

УДК 7.036
ББК 85.1

*Карпова Ксения Викторовна,
кандидат искусствоведения,
ведущий специалист по выставочной,
научной и просветительской работе,
Институт русского реалистического искусства,
Дербеневская наб., д. 7, стр. 31, 115114 г. Москва, Российская Федерация
E-mail: kkarpova@rusrealart.ru*

«СУРОВЫЙ СТИЛЬ»: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ НАПРАВЛЕНИЯ

Аннотация: Одна из особенностей искусства «сурового стиля» заключается в его многоликисти и стилевой многогранности. На примере знаковых для истории направления полотен в статье рассматриваются источники художественного языка мастеров, живопись которых отличает формальное и тематическое разнообразие. Искусство «сурового стиля» вобрало в себя богатый и разнообразный опыт мирового художественного наследия. В своём творчестве живописцы синтезировали традиции разных эпох. В процессе изучения их полотен выясняются всё новые и неожиданные источники и ориентиры, становится очевидно, насколько открытым и гибким было их художественное мышление. Они обращались к поискам советских мастеров 1920–1930-х гг., (объединение «ОСТ»), искусству русских авангардистов (объединение «Бубновый валет»), творчеству таких культовых фигур мирового искусства, как Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Пабло Пикассо. Особый интерес представляют творческие диалоги художников «сурового стиля» с искусством старых мастеров. Среди объектов притяжения — живопись великих испанцев — Веласкеса и Сурбарана, искусство голландских мастеров XVII в., итальянские художники Проторенессанса и Раннего Возрождения. Пристальное изучение альбомов и монографий, музеиных собраний, посещение выставок западноевропейского искусства, поездки за рубеж — разными путями происходило знакомство с великими произведениями прошлых эпох. Всё это, безусловно, имело огромное значение для формирования эстетических предпочтений и художественных ориентиров молодого поколения живописцев.

Ключевые слова: советское искусство, суровый стиль, шестидесятники, ОСТ, Бубновый валет, Поль Сезанн, Пабло Пикассо, Франсиско Сурбаран, Диего Веласкес, Адриан ван Остаде, Джотто, Питер Брейгель.

Выявление источников и ориентиров искусства «сурового стиля» представляется весьма актуальным сегодня, в период, когда в исследовании отечественной культуры XX столетия акцент переносится на недостаточно изученные и противоречивые проблемы и вопросы, а также появляется тенденция к новому и более

глубокому осмыслению уже хорошо известных явлений. При взгляде на искусство «сурового стиля» с этих новых позиций особое значение приобретает та его составляющая, которая синтезирует не только достижения отечественного искусства 1910–1930-х гг., как чаще всего обращается внимание, но и обширный опыт мирового художественного наследия. Благодаря гибкости мышления, мастера «сурового стиля» сумели трансформировать и органично соединить в своём творчестве традиции разных эпох и стилей, порой отделённых от них несколькими столетиями. Их произведения несут в себе неотъемлемые черты самобытной авторской манеры и в то же время становятся пространством для необычных творческих диалогов. Наверное, самые интересные из них — это связи, которые «суровый стиль» прокладывает между непосредственно предшествующим и современным ему отечественным искусством XX в. — дореволюционным и постреволюционным — и наследием более отдалённого прошлого — древнерусским искусством и западноевропейской живописью старых мастеров.

В начале творческого пути, безусловно, существенным источником формальных поисков «суровых» стала живопись «Общества станковистов» и его знаменных представителей, основателей объединения — Александра Дейнеки и Юрия Пименова. После знакомства с картинами «Оборона Петрограда» (1928) Дейнеки и «Даёшь тяжёлую индустрию!» (1927) Пименова, по словам Павла Никонова, они «заразились» искусством мастеров 1920-х гг. Их полотна стали во многом ориентиром для творчества Павла Никонова, Таира Салахова, Николая Андронова, Петра Оссовского, Виктора Попкова и других художников. Влияние выражалось как в графичности и плакатности произведений, так и в динамичных композиционных решениях и выборе выразительных ракурсов.

Одним из примеров намеченного художественного диалога могут служить картины «Безработные в Берлине» (1932) Дейнеки и «Ремонтники» (1960) Салахова, в которыхозвучным оказывается и композиционное построение, и колористическое решение. Схожей выглядит группировка персонажей: три сидящие женские фигуры, как и мощные силуэты нефтяников, максимально приближены к переднему краю полотна. Они повёрнуты в разные стороны, при этом центральный герой и у Дейнеки, и у Салахова смотрит прямо на зрителя. Внутреннее состояние своих персонажей Дейнека выражает не только пластически, но и через цветовое решение. Художник работает в оттенках минорной гаммы, её же в своей картине придерживается и Таир Салахов. Близкой оказывается и эмоциональная трактовка образов: присутствует определённая разобщённость героев, которые сюжетно никак не связаны между собой. Они не общаются, не заняты общим делом. Каждый из них существует сам по себе, словно в своём измерении.

