая направление как продолжение соцреализма или его крушение, «взрослую» реакцию на инфантильную оттепель и мультипликацию соцреализма, а также как новый антиутопический миф в противовес соцреалистической утопии. Говоря об иконографических и стилистических истоках живописи «суровостильцев», исследователи по-прежнему называют творчество раннего авангарда и «Бубнового валета». Впрочем, не менее активно звучит мысль заимствования особенностей изобразительного языка в искусстве старых мастеров и русской иконописной традиции. В то же время творчество «суровых» неожиданно оказывается близкой комиксам поп-арта. Все это позволяет говорить о полистилизме «сурового стиля», эволюционировавшего в эклектичной парадигме постмодерна. «Суровый стиль» оказывается «стилем» апроприации и синтеза, парадоксальным образом пропагандирующим «искренность», «достоверность», «долг», «взрослость» и «ответственность».

¹⁶⁹ Богданова Ю.А. Основные векторы развития изобразительного искусства Беларуси 1960-х гг. - 1991-го г. // Искусство и культура. — 2022. — № 2 (46). — С. 15-19.

¹⁷⁰ Мельник К. Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига // Белорусская думка. — № 2. — 2014. — С. 42–49.

¹⁷¹ Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. — № 4. — 2019. — С. 158–183.

В последнее десятилетие особенно актуальным становится вопрос региональных особенностей «сурового» направления. Подобная исследовательская перспектива обращает внимание на его сюжетную и стилистическую неоднородность. Так, индустриальный Урал более подвержен насаждениям идеологии, идущим из Центра. Сибирь, напротив, выражает настроения эпохи через пейзаж, обладающий особым, «суровым» настроением. На окраинах благодаря отдалённости и автономности от центра развивается «суровое» свободотворчество. Художники формируют собственное понимание «стиля». И, несмотря на пребывание в «суровом» контексте, обладают достаточным уровнем свободы для его переосмысления, согласно национальным особенностям миропонимания. Центральные Ленинград и Москва, в свою очередь, подобной привилегией не обладают, зато находятся на авангарде исторической, политической, социальной и культурной жизни, задавая тон развитию стилевого направления на всей территории советского государства.

Немаловажным будет упомянуть о выставках последних лет, посвящённых художникам «сурового стиля» и эпохе 1960-х в СССР. Это выставки в музее русского искусства г. Еревана (коллекция профессора А.Абрамяна) выставка «Суровый стиль» (2022)¹⁷² и «(НЕ)Суровый стиль» в Музее Нового Иерусалима (2022 год)¹⁷³. Третьяковская галерея создала крупнейшие выставочные проекты, посвящённые отдельным периодам отечественной истории. В 2017 году состоялась выставка «Оттепель», которая охватывала время с 1953 до 1968 года, когда ввод советских танков в Чехословакию развеял иллюзии о возможности построения социализма с «человеческим лицом»¹⁷⁴. На этой выставке рассматривается культурный контекст той эпохи. Закономерным продолжением проекта стала выставка об

¹⁷² "Суровый стиль". В Музее русского искусства открылась новая экспозиция. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://armenpress.am/rus/news/1094435.html>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹⁷³ [НЕ]СУРОВЫЙ СТИЛЬ». [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://njerusalem.ru/vystavki-i-ekspozicii/afisha/necurovyj-stil/>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹⁷⁴ Оттепель. Кат. выставки. —М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. — 720 с.

эпохе застоя «Ненавсегда» (1968-1985 годы), состоявшаяся в 2020 году¹⁷⁵. Здесь отдельные художники «сурового стиля» вписываются авторами проекта в различные субкультуры, такие как «деревенщики».

Нельзя не отметить ряд монографий и статей, посвящённых отдельным ведущим художникам «сурового стиля», таких как: В. Попков¹⁷⁶, В. Иванов¹⁷⁷, Г. М. Коржев¹⁷⁸, П. Оссовский¹⁷⁹, Н. Андронов¹⁸⁰, П. Никонов¹⁸¹ и др.

¹⁷⁵ Это было навсегда. 1968–1985 / Кат. выставки. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. — 488 с.

¹⁷⁶ См., например: Художник Виктор Попков. / Автор-сост. Ю.Попков. — М., 1998; Манин В.С. Виктор Попков. — СПб., 2009, 1989, 1979; Рожин А. Виктор Попков: апология духовности. — М.: Третьяковская галерея. — № 1. — 2012.

¹⁷⁷ В. Иванов. Картины, портреты, пейзажи, рисунки. 1985.

¹⁷⁸ См., например: Г. М. Коржев: Художник и время: альбом/ Авт. вступ. ст. Н. Баркова —М.: Советский художник, 1976; Г. Коржев / Серия альбомов «Русские художники» — Шаньдун: Шаньдунское художественное издательство, 1998. — 106 с. ; Зайцев Е. В. Гелий Михайлович Коржев. Альбом: К 75-летию со дня рождения. — М.: Passim, 2000. — 112 с. ; Манин В. С. Гелий Михайлович Коржев: Альбом-монография. — М.: Новый Эрмитаж, 2002. — 100 с. ; Raising the Banner: The Art of Geli Korzhev/ The Museum of Russian Art. — Minneapolis, Minnesota 55419, USA: The Museum of Russian Art, September 10, 2007 — January 5, 2008. — P. 144. ; Карпова К. Библия глазами соцреалиста. Гелий Коржев. Каталог выставки произведений.— М.: Сканрус, 2012. —128 с. ; Гелий Коржев. Иконотека. — М.: Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева, 2016. ; Кружкова Т. Гелий Коржев. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016. — 48 с.

¹⁷⁹ См., например: Рожнова О. В. П. П. Оссовский. Живопись. Графика. — Советская Россия, 1978. — 125 с. ; Бестужева С. К. П. Оссовский. — М.: Советский художник, 1987. 144 с.

¹⁸⁰ См., например: Андронов. Егоршина: каталог выставки / авт.-сост.: Е. Андропова, М. Андропова; авт. ст. Л. Мочалов. — СПб.: Palace editions, 2006. — 223 с. ; Сарабьянов Д. В. Николай Андронов. Живопись. Монументальное искусство. — М.: Советский художник, 1982. — 136 с.

¹⁸¹ См., например: Дехтярь А. А. П. Никонов. — Л., 1981. ; Мурина Е. Б. Заслуженный художник РСФСР Павел Никонов: Живопись. Графика. — М.: Советский художник, 1990. ; П. Никонов: Кат. выставки. — СПб., 2008. Дьяконицына А. Павел Никонов. Движение к свободе // Третьяковская галерея. — № 2. — 2019.

Глава 3. Сравнение рецепции «сурового стиля» советской и современной художественной критикой. Перспективы дальнейших исследований

«Суровый стиль» был замечен и выделен советской художественной критикой как неординарное художественное явление ещё в момент своего зарождения. В предыдущих главах мы проследили, какие аспекты данного художественного направления интересовали искусствоведов и как развивалась критическая мысль с конца 1950-х годов до настоящего времени. Настоящая глава призвана сопоставить рецепцию «сурового стиля» в советской и современной критической мысли, выделив точки соприкосновений и расхождений, а также обозначить перспективы дальнейших исследований.

