

«Суровый стиль»

В советском искусстве началась смена поколений. В художественных кругах в присутствии партийных руководителей на выставках и встречах начинают вестись робкие поначалу разговоры о специфике живописи, в которой главную роль играют форма и цвет.

Как известно, на рубеже середины пятидесятых произошел перелом в духовной жизни советского общества. Изменился и творческий тонус искусства.

В конце 50-х годов возникают новые течения: суровый стиль и «другое искусство». Художники «сурового стиля» (Е. Моисеенко, Н. Андронов, В. Попков и др.) говорили со зрителем на понятном реалистическом языке, но говорили не о величии подвига Советского народа, а о цене победы, о тяжелом труде и судьбе простого человека. Стилистика их работ напоминала художественные искания начала века. По стилистике к ним примыкал художник, чья первая же выставка (1957) делает его знаменитым – Илья Глазунов. Глазунов говорит об истории России языком символа. Его работы поражают подчас не столько глубиной и выразительностью, сколько размахом.

1. Становление «сурового стиля» в искусстве

Начало возникновения «сурового стиля» не совпадает с концом сталинской эпохи.

Ему предшествует лирический «импрессионизм» – искусство «оттепели» 1953-1957 годов, своего рода переходного периода, связанного с именем не столько Хрущева, сколько Маленкова (доброго барина, «давшего народу послабление»). Но искусство «оттепели» в живописи не просто промежуточное явление; это феномен, в известном смысле противостоящий «суровому стилю».

«Оттепель» в общепринятом значении – это реабилитация повседневности, освобожденной не только от строгих предписаний (дисциплинарной идейности, обязательной культурности), но и от тотальной однородности. Допущение возможности приватного, субкультурного, специализированного¹.

Например, массовая культура, предназначенная для старшего (пережившего индустриализацию, террор и войну) и отчасти среднего поколения, – своего рода эстетика «заслуженного отдыха». Прозаическая

¹ Бобриков, А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. - № 51/52. – С. 26

реабилитация домашнего, семейного, морального в традиционном (не классовом) смысле, мира «бидермайера». В середине 50-х очень популярны как юмористические, так и мелодраматические жанровые сюжеты с семейными размолвками и разводами (такие сюжеты пишет в 1956 и 1957 годах Коржев).

В публицистике, литературе и кино среднего поколения интеллигенции это более поэтическая реабилитация обыденности. Но культивируемая здесь «правда жизни» также не носит героического (и, следовательно, исторического) характера – выступая в виде «искренности» (как категории бытового существования), то есть душевной открытости, мягкости, понимания, теплоты, юмора.

«Оттепель» в молодежной культуре середины 50-х – это инфантильная эйфория свободы. Она понимается как неожиданные и незаконные каникулы, как побег с уроков, ставший возможным благодаря отсутствию страха перед «взрослыми» (главный взрослый умер, остальные пока заняты скучным дележом его имущества). Джаз, буги-вуги или новая французская живопись (показанная на выставке 1955 года) – это пространство рекреации: не сдерживаемого никакими ограничениями, почти экстатического самовыражения на телесном уровне.

Эта свобода вполне может быть трактована как безответственность. Культура «оттепели» – действительно бегство из истории (в природу или в повседневность); отказ – по причине усталости или детского легкомыслия – от решения последних, «проклятых» вопросов; поведение в любом случае трусливое и «мещанское» с точки зрения морального героизма («суровости»).

Главным образом противопоставление искусства «оттепели» и «сурового стиля» касается именно живописи. Для живописи «оттепели» (жанров Яблонской, Гаврилова, Левитина, Загонека, Богаевской, Зардаряна) важна реабилитация не повседневного, а именно природного, в котором также происходит изменение сталинской эстетики, дегероизация человеческого существования (достаточно последовательная, хотя и не выходящая за рамки телесности)².

Само по себе искусство «оттепели» имеет в основе черты сталинской антропологии – например, упоминавшуюся уже инфантильность. Но то, что в сталинской живописи присутствовало как исходная точка или первая стадия развития, как предыстория, в живописи «оттепели» становится главным и завершающим. Молодость и невинность освобождены здесь не только от

² Деготь, Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – С. 120-122.

дисциплины, но и от культуры (в том числе культурной телесности, то есть специальной атлетической силы и красоты); даны не как начало, а как конец, как возвращение к чисто природному, буколическому, райскому существованию. К финальной точке, завершающей круг развития (может быть, даже более радикально, чем исторический триумф в большом стиле конца 40-х годов).

Парадоксальность метафоры «оттепели» заключается в том, что она содержит в себе одновременно и конец (в упомянутом историческом смысле), и начало (в природном значении рождения, пробуждения после долгого сна). В живописи воплощается именно мифология «оттепели» как весны, как пробуждения природы – утреннего солнца и ветра, полуденного тепла и света (воплощающих для человека радость существования). Мифология «оттепели» как детства и юности, открытости миру, надежды, радости, счастья – тоже носящих чисто природный характер.

Щурящийся на солнце деревенский мальчишка («Сашка-тракторист» Максимова) – сюжет более или менее традиционный для сталинского искусства. Для живописи «оттепели» важнее то, что именно городской мир истории и культуры – через городских детей и подростков, через солнце, бьющее в окна квартир и заменяющие портреты Сталина, радиоприемники или газеты ослепительными квадратами на полу – приобретает природные черты.

