



Заметки о топографии сурового стиля: Москва и Таллин

Борис Бернштейн

Московский суровый стиль можно рассматривать как опыт очищения, гуманизации, повышения эстетического достоинства искусства социалистического реализма. Такая попытка ревизии доктрины, не затрагивающей доктринальных основ, отвечала настроениям той части советской интеллигенции 1960-х годов, чьи надежды и устремления не шли дальше «социализма с человеческим лицом». Отсюда латентный исторический оптимизм московского сурового стиля, который по большей части чужд родственным явлениям в эстонском искусстве шестидесятых годов. Для эстонского сурового стиля более существенной оказалась напряженная экспрессивность пластической речи, ориентированная на ранний европейский модернизм, а также на эстонский вариант национального романтизма.

Ключевые слова: соцреализм, суровый стиль, искусство Эстонии.

Преодолевая приличествующие ситуации колебания, я решаюсь упомянуть о личной причастности к давним историям. Тридцать с лишним лет назад в ежегоднике «Советское искусствознание '79» появилась статья В.С. Манина, где автор обсуждал события 1960–70-х годов¹. Уже тогда суровый стиль становился историей и, следовательно, предметом тщательных разысканий, включая сюда и генезис термина. Так вот, из этой статьи я узнал, что первым, кто употребил это выражение в отношении к живописи того времени, был я сам. Это было сделано в статье, посвященной таллинской выставке «Тематическая картина республик Прибалтики»². Выставка, состоявшаяся в 1959 году, была, если я не ошибаюсь, первой совместной выставкой трех республик.

Я не претендую на лавры изобретателя термина и не несу за него ответственность; «суровый стиль» сделал терминологическим инструментом Александр Каменский несколько лет спустя. Я употребил выражение «суровый стиль», говоря об одной определенной картине – «Мужья возвращаются» Э. Илтнера. (Ил. 1.) Но нечто «такое» носилось в воздухе, поэтому пятьдесят девятый год можно принять за условный рубеж, откуда начинается наступление сурового стиля³.

Интервал в полстолетия с лишним делает эпоху сурового стиля далекой историей. Это значит, что людей мира искусства, для которых



Ил. 1. Эдгар Илтнер. Мужья возвращают. 1957. Холст, масло. Художественный музей Латвии. Рига

суровый стиль был частью личной биографии, остается все меньше. Личный опыт повсеместно уступает место опыту опосредованному, момент **проживания** события исчезает из описания и анализа, остается реконструирующая и интерпретирующая работа историка искусства с «чужим» материалом. Этот «чистый» историк наконец-то свободен от мемуарных наваждений, ему не известны драматические страсти, надежды, обиды, аберрации памяти, субъективные привязанности, мании и фобии, которые уносят с собой современники и участники событий.

Он свободен и бесстрастен?

Не думаю.

Знакомство с некоторыми современными интерпретациями событий того времени показывает, насколько новый историк зависим от нынешних контекстов и модных идеологем, как верно, случается, он им служит.

Суровый стиль более всего исследован на материале русского искусства шестидесятых годов. Поэтому логично было заглянуть в современную российскую литературу. Там можно найти удивительные вещи.

Вот отрывок из диссертации, посвященной интересующему нас периоду: «При исследовании советского русского изобразительного искусства 60–70-х годов на определенном этапе встает вопрос о взаи-

моотношении художника с властью. Этой проблеме было уделено достаточно много внимания в середине 80-х, в 90-х годах прошлого века. Абсолютизация социального аспекта в перестроечное и постперестроечное время выдвинула его в разряд основных критериев в оценке деятельности художников при социалистическом строе. Эта проблема рассматривалась в соответствии с конъюнктурой времени с одной стороны, как правило, негативной. В связи с этим следует сказать, что история русского изобразительного искусства XVIII века и XIX века и современный ее этап демонстрирует наличие в культуре и искусстве некоторых объективных моментов во взаимоотношениях художника с властью, необходимых для полноценного функционирования искусства в любой общественной системе, в том числе и тоталитаризме. В советский период эти взаимоотношения имели регулярный, взаимодополняющий характер. В самой идее служения своим творчеством народу, государству существовала внутренняя логика, некий эмоциональный и моральный баланс, адекватный реальности, который регулировал вопросы, связанные с социальной адаптацией художника. Он также обеспечивал относительно безопасную зону творческого бытования и развития художников в условиях тоталитарного строя. В настоящее время проблема художника и власти теряет ту полемическую остроту перестроечного периода»⁴.