Две эти работы, в свою очередь, заставляют вспомнить об основных принципах построения композиции, предложенных знаменитым художником, графиком и искусствоведом Владимиром Фаворским, под влиянием пластической системы которого находились в своё время как мастера «ОСТа», так и большинство художников «сурового стиля». Свою теорию Фаворский формулировал так: «...взять момент в движении, соединить его с предыдущим моментом и с последующим так, чтобы

один момент переходил в другой. Если художник передает пространство, то в силу того, что он изображает обычно, больше того, что он может одновременно увидеть, передавая в изображении точку зрения, а точку зрения важно передать правдиво, он невольно встретится с боковыми областями и принужден соединить разновременное... Композиция — это есть соединение разновременного в изображении» [11, с. 2]. По мнению Фаворского, композиция произведения предполагает «синтез противоположностей» [11, с. 2] и должна строиться на умении соединять в работе «разнонаправленное и разновременное», что и сообщает цельность произведению.

Картины Дейнеки и Салахова будто состоят из отдельных кадров. Своих персонажей живописцы располагают в разных ракурсах, при этом «разнонаправленное и разновременное» в работе оказываются объединены. Опираясь на композицию картины Дейнеки, Салахов усложняет её путём введения в пространство полотна своего рода зеркальных «отражений» затылков героев, а также за счёт включения виднеющейся на заднем плане береговой линии. Композиция у Салахова в большей степени, чем у Дейнеки, напоминает раскадровку. Художник будто использует серийную фотосъёмку, чтобы затем смонтировать из неё некое динамичное изображение. Этот приём вызывает в памяти картину «Футболисты» (1926) Юрия Пименова, где художник демонстрирует игроков практически в кинематографическом рапиде.

В большинстве исследований, посвящённых творчеству художников «сурогового стиля», неизменно подчёркивается то влияния, которое на них оказало наследие русского авангарда, живопись «Бубнового валета», творчество таких художников, как Пётр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Александр Куприн, Александр Осмёркин, Илья Mashков, Роберт Фальк. Отметим, что связи с упомянутым художественным объединением носили характер самостоятельных оригинальных опытов, а не были простым подражанием или слепым перенесением известных «цитат» из истории искусства на собственные полотна.

Произведения «валетов» долгое время не экспонировались, пылились в запасниках музеев. Авангардная живопись, как и любое идеологическое своеволие, для советской власти была недопустима, и как результат — обвинение в формализме и запрет на публичный показ. И всё же нет ничего тайного, что бы не стало явным: разными путями, но знакомство с творческим наследием «бубнововалетцев» происходило. Участники объединения поддерживали интерес к своим произведениям, открывая мастерские для посещения молодых живописцев. Непосредственное общение с Петром Кончаловским, Александром Куприным, Александром Осмёркиным, Робертом Фальком не могло не повлиять на творческое мышление «суровых». «Очень важным для нас событием явилось посещение мастерской Петра Кончаловского, — вспоминает Виктор Иванов, — где нам показали, в частности, “Сиенский портрет”, “Матадор” и др.»¹ На тот момент ещё студенту Виктору Иванову удалось принять участие в «реставрации» работ мастера. «У Петра Кончаловского были изумительные итальянские этюды, на некоторых из них оставались

¹ Виктор Иванов. Из бесед с художником. 25 февраля 2014 г.

пятнышки незакрытого холста. И Петру Петровичу со временем показалось, что именно в этих местах холст разрушается. И он мне и моему товарищу дал задание, чтобы мы замазывали эти участки. Представляете? Величайшие, драгоценные вещи разрешал нам подкрашивать. Он говорил: ты старайся не подбирать цвет рядом, а любой краской ткни, только чтобы не “выскочило”. Кончаловский с радостью показывал свои работы и ничего не боялся, отвечал на наши вопросы», — вспоминает Иванов².