Наиболее мифологизированная (в частности, в знаменитой повести Эренбурга) стилистическая идея искусства середины 50-х, пленэрная «этюдность», сама по себе не была художественной революцией даже для СССР. Она вполне укладывалась в эстетику позднего сталинского стиля (имевшего одним из своих источников живописность школ Коровина и Архипова). И тем не менее «этюдность» тоже была феноменом свободы – в частности, освобождением от дисциплины большого стиля.

Сталинский стиль, утратив рожденную страхом диктатуру сюжета и канонического «образа», обрел – пусть в тех же внешних сюжетных рамках – профессиональную свободу, превратился в чистую живопись, культивирующую колористическую сложность и техническую виртуозность; стал субкультурой, специальным эстетским «искусством для искусства», вернулся не просто к Коровину и Архипову, но даже к Фешину. Именно демонстративная быстрота и легкость исполнения и была выражением артистической свободы (насколько важна была возможность освобожденного от любой идеологии телесного жеста, свидетельствует и то, что главный неофициальный, богемный художник «оттепели» – Анатолий Зверев – тоже был чистым виртуозом). Как продолжение этого пленэрного

«импрессионизма» – уже в рамках прообраза «сурового стиля» (например, у раннего Попкова и у раннего Салахова) – можно найти эйфорический мотив утреннего «пути на работу», солнечного «начала рабочего дня». Здесь же, и только здесь – у Оссовского, особенно у позднего Дейнеки середины 50-х – культивируется и тема спорта, чаще всего бега (как выражение той же эйфории, той же чисто природной и телесной радости бытия, – рождающей бьющую через край, избыточную силу, не знающую усталости)³.

Время Хрущева – эпоха мобилизации и культурной революции (как первой стадии нового культурного цикла) – начинается, собственно, лишь после 1957 года. Именно в рамках этой мобилизационной парадигмы и имеет смысл рассматривать «суровый стиль» как нечто противоположное «оттепели» – как этику долга, ответственности и внутреннего принуждения, противостоящую эстетике свободы. Именно логика культурной революции объясняет борьбу с «пошлостью», «мещанством» и «вещизмом», стремление «сурового стиля» к уничтожению культуры «оттепели» (простой, наивной и легкомысленной).

Ранний – героический – «суровый стиль» принципиально противопоставлен созданному сталинским искусством (и завершающим его искусством «оттепели») миру счастливой беззаботности, силы и красоты как системе осознанной и целенаправленной «лжи». Поэтому первым возникает именно культ «суровой» – то есть лишенной всяких иллюзий, бескомпромиссной и беспощадной – «правды» о человеке, истории и даже природе (пустынная и мрачная природа «сурового стиля» не имеет ничего общего с солнечной идиллией середины 50-х). Никаких чудес – только работа.

Сюжеты раннего «сурового стиля» построены на своеобразном понимании героизма – не признающем героической позы и телесного совершенства (могучих плеч пролетарских циклопов сталинской эпохи). Его героизм предполагает скорее замкнутость, спокойствие, молчаливую усталость («Строители Братска» Попкова, «Полярники» братьев Смолиных) – за которыми скрыто внутреннее напряжение, вызванное необходимостью скорее нравственного, чем физического усилия. Здесь еще нет принципиального противопоставления сильного духа и слабого или уставшего тела; но акцент уже смещен со стороны силы в сторону воли.

Герой «сурового стиля» – это в первую очередь «просто человек» вне социальной иерархии, вне специальных различий внешности, возраста и пола, не знающий разделения на публичное и приватное, не признающий противопоставления «высокого» и «низкого» (все эти дифференциации для

³ Там же

него есть результат «мещанства»). Это стремление к целостности говорит о типологическом отличии «сурового стиля» от предыдущей культурной парадигмы. Если позднесталинское искусство, как уже отмечалось, было изображением «конца», то есть итога, триумфа, завершения истории; «суровый стиль» – изображение «начала». Его герой – голый человек на голой земле («голый» – как в переносном смысле отсутствия внешних определений, в смысле тотальности, нерасчлененности, так и в почти прямом смысле отсутствия вещей). И его усталость – следствие того, что мир нужно создать с нуля своими руками (в то время как сталинский мир существует, данный, как природа, во всей полноте и потому не требующий изнурительного труда и лишь труда как игры избыточных сил). Сама эта целостность здесь может быть понята как собранность, не данная изначально, а возникшая благодаря внутренней воле, направленной к некой «великой цели». Задача героя на картине – не столько действовать, сколько постоянно пребывать в этом состоянии предельной собранности и готовности к действию. В состоянии бескомпромиссности и непримиримости – почти аутическом⁴.

Вероятно, именно поэтому, несмотря на внешне коллективистскую риторику, в живописи «сурового стиля» преобладают погруженность в себя, замкнутость и разобщенность, даже «мрачный клондайковский индивидуализм» (довольно точно отмеченный враждебно настроенной критикой начала 60-х) – определяющие серьезную и скрыто религиозную проблематику. Отсутствие оптимистической открытости, наивности и инфантильности, характерных для героев сталинской эпохи, как бы вечно остающихся детьми (паствой, ведомой пастырями), 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 (в том числе исторической мистерии Революции и Гражданской войны) – вместо коллективного исполнения обрядов. Он демонстрирует протестантский тип героя – взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией (и потому не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны партии-церкви), хотя и действующего в рамках общего преобразовательного проекта.