Известно, что пути, ведущие к адекватному историческому описанию, множественны и запутаны, и результаты поиска редко бывают единообразны. Но сам процесс искания истины регулируется определенными и достаточно простыми нормами исследовательской этики. К сожалению, в современной российской практике эти нормы нарушаются систематически. Приведенный фрагмент не заслуживает подробного комментирования. И без того ясно, что в нескольких предложениях фальсифицирована вся тоталитарная система художественной жизни, сооруженная в дни сталинской тирании и сохранявшая основную, пусть несколько расшатанную, структуру в долгие десятилетия постсталинского увядания. В цитированной работе, равно как и во многих других аналогичных текстах, производится отмыывание или замалчивание самых темных страниц советской художественной политики и эстетическая реабилитация соцреалистических практик.

Не надо предпринимать специальных усилий, чтобы увидеть мотивы выбора этой стратегии. Во-первых, она – вполне конъюнктурно – соответствует центральным шовинистическим идеологемам нынешнего режима, предусматривающим тотальную идеализацию и мифологизацию всей российской истории, включая реабилитацию сталинизма. Во-вторых, она наивно и непосредственно обслуживает интересы арт-бизнеса, который, как известно, чужд моральных ограничений. Наследие соцреализма – ходкий товар, как в самой России, так и на мировом рынке, и этот товар должен иметь профессиональное искусствоведческое обеспечение⁵.

Реабилитация соцреализма требует действительного абстрагирования не только от проблемы «искусство и власть», но от всего социального, культурного, ментального контекста – во имя открытия и сбережения присущих искусству соцреализма «пластических ценностей». О пластических ценностях интересно было бы побеседовать отдельно. Сейчас мне важно подчеркнуть, что никакое осмысленное обсуждение причин появления, природы и судьбы сурового стиля в рамках такой одномерной методологии невозможно. Предлагаемый здесь подход может показаться архаическим – пусть, меня это мало беспокоит. Важно достичь некоторой степени понимания, а для этого следует принять в расчет множество факторов, вызвавших к жизни суровый стиль, определивших его быстрые метаморфозы и угасание, и, наконец, неоднородность его феноменологии. Последнее сейчас особенно уместно, поскольку я собираюсь говорить о сущностных различиях сурового стиля в Москве и в Эстонии.

Почему в Эстонии, а, скажем, не в Литве или, еще лучше, в Прибалтике?

Прежде всего потому, что автор знаком с эстонской ситуацией наиболее интимно – это случай, когда исследование предмета пропитано соками непосредственного проживания исследуемых событий. Но не только это. Представление о том, будто существует единое «искусство республик Прибалтики», пусть хотя бы советского периода, по меньшей мере поверхностно. Моменты общности – географическое соседство, сходство исторических судеб, типологическое подобие поздно формировавшихся национальных культур – не должны служить основанием для перемешивания разных культурных субстанций в гомогенном коктейле. Три разных этноса с различными культурными тезаурусами похоже, но в то же время каждый по-своему, проходили через полосу соцреалистического нивелирования и тем более по-своему выходили из кризисного состояния. Как известно, различия этого рода составляют сердцевинный предмет искусствоведческого дискурса.

Для начала следует поддержать тезис, который уже был высказан в литературе: московский суровый стиль был последней фазой соцреализма в советском изобразительном искусстве⁶. Я имею в виду, разумеется, не механическую хронологию, а логику смены доминирующих концепций. «Чистые» соцреалистические произведения – не редкость на выставках семидесятых и начала восьмидесятых годов, но это скорее пустая, увядающая форма, атмосферу определяют не они. То же происходит на уровне рефлексии: в серьезной критике конца семидесятых годов само понятие соцреализма, равно как и его частные определения, отсутствуют⁷.

