

**Алексей Бобриков**

## **СУРОВЫЙ СТИЛЬ: МОБИЛИЗАЦИЯ И КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ<sup>1</sup>**

### **I. Юность**

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 (добрый барин, «давший 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 частного, субкультурного, специализированного.

Например, массовая культура, предназначенная для старшего (пережившего индустриализацию, террор и войну) и отчасти среднего поколения, — своего рода эстетика «заслуженного отдыха». Прозаическая реабилитация домашнего, семейного, морального в традиционном (не в 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 Гелий 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 (как в известном стихотворении Вознесенского: «все кончено, все начато — айда в кино!»). 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 Татьяны Яблонской, Владимира Гаврилова, Анатолия Левитина, Вячеслава Загонька, Ольги Богаевской, Оганеса 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).

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 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 Виктора Попкова и у раннего Таира 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).

## **II. Голый человек на голой земле**

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» Виктора Попкова, «Полярники» братьев Александра и Петра 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 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 аутическом.

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.

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».

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

### **III. Власть земли**

Первая традиция, хронологически наиболее ранняя в «суровом стиле» (и потому более близкая к сталинской), гуманистическая по риторике и при этом национальная — «русская» — по внутренней мифологии, представлена картинами Гелия Коржева и братьев Алексея и Сергея Ткачевых (и близкой им ранней «деревенской прозой»). Гуманизм в данном случае может быть понят в первоначальной семантической связи со словом «гумус»; человек здесь — именно «земляной» человек. Лжи «Кубанских казаков» противопоставлена некая правда природы, где вообще невозможна никакая культура: мир почти дарвиновской борьбы за существование, где царствуют тяжесть, грубость, животная сила («власть земли»). Это правда тяжелого труда и скудной еды, рваной и грязной одежды, усталости и сна, похожего на забытие — где мещанский «вещизм» преодолевается простым отсутствием и даже невозможностью «вещей».

Герой этой традиции не то чтобы «старый» («ветхий»), а скорее первоначальный, существующий от сотворения мира человек, обладающий только телом (созданным из «праха земного»), удел которого — именно физический труд («хлеб в поте лица»). У него черные от земли и солнца, разбитые работой руки, растоптанные ноги, набухшие вены — данные в эстетике «сверхнатурализма».

Тип «человека земли» представляют не только колхозные крестьяне, это и выбравшиеся из-под земли шахтеры, и рабочие черной металлургии; это и солдаты из окопов (война здесь тоже понимается как тяжелый физический труд). В общем, это те самые «мужики и бабы», которые на языке интеллигенции и власти называются первоначально просто «народом», а



потом «русским народом». Коммунизм — главная идея 60-х годов — в рамках данной традиции может быть понят как возвращение к первоначальной простоте и уравнительной справедливости (вполне национальной, русской).

#### **IV. Люди в белом**

Принципиально иначе трактует человека интернациональная традиция «левого» искусства 20-х годов (наследие живописи и графики ОСТА и особенно идеологии радикального конструктивизма ЛЕФа) — близкая таким художникам начала 60-х, как Петр Оссовский и Таир Салахов, и некоторым молодым критикам (Владимир Тасалов, Алексей Гастев, Валерий Турбин). Как и у Дейнеки, это изображение «нового» (а не «ветхого») человека, человека будущего. Развитие наиболее радикальных футуристических идей советской молодежной культуры, в 1961 году тоже соединенных в идее коммунизма, трактуемого в данном случае как своеобразная технократическая утопия.

Именно эта традиция радикализирует первоначальный дух советской Реформации, превращая его в своеобразный индустриальный, а затем научный кальвинизм в духе Фрэнсиса Бэкона. Рожденный идеологией Просвещения пафос научно-технической революции начала 60-х наследует саму преобразовательную волю, которая направлена на покорение природы — но теперь уже не титаническим усилием воли, а знанием («knowledge is power»). Его герои — люди цивилизации, «физики», то есть скорее ученые и инженеры, чем рабочие-строители или первопроходцы (хотя противопоставление интеллектуала и «человека земли» здесь не имеет иерархического характера; в «суровом» стиле нет и намека на осознанную элитарность или корпоративность). Они существуют в пространстве цивилизации, а не природы; интеллекта, а не тела (о постепенной утрате телесности говорят в первую очередь спортивные метафоры: в начале 60-х преобладают сравнения с шахматистом — а не бегуном, боксером, тем более футболистом, героями Дейнеки); причем не просто интеллекта, а — по выражению инженера

Полетаева, одного из главных героев дискуссии между «физиками и лириками» — «точного, смелого и беспощадного разума». Это «люди в белом» (белая одежда — лабораторный халат — выступает в первую очередь как знак преодоления всего черного, земляного, хтонического). Композитор Кара-Караев на знаменитом портрете Салахова 1960 года (одном из манифестов «сурового стиля») может быть представлен как яркий образец «физика» 60-х, одетого в белый свитер вместо лабораторного халата — но работающего именно в лаборатории музыки с роялем в роли некоего музыкального синхрофазотрона. Творчество здесь утрачивает изначальный телесный характер; художник или музыкант планирует произведение искусства как научный эксперимент; это человек метода, проекта, алгоритма (по словам Турбина, «искусство действует на действительность не сюжетами, а прежде всего новыми методами»); в известном смысле это концептуалист.

В герое Салахова можно увидеть дальнейшую эволюцию протестантского типа. Он самодостаточен и как аскет (чьи внешние потребности сведены к минимуму), и как мыслитель (обладающий если не самой истиной, то методологией ее поиска); «воля» и «знание» дают ему внутреннее целеполагание и внутреннюю дисциплину, не нуждающиеся ни в каком внешнем социальном источнике. Поэтому он предельно сосредоточен и абсолютно замкнут (и даже повернут не в фас, как герои раннего «сурового стиля», а в профиль).

«Мещанство» и «вещизм» в ОСТовском проекте преодолены идеей «среды сплошного дизайна» — второй, искусственной, более совершенной природы (одной из главных идей 60-х годов, общей для химии и электроники, генетики, кибернетики и семиотики — победы цивилизации над природой, в том числе и над человеческим телом). Внешний рационализм и минимализм, стремление к абсолютной чистоте стиля новая эстетика заимствует у науки и техники. Поэтому в салаховском портрете принципиально важна стилистика, рождающая ощущение демонстративной «искусственности» — общая чистота

и строгость и особенно контрастная, почти черно-белая гамма, с лабораторным (химическим или даже радиоактивным) оттенком.

## **V. Приватизация стиля**

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 Евсея Моисеенко) представлена не менее

изоощренными 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 (трактуемыми — 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 Николая 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 Александра Арёфьева 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.

---

<sup>i</sup> Впервые опубликовано: Художественный журнал. № 51/52 (2003) — <http://old.guelman.ru/xz/xx51/xx5108.htm> (дата обращения: 30.01.2024). Текст для настоящего издания предоставлен автором. Бобриков Алексей Алексеевич — **см. примеч....** (р. в 1959) — критик и историк искусства, кандидат искусствоведения, доцент СПбГУ, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (С.-Петербург).