⁴ Бобриков, А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. - № 51/52. – С. 28

Труд, главная тема раннего «сурового стиля», по отношению к герою понимается как миссионерское призвание (полностью лишенное радости искусства 30-х годов, где труд был чем-то вроде естественной потребности), как подвижническое самопреодоление, протестантская мирская аскеза. Понятно в этом контексте и отсутствие развитого культа спорта и атлетического идеала по образцу 20-х и начала 30-х годов – также свидетельствующее об утрате счастливой (и эстетически осмысленной, «сублимированной») телесности сталинской культуры, место которой занимает морально осмысленная и аскетически «преодоленная» телесность. Именно этот иконоборческий отказ от внешней физической красоты и демонстративное, иногда почти отталкивающее внешнее уродство были одной из главных причин обвинений авторов «сурового стиля» в «искажении» и «очернении образа советского человека»⁵.

По отношению к внешнему миру труд понимается (также в рамках протестантской, точнее, именно кальвинистской традиции) как «покорение природы». Здесь преобладают строители, геологи и нефтяники – герои тайги, гор и морей, плотин и буровых вышек. Чаще всего в основе подобного сюжета лежит именно героическое противостояние человека и дикой природы; «борьба», имеющая целью «власть»; некое «насилие» над природой, близкое к изнасилованию («не стоит ждать милостей от природы, взять их у нее – наша задача»); вторжение в ее недра, извлечение природных ископаемых или изменение естественного течения рек. Разумеется, идея преобразования природы и мира лежит в основе мифологии любой «культурной революции» (в том числе и мифологии 1928 года); однако индивидуальный героизм конца 50-х годов принципиально отличается от дисциплинарного и коллективного героизма конца 20-х; в этом смысле он ближе к мифологии «фронта» эпохи покорения Запада США или уже упомянутого Клондайка.

Примерно с 1960 года начинается своеобразная специализация «сурового стиля»; причем не только в изобразительном искусстве, но и в культуре в целом, где признаки распада культурного единства, постепенной утраты героизма и целостности вызывают разделение коммунистических гуманистов и коммунистических технократов (представленное дискуссией «физиков и лириков» в конце 1959 года и зафиксированное в популярной тогда теории «двух культур» Сноу). На уровне социологии это может быть описано как отделение тяжелого физического труда от знания, на уровне философской антропологии – отделение «тела» от «интеллекта», «материи» от «силы». И, наконец, как противопоставление разных пространств

⁵ Там же. – С. 29

подлинности – «природы» и «цивилизации» (в равной степени чуждых «лживой» позднесталинской «культуре»).

Эволюция «сурового стиля» продолжается еще почти два десятилетия, но это уже – постскрипtum. Период расцвета заканчивается кризисом 1962 года: знаменитым «кровоизлиянием в МОСХ», последующими пленумами по идеологии и «встречами с интеллигенцией». Начавшийся распад утопической тоталитарной целостности – единства власти, народа и интеллигенции (пусть существующей лишь на мифологическом уровне) – приводит сначала к утрате веры и угасанию пламени, а затем к окончательному распаду «сурового стиля» на субкультуры (к той самой специализации, с которой ранний «суровый стиль» пытался бороться). Часть художников после 1962 года переходит на полулегальное положение. Кроме того, запрет на политику имеет неизбежным следствием бегство в частную жизнь, и господство уже светского (а не религиозного) индивидуализма. Искусство этого времени приобретает черты сентиментализма исповедующего ценности любви и дружбы, а также жанровую камерность и интимность. С этого же времени начинается и господство эстетизма – культа «хорошей живописи» – именно в рамках «сурового стиля». Таким образом, все возвращается – на новом стилистическом уровне – к ситуации середины 50-х годов.

Как внутренняя оппозиция первоначальному «большому суровому стилю» возникает своеобразный тихий «бидермайер», наследующий традиции как парижской школы, так и некоторых советских художников 20-х годов (Истомина). Художника «бидермайера» интересует не столько мир частной жизни, сколько мир внутреннего опыта («настроения» и «переживания»); а строгость и сумрачность, осмысленные здесь в категориях «хорошей живописи», порождают изысканность почти монохромного колорита («Завтрак» Андрея Васнецова). Живописная эстетизация «сурового стиля» в ленинградской школе (у Моисеенко) представлена не менее изощренными живописными метафорами (сложными вариациями зеленых, коричневых, черных тонов), свободной фактурой и некой общей виртуозностью – потрясающим шиком техники. Здесь уже окончательно торжествует артистизм, принципиально противоречащий аскетической и иконоборческой сущности раннего «сурового стиля». И Моисеенко (в рамках «большого стиля»), и Андрей Васнецов (в рамках «малого») – это своего рода профессиональное «искусство для художников».

Любопытен официальный «суровый стиль» – как специальное «искусство для власти». К нему в результате определенной эволюции приходит часть первого поколения художников «сурового стиля» во главе с братьями Ткачевыми (трактующими – вполне искренне – национальное,

«русское» именно как субкультурное, «деревенское»). У второго поколения художников, главным образом с Волги, Севера и Сибири (Мазитова, Широкова, Жемерикина, Романычева, Еремина), а также у некоторых художников студии имени Грекова (Усыпенко) можно найти и более формальные способы использования «сурового стиля» (как сюжетного репертуара и набора стилистических приемов), и более демагогические. В последнем случае героический и «суровый» облик воплощают исключительно представители власти. Это секретари губкомов и председатели губчека в кожаных куртках, наркомы ленинской эпохи (интеллигенты в пенсне) – изображенные изможденными аскетами и донкихотами.