Так вот, в стадиальной схеме истории советского искусства российский суровый стиль был последней фазой соцреализма, мощной и в то же время обреченной попыткой его очищения и облагораживания. Такое было возможно только в условиях известного ослабления режима после смерти Сталина и в результате критики сталинизма «сверху» в середине 1950-х годов. Так называемая «оттепель» приготовила почву для социальных иллюзий, отличавших интеллигентскую ментальность шестидесятых годов. В спектре идеологических миражей призрак катастрофического распада социалистической системы был едва различим, вернее сказать, был неразличим вовсе – если не считать, конечно, шизофренических страхов самих кремлевских вождей⁸. Центральное место в неофициальной мысли шестидесятых занимали различные проекты улучшения, либерализации и гуманизации наличного социализма; к концу десятилетия эти ожидания отлились в формулу «социализма с человеческим лицом». Кстати, ее выдвинула в качестве центрального лозунга самая решительная атака на систему – «Пражская весна» 1968 года.

Великий правозащитник Андрей Сахаров посылал свою «Памятную записку» непосредственно Л. Брежневу. Такой противник режима как А. Солженицын обращал свое программное письмо – кому? Вождям. Вот что там было: «Допустите свободное искусство, литературу, свободное книгопечатание не политических книг, Боже упаси! не возваний! Не предвыборных листовок – но философских, нравственных, экономических и социальных исследований, ведь это все будет давать богатый урожай, плодоносить – в пользу России. <...> Чего вам опасаться? Неужели это так страшно? Неужели вы так не уверены в себе? *У вас остается вся неколебимая власть, отдельная сильная замкнутая партия, армия, милиция, промышленность, транспорт, связь, недра, монополия внешней торговли, принудительный курс рубля*, – но дайте же народу дышать, думать и развиваться!»⁹ (курсив мой. – Б.Б.)

Это 1973-й год. Ни на что иное, видимо, надежды нет.

Таковы иллюзии лидеров оппозиционной мысли. Типологически представительный шестидесятник мыслит о реформах в пределах социалистической системы. Российский суровый стиль формируется в этом ментальном бульоне. Поэтому о нем приходится говорить как о фазе соцреализма. Подобно социалистическим утопиям оппозиционной общественной мысли, он имеет конечной целью моральное очеловечивание и эстетическую либерализацию самого соцреалистического искусства¹⁰.

Другим следствием постсталинских метаморфоз режима, так или иначе оформленным в шестидесятые годы, стал «советский андеграунд». В нынешней России, когда диссидентское искусство и искусство сурового стиля экспонируются на равных основаниях и нередко рядом, суровый стиль может восприниматься как «хрущевский официоз».

Но это ретроспективная оглядка через плечо, взгляд сквозь многослойные линзы перестроечного, постперестроечного и современного художественного сознания. Синхронное суровому стилю сознание переживало его иначе¹¹.

Дальнейший ход дел показал, что соотносимые с суровым стилем иллюзии либерализации были ложными, но само переживание было по большей части подлинным, и, вероятно, только немногие надеялись использовать идею «социализма с человеческим лицом» как тактическую уловку.

Судьба стиля, я полагаю, была так или иначе сопряжена с кризисом либеральных надежд перед лицом политических реалий середины – второй половины шестидесятых годов – вплоть до подавления чехословацких реформ в 1968 году. Искусство мастеров сурового стиля претерпело существенные метаморфозы, которые позволяют некоторым исследователям говорить о приходе второго варианта стиля¹². Основанием для выделения второго варианта служит, видимо, тот факт, что в связи с ним фигурируют те же имена (Андронов, Никонов, Попков, Жилинский, братья Смолины и т. д.). Однако по своим главным характеристикам это не вырожденная или маньеристическая фаза того же стиля, не трансформация «строгости»; это вообще не суровый стиль, а нечто другое. «Суровая правда советских будней», «рядовой труженик» с его латентной патетикой труда и созидания, романтика экзотических профессий геологов, полярников, космонавтов или физиков-ядерщиков более не в фокусе. Если этот набор как-то сохраняется в представительных экспозициях, то уже как товар *second hand*, изготовленный эпилгонами. Лидеры бывшего сурового стиля, равно как и новые лидеры легального искусства, определившиеся в семидесятые годы, являют собой новый вид советского художника – *советский художник (не диссидент) вне социалистического реализма*. Можно назвать общественные настроения, которые были фоном этой радикальной метаморфозы: крах иллюзий «усовершенствованного социализма» и последовавшие за ним апелляции к национальным началам, с одной стороны, и субъективированный интеллигентский эскапизм – с другой.