§ 3.1. Развитие и модификация восприятия «сурового стиля»

Сопоставляя советскую и современную художественную критику «сурового стиля», стоит отметить, что ряд авторов, как, например, В. С. Манин и А. И. Морозов, писали о направлении как во второй половине прошлого века, так и в начале нынешнего. Любопытно, что их восприятие «суровостильцев» мало изменилось, даже спустя несколько десятилетий. Авторы, скорее, развивали и углубляли мысли, высказанные в советские годы. Подобную закономерность — развития, а не трансформации мысли — можно перенести на эволюцию художественной критики «суровостильцев» в целом.

Так, современные авторы продолжают развивать концепцию «сурового стиля» как героического искусства. Начало восприятия персонажей с картин «суровых» «героями нового времени» — ответственных строителей нового

мира — было положено ещё в 1970-х годах в работах Кочеткова¹⁸², Дехтярь¹⁸³ и Морозова¹⁸⁴ и развито в 1980-х годах Ягодвской¹⁸⁵ и Лентяшиным¹⁸⁶. Мужчины с живописных произведений воспринимались «борцами за правду», готовыми своими поступками изменить мир к лучшему. Современные искусствоведы подхватывают идею героизма персонажей «суровых» полотен. Об ответственности и взрослости персонажей, в чьих силах построить на «голой земле» мир с нуля писали Бобриков¹⁸⁷, Орлов, Козорезенко¹⁸⁸ и Якимович¹⁸⁹. Они также описывали персонажей произведений, как готовых преобразить мир силой тела, воли и духа. Примечательно, что в современной критике героика и ответственность «суровой» живописи иногда воспринимается как ответ «инфантильной» оттепели (об этом писали Манин и Борбриков).

Героические тенденции в искусстве были predeterminedены историей. Поколение художников «сурового стиля» — военное поколение, люди, формирование мировоззрения и изобразительного языка которых пришлось на военные и послевоенные годы. Большинство будущих «суровых» завершили художественное образование после 1945 года, а впервые выставили свои произведения на публику, когда им было за 30 лет¹⁹⁰. Изображение героических мужских образов, готовых сразиться за благо государства, — в основном на полотнах «суровостильцев» мы видим именно мужчин — могло быть художественной компенсацией

¹⁸² Кочетков И. Еще раз о «суровом стиле» // Творчество. — № 3. — 1970. — С. 4–5.

¹⁸³ Дехтярь А.А. Молодые живописцы 70-х годов. — М.: Советский художник, 1975.

¹⁸⁴ Морозов А.И. Общность творческих поисков // Художник. — № 10. — 1976.

¹⁸⁵ Ягодвская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60–70-х годов. — М.: Советский художник, 1985.

¹⁸⁶ Лентяшин В. А...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — 316 с.

¹⁸⁷ Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция [Электронный ресурс] // Художественный журнал, 2003. №51/52. — Режим доступа: <http://old.guelman.ru/xz/xx51/xx5108.htm>, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023).

¹⁸⁸ Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — № 4–1. — 2021. — С. 18-33.

¹⁸⁹ Якимович А. К. Поворот руля. Шестидесятые и далее / Художественная культура Советского союза 1960–1980 годов. Аспекты. М., 2022.

¹⁹⁰ Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись художников 1960–1980-х годов. — М.: Советский художник, 1989. — С. 8.

невозможности совершить «практически осязаемый» героический подвиг. Художники «сурового стиля» не принимали участия на полях сражений (в основном ввиду слишком юного возраста), однако там погибли их отцы. Воспитанные лишениями военных лет, с одной стороны, и героическими примерами солдат и командиров, с другой, они «разрубали узлы труднейших противоречий, накопившихся в художественном сознании середины века»¹⁹¹. Если проявить героизм на поле боя уже нельзя, остаётся одно — найти её в повседневности. И искали её не только художники «сурового направления». Её искали многие «шестидесятники»:

- Поэты (Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина, Роберт Рождественский);
- Барды (Булат Окуджава, Александр Галич, Юлий Ким, Михаил Щербаков, Новелла Матвеева, Юрий Визбор). Исследователь С. Свиридов сравнивает идейные составляющие поэзии Высоцкого и художников «сурового стиля». Автор рассматривает образ героя 1960-х— 70-х и его отношение к природе (покорение, растворение и борьба)¹⁹²;
- Литераторы (повесть Солженицына «Один день Ивана Денисовича» — первого произведения о сталинских лагерях, публикации в журналах «Юность» и «Новый Мир», «лейтенантская проза», «деревенщики»);
- Представители кино и театра (фильмы: «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Застава Ильича» и «Июльский дождь» Марлена Хуциева, «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии, «Девять дней одного года» Михаила Ромма, «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещён» Элема Климова. Актёры: Евгений Леонов, Иннокентий Смоктуновский, Олег Табаков, Евгений Евстигнеев, Юрий Никулин, Василий Ливанов и др.);

Для «шестидесятников» было характерно героизировать реальность, чтобы быть достойными памяти своих отцов, и героизировать

¹⁹¹ Морозов А.И. Поколения молодых. С. 8.

¹⁹² Свиридов С.В. "Суровый стиль" Владимира Высоцкого: К постановке проблемы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — № 8. — 2013. — С. 90-95.

повседневность, чтобы открыть людям глаза на важность и ценность их повседневных свершений для возрождающейся мощи советского народа.

В конце 1960-х в среде «физиков» возникла новая субкультура — туристов-походников. В её основе лежала романтизация таёжного (северного, высокогорного) быта геологов и прочих полевиков. Простота, грубость и свобода их жизни были антитезой скучной бессмыслице «правильного» существования городского интеллигента. Выражением этих настроений стал фильм Киры Муратовой «Короткие встречи» (1967) с Владимиром Высоцким в главной роли. В том же году вышел фильм «Вертикаль» также с Высоцким и его песнями под гитару. Миллионы интеллигентов стали проводить свои отпуска в дальних турпоходах, штормовка стала обыденной интеллигентской одеждой.

Нужно сказать, не «суровые» породили героя — необходимость в герое продиктовала война. Живописцы же были воспитаны средой, восхищенной их подвигами. Кроме того, если войне нужен был герой, готовый бороться за освобождение Родины, то в послевоенных реалиях появилась потребность в герое другого рода — человеке «с большой буквы», готовом взять ответственность за будущее страны и помочь ей на пути к восстановлению и новому расцвету. Человек, ставящий задачи, хоть и громкие, но весьма повседневные — требующие регулярного труда, аскетичной жизни и любви к своей земле. Героический подвиг обрёл иные характеристики. Сюжеты и образы 1960-х утратили героическое визуальное звучание. Художники «сурового стиля» добились его изобразительным строем художественного языка и отражением внутреннего напряжения персонажей, вызванного перипетиями судьбы.