Полуофициальный «суровый стиль» (так называемый «левый МОСХ») может быть описан как искусство части интеллигенции, пережившей разочарование во власти, а позже и утрату народнических иллюзий, вследствие чего произошло превращение «суровости» в «депрессивность». Это финал эволюции героического кальвинистского духа (в принципе не способного к компромиссам), не нашедшего спасения в утопии научного преобразования мира и потому пришедшего к мрачному романтизму, к «философии отчаяния». Черты такого рода можно найти в ферапонтовском цикле Андропова («Мертвая лошадь и черная луна»), в зверях братьев Смолиных («Лев в клетке»). Здесь мир внутреннего опыта выражен в эстетике трагического экспрессионизма, в игре «на разрыв аорты», приобретающей также и некий национальный, русский (разумеется, не в «деревенском» смысле братьев Ткачевых) оттенок.

Завершение этой поздней эстетики «сурового стиля» происходит уже за пределами манежного искусства – в московском и ленинградском андеграунде. Экспрессионизм Арефьева с его сюжетами из мира жестокости и насилия доводит до предела эстетику непросветленного страдания – «крика» («Прометей»). Стиль Оскара Рабина, первоначально вполне «суровый», печальный и безнадежный, близкий к мизерабилизму темой несчастного «маленького человека», обреченного на нищету и пьянство в мире барачников и помоек, наоборот, постепенно приобретает лирические, а затем и иронические черты, а также качества «хорошей живописи» парижской школы.

Таким образом «суровый стиль» – если сформулировать его не как единую стилистику, а как общее пространство художественных проблем, общую философию природы, общую антропологию – в процессе эволюции исчерпывает путем специализации все заложенные в нем идеи.

2. Художники «сурового стиля»

Для «сурового стиля» характерны:

- поэтизация и героизация жизни простых людей;
- подчеркивание энергии, воли и драматизма судьбы своих современников или старших поколений;
- монументализированные композиции;
- обобщенные, лаконичные формы;
- крупные цветовые пятна.

«Суровый стиль» - принятое в советской художественной критике и искусствознании название направления в советском изобразительном искусстве конца 50-х-60-х гг., для которого характерны поэтизация и романтическая героизация трудовых буден, выявление в образах современников энергически-волевого начала. Основные представители сурового стиля (Н.И. Андронов, А.В. Васнецов, В.И. Иванов, П.Ф. Никонов, П.П. Оссовский, В.Е. Попков, Т. Т. Салахов и др.) тяготели к обобщённым лаконичным формам, монументализированной, пронизанной острыми линейными ритмами композиции, лапидарным цветовым решениям.

Попков, Виктор Ефимович (1932–1974) – общепризнанный в советское время живописец и график. Один из лидеров художников «сурового стиля».

В 1948-1952 Попков учился в Московском государственном графическом училище. В 1952 он был принят в Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова в мастерскую известного графика Е.А. Кибрика (окончил в 1958)⁶.

Тема одиноких вдов в пустых заброшенных домах на протяжении дальнейшего творчества глубоко волновала Попкова. Судьбу деревенских женщин, оставшихся вдовами в Отечественную войну, В. Попков воспринял как драматическую судьбу целого поколения, потерянного и, в сущности, никому не нужного.

Художник много ездил по стране. Он был в Средней Азии, в городах Поволжья, на Байкале, на трассе Абакан — Тайшет, Кавказе, в Прибалтике. Он всегда находился в движении, поиске, был увлечен грандиозными, развернувшимися вокруг стройками.

Первой творческой командировкой перед окончанием Суриковского института (в 1956) стала поездка на Иркутскую ГЭС, затем состоялась поездка на строительство Братской ГЭС (картину «**Строители Братска**» приобрела ГТГ в 1961). Эта картина принесла художнику настоящую

⁶ Художник Виктор Попков / Автор-составитель Юрий Попков. – М.: «Информком–Пресса, 1998. – С. 13

известность. Он применил здесь необычный прием, поместив рабочих на темном густом фоне и высветив их как на сцене сосредоточенных, полных чувства собственного достоинства. Попкова увлекало движение молодежи, героика труда, изображаемого правдиво, без лакировки (в этом Попков был, как бы солидарен с успевшими заявить о себе художниками «сурового стиля»)⁷.



Строители Братска

Новые люди, неожиданные встречи вызывали острый интерес. Попков жадно всматривался в жизнь, находил новые непривычные сюжеты, проявляя удивительную наблюдательность, свой собственный взгляд на окружающее. В последующие годы Попков, график по образованию, выработал своеобразную живописную манеру, смело обогащая ее. Одновременно углублялось и усложнялось содержание образов, сюжетных ситуаций. На выставке молодых художников в Париже в 1961 за картины «Двое» и «Бригада отдыхает» Попков получил почетный диплом. В картине «Двое» (1966) две фигуры: мужчина и девушка. Замысел произведения возник после просмотра итальянского неореалистического фильма «Нищий».



«Двое»

Колористически художник передал сложность человеческих отношений: нежная белая фигура девушки контрастирует с бронзовой огрубленной фигурой мужчины, отделенной пустым пространством. Сложные отношения, рвущиеся любовные связи. Эта тема была затронута в фильме и с большой глубиной выражена в картине. Здесь, как и в других жанровых работах («Развод», 1966; «Семья Болотовых», 1968; «Ссора», 1970), Попков раскрывает неиспользованные ранее возможности.