Немаловажное значение для формирования художественного сознания и живописных принципов «суровых» сыграла и открытая в 1958 г. выставка Роберта Фалька, которая, по словам Павла Никонова, «сразу возбудила невероятное брожение внутри нашего объединения МОСХовского» [4]. Особую роль также имело знакомство художников с собранием Третьяковской галереи, в запасники которой им удалось попасть в начале 1960-х гг. «Мюда Наумовна Яблонская провела нас в запасник Третьяковки, который находился в церкви в Лаврушинском переулке. Церковь сейчас восстановлена, в ней проходят службы. А тогда она была сломленная, крестов не было <...> заколоченное и запущенное помещение, в котором и хранились все эти шедевры. Мы знали об искусстве “Бубнового валета”, книги листали, но многое не видели»³, — вспоминает Павел Никонов.

Одним из ярких примеров художественных диалогов с творчеством «Бубнового валета» является живопись Николая Андронова, в произведениях которого на рубеже 1950–1960-х гг. [«Портрет Н. А. Егоршиной» (1955), «Монтажник» (1958), «Машенька» (1958), «В мастерской», (1959)] очевидно обращение к опыту Петра Кончаловского, Аристарха Лентулова, Михаила Ларионова.

О художественной манере «валетов» в картине Андронова «Плотогоны» напоминают фронтальность позы, очерченный контурной линией силуэт фигуры, смелые цветовые сочетания, а также метод моделирования форм красочными пятнами. «Использовав живописный опыт художников “Бубнового валета”, — пишет Д. В. Сарабьянов, — он (Н. Андронов. — К. К.) применил их систему к большой монументальной форме, выйдя за пределы того станковизма, который лежал в основе искусства “бубновых валетов”» [8, с. 32].

Андронов прибегает к плоскостной трактовке, упрощая глубину и сложность пространства, которое в картине представлено в виде условного пейзажного задника. Объёмность силуэтного изображения создаётся не с помощью светотени, а путём живописной моделировки и органичного сочетания тёмных охристых и коричневых оттенков. Объём подчёркнут и за счёт использования контурной обводки, ставшей выразительным живописным приёмом «бубнововалетцев», и характерных ракурсов фигур, положения рук, разворотов корпусов.

Интересную связь между «суростильцами» и «валетами» намечает Валентин Дьяконов в своей диссертационной работе, посвящённой московской художественной культуре 1950–1960-х гг. Проводя параллели, он вспоминает, что компо-

² Виктор Иванов. Из бесед с художником. 25 февраля 2014 г.

³ Павел Никонов. Из бесед с художником. 14 сентября 2012 г.

зиция у участников «Бубнового валета» «исходит, помимо прочего, из мещанской фотографии на память, зачастую — групповой» [2, с. 122]. Автор отмечает, что у представителей «сурowego стиля» автопортрет и портрет коллег в образе рабочих также является одним из предпочтительных жанров, приводя в пример картину «Плотогоны», на которой Андронов изобразил свою жену Наталию Егоршину.

Супруга художника была одной из главных моделей Андронова, её портреты встречаются не только в тематических картинах, но и в интерьерных сценах. Среди них — работа «За круглым столом» (1962). Отметим в ней наравне с портретом Егоршиной и ставший весомой частью произведения натюрморт (один из важнейших жанров в творчестве Андронова). Предметы художник стремится показать не фронтально, а одновременно сверху и чуть сбоку, демонстрируя округлость их форм. По мере отдаления от края полотна они создают пространственную глубину. Этой цели служат и окружные очертания керамического блюда и стола, ниспадающий угол скатерти, складки и изломы одежды героини. Эти художественные приёмы отсылают нас к искусству Сезанна, на чьё творчество живописцы «сурового стиля» смотрели сквозь призму произведений «бубновых валетов». Воздействие живописной системы Сезанна на художественное мышление отечественных мастеров ощущалось на протяжении всего XX столетия и было трансформировано несколькими поколениями живописцев.

О приёмах, которые художники извлекали из творчества Сезанна, подробно писал Г. Г. Поспелов в своей статье «О движении и пространстве у Сезанна» [6], а также Е. Ю. Турчинская в работе «Сезанизм и отечественная живопись XX века» [10]. В ней Турчинская отмечает, что в период «оттепели» молодые художники обратились к сезанновской системе «как универсальному живописному методу, способному дать возможность, не разрушая изобразительности формы, повествовательности сюжета, говорить новым, современным, предельно выразительным языком, сохраняя все достоинства и открытые живописи первой половины XX века» [10]. По мнению Поспелова, «сезанизм бубнововалетского толка явился в России системой, способной уберечь от разрушающего жизненного потока» [7, с. 392]. Сезанновская система, отмечает Поспелов, была воспринята как «прочный канон, на который можно с надежностью опереться». Среди постоянных «героев» картин Сезана Поспелов называет «канонический стол, поставленный параллельно холсту», на нём «обязательная салфетка», на которой «белая ваза с фруктами» [7, с. 392].