В итоге можно говорить о трехчастной структуре «советского искусства» 1960-х – первой половины 1980-х годов. На одном краю – шлейф ортодоксального или трансформированного, «гуманизированного» соцреализма. Посередине – достаточно обширная зона допущенного к экспонированию и обсуждению искусства, которое – из соображений идеологической мимикрии – притворно считается советским. Наконец, на другом полюсе – нелепо и неуклюже гонимое диссидентское искусство. Понятно, что границы между этими множествами размыты и заметно меняются во времени и пространстве: что в Таллине дозволено, то запрещено и вытеснено в подполье в Ленинграде, Москве или Киеве...



Ил. 2. Виктор Попков. Строители Братской ГЭС. 1960–1961. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Картина Э. Илтнера, в которой я обнаружил «суровую» стилистику, действительно, предвосхищает стилистические подходы классического строгого стиля – достаточно поставить рядом с нею, скажем, «Строителей Братской ГЭС» В. Попкова. (Ил. 2.) Однако в ней отсутствует идеологический фон, который делает картину сурового стиля новым ликом социалистической утопии. Этот фон едва высвечивается с помощью некоторых элементов контекста (место и время написания, автор). Вот качество, к которому стоит присмотреться пристальней.

Попробуем обнаружить отражения сурового стиля в эстонском искусстве. Оказывается, это не так легко сделать.

Ближе всего подходит к российской модели живопись Николая Кормашова; в особенности – его большие «тематические картины» с их строгим пафосом будничного физического труда. (Ил. 3, 4.) Совпадает даже периодизация – «суровый» период в творчестве Кормашова логически заканчивается «Трапезой» 1968 года – именно тогда, когда надежды на либерализацию режима терпят крушение и московский суровый стиль теряет дыхание. (Ил. 5.) Правда, и у Кормашова первой половины – середины шестидесятых можно найти стилистические отличия, которые связывают его с эстонским контекстом.

Когда же мы начинаем искать другие случаи, эквивалентные российской модели, нас подстерегают серьезные трудности. Разумеется, беспрецедентная, «сухая» поэтизация трудовых будней может



Ил. 3. Николай Кормаиов. Рыбаки. 1963. Холст, масло. Эстонский художественный музей. Таллин

быть увидена в «Шахтерах» Э. Окаса или «Утре» Р. Корстника. Но их отличает от строителей Братской ГЭС В. Попкова или нефтяников Т. Салахова отсутствие некоего качества, которое я только что назвал «латентной патетикой». Это специфический парадокс, рожденный ментальными разладами переходного времени. Художники сурового стиля восставали против насковзь фальшивой, показной патетики триумфального позднесталинского стиля и одновременно – против мелочных сентиментальностей первых послесталинских лет, когда фиктивное развенчание «теории бесконфликтности» породило множество картин квазикритического бытового жанра: вернувшиеся домой грешные мужья соревновались с раскритикованными на собраниях комсомольскими руководителями...

Но концы и начала переплетаются. К тексту притягивается контекст: за неподвижными монументально-прозаическими фигурами строителей гидроэлектростанции слышится победный рев экскаваторов, насыпающих грандиозную плотину. Вот коннотации, подобных которым нет у Окаса или Корстника, как нет их у Илтнера. Их картины – без экскаватора за сценой.

От сурового стиля здесь остались одни трудовые будни, но без «пафоса созидания». С другой стороны, не лишены были патетики триптих «Песни времен» (1970) или панно «Человек и космос» (1971),



Ил. 4. Николай Кормаиов. Соль земли. 1963–1966. Холст, масло. Эстонский художественный музей. Таллин



Ил. 5. Николай Кормаиов. Трапеза. 1968. Холст, масло. Эстонский художественный музей. Таллин



Ил. 6. Эни Пылдроос. Три парня. 1971. Холст, масло.
Собрание Дома Искусств. Таллин

Л. Микко, или «космические» «Три парня» (1971) Э. Пылдрооса. (Ил. 6.) Однако их пафос был – полагаю, преднамеренно – аранжирован столь абстрактно, что оказывался вполне амбивалентным: для соотнесения этих образов с советскими реалиями требовалась особая настроенность ума и специальное желание. Рассматривать картины такого типа в соотнесении с суровым стилем было бы насилием. Верней всего счастье их не относимся к теме разговора¹³.