⁷ Русская живопись: Энциклопедия. – М.: Астрель, 2003. - С.627-629.



«Бригада отдыхает»

Особое место в творчестве художника занял цикл «Мезенские вдовы» (многие картины цикла в ГТГ). Картины возникли после неоднократных поездок на Север, где в пустых деревнях Попков увидел женщин, переживших такую же судьбу, как и его мать. Полнокровная жизнь давно ушла из этих почти бесплотных фигур, иссушенных неизбывным горем – наследием страшной войны. В цикл вошли картины **«Воспоминания. Вдовы»**, «Одна» (1966), «Старость» (1968), «Сени» (1973), «Северная песня» (1968). К созданию ставшей знаменитой картины «Северная песня» Попкова подтолкнуло общение с женщинами в деревне Велегож на Мезени, где в знакомом доме они вечерами собирались на посиделки⁸.



«Воспоминания. Вдовы»

Картина «Воспоминания. Вдовы» относится к мезенскому циклу художника, который стал подлинным взлетом в творчестве мастера и сохранил его имя в истории русского искусства советского периода.

Одной из лучших картин В. Попкова стала сцена, которую он увидел в доме своей хозяйки. К ней пришли подруги, такие же старые, как она сама, и стали вспоминать прожитую тяжелую жизнь, невеселую молодость. Ничего трагического не происходит. Наоборот, старухи поют, а одна пошла в пляс. Но все полотно пронизано скорбью и безысходностью.

Красные платья вдов контрастно горят в серо-черной избе. Статичность композиции противопоставлена скрытому суровому напряжению старух. Это усиливает ощущение внутренней драмы, скупно проявляющейся вовне.

За два года до смерти Попков написал известное полотно «Шинель отца» (1972). Художник К. Фридман вспоминает: «Однажды вечером он пришел ко мне в шинели его отца, опустился на пол у стены и рассказал, как

⁸ Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – С. 146-147

плакал сегодня, работая над картиной». Последней (неоконченной) стала картина. «Осенние дожди» (1974). Изображение поэта на фоне тонко написанного русского пейзажа заставляет вспомнить, что художник очень любил жанр портрета и особенно автопортрета («Мой день» (1968), «Работа окончена» (1972), «Мать и сын», «Художник в деревне»⁹.



Шинель отца

12 ноября 1974 несчастный случай оборвал жизнь замечательного художника. В 1975 Попкову посмертно была присуждена Государственная премия СССР за серию картин «Размышление о жизни».

Никонов, Павел Федорович (род. 1930) — известный в советское время живописец. Один из ведущих представителей «сурового стиля».

Павел Федорович Никонов в 1956 году окончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова. Он учился у В. Г. Цыплакова, П. П. Соколова-Скаля, Н. Х. Максимова и П. Д. Покаржевского. Начало творческой карьеры Никонова складывалось успешно. Воспитанный в силу объективных причин в духе почитания В. И. Сурикова, В. А. Серова, И. И. Левитана, К. А. Коровина и М. В. Нестерова, Никонов вскоре остро осознал необходимость расширения профессионального кругозора.

Первую возможность получить представление об иной художественной жизни представил проводившийся в 1957 году в Москве VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, в рамках которого прошла Международная выставка молодых художников. Стремительному процессу самообразования Никонова способствовала и поездка в Прагу, где в доме сестры, жены Д. Бурлюка, он познакомился с эмигрантской литературой, впервые узнал о М. З. Шагале, Б. Д. Григорьеве. В это время Никонов написал картину **«Наши будни» (1960)**, которая вошла в число лучших работ лидеров «сурового стиля» наряду с «Плотогонами» Н. И. Андропова, «Ремонтниками» Т. Т. Салахова, «Строители Братска» В. Е. Попкова, «Полярниками» А. А. и П. А. Смолиных. Картина Никонова была присуща вдохновленная процессом

⁹ Степанян Н. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – С. 67

освобождения страны от оков сталинского прошлого новая суровая романтика восприятия современной реальности.



Наша будни

«Картина «Наша будни» (1960) — вещь этапная. Интонационный строй и стилевая манера этого полотна в последующие годы многократно повторялись и варьировались другими художниками и сейчас уже не только никого не удивляют, но кажутся едва ли не академическими. Но при своем появлении картина вызвала бурную полемику.

Ее сюжет подчеркнуто прост и бесхитростен. Серый, холодный зимний день в сибирской тайге, в кузове самосвала едут люди, везут материалы на стройку. Облики рабочих полны суровой, грубоватой силы. Они — из тех, чей жизненный опыт нелегок, пересечен войной, жестокими трудностями первых послевоенных лет. В картине властвует острый, резкий ритм, холодные, ржаво-стальные тона колорита.

Что же смущало и тревожило некоторых критиков в этой картине? Говорили, что «Наша будни» — иная крайность по сравнению со сладкоречивой парадностью, что суровость ее настроения нарочито сгущена и вдобавок усугублена колючей жесткостью пластической формы — словом, что картина не вдохновляет, а угнетает зрителя и наводит на него уныние.

В суждениях такого рода сказывалась укоренившаяся привычка сравнивать произведения искусства не с реальной действительностью, а с отвлеченными тезисами, и видеть самый подходящий способ художественного «снятия» противоречий и сложностей жизни в поверхностной риторике.