Другой проблемой, продолжающей свое развитие, начиная с советского времени, является проблема национального. Художественное разнообразие «сурового стиля», основанное на национальной и территориальной принадлежности живописцев, отмечалось авторами,

начиная с 1970-х годов, когда были опубликованы работы Е. Зингера¹⁹³, Р. Лаце¹⁹⁴, И. Сапего¹⁹⁵ и С. Хан-Магомедова¹⁹⁶. Эта тенденция обрела особую актуальность среди современных авторов. Однако если в советские годы некоторые авторы, как, например, Ляшиин, фокусировались на возможности «суровостильцев» реализовать свой творческий потенциал в интернациональном и всесоюзном (общечеловеческом) контексте, то современные искусствоведы мало заняты вопросами «общесоветской культуры». Они склонны осмыслять культурную и историческую специфику регионов, её взаимосвязь с сюжетом и стилистикой произведений¹⁹⁷. Региональное и национальное, волновавшее исследователей еще в 1970-е годы, обретает особую значимость в современном контексте.

Заметим, что в современной России развитием обсуждаемой темы в основном занимаются исследователи из регионов, то есть те, кто пребывает в историко-культурном диалоге с живописцами, сформировавшимися на тех же территориях. Подобный интерес можно объяснить как актуальностью темы для авторов, небезосновательно желающих напомнить о культурных особенностях родных мест, так и более продолжительным существованием «сурового стиля» за пределами столицы. Например, в Сибири направление появилось с запозданием¹⁹⁸, развивалось в 1960-е–1970-е годы и сохранилось в творчестве некоторых художников (например, Борунова) вплоть до 2000-х годов.

¹⁹³ Зингер Е.А. Некоторые аспекты проблемы национального и интернационального в современной советской культуре // Советское искусствознание'73. — М.: Советский художник, 1974.; Зингер Е.А. Проблемы интернационального развития советского искусства. — М.: Советский художник, 1977. — 271 с.; Зингер Е.А. Интернациональная культура социализма // Творчество. — № 12. — 1972.

¹⁹⁴ Лаце Р. Интернациональное и национальное в латышском изобразительном искусстве // Творчество. — № 4. — 1972.

¹⁹⁵ Сапего И.Г. Творческие поиски Михаила Греку // Искусство. — № 7. — 1972.; Сапего И.Г. У полотен А. Савицкаса // Искусство. — № 10. — 1975.

¹⁹⁶ Хан-Магомедов С.О. Ещё раз о национальном своеобразии // Декоративное искусство.— № 7. — 1978.

¹⁹⁷ Мурзин А. Э., Мурзина. И. Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — №1 (52). — 2022. — С. 72-77.

¹⁹⁸ Борунова В. А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. — 2022. — №4 (27). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-metodologicheskie-podhody-k-issledovaniyu-surovogo-stilya-i-ego-proyavleniya-v-tvorchestve-sibirskih-hudozhnikov-na>, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023).

Другой темой, зародившейся в советской художественной критике и получившей широкое обсуждение в современной, является осмысление иконографических истоков живописи «суровостильцев». О том, что художники ориентировались на художников ОСТА, искусство Дейнеки, «Бубнового валета», Ван Гога, Сезанна (здесь стоит вспомнить работы Сарабьянова¹⁹⁹ и Поспелова²⁰⁰), творчество малых голландцев, художников раннего Ренессанса и древнерусскую живопись, писали ещё в советское время. Однако в современной критике явление «заимствования» и трансформации «сурововстильцами» изобразительных приёмов мастеров прошлого получило особый интерес. Например, Гелий Коржев упоминал о вдохновении древнерусской живописью в нескольких абзацах²⁰¹ — П. П. Козорезенко, в свою очередь, посвятил образу иконы в творчестве художников «сурового стиля» внушительную статью, выделяя конкретные иконографические взаимосвязи²⁰². Подробный обзор взаимодействия авторов «сурового стиля» с живописцами прошлых лет был сделан К. В. Карповой. В уже упоминавшейся статье «Суровый стиль: художественные ориентиры направления»²⁰³ автор собрала и подытожила находки искусствоведов, работавших в этом направлении до неё. Новым словом в отношении иконографических отсылок стала статья А. А. Курбановского, сопоставляющего произведения «суровых» с поп-артом. Впрочем, выводы автора дискуссионны. На наш взгляд, художники «сурового стиля» далеки от эстетики постмодерна и, скорее, являются не «всадниками без головы» (так называется статья А. А. Курбановского), а чувственными романтиками — потерянным поколением, чьи отцы погибли на войне, унеся с собой ценности старого мира.

¹⁹⁹ Сарабьянов Д. В. Николай Андронов. Живопись. Монументальное искусство. — М.: Советский художник, 1982. — 136 с.

²⁰⁰ Поспелов Г. Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. — М.: Искусство, 1976. — С. 112–132.

²⁰¹ Коржев Г. Молодые в пути // Искусство. — №10. — 1965. — С. 3.

²⁰² Козорезенко П. П. Образ иконы в творчестве художников «сурового стиля» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 2. — 2021. — С. 79-100.

²⁰³ Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. — №2 (36). — 2015. — С. 195-218.

Стоит заметить, что не меняется и список художников, вызывающих особый интерес у критиков. В центре внимания продолжают оставаться Павел Никонов, Гелий Коржев, Виктор Попков и Николай Андронов. Открывая в их искусстве все новые и новые грани и выдвигая новые интерпретации живописных произведений, авторы делают большой вклад в осмысление историко-культурных процессов того времени. Более того, только спустя определённое количество времени мы имеем возможность взглянуть на творчество мастеров беспристрастно. Этим и занимаются отечественные историки и теоретики искусства, интерес которых подкрепляется регулярными выставками произведений шестидесятников.

Ввиду того, что выставки проходят не только в столичных художественных институциях (хотя выставки («Оттепель» (2017), «Ненавсегда» (2020) и «Гелий Коржев» (2016) в Третьяковской галерее и «(НЕ)Суровый стиль» в Музее Нового Иерусалима (2022) заслуживают отдельного внимания), но и региональных экспозиционных пространствах, актуализируется интерес к авторам, чьё искусство не заслужило подробного обсуждения в советские годы. Например, творческий и жизненный путь Г. В. Борунова, чьё имя не раз обсуждалось в контексте общего развития сибирского и алтайского искусства, впервые было подробно исследовано в 2013 году Е. А. Мушниковой в диссертации «Творческий метод живописца Г.Ф. Борунова: специфика и факторы становления».

Обсудив точки соприкосновения советской и современной художественной критики того времени, отметим темы, которые исчерпали свою популярность. Так, современные авторы уделяют меньшее внимание особенностям изобразительных приёмов мастеров «сурового стиля». Монументальность и пастозность живописи, ограниченная цветовая гамма, экспрессивная обобщённость форм и «кадрирования» композиция, апеллирующая к современным фильмам и полотнам авангардистов, были констатированы в советские годы. Современные критики иногда «повторяют

пройденное», как например, в статье Дмитриенко²⁰⁴, указывая на те или иные художественные приёмы «суровостильцев», однако все чаще используют их в качестве подтверждения гипотез, касающихся идейной направленности «стиля».