У Виктора Иванова стол, параллельный холсту, появился уже в картине «Семья. 1945 год» (1958–1964), посвящённой Великой Отечественной войне. На белой скатерти среди немногочисленных предметов выделяется глиняный кувшин округлых форм, придающий большую объёмность изображению. Техника письма — крупные, выявленные мазки, нанесённые размашистой кистью, — также напоминает сезанновскую систему.

Г. Г. Поспелов отмечал, что не только пластическая система Сезанна была усвоена русскими художниками, но и иногда отдельные детали его картин «превращались в предметы настоящего культа» [7, с. 397]. Автор приводит пример, когда узорный занавес из картины «Пьеро и Арлекин» (1888, ГМИИ им. А. С. Пушкина)

«настолько застрынет в сердцах В. В. Рождественского и А. А. Осмёркина, что и через десятилетия после создания этой картины они станут писать натурщиц на фоне таких же занавесов» [7, с. 397].

Продолжая наблюдения Поспелова, интересно заметить, что мотив пёстрой занавески встречается и у Виктора Иванова в картинах «Семья. 1945 год» (1958–1964) и «Молодая мать» (1964). И это сопоставление не кажется случайным, ведь Виктор Иванов был учеником Александра Осмёркина. Кроме того, картина «Пьеро и Арлекин» Сезанна находилась в собрании Музея изобразительных искусств в Москве, где художник мог её видеть.

Композиционная схема полотна «В кафе “Греко”» Виктора Иванова похожа на сюжет, который в нескольких вариантах встречается у Сезанна в его знаменитой серии работ «Игроки в карты» (1890–1895), отличающихся между собой по количеству изображённых игроков и размерам. Ближе всего представляется полотно, написанное Сезанном в 1890–1892 гг. и ныне хранящееся в Фонде Барнса в Филадельфии (США). На картине Иванова за маленьkim столиком тоже сидят пять героев — крупнейших живописцев, с именами которых связаны новаторские процессы в советском искусстве: Гелий Коржев и Пётр Оссовский — слева, Ефрем Зверьков, Дмитрий Жилинский и Виктор Иванов — справа. Фигуры на обеих картинах изображены в привычном ракурсе. Стол художники пишут сверху, благодаря чему мы можем рассмотреть все находящиеся на нём предметы. Живописцы умело используют параметры холодных и тёплых тонов, избавляя произведение от плоскостного восприятия. Если у Сезанна светлого цвета оказывается практически весь задник полотна, то у Иванова холодные оттенки присутствуют лишь в виде фрагментов в пейзажах, висящих на стене, что тем не менее также увеличивает пространственную глубину работы. Несмотря на то что сюжеты — игра в карты у Сезанна и беседа в кафе у Иванова — предполагают, казалось бы, жанровое общение, герои этих произведений друг с другом не взаимодействуют. Они равнодушны и к зрителю: персонажи погружены в свои мысли, в свой собственный внутренний мир.

Таким образом, знакомство с творчеством Сезанна, которое часто шло через произведение русских авангардистов, выражалось не только в освоении его пластической системы, но и в том, что художники перенимали некоторые мотивы и композиционные принципы его произведений.

В живописи мастеров «сурового стиля» можно увидеть и преломление художественных идей Пабло Пикассо — общепризнанного лидера и одной из главных фигур искусства XX столетия. В 1956 г. состоялась выставка его произведений в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, имевшая большой общественный резонанс. «Пабло Пикассо — имя, с которым по своей известности способны конкурировать только Альберт Эйнштейн и Чарли Чаплин. Когда-то “по Пикассо” измерялось все современное искусство, его авангардность. Этую мысль афористично высказал сюрреалист Андре Бретон: “Там, где прошел Пикассо, делать нечего”» [9, с. 101], — пишет В. С. Турчин.

Созвучны этой позиции и высказывания художника Андрея Васнецова, который, выделяя фигуру Пикассо из всех мастеров авангарда, говорил: «Настоящий авангард — это Пикассо. А когда сто раз повторяют уже хорошо знакомое — какой это, простите, авангард?!» [1]

Программная картина А. В. Васнецова «Завтрак» 1961 г. вызывает в памяти сразу две работы знаменитого испанца из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина — «Портрет Сабартеса» (1901) и «Арлекин и его подружка» (1901), относящиеся к «голубому периоду» творчества мастера. Сходство здесь самое общее и касается в первую очередь композиционной схемы полотен, а также передачи внутренних образов персонажей.