Но картина «Наша будни» встала в один ряд со многими произведениями советской литературы, кино, театра, созданными приблизительно в то же самое время и проникнутым тем же духом бескомпромиссной трезвости взгляда на жизнь. Стало ясным, что эта трезвость и мужественная правдивость — знамение времени, закономерно связанное с той общественной атмосферой, которая сложилась в стране после XX съезда партии.

Причем ведь для непредвзятого взгляда очевидно, что именно такие работы, как «Наши будни», способны воспитать в людях и волю, и благородство, и крепкую убежденность в добрых перспективах того огромного, трудного дела, которому они посвящают свою жизнь. Облики запечатленных в картине рабочих полны жизнеупорства, веришь, что они покорят эту дикую тайгу, сумеют сделать свои будни более светлыми и радостными. Реальность, конкретность изображения трудной повседневности и сформированных ею характеров соединены в полотне Никонова с чувством большой цели, и в этом особая ценность таких вещей, как «Наши будни». Все же некоторая чертежность, однозначность мировосприятия действительно присуща этой картине. Она холодновата, отчужденна, ее повествование течет по неглубокому руслу. Художнику предстояло, ни в чем не отступая от мужественной правдивости, добиваться большей тонкости и многосложности духовного содержания в своем творчестве»¹⁰

1962 год был отмечен созданием картины «Геологи» (ГТГ), которая круто изменила судьбу мастера.



«Геологи»

Показанная впервые в Манеже на выставке, посвященной 30-летию МОСХа, она вызвала шквал уничижительной критики официального толка, которую не устроили ни сюжет, ни тема, ни манера изображения. Такая реакция вполне объяснима, ибо картина выглядела «белой вороной» даже в системе «сурового стиля», являясь как бы антиподом «Наших будней» и по трагичности эмоционального строя, и по изможденному, лишенному героического начала облику персонажей. В ней господствовало настроение крайней безысходности, налицо было отсутствие оптимистичной перспективы. Между тем толчком к написанию картины послужила не творческая фантазия художника, а эпизод из реальной жизни — встреча во время поездки в составе геологической экспедиции в район Восточных Саян с группой заблудившихся туристов, «голодных, изможденных и оборванных», которым геологи ничем не могли помочь, так как у них самих ситуация была критичной — начался массовый падеж оленей. Картина

¹⁰ Каменский А. Вернисажи. - М.: Советский художник, 1974. - С. 470-471.

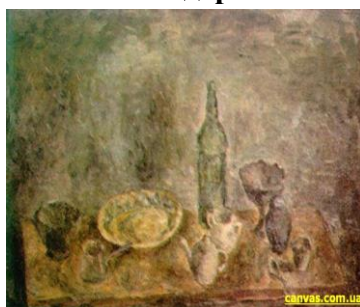
«Геологи» определила вторую — трагическую линию развития искусства Никонова.

Несмотря на отдельные попытки мастера вернуться к работам жизнеутверждающего, исторического масштаба («Штаб Октября» – 1966. ГРМ), иная, отнюдь не радостная сторона современной действительности становится главной его темой. Его произведения полны необычных явлений («Пастухи и космос», 1984), неприглядных сцен («Двое в тайге», «Разделка туши» из цикла «Таежный», 1982; «Похороны в Алексине», 1985; «Пожар в деревне», 1991, ГТГ; «Драка», 1996), почти абсурдных, непонятных с точки зрения здравого смысла событий («Мальчик с апельсином», 1985; «Пугало», 1986; «Путники», 1987, Кемеровский музей изобразительных искусств); «Гроза», 1986; «Возвращение», 1987; «Калязин», 1989; «Похороны», 1994, ГТГ)¹¹.

Соответственно изменилась и живописная манера Никонова: четкая цветовая и графическая выстроенность его прежних работ уступила место более спонтанному и «непредсказуемому» художественному языку («Неубранный стол», 1975), вызывающему ассоциации с опытом немецкого экспрессионизма («Голое дерево», 1977, частное собрание) и с неопримитивистическими картинами раннего М. Ф. Ларионова («Гроза», 1998).



Голое дерево



Неубранный стол

С 1972 года Никонов большую часть года работает в Алексине, где свойственное ему мужественное правдоискательство обращает его к сюжетам, свидетельствующим о последних усилиях жителей вымирающих

¹¹ Русская живопись: Энциклопедия. – М.: Астрель, 2003. - С.564—566

деревень сохранить завещанный отцами уклад бытия, связанный с почитавшимися веками устоями и обычаями («Северная деревня», 1969, ГРМ).



«Северная деревня»

Картины Никонова представлены в Государственной Третьяковской галерее, Государственном русском музее, музеях и частных собраниях других городов России, в Национальной галерее Софии (Болгария).

Дмитрия **Жилинского** по праву можно назвать одной из центральных фигур в современном советском искусстве. По содержанию и художественному языку его творчество не укладывается в рамки какого-либо одного направления. Скорее оно само по себе стоит у истоков целой школы и формирует самостоятельную, глубоко продуманную и разработанную в совершенстве живописно-пластическую систему. Оно несет в себе черты яркой художественной индивидуальности, интеллектуализма в лучшем смысле этого слова, серьезного и углубленного самоанализа, наконец, из недр души исходящей потребности в постоянном активном общении со зрителем.

Жилинский пришел в искусство в середине 1950-х годов. Бок о бок с ним начинали свою творческую биографию такие мастера, как Таир Салахов, Николай Андронов, Виктор Иванов, Павел Никонов, Гелий Коржев и другие.