Кроме того, все реже звучит тема конфликта индивидуального и социального в искусстве «суровых». Активно развиваемые в советской художественной критике вопросы, в статьях современных авторов утратили былую значимость. Видимо, удовлетворяющий ответ на вопрос, что же — обобщенно-социальное или индивидуальное — превалирует в образах «сурового стиля», уже был получен: образы — обобщенные, переживания, вложенные в них, — глубоко личные.

Интересен диалог, возникающий между советской и современной художественной критикой, в отношении определения места «сурового стиля» в истории искусства. Существующая полемика сводится к простому вопросу: «суровый стиль» — это продолжение и завершение соцреализма, или автономное художественное направление?

В ранних критических работах (конца 1950-х – 1960-х годов) авторы единогласно рассматривают живопись «сурового стиля» как трансформировавшийся соцреализм в соответствии с запросами современности. Однако введение термина «суровый стиль» в 1969 году ставит под сомнение единство художественных направлений. Очевидно, что к началу 1970-х годов уже существует выявленный набор специфических характеристик, выделяющих «суровый стиль» из общего течения сталинского искусства и даже позволяющих дать название новому изобразительному языку. Более того, в 1970-е годы искусствоведы, и, в частности, И. А. Морозов, начинают дистанцировать произведения «суровых» от творчества «семидесятников», тем самым отделив его и от последующих тенденций в живописи.

²⁰⁴ Дмитриенко А. «Суровый стиль». Мироощущение. Форма. Образ // Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском союзе. — СПб.: Palace Editions, 2006.

В современной художественной критике единого мнения на этот счёт не существует. Причём авторы не вступают в активную полемику и не предлагают развитого подтверждения своей точки зрения, хотя намечается тенденция к восприятию «сурового стиля» как обратной стороны соцреалистического мифа — в таком случае их хронологическая и идейная сепарация возможна, однако не исключает сосуществование «сурового стиля» и соцреализма в рамках единой (анти)утопической парадигмы.

§ 3.1. Перспективы дальнейших исследований

Несмотря на подъём интереса к живописи «сурового стиля» и разнообразие публикаций, посвящённых его обсуждению и переосмыслению, мы обнаружили несколько исследовательских направлений, которые до сих пор не затрагивались учёными. В частности, пока не существует исследований, обсуждающих «суровый стиль» в контексте феминизма, постколониальных и антропологических исследований. На наш взгляд, междисциплинарный подход откроет в искусстве «суровых» новые грани и подтексты, а также поможет расширить понимание «стиля» как значимого культурно-исторического феномена.

То, что искусство «сурового стиля» — это мужское искусство, понятно даже самому неискущённому взгляду. Картины, традиционно приписываемые этому направлению, населены сильными, уверенными в себе мужчинами в процессе работы или, что чаще, отдыхающими в перерыве между тяжёлым трудом. Женщины, которые, справедливости ради, иногда встречаются на полотнах «суровых», в очевидном меньшинстве и выглядят достаточно андрогинно (возможно, за исключением цикла «Мезенские вдовы» Попкова, ставшим своеобразным гимном русской женщине). Во всяком случае, все «мужские», важные для построения нового мира, качества у них подчёркнуты, а «женские» нивелированы. Создаётся впечатление, что взрослый, ответственный, героический мир, воспеваемый живописью

«суровых» не только создан силами мужчин, но и предназначен исключительно для них.

На наш взгляд, в современной художественной критике не хватает работ, посвящённых осмыслению места женщины в «суровом стиле». Очевидно, что искусство 1960-х годов все ещё невозможно рассматривать в отрыве от официальной идеологии марксизма, утверждающей положение женщин неразрывно связано с социально-экономическим контекстом и условиями классовой борьбы (которые, конечно, разрешит победивший социализм). Однако, несмотря на то, что де-юре советская доктрина провозглашала равноправие, де-факто мы не только не обнаруживаем женщин в искусстве «суровых», но и знаем, что в 1960-х в социологической литературе говорили о больших нагрузках на женщин, вынужденных сочетать домашнее хозяйство и оплачиваемый труд (нередко физический). Впрочем, эти противоречия в те времена казались незначительными и не требующими срочных перемен²⁰⁵.

Таким образом, использование приемов оптики феминистской мысли поможет осознать место женщины их искусстве. Нельзя исключать, что отсутствие женских образов играет особую роль в «суровой» живописи и создаваемого ею мифа (возможно, этот тот случай, когда *отсутствие* – значит больше, чем потенциальное *присутствие*). В то же время интересно пристальное рассмотрение существующих изображений женщин в творчестве «суровостильцев» и осмысление их особенностей в контексте историко-культурных реалий.

Другим направлением, исследование которого кажется особенно актуальным ввиду существующего интереса к региональной специфике живописи «сурового стиля», является постколониальный дискурс. Мы не являемся приверженцами той или иной точки зрения в этом вопросе. Однако идея мультикультурализма, понимаемого «с одной стороны, как состояние

²⁰⁵ Kondakov A. An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist. Ocati Sociolegal Series, 2 (7), 2012. P. 36. [Электронный ресурс <http://ssrn.com/abstract=2195213>]

общества, в котором многие культуры раскрываются в противовес единой национальной культуре, с другой — как политика, направленная на урегулирование межкультурных проблем и создание мультикультурного общества»²⁰⁶, кажется созвучной с развитием искусства в СССР. Учитывая региональную специфику живописного языка авторов «сурового стиля», можно сделать вывод о том, что в 1960-е годы в государстве существовала благоприятная почва для полистилизма. В то же время очевидно следование единым стилистическим и иконографическим ориентирам, обуславливающим определённую «похожесть» произведений. На наш взгляд, вопрос взаимодействия центра и регионов и тех принципов, на которых выстраивались отношения между ними, позволит по-новому взглянуть на произведения «суровых» и их идейно-художественную программу.

Не менее любопытно рассмотрение искусства «сурового стиля» с точки зрения социальной и культурной антропологии. Приведение этнических особенностей, мировоззренческих установок, идей, ценностных ориентиров, моделей поведения, бытовых условий и, возможно, даже физиологических особенностей поможет составить целостный взгляд о человеке «сурового стиля». Причём как о герое полотен, выражающем настроение эпохи, так и о его создателе.

Таким образом, проанализированные в главе примеры демонстрируют поступательное развитие критической мысли. Современная художественная критика в основном продолжила развитие идей, заложенных советскими искусствоведами. Тема героизма и национальной специфики, а также вопрос иконографических и стилистических основ живописи «суровых» был поднят авторами в 1960-70-х годах и продолжает своё развитие в публикациях XXI века. Меньшее внимание в современной критике уделяется особенностям изобразительного языка (их констатации) и соотношению социального и

²⁰⁶ Чемякин Е. Ю. «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. — Екатеринбург, 2012. — С. 5.

индивидуального. В то же время советские и современные критики оказываются в диалоге, касающемся определения хронологических и стилистических рамок «сурового стиля» — ответ на этот вопрос по сей день остаётся дискуссионным.