В картине Васнецова очевидны намёки на произведения Пикассо в первую очередь в части поз героев. Персонажи изображены сидящими за столом, подпирающими голову рукой. Пару локтевой вертикали составляет сосуд с напитком. В случае с Пикассо это бокал вина или кружка пива, у Васнецова это чашка чая и кувшин, стоящий на столе.

Андрей Васнецов перерабатывает композиции Пикассо, у него она носит не такой плоскостной характер. Пространственная глубина появляется за счёт включения изображения второго стула и поверхности стола, которая показана целиком и не обрезана краем картины. В руке у героя — кружка, которую он поднял со стола, но движение оказывается незаконченным. Его взгляд задумчив и направлен мимо зрителя, что свидетельствует о внутреннем монологе героя. Предметы на столе: пустая тарелка, блюдце, бутылка молока, выполненные в светлых тонах, — контрастно противопоставлены коричневому цвету скатерти, в то время как Пикассо пишет предметы в схожей со столешницей колористической гамме, выделяя каждый тёмной контурной обводкой.

Объединяет картины Пикассо и Васнецова трактовка психологического облика главных героев, в образах которых есть ощущение замкнутости, драматизма, одиночества. Васнецов работает в более сдержанной цветовой палитре, контрастами светотени и оттенками коричнево-синих и чёрных цветов. Лишь синяя кофта мужчины намекает на своеобразное воспоминание о «голубом периоде» Пикассо: в пиджаке и водолазке синего цвета запечатлён Хайме Сабартес на портрете 1901 г.

Далее мы подходим к такой интересной теме, как «сурочный стиль» и искусство старых мастеров. В своём творчестве живописцы «сурового стиля» опирались на разные художественные традиции. Причём уместно говорить не только об их обращении к богатому наследию отечественного и европейского искусства XX столетия, но и к искусству старых мастеров, явная связь с произведениями которых прослеживается в их живописи. Пристальное изучение альбомов и монографий, музеиных собраний, посещение выставок западноевропейского искусства, поездки за рубеж — разными путями происходило знакомство с великими произведениями прошлых эпох. Но это, безусловно, имело огромное значение для формирования эстетических предпочтений и художественных ориентиров молодого поколения мастеров.

Пластическая система Васнецова во многом основывается и на методах живописи Караваджо, который, по словам художника, был близок ему «по ощущению натуры». «Я считаю, — говорит Васнецов, — что Караваджо совершил революцию в искусстве. Ведь до него реализм оперировал предметом в его жизнеподобном смысле. Он же открыл светотень как предметную основу изображения. “Предметом” стали светотеневые градации. Предмет же как таковой разлагается ими на части, расчленяется. А в результате составляется нечто новое, но также предметное. Только предметность теперь иная, сугубо пластическая, образная» [12, с. 31].

Объёмность пространства в «Завтраке» Васнецова строится через резкую светотеневую моделировку. Особенно это проявляется в гранёности черт лица главного персонажа и его рук. Тёмные и светлые части сопоставляются под углом, у Васнецова они теряют плавность светотеневых переходов Караваджо, приобретая скульптурный характер. Художник разделяет объём на две конструктивные части и угловато их соединяет. Эффект геометризации усиливается работой контрастными цветами, чаще всего оттенками чёрного и белого.

Источником вдохновения для Андрея Васнецова на долгие годы становится испанская школа живописи. Особенное отношение у него было к искусству Франциско Сурбарана. Большую роль в произведениях Васнецова, как и у Сурбарана, играют контрастные цветовые пятна. Краски художник располагает большими плоскостями, придающими монументальность образу. Васнецов работает широкими мазками, движение которых размеренное, спокойное. Он не боится резких сопоставлений, часто создавая на грани двух полярных цветов более сложные градации.

Натюрморт «Кухонная полка с тарелками» (1965) Васнецова выполнен в традициях испанского натюрморта, которому свойственны строгость композиционного решения, геометричность и упрощение форм предметов. Их художник поместил на простой деревянной полке, на фоне нейтральной светлой стены, чтобы всё внимание сконцентрировать на основной композиции, разделённой на три яруса. Предметы обладают самодостаточностью и расположены строго обособленно друг от друга, а форма каждого из них выразительно подчёркнута интенсивным светом.