Именно в рамках этой, имеющей, пожалуй, наиболее глубокие корни в изобразительном искусстве темы особенно ярко и самобытно проявилась творческая личность Дмитрия Жилинского. Жилинского 1970-1980-х годов, довольно трудно представить себе его творчество в границах «сурового стиля». И действительно, лишь ряд ранних произведений можно отнести к этому направлению. Но каждое из них было значительным событием в творчестве живописца. Слово «суровый» с трудом ассоциируется с тонкостью, деликатностью, изысканностью живописи художника. Эти свойства в большой мере были присущи и его ранним работам, однако нет сомнений, что Жилинский уже со второй половины 1960-х годов

эволюционировал от монументальности и обобщенности к камерности и психологической глубине¹².

Дмитрий Жилинский пошел по своему пути. Уже в ранние годы он почувствовал, что опору ему следует искать в обращении к значительно более отдаленным по времени традициям, в великом прошлом истории мирового искусства - в живописи и пластике Ренессанса, Древней Руси. Жилинский стал, пожалуй, первым из современных советских художников, открывших для нашего искусства новые возможности развития мировой художественной традиции. В начале - середине 1960-х годов для этого требовалась глубокая убежденность в необходимости слияния классических традиций с современными и абсолютная верность художника своим творческим принципам. При этом живописец успешно избежал опасности подчинения себя величайшим авторитетам старых мастеров. Преклоняясь перед ними, он сумел сплавить законы ренессансной и средневековой стилистики с собственными языковыми, живописно-пластическими находками, как бы насытить плоть и кровь своих произведений обаянием их видения, восприятия, восхищения жизнью в разных ее проявлениях. Основные принципы художественного языка и метода Жилинского сложились к середине 1960-х годов и затем претерпевали изменения постепенно, эволюционируя вместе с мировосприятием живописца. Органично, закономерно выглядит развитие образной основы его произведений. С годами образная система произведений художника углублялась и становилась многостороннее, изобразительная манера совершенствовалась, мастерство шлифовалось. Не сразу и не легко пришел художник к своей стилистике; вдумчиво и осознанно менял ее от этапа к этапу.

И на раннем, и на зрелом этапах творчества Жилинского волновал и волнует прежде всего образ современника. Сегодняшняя реальность с ее обширной и глубокой проблематикой - постоянная, наиважнейшая тема его размышлений в живописи. Обращение к художественным системам прошлого не уводит художника от современности, напротив, помогает особенно выпукло и ярко проникать в суть явлений или человеческую натуру. Он отбрасывает случайное, обыденное и наносное, оставляя главное и лучшее. Образно-пластические ассоциации, апелляция к мифологии вскрывают в находящемся рядом с нами человеке нечто подспудно живущее в душе, скрытое под привычной маской повседневности. Жилинский, никогда не обращаясь к историческому сюжету, к образам прошлого,

12 Лебедева В. Дмитрий Жилинский. – М.: Белый город, 2001. – С. 24-25

создавая лишь произведения, повествующие о сегодняшнем дне, показывающие современного героя, в самом широком плане использует принципы традиционно-канонического художественного мышления. Причем и окружающую живую реальность, и законы старого искусства - будь то средневековые или Возрождение, Древняя Русь или эпоха романтизма - он постигает равно вдумчиво, целеустремленно и глубоко. Быть может, именно в этой редкостной способности сплавить нынешнее с минувшим и создать в результате цельное, совершенно современное по духу, активно вторгающееся в жизнь и художественный процесс произведение и заключается неповторимое своеобразие Жилинского, его незауряднейшая творческая индивидуальность¹³.

Одним из представителей «сурового стиля» является **Виктор Иванов**. Виктор Иванов начал свой путь в искусстве с постижения великих тайн мастерства, дающего ключ к выражению своего времени, переживаний, раздумий художника. В художественном институте и после его окончания Иванов углубленно и предметно изучал искусство крупнейших мастеров русской и мировой живописи, копируя древние иконы и фрески, произведения В. Сурикова, М. Врубеля, К. Петрова-Водкина и др. Но главным для него всегда являлась сегодняшняя действительность, по ней он проверял свои наблюдения, чувства и мысли.

Становление Виктора Иванова как художника, четко определившего свое творческое кредо, можно отнести к концу 50-х – началу 60-х годов. Пройдя через разные стадии поисков, художник как бы «вернулся к самому себе», заново открыв мир, знакомый и близкий ему с юности, тот мир повседневной, трудовой жизни людей, в среде которых родилась его мать.

Открытие мира, как самого кровного и единственного для художника, его образное переживание, осмысление и выражение в произведениях, вероятно, и есть самое высокое творческое счастье.

В 1957 году Иванов уехал на родину матери в Рязанскую область, именно здесь он ощутил тот «пульс времени», который за короткий период помог определить принципиальную направленность и решение его будущих картин. Иванов – художник остросовременный, за внешней сдержанностью и строгостью его полотен чувствуется огромная эмоциональная напряженность, сосредоточенная мысль живописца, раздумывающего о жизни человека¹⁴.

¹³ Там же. – С. 39-40

¹⁴ Кончин, Е. Романтик сурового стиля: Работы Виктора Иванова / Е. Кончин // Культура. – 2000. - №43 (7251) 16 - 22 ноября. – С. 4

В своем творчестве художник выражает такие самые существенные стороны жизни людей, как радость и горе, рождение и смерть, счастье материнства и величие труда. Каждой своей работой он стремится к утверждению ценностей человека, его красоты и достоинства, красоты окружающего его мира.