Кроме того, нами были предложены направления, в рамках которых могут развиваться дальнейшие исследования искусства «суровостильцев». На наш взгляд, междисциплинарное рассмотрение их живописи в контексте феминистического, постколониального и антропологического дискурсов поможет расширить современное понимание творчества «суровых», открыв в нем неочевидные грани и подтексты. Их осознание, в свою очередь, видится нам необходимым для составления целостного понимания феномена «сурового стиля».

Заключение

В представленной магистерской диссертации были рассмотрены публикации художественных критиков, начиная с 1958 года по настоящее время. Обращаясь к наследию критической мысли, мы выделили основные взгляды на творчество представителей «сурового стиля» в советское время и последние десятилетия, а также, произведя их сопоставление, указали на модификацию, произошедшую в рецепции искусства художников.

Во **Введении** были сформулированы предмет и объект, цели и задачи исследования, определены его методология и хронологические рамки. Особое место заняло обоснование актуальности и новизны выбранной темы.

В **1 главе** были рассмотрены публикации, изданные критиками в советское время. Особое внимание уделялось журналам «Искусство» и «Творчество», которые предоставляли авторам дискуссионную площадку для обсуждения актуальных художественных тенденций. Отдельно рассмотрев публикации конца 1950-1960-х годов, 1970-х и 1980-х годов, мы обнаружили, что в 1990-е «суровый стиль» пережил период забвения перед новым витком интереса в 2000-е годы. В 1950-60-е искусствоведы констатировали возникновение на художественной сцене нового изобразительного языка, отличающегося лаконизмом, условностью, экспрессивностью и монументальностью живописных решений. Во второй половине 1960-х годов авторы начинают осмыслять идейно-художественную программу «суровых» и указывать на истоки их искусства, определяя в качестве прототипов древнерусские иконы, ранний итальянский Ренессанс, искусство французского классицизма и малых голландцев. Важно отметить, что художественные критики этого времени воспринимают «суровый стиль» как обновленный соцреализм, открывающий правду жизни и демонстрирующий нового героя — созидателя коммунистического мира. Кроме того, именно в

эти годы мы встречаем публикации, которые скрывают резкую критику живописи «суровых».

В 1970-е годы искусствоведы (в частности, А. И. Морозов и А. А. Дехтярь) уже диагностировали разрыв между живописью 1960-х и искусством 1970-х годов. Живопись «семидесятников» воспринималась как автономное явление, воспитанное поколением «суровостильцев». По мнению критиков, «суровый» героизм обобщённых образов конца 1950-1960-х годов в 1970-е сменился искренней заинтересованностью в личности изображённого — конфликт социального и индивидуального в живописи «суровых» широко обсуждался авторами этих лет. Вместе с тем исследователи 1970-х годов стремились к осмыслению глубокого содержания живописных полотен. В статьях авторов из отдалённых от центра Советского Союза республик отчётливо выделилась тема национального.

В 1980-е годы искусствоведы уже были готовы к глубокому всестороннему осмыслению «сурового стиля». В свет вышли монографии А. А. Каменского, А. И. Морозова, А. Т. Ягодовой, В. А. Ляшнина, помещающие «суровый стиль» на определённое место в истории искусства. А. А. Каменский утверждает романтическое восприятие современности и «полное самораскрытие человеческой личности»²⁰⁷ в искусстве «суровых», особенно выделяя художников Павла Никонова и Виктора Попкова. Искусствовед А. Т. Ягодова говорит о психологичности и глубине обобщённых образов и отражении в «суровой» живописи напряжённых взаимоотношений человека и мира, который его окружает. По мнению искусствоведа, художники отразили в своём искусстве экзистенциальное переживание современных исторических реалий. О «суровом стиле» как романтическом искусстве также пишет А. И. Морозов. Автор подмечает конфликтность художественного направления, скрытую как внутри героев,

²⁰⁷ Каменский А.А. Романтический монтаж. С. 215.

так и в изобразительном и сюжетном строе произведений, вступающих в противоборство с противоречиями современности.

2 глава диссертации посвящена отражению «сурового стиля» в современной художественной критике. В ней были рассмотрены основные публикации последних десятилетий, разделённые в соответствии с их тематикой: осмысление идейно-художественной программы «суровых», иконографических и стилистических аспектов их творчества, а также рецепция живописи «сурового стиля» через призму региональной специфики произведений.

Современная художественная критика воспринимает «суровый стиль» или как завершающий аккорд социалистического реализма, или как крушение утопических идеалов сталинского искусства, обернувшееся формированием антиутопического мифа. Согласно мнению А. А. Бобрикова, искусство «суровых» — это своеобразная Реформация, заключающая переживание современниками главных ценностей религии большевиков, а также реакция на инфантильное искусство оттепели («суровый стиль» пропагандирует ответственного и взрослого героя, способного построить новый мир на голой земле). Вместе с тем «суровый стиль» рассматривается авторами (в частности (К. В. Карповой и А. А. Борбриковым) как особое пространство, исследующее художественные, философские, эстетические и стилевые проблемы современности.

Авторы акцентируют внимание на вопросах полистилизма и политематизма «сурового стиля», с чем сложно не согласиться, учитывая разнообразие его иконографических источников (от древнерусской иконы до авангарда и, по мнению А. А. Курбановского, поп-арта) и сюжетов. Говоря о полистилизме стоит отметить умелый синтез авторами «сурового стиля» изобразительных особенностей разных эпох, а также их актуализации в соответствии с требованиями современности. Существование политематизма подтверждает разнообразие тематических исследований в современной

критической среде (например, диссертация Бондаренко, посвящённая теме деревни).

Особое место среди современных публикаций занимают региональные исследования. Искусствоведы — как правило, проживающие в соответствующих регионах и пребывающие в культурно-историческом диалоге с живописью, созданной вдали от центра — осмысливают специфику «сурового стиля» на западных границах СССР, а также на Урале и в Сибири. Оторванные от Москвы, региональные художники имели большую свободу в интерпретации стилистической и идейной составляющей «сурового» направления. Это, с одной стороны, предопределило неоднородность живописи художников в рамках единого «стиля», а с другой — обратило внимание на уникальность исторического и культурного развития каждого региона.

В 3 главе было проведено сопоставление советской и современной художественной критики, посвящённой творчеству живописцев «сурового стиля». В его были сделаны следующие выводы. Во-первых, ряд советских авторов, среди которых следует выделить В. С. Манина и А. И. Морозова, продолжали исследовать феномен «сурового стиля» в начале 2000-х и не изменили свой взгляд на его особенности, несмотря на смену идеологической парадигмы и существующий исторических разрыв. Во-вторых, современные авторы также скорее развивают и углубляют мысли советских художественных критиков, нежели полемизируют с ними, ввиду чего мы можем говорить о поступательном развитии отечественной критической мысли. На второй план в современных публикациях уходит лишь тема стилистических особенностей живописи «суровых» и идея противостояния социального-индивидуального в их произведениях. Вместе с тем в центре внимания как советских, так и современных авторов оказываются проблемы «героического» и «национального», а также вопросы иконографических истоков «суровой» живописи и определения её места в истории искусств.