Искусство караваджистов, мастеров испанской школы и старых голландцев имели особое значение и для Гелия Коржева. Среди испанцев художник выделял Эль Греко, которого называл «величайшим реалистом», потому что он «умел проникать через внешнюю оболочку в духовный мир своих современников» [3, с. 22]. Особенно ценил творчество Рембрандта, его умение светом «выхватывать из темноты одно лицо и фигуру». «Ему (Рембрандту. — К. К.) для выражения своих идей нужен был условный свет и этот мрак, он ими сосредоточивает наш взгляд на лицах, заставляя вместе с собой вникать в глубину переживаний, в содержание человека» [3, с. 22], — отмечал художник.

Другим голландским художником, произведениями которого вдохновлялся Коржев, стал Адриан ван Остаде. Непосредственным прототипом одной из первых картин Коржева «В дни войны», вероятно, послужила работа «Мастерская худож-

ника» (Автопортрет) (1663, Дрезденская картинная галерея) Остаде. В произведениях использована схожая композиционная схема: изображена мастерская художника, в центре которой спиной к зрителю располагается фигура главного героя, что подчёркивает отгороженность, замкнутость его мира от зрителя. Вокруг разбросаны кисти, палитры, рисунки. Интерьер мастерской освещён мягким солнечным светом, который попадает в пространство комнаты через решётчатые окна в левой части картины. Совпадает также и цветовое решение полотен, стремление к тональному единению колорита на базе тёплых оттенков. Однако вместо пространственной глубины, достигаемой Остаде в своей картине за счёт разработки предметной среды и на дальнем, и на переднем плане, Коржев предпочтывает крупно-плановую, «кадрированную» композицию, которая станет в дальнейшем характерной для его творчества.

Для того чтобы состоялся художественный диалог между этими мастерами, необходимо было определённое стечие обстоятельств. Огромную роль здесь сыграли события первых послевоенных лет, когда в 1945 г. произошла передача произведений Дрезденской картинной галереи Советскому Союзу, на хранение их принял Московский музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Будучи студентами Суриковского института, Гелий Коржев и другие художники были одними из тех, кто помогал разгружать эти сокровища. «Большое значение для нас имела практика на третьем курсе, — вспоминает Коржев. — Тогда в Москву приехала спасённая Советской армией коллекция Дрезденской картинной галереи. Через одного нашего товарища нас, студентов, пригласили помочь: распаковывать какие-то вещи, переносить и так далее. И вместо того чтобы рисовать гипсы в музее, мы стали рабочими. Это было нам полезнее. В руках носили знаменитых художников и всех знали наизусть»⁴. Вероятно, именно в это время художник мог познакомиться с картиной Остаде, которая сегодня хранится в Дрездене.

Для формирования художественного мышления Петра Оссовского, внимательно изучавшего искусство старых мастеров, необычайно важной стала поездка 1959 г. в качестве делегата на Фестиваль молодёжи, проходивший в Вене. Ему удалось познакомиться с великолепной коллекцией Венского художественного музея. «Я увидел инфант Веласкеса и замечательного Брейгеля» [5, с. 17], — вспоминает Оссовский.

Влияние искусства Диего Веласкеса можно уловить в картине Оссовского «Три поколения», замысел которой подсказало художнику знаменитое полотно Тициана «Три возраста мужчины» (1512, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург). Разрабатывая популярную в европейском искусстве тему человеческих возрастов, Оссовский отходит от композиционного решения Тициана, где на лоне природы в разных пространственных плоскостях мастер изображает три сцены, являющиеся аллегорией разных возрастов. Оссовскому ближе оказывается традиция бодегона, который нашёл яркое воплощение в раннем творчестве Веласкеса. Подобно испанскому мастеру, Оссовский в своей картине тоже соединяет элементы

⁴ Гелий Коржев. Из бесед с художником. 20 мая 2012 г.

бытовой сцены и натюрморта. Вероятно, интерес к народным типажам и стал причиной обращения к традиции бодегона, изображающим жизнь человека, часто из низшего сословия в окружении простых вещей. Первый план картины Оссовского занимает выполненный с большой тщательностью непритязательный натюрморт, состоящий всего лишь из пустой крынки для молока и краюхи хлеба. Вполне возможно, что художник находился под впечатлением от картины «Завтрак» (ок. 1617) Веласкеса из собрания Эрмитажа, основой композиции которой также служит треугольник, образуемый фигурами главных героев, а цветовая палитра состоит из разных оттенков коричневых и охристых тонов, отличавшая все бодегоны Веласкеса.