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

В творчестве Иванова 60-х годов выкристаллизовывается главный герой его произведений – женщина-мать, женщина-труженица, дающая всему жизнь. В 1966 – 1967 годах художник пишет картины, объединяя их в единый цикл «Русские женщины». Полотна «Русские женщины. Полдник» (1966), «Русские женщины. Рязанские луга» (1966-1967), «Русские женщины. Уборка картошки» (1966) объединены художником в триптих, но вместе с тем они воспринимаются как самостоятельные произведения. Они пронизаны идеей восславить женщину, сложить в ее честь живописный гимн.



Трудовой ритм, единство общих устремлений и усилий переданы художником в картине «Рязанские луга», несущей в себе величавый песенный строй, который и определяет и цветовое решение полотна, и движения женщин, держащих в руках грабли, и лирический пейзаж средней полосы России. В картине есть та чистота, искренность и та напевность, что сродни работам прекрасного русского художника Венецианова. Но Иванов не идеализирует нелегкий труд крестьянина. В другой части триптиха «Уборка картошки» он показывает труд и одновременно слитность человека с землей, негибаемую силу женщины.

В творчестве Иванова ясное и глубокое выражение нашел тот процесс изучения, освоения и развития национальных традиций, который так широко захватил изобразительное искусство во всех республиках. Живая связь с современностью, знание истории народа, верное понимание его характера и художественной культуры создали необходимые условия для многообразных поисков воплощения действительности и развития индивидуальности художника. Главное для Иванова в его работе – это проникновение в сущность народа и среды, в которой он живет. Подтверждение всему сказанному мы находим в полотнах художника и его значительном цикле «Русские женщины».

В творчестве Иванова гармонично сочетаются такие явления, как традиционность и новаторство, современность и извечные начала, он – следующее звено русской живописной школы. Иванов бережно сохраняет и очень продуманно претворяет в своей практике традиции создания картины, которые были характерны для русской живописной школы.

Замысел будущего произведения рождается в тесном соприкосновении с жизнью, где художник как бы «наполняется» переживаниями, впечатлениями, ощущениями. Свое образное восприятие привлечшего его внимания мотива он сверяет с натурой, которая во многом «подсказывает» ему композиционные и цветовые решения. Устремления художника, как говорит Виктор Иванов, «должны быть согреты видением натуры».

Цветовой строй в картинах Иванова несет смысловую нагрузку, так как цвет, по словам художника, должен выражать идею. Цветосочетание в природе, одежде людей дает ему основу колорита задуманного полотна, ее определенный тон или светосилу. Определив свет на натуре, художник уже в работе над картиной «доводит» его до необходимого образного звучания.

Виктор Иванов, решая картину, ставит перед собой пластические задачи, добиваясь наибольшей художественной выразительности формы. В его картинах мы не встретим иллюзорного пространства, он строит его цветовыми планами, создавая так называемое живописное пространство. Он вооружен тайнами мастерства и великолепно ими владеет¹⁵.

¹⁵ Буткевич, Д. С уклоном в суровый стиль / Д.С. Буткевич // Независимая газета. - 27.01.2006 . – С.3

'Кафе 'Греко' кисти Виктора Иванова, – когда-то эта картина была символом сурового стиля



Талант Виктора Иванова достиг своего цветения, он набрал ту силу артистизма, которая дает художнику возможность свободно творить, выражать свое время.

Художники «сурового стиля» принесли с собой новые темы. Существенно изменился подход к изображаемому явлению. Самая тематика была обусловлена принципиально обновленным отношением к человеческой личности, к ее психологии, роли в истории и современности. Не во всех произведениях, даже удачных и ставших классическими для этапа «сурового стиля» можно с легкостью обнаружить это основополагающее качество. Порой в картинах, скульптуре и графике конца 1950-х - начала 1960-х годов преобладает чересчур обобщенный взгляд на событие; в характеристике героев берут верх свойства общие, монументализирующие образ, но лишаящие его обаяния конкретности и психологизма. Тем не менее, сама тема человека стала важнейшей для большинства мастеров этого времени, хотя решалась ими по-разному.

Список литературы

1. Бобриков, А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция / А. Бобриков // Художественный журнал. – 2003. - № 51/52. – С. 25-29
2. Буткевич, Д. С уклоном в суровый стиль / Д.С. Буткевич // Независимая газета. - 27.01.2006 . – С.3
3. Деготь, Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000 . - 224 с.
4. Каменский, А. Вернисажи / А. Каменский. - М.: Советский художник, 1974. - С. 470-471
5. Кончин, Е. Романтик сурового стиля: Работы Виктора Иванова / Е. Кончин // Культура. – 2000. - №43 (7251) 16 - 22 ноября. – С. 4
6. Лебедева, В. Дмитрий Жилинский / В. Лебедева. – М.: Белый город, 2001. - 47 с. – (Мастера живописи)
7. Русская живопись: Энциклопедия. – М.: Астрель, 2003. – 839 с.
8. Степанян, Н. Искусство России XX века: Взгляд из 90-х / Н. Степанян. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с.
9. Художник Виктор Попков / Автор-составитель Юрий Попков. – М.: «Информком–Пресса, 1998. – 245 с.
10. <http://artclassic.edu.ru>