Вопрос героизма для художников «сурового стиля» видится особенно важным. «Шестидесятники» — дети военных и первых послевоенных лет были воспитаны в среде, пропитанной восхищением воинами, сражавшимися во имя Родины. Не в силах совершить подвиг, сопоставимых с теми, на которые шли их отцы во время войны, «суровостильцы» героизировали повседневность и породили нового героя — созидателя процветающего мира будущего.

Не менее важной в критических публикациях советского времени и современности видится идея национальной специфики. Однако, затрагивая тему национального, мы обнаруживаем модификацию в рецепции «суровых», произошедшую в современном арт-критическом поле. Фокус внимания советских авторов в основном был направлен на возможности проявления национального на платформе «общесоветской культуры». Современные исследователи, затрагивающие национальные особенности «сурового стиля», — преимущественно авторы из отдалённых регионов России — напротив, акцентируют внимание на различиях между живописью центра и отдалённых территорий.

Взгляды на иконографические истоки живописи «суровых» мало эволюционировали с советских времён. Однако нельзя не выделить исследование К. В. Карповой «Суровый стиль: художественные ориентиры направления», обобщившее и подытожившее поиски предшественников. Согласно ему, база иконографических прототипов для искусства «суровостильцев» достаточно широка и являет собой уникальный синтез древнерусской и ренессансной живописи, искусства малых голландцев, плакатного творчества, ОСТА, «Бубнового валета», Дейнеки, а также французских постимпрессионистов, Ван Гога и Сезанна. Точка зрения А. Курбановского, связывающего «суровый стиль» с поп-артом видится дискуссионной.

В заключении сравнения советской и современной критической мысли было указано на неугасающий интерес к таким авторам, как Павел Никонов,

Гелий Коржев, Виктор Попков и Николай Андронов. Начиная с советского времени и по сей день, искусствоведы открывают новые грани творчества художников, публикуя статьи и монографии, а также устраивая выставки, посвящённые их искусству.

Последней темой, рассмотренной в рамках настоящей диссертации, является обозначение перспектив для дальнейших исследований. В частности, было замечено, что до сих пор не существует публикаций, изучающих произведения «суровых» в контексте феминизма, постколониальных и антропологических исследований. При этом сомнений в их актуальности не возникает.

Во-первых, мы практически не находим женщин в полотнах «сурового стиля», из-за чего направление воспринимается как «мужское». Рассмотрение живописи «сурового стиля» через призму феминизма и осознание места женщины в искусстве «суровых» не только расширит понимание художественного направления, но и позволит пристальнее взглянуть на женскую роль в существовавших историко-культурных условиях. Во-вторых, актуальность постколониального дискурса в связи с искусством «суровых» обосновывается вопросом возможности (или невозможности) полистилизма в рамках общесоветской культуры. В-третьих, мы видим большой потенциал в исследовании произведений «сурового стиля» с использованием инструментов культурной и социальной антропологии.

Таким образом, мы рассмотрели феномен «сурового стиля» в зеркале советской и современной художественной критики и выявили, что искания искусствоведов XXI века по большей части продолжают и углубляют исследования предшественников. Вместе с тем, на наш взгляд, целостное понимание «сурового стиля» возможно лишь в рамках междисциплинарного подхода (привлекающего теорию феминизма, постколониальные и антропологические исследования), позволяющего взглянуть на искусство как

на естественный продукт, породившей его эпохи, полной культурных, политических и социальных противоречий.

Список использованной литературы

1. Алексеева Т.П., Веницкая Н.В. Образы народа и судьбы индивидуальности в живописи сурового стиля // Культурное наследие Сибири. — 2017. — № 3 (21). — С. 40-45.
2. Алексеева Т.П., Веницкая Н.В. Судьбы народа в творчестве художников «сурового стиля» [Электронный ресурс] // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. — 2019. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sudby-naroda-v-tvorchestve-hudozhnikov-surovogo-stilya>, свободный. — Загл. с экрана. (08.04.2023).
3. Андронов. Егоршина: каталог выставки / авт.-сост.: Е. Андропова, М. Андропова; авт. ст. Л. Мочалов. — СПб.: Palace editions, 2006. — 223 с.
4. Анисимов Г. А. Незаконченные биографии. — М.: Советский художник, 1988. — 368 С. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://artpoisk.info/article/ya_pishu_to_vo_chno_veryu, свободный. — Загл. с экрана. (06.05.2023).
5. Бабилова Т. В. Становление новой культуры Сибири 1960-х годов и художественное образование // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2017. — № 3 (16). — С. 131–134.
6. Бабилова Т.В. Изобразительное искусство Омска XX века. Смена поколений: монография. — Омск: ОмГПУ, 2012. — 224 с.
7. Бернштейн Б. Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин // Искусствознание. — 2013. — № 1–2. — С. 461.
8. Бестужева С. К. П. Оссовский. — М.: Советский художник, 1987. 144 с.
9. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция [Электронный ресурс] // Художественный журнал, 2003. №51/52.]. —

Режим доступа: <http://old.guelman.ru/xz/xx51/xx5108.htm>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).

10. Богданова Ю.А. Основные векторы развития изобразительного искусства Беларуси 1960-х гг. - 1991-го г. // Искусство и культура. — 2022. — № 2 (46). — С. 15-19.
11. Бондаренко Л.К. Тема деревни в творчестве советских живописцев 1960–1970-х годов: Дис. ... канд. иск. — М.: МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2005. — 193 с.
12. Борунова В. А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. —2022. — №4 (27). — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-metodologicheskie-podhody-k-issledovaniyu-surovogo-stilya-i-ego-proyavleniya-v-tvorchestve-sibirskih-hudozhnikov-na> , свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).
13. Булак К.А. Формирование и развитие северной темы в творчестве художников Красноярского края // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. — 2014. — № 33-2. — С. 45-52.
14. Виктор Иванов. Каталог выставки. Картины, портреты, пейзажи, рисунки. / Сост. — Н.К. Комова. — М.: Советский художник, 1985.
15. Г. М. Коржев: Художник и время: альбом/ Авт. вступ. ст. Н. Баркова — М.: Советский художник, 1976.
16. Гамидов Т. С. Национальные образно-художественные и стилистические особенности изобразительного искусства Дагестана XX в. // дисс. ... канд. искусствоведения. — М., 2015. — 185 с.
17. Гамидов Т.С. Новаторские поиски в творчестве дагестанских живописцев 1960-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2019. — № 2-1. —С. 199-208.