Диалог с живописью старых мастеров прослеживается и в таком знаковом для «сурowego стиля» произведении, как «Геологи» (1962) Павла Никонова, которое, по справедливому мнению исследователей, является этапным в истории всего направления. Замысел картины родился во время поездки Никонова в составе экспедиции на летние полевые работы в район Восточных Саян в 1960 г. Однажды экспедиция встретила заблудившихся туристов, у которых перевернулся плот. «На нас они выбрались голодные и напуганные, — вспоминает Никонов, — встретили людей и обрадовались. Мы дали им еды и объяснили, как выбраться, но карту не дали. В то время географические карты, которые мы использовали, были засекречены. А я им потом нарисовал по памяти, как выйти. Они поблагодарили нас, взяли сухарей, но уходить не уходили — страшно было снова одним оставаться. Искали поводы для задержки. Один из них присел и стал переобуваться. Вот эту сцену я как раз запечатлел»⁵.

Решение полотна, работа над которым началась после возвращения в Москву, по словам Никонова, было подсказано фреской Джотто ди Бондоне «Сон Иоакима» (1304–1306, капелла Скровеньи, Падуя). По сюжету Иоакиму в пустыне после многодневного поста возвещает ангел о будущем рождении Марии — его дочери. Фреска отвечала поискам художника монументальной формы для пластического решения станковой картины. «Когда я писал “Геологов”, — говорит Никонов, — я увлекался творчеством Джотто. Я, естественно, живьём его работы не видел. Изучал фрески по репродукциям в книгах. А в Италию попал только в 1990 г. и лишь тогда первый раз увидел те самые фрески Джотто»⁶.

Обнаруживаются общие моменты в композиционных схемах произведений. Отсутствие торжественности, мягкая эмоциональная трактовка образов, несмотря на крупноформатный размер картины Никонова, формирует её камерность. Место действия носит абстрактный характер. Оно едва обозначено и в большей степени напоминает пейзаж из сновидений, некий намёк сознания на где-то ранее увиденную местность. Моделировка форм путём многослойного наложения краски придаёт прозрачность фигурам и лицам персонажей и создаёт впечатление неземной сущности. Оттолкнувшись от конкретной сцены, которая легла в основу

⁵ Павел Никонов. Из бесед с художником. 14 сентября 2012 г.

⁶ Павел Никонов. Из бесед с художником. 14 сентября 2012 г.

полотна, художник наполняет картину подтекстами и метафорами. Чуткий зритель в «Геологах» может увидеть отголоски сюжета библейской истории: автор картины и его спутники были для заблудившихся геологов сродни ангелу, явившемуся Иоакиму.

В искусстве «сурowego стиля» переплелись изобразительные традиции разных эпох, которые в процессе переосмыслиения мастера наполняли новым, актуальным содержанием. Исследование художественных ориентиров «сурового стиля» — чрезвычайно важный и интересный, но ещё недостаточно изученный вопрос, который имеет прямое отношение к проблеме формальных истоков этого направления в советской живописи рубежа 1950–1960-х гг.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Васнецов А.* Правда «сурового стиля». Интервью с художником. URL: <http://interview.org/inv/3936.htm> (дата обращения: 02.05.2014).
- 2 *Дьяконов В. Н.* Московская художественная культура 1950–1960-х годов. Возникновение неофициального искусства: дис. ... канд. культурологии. М.: РГГУ, 2009. 213 с.
- 3 *Зайцев Е.* Гелий Коржев. М.: Пассим, 2000. 112 с.
- 4 Интервью с Павлом Никоновым. URL: http://oralhistory.ru/projects/art/nikonov_2 (дата обращения: 04.02.2014).
- 5 *Оссовский П. П.* Записные книжки художника. М.: Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2002. 320 с.
- 6 *Поспелов Г. Г.* О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. М.: Искусство, 1976. С. 112–132.
- 7 *Поспелов Г. Г.* О картинах и рисунках. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 464 с.
- 8 *Сарабьянов Д. В.* Николай Андронов. Живопись, монументальное искусство. М.: Сов. художник, 1982. 134 с.
- 9 *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
- 10 *Турчинская Е. Ю.* Сезанизм и отечественная живопись XX века. URL: <http://www.gup.ru/events/smi/detail.php?ID=165986> (дата обращения: 27.04.2014).
- 11 *Фаворский В. А.* Время в искусстве // Декоративное искусство СССР. 1965. № 2. С. 3–10.
- 12 *Яблонская М.* О живописи Андрея Васнецова // Васнецов Андрей: каталог выставки. М.: Союз художников СССР, 1987.