18. Гамидов Т.С. Общее и специфическое в живописи «Сурового» стиля Х. М. Курбанова // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы. — 2019. — № 18. — С. 86-90.
19. Гапешко В.В. Творческие поиски омских художников-шестидесятников // Национальные приоритеты России. — 2016. — № 2 (20). — С. 66-68.
20. Гаузер И.В. Рецепция образов испанской живописи в творчестве художников "Сурового стиля" Е.Е. Моисеенко и Т.Т. Салахова // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2020. — Т. 11. — № 3.
21. Гейбатова-Шолохова З. А. Дагестанское изобразительное искусство семидесятых годов // Идеино-художественные проблемы современного искусства Дагестана. — Махачкала, 1982.
22. Гейбатова-Шолохова З.А. Дагестанская графика // Искусство Дагестана: альбом. Декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика. — Советский художник, 1981. — С. 164–177.
23. Гелий Коржев. Иконотека. — М.: Фонд культурного и исторического наследия Гелия Коржева, 2016.
24. Геннадий Мосин. Живопись, графика. — ПервоГрад, 2020. — 336 с.
25. Герман М. На трудовой дороге поисков // Творчество. — 1965. — №2.
26. Давыденко И.М. Художники Красноярска. — Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1978. — 180 с.
27. Дагирова Д.А. Изобразительное искусство Дагестана. XX–XXI вв.: энциклопедический словарь-указатель. — Мастер, 2020. — 454 с.
28. Даценко А.А. Юрий Иванович Волков – художник из Шикотанской группы. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1. — С. 288-298.
29. Дехтярь А.А. Молодые живописцы 70-х годов. — М.: Советский художник, 1975.
30. Дехтярь А. А. П. Никонов. — Л., 1981.

31. Дмитренко А. «Суровый стиль». Мирощущение. Форма. Образ // Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском союзе. — СПб.: Palace Editions, 2006.
32. Дмитренко А. Историческая картина конца 1950х–1980х годов. Воплощение идеи исторической памяти // Время перемен. Искусство 1960–1985 в Советском союзе. — М.; СПб. — 2006.
33. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. // Творчество. — № 6 — 1958.
34. Доронина Л.Н. Основные тенденции в советской скульптуре второй половины 1950–80-х годов // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 3. — 2012. — С. 155–163.
35. Дубов А. И. Суровый стиль Андрея Васнецова [Электронный ресурс] // Проблемы истории, филологии, культуры. — №2 (52). — 2016. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/surovyy-stil-andreya-vasnetsova>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).
36. Дьяконицына А. Павел Никонов. Движение к свободе // Третьяковская галерея. — № 2. — 2019.
37. Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства: дис. ... канд. культурологии. — М.: РГГУ, 2009. — 213 с.
38. Елфимов Л. П., Белова В. К. Белов Кондратий. Народный художник России. — Омск, 1996. — 176 с.
39. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. — Омск, 1994. — 126 с.
40. Зайцев Е. В. Гелий Михайлович Коржев. Альбом: К 75-летию со дня рождения. — М.: Passim, 2000. — 112 с.
41. Зингер Е.А. Интернациональная культура социализма // Творчество. — № 12. — 1972.
42. Зингер Е.А. Некоторые аспекты проблемы национального и интернационального в современной советской культуре // Советское искусствознание'73. — М.: Советский художник, 1974.

43. Зингер Е.А. Проблемы интернационального развития советского искусства. — М.: Советский художник, 1977. — 271 с.
44. Зотова О. И. Шикотанская группа: эволюция «сурового стиля». // Русское искусство. — № 3. — 2008. — С. 76-82.
45. Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — № 3 (12). — 2022.
46. Каменский А.А. Романтический монтаж. — М.: Советский художник, 1989. — 334 с.
47. Кандыба В. И. Художники Приморья. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 125 с.
48. Карпова К. Библия глазами соцреалиста. Гелий Коржев. Каталог выставки произведений.— М.: Сканрус, 2012. —128 с.
49. Карпова К. В. «Суровый стиль». Судьба направления: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.04. — М., 2015. — 148 с.
50. Карпова К. В. Суровый стиль: художественные ориентиры направления // Вестник славянских культур. — №2 (36). — 2015. — С. 195-218.
51. Карпова К.В. «Суровый стиль». Начало пути // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и соцпопулярный журнал. — 2014. —№2 (43). — С. 46–53.
52. Кауфман Р. Новые концепции картины // Творчество. — № 10. — 1969. — С. 11–13.
53. Козорезенко П. П. Образ иконы в творчестве художников «сурового стиля» // Дом Бурганова. Пространство культуры. — № 2. — 2021. — С. 79-100.
54. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Поиск светской иконографии художественного образа «идеального» героя в советской живописи 60-х годов XX столетия // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. — № 4–1. — 2021. — С. 18-33.

55. Козорезенко П.П., Орлов И.И. Проблема историографии советской живописи «сурового стиля» // Международный журнал экспериментального образования. — № 2. — 2020. — С. 15-19.
56. Колчева Э.М. Репрезентация этнокультурного пространства народа мари в советском изобразительном искусстве 1950-1980-х годов // Вестник Марийского государственного университета. — Т. 1. — № 4 (4). — 2015. — С. 12-17.
57. Копылова В. Каталог выставки «Евгений Гудин». — М.: Советский художник, 1975.
58. Коржев Г. Молодые в пути // Искусство. — №10. — 1965.
59. Кочетков И. Еще раз о «суровом стиле» // Творчество. — № 3. — 1970. — С. 4–5.
60. Кружкова Т. Гелий Коржев. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016. — 48 с.
61. Курбановский А. А. Всадники без головы. Произведения «официального» советского искусства 1960-1970-х годов и международная поп-культура [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vsadniki-bez-golovy-proizvedeniya-ofitsialnogo-sovetskogo-iskusstva-1960-1970-h-godov-i-mezhdunarodnaya-pop-kultura>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).
62. Лаце Р. Интернациональное и национальное в латышском изобразительном искусстве // Творчество. — № 4. — 1972.
63. Леняшин В. А. ...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. — Л.: Художник РСФСР. 1985. — 316 с.
64. Лошаков О. Н. Поездки на Шикотан // Художник. — № 8. — 1974.
65. Лошаков О.Н. Художники на Курилах. — М.: Московский художник. — 2010.
66. Лузянина, Г. Е. Эволюция сурового стиля в творчестве омских художников // Декабрьские диалоги: сб. статей. — Вып. 19. — Омск, 2016. — С. 29-33.

67. Магомедова-Чалабова М. И. «Суровый» стиль Хайруллаха Курбанова // Новое дело. —1995. — 29 марта.
68. Манин В.С. Русская живопись XX века [Электронный ресурс]. — Т.3. — 2007. — Режим доступа: <http://www.artpanorama.su/?category=article&show=article&id=48>, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).
69. Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание'79. — Вып. 2. —М.: Советский художник. — 1980.
70. Манин В. С. Виктор Попков. — М.: Советский художник, 1979. — 170 с.
71. Манин В. С. Гелий Михайлович Коржев: Альбом-монография. — М.: Новый Эрмитаж, 2002. — 100 с.
72. Манин В. С. О Современном в живописи // Творчество. —№ 5. —1982. — С. 23–26.
73. Меликова А.З.Г. Тема нефти в азербайджанском изобразительном искусстве // Дизайн. Искусство. Промышленность. — № 1. — 2012. — С. 149-159.
74. Мельник К. Ритм души. Заметки о творчестве Мая Вольфовича Данцига // Беларуская думка. — № 2. — 2014. — С. 42–49.
75. Монахова А.С. Образ природы и человека в творчестве народного художника РСФСР Евгения Ивановича Гудина [Электронный ресурс] // Архитектон: известия вузов. — № 1 (65). — Март 2019. — Режим доступа: http://archvuz.ru/2019_1/21, свободный. – Загл. с экрана. (06.05.2023).
76. Морозов А. И. Олег Лошаков. — М.: Советский художник, 1976. — 56 с.
77. Морозов А. И. Советская живопись 70х (некоторые грани развития). — М.: Знание, 1979. — 56 с.
78. Морозов А. И. Творчество молодых: Очерки творчества молодых советских художников. — М.: Знание, 1976. — 64 с.

79. Морозов А.И. Аспекты истории советского изобразительного искусства 1960–1980-х годов. Альтернативы творческого процесса в художественной критике: автореф. дис. ... д-ра иск. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1988.
80. Морозов А.И. Общность творческих поисков // Художник. — № 10. — 1976.
81. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись художников 1960–1980-х годов. — М.: Советский художник, 1989. — 252 с.
82. Морозов А.И. Что нас ждет завтра // Творчество. — №2. — 1991.
83. Мороченко Н.П. Омские художники-шестидесятники. — Омск: Внешнеэкон. ассоц. Сиб. центр, 1995. — 109 с.
84. Мурзин А. Э., Мурзина. И. Я. «Суровый стиль» Урала: к вопросу о советском мифе в искусстве 1960-х годов // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — №1 (52). — 2022. — С. 72-77.
85. Мурина Е. Б. Заслуженный художник РСФСР Павел Никонов: Живопись. Графика. — М.: Советский художник, 1990.
86. Мурина Л.Р. Индустриальный пейзаж в искусстве Западной Сибири 1920-1990-х годов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. — № 3. — 2020. — С. 66-77.
87. Мушникова Е. А. Специфика проявления «Сурового стиля» в Сибирском искусстве (на примере творчества Г. Ф. Борунова) // МНКО. — №1. — 2011.
88. Мушникова Е.А. Тенденции "Сурового стиля" в произведениях монгольских художников второй половины XX века // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. — № 7. — 2014. — С. 515-522.
89. На выставке Анатолия Никича // Творчество. — № 12. — 1969. — С. 7–10.
90. Недошивин Г.А. Ошибочная концепция // Творчество. — № 5. — 1959.

91. Нехорошев Ю. Поэзия жизни – правда искусства // Творчество. — № 1. — 1973. — С. 3–10.
92. Осипов Д. Ошибочная концепция // Советская культура. — 16 апреля.
93. — 1959.
94. Оттепель. Кат. выставки. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2017. — 720 с.
95. П. Никонов: Кат. выставки. — СПб., 2008.
96. Павлов П. Монументализм в станковой живописи // Искусство. — № 3. — 1962. — С. 21–29.
97. Павловский Б.В. Евгений Гудин — Л.: Художник РСФСР, 1974. — 56 с.
98. Плетнева Г. В. О структуре поэтического образа в современной советской картине. // Искусство. — № 7. — 1969. — С. 32–42.
99. Плетнева Г.В. Эволюция тематизма в русской живописи 1960–1980-х годов: Общественные тенденции и творческая позиция художника: автореф. дис. ... канд. иск. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998.
100. Поспелов Г. Г. О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. — М.: Искусство, 1976. — С. 112–132.
101. Прантенко Н. А. Коллекция живописи и графики художников-шикотанцев в собрании приморской картинной галереи // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. — №2. — 2013. — С. 5-8.
102. Рожин А. Виктор Попков: апология духовности. — М.: Третьяковская галерея. — № 1. — 2012.
103. Рожнова О. В. П. П. Оссовский. Живопись. Графика. — Советская Россия, 1978. — 125 с.
104. Сапего И.Г. Творческие поиски Михаила Греку // Искусство. — № 7. — 1972.
105. Сапего И.Г. У полотен А. Савицкаса // Искусство. — № 10. — 1975.

106. Сарабьянов Д. В. Николай Андронов. Живопись. Монументальное искусство. — М.: Советский художник, 1982. — 136 с.
107. Светлов И.Е. Творческое обновление искусства 1960-х // Художественная культура. — № 4. — 2019. — С. 158–183.
108. Свиридов С.В. "Суровый стиль" Владимира Высоцкого: К постановке проблемы // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — № 8. — 2013. — С. 90-95.
109. Г. Коржев / Серия альбомов «Русские художники» — Шаньдун: Шаньдунское художественное издательство, 1998. — 106 с.
110. Сысоев В. На самых дальних наших островах. О творческих поездках художников // Искусство. — №7. — 1975. — С. 33-38.
111. Толстой В.П. О чувстве современности // Искусство. — № 2. — 1959.
112. Торн И. Наше искусство сегодня // Искусство. — № 7. — 1969. — С. 2–4.
113. Фрадкина Г.Б., Нехвядович Л.И. Пейзаж в творчестве казахских художников второй половины XX века // Культурное наследие Сибири. . — № 1 (31). — 2021— С. 89—91.
114. Хабарова М.В. Романтики «Сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов // Искусство Евразии. — № 1 (1). — 2015. — С. 69—76.
115. Хайрулина А. В. Влияние творчества мастеров Шикотанской группы на развитие Станковой живописи дальнего востока // Культурное наследие России. — № 3 (34). — 2021.— С. 78-85.
116. Хан-Магомедов С.О. Ещё раз о национальном своеобразии // Декоративное искусство. — № 7. — 1978.
117. Художник Виктор Попков. / Автор-сост. Ю. Попков. — М., 1998.
118. Чемякин Е. Ю. «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук. — Екатеринбург, 2012.
119. Червонная С. М. Живопись автономных республик РСФСР. 1917–1977. — М.: Искусство, 1978. — 208 с.

120. Шахмарданова Л. Курбанов Хайруллах Магомедович // Музыка красок: сборник очерков о художниках Дагестана / сост. Э. Путерброт. — Махачкала, 1979. — 115 с.
121. Шинкевич М.Н. «колористический анализ произведений омских художников как образ эпохи 1960-х годов» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — № 56. — 2021. — С. 129-136.
122. Это было навсегда. 1968–1985 / Кат. выставки. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. — 488 с.
123. Ягодовская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60–70-х годов. — М.: Советский художник, 1985. — 184 с.
124. Ярков С.П. На северных границах. О творчестве уральского художника Евгения Гудина // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитарные науки. — № 47. — Вып. 12. — 2006. — С. 168—178.
125. Kondakov A. An Essay on Feminist Thinking in Russia: To Be Born a Feminist. Ocati Sociolegal Series [Electronic resource]. — 2 (7). — 2012. — P. 36. Режим доступа: <http://ssrn.com/abstract=2195213> – Загл. с экрана. (12.03.2022).
126. Raising the Banner: The Art of Geli Korzhev/ The Museum of Russian Art. — Minneapolis, Minnesota 55419, USA: The Museum of Russian Art, September 10, 2007 — January 5, 2008.