* * *

Karpova Ksenia Victorovna,

*PhD in Art, Leading Expert in Exhibition, Research
and Educational Activities, Institute of Russian Realist Art,
Derbenevskaya embankment 7, building 31, 115114 Moscow,
Russian Federation
E-mail: kkarpova@rusrealart.ru*

THE «SEVERE STYLE»: ARTISTIC SOURCES OF THE TREND

Abstract: The «severe style» is one of the most remarkable and significant phenomena of the Soviet art of the middle and second half of the 20th century. The article focuses on the famous paintings of the trend and demonstrates the sources of artistic language of the «severe» artists, whose works are distinguished by formal and thematic variety. The «severe style» has combined a wide experience of the world cultural heritage. The paintings clearly illustrate the flexibility of artistic thinking of the leaders of the trend. They turned to the heritage of the Russian avant-garde masters (the «Jack of Diamonds» group), as well as the painters of the 1920s and 1930s (the «Society of easel artists» (OST)), works of such iconic figures of the XX century art, as Paul Cezanne, Vincent van Gogh and Pablo Picasso. Of particular interest are creative dialogs with the Old Masters heritage. The great Spanish masters, notably Velázquez and Zurbarán, Dutch Golden Age painting and Italian Early Renaissance art were also among the sources of inspiration for artists. Detailed study of various books and albums of paintings as well as visiting museums and exhibitions of world art both in Russia and abroad helped to make acquaintance with the great masterpieces of the past. All this, naturally, had a direct and profound influence on the subject matter and the compositional decisions of the young generation of painters and played an important role on development of their artistic principles.

Keywords: Soviet art, severe style, artists of the 1960s, the Society of Easel Artist (OST), Jack of Diamonds, Paul Cezanne, Pablo Picasso, Francisco de Zurbaran, Diego Velazquez, Adriaen van Ostade, Giotto di Bondone, Pieter Bruegel.

REFERENCES

- 1 Vasnetsov A. *Pravda «surovogo stilia»*. *Interv'iu s khudozhnikom* [Truth of the «severe style»]. Interview with the artist]. Available at: <http://inter-view.org/inv/3936.htm> (Accessed 02 May 2014).
- 2 D'ikonomov V. N. *Moskovskaia khudozhestvennaia kul'tura 1950–1960-kh godov. Vozniknovenie neofitsial'nogo iskusstva: dis. ... kand. kul'turologii* [Moscow art culture of the 1950s-1960s. Appearance of the informal art: diss. for PhD in Culturology]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2009. 213 p.
- 3 Zaitsev E. *Gelii Korzhev* [Gely Korzhev]. Moscow, Passim Publ., 2000. 112 p.
- 4 *Interview with Pavel Nikonov* [Interview with Pavel Nikonov]. Available at: http://oralhistory.ru/projects/art/nikonov_2 (Accessed 04 February 2014).

-
- 5 Ossovskii P. P. *Zapisnye knizhki khudozhnika* [Notebooks of the artist]. Moscow, Nauchno-issledovatel'skii institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossiiskoi akademii khudozhestv Publ., 2002. 320 p.
 - 6 Pospelov G. G. *O dvizhenii i prostranstve u Sezanna* [On motion and space in the paintings of Paul Cezanne]. *Impressionisty. Ikh sovremenniki. Ikh soratniki* [The Impressionists. Their contemporaries. Their colleagues]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976, pp. 112–132.
 - 7 Pospelov G. G. *O kartinakh i risunkakh* [On paintings and drawings: Selected articles about the art of the 19th – 20th centuries]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 464 p.
 - 8 Sarab'ianov D. V. *Nikolai Andronov. Zhivopis', monumental'noe iskusstvo* [Nikolay Andronov. Easel painting and mural art]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1982. 134 p.
 - 9 Turchin V. S. *Po labirintam avangarda* [Through the labyrinth of the avant-garde]. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1993. 248 p.
 - 10 Turchinskaya E. Iu. *Sezannizm i otechestvennaia zhivopis' XX veka* [Cézannism and Russian art of the XX century]. Available at: <http://www.gup.ru/events/smi/detail.php?ID=165986> (Accessed 27 April 2014).
 - 11 Favorskii V. A. Vremia v iskusstve [Time in art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR* [Decorative Arts of the USSR], 1965, no. 2, pp. 3–10.
 - 12 Iablonskaia M. O zhivopisi Andreia Vasnetsova [About art of Andrey Vasnetsov]. *Vasnetsov Andrey. Catalogue of the exhibition* [Andrey Vasnetsov: exhibition catalog]. Moscow, Soiuz khudozhnikov SSSR Publ., 1987.