Значит ли это, что в Эстонии суровый стиль проявился лишь частично и поверхностно, чуть-чуть? И да и нет. Как отражение московского стилевого поветрия – безусловно, да. Как спонтанный и вполне автономный стилистический феномен – безусловно, нет. Просто его надо искать в другом месте, поскольку он имел принципиально иную природу.

Я полагаю, что отсчет короткой истории сурового стиля в Эстонии можно было бы начать с 1959 года, когда, помимо упомянутой выставки тематической живописи республик Прибалтики, состоялась еще первая «дозволенная» республиканская молодежная выставка, вызвавшая значительный резонанс.

На этом фоне менее заметной была дипломная серия литографий П. Уласа «Крестом и мечом», хотя именно там упрятана была генетическая программа эстонского сурового стиля». (Ил. 7.) Серия по жанровой принадлежности была исторической, что само по себе было чуждо зарождавшемуся направлению. Затем, она была посвящена уходящему в глубокую древность судьбоносному событию национальной

истории и, следовательно, ни к какому аспекту социалистической реальности отношения не имела. Можно было бы сказать, что авторский голос раздается «извне времени», если бы не стилистика литографий – стилистика в узком и точном терминологическом смысле.

Это обстоятельство кажется мне особенно существенным. Когда группа художников была классифицирована в качестве представителей определенного *стиля*, речь шла скорее о некотором *направлении* с размытыми собственно стилистическими признаками. Известная формальная общность там прослеживалась на уровне сюжетном и композиционном. Скажем, межперсональная разобщенность и фронтальная экспозиция действующих



Ил. 7. Пеэтер Улас. Лист из серии «Крестом и мечом». 1959. Литография

лиц характерна столько же для «Строителей Братска», сколько для «Плотогонов» Н. Андропова или «Гимнастов» Д. Жилинского¹⁴. У молодых эстонских художников, разумеется, быстро формировались индивидуальные стилистические признаки, но при этом можно указать на общий для них стилеобразующий принцип – *принцип экспрессивной, «говорящей» визуальной формы*. Этот принцип определяет и обосновывает необходимость и характер деформаций, намеренных искажений рисунка, игры ракурсов, пространственных сдвигов, колористических напряжений и т. п., иначе – всей совокупности собственно формальных, адресованных *смотрению* компонентов картины или графического листа. О суровом стиле в эстонском искусстве можно говорить (если вообще можно) именно на этом уровне – *на уровне визуальности*. Тут центр тяжести перенесен на экспрессивно напряженную формальную систему. Именно в этом, я полагаю, идиоматическая принадлежность «сурового» Кормашова к эстонской эстетической парадигме первой половины – середины шестидесятых годов. Однако такой стилеобразующий принцип предусматривает широкий веер стилистических возможностей. «Суровость» сурового стиля, таким образом, отнюдь не детерминирована, во всяком случае – не детерминирована однозначно.

Что же у Уласа сурового и откуда эта суровость берется?

Можно было бы довольствоваться банальностями относительно «северной» эмоциональной сдержанности и т. п., но в этом нет нужды. Верней будет предположить, что молодой Улас, с его мощным творческим потенциалом, верил в возможность стать другим Кристьяном Раудом¹⁵ – не вторым, а *другим*, но с той же национальной закваской и с той же экспрессивной энергией. Об этом свидетельствуют его ранние работы.

«Ревущий экскаватор», упрятанный в невидимый и потому безмолвный подтекст «Строителей Братской ГЭС», у Уласа выведен на первый план и занял почти все «окно» листа, но за ним не видно никакого подразумеваемого просвета в будущее – ничего, кроме грубой, ожесточенной схватки неуклюжей машины и человеческих мышц с безразлично коварной природой («Экскаватор на болоте», 1962). (Ил. 8.) Другое дело, что Улас, художник второй половины XX века, стилистически быстро эволюционировал, но так или иначе, а утопического «света в конце тоннеля» у него не найти. Трудно сказать, но не совпадением ли является, что его наиболее трагический образ – то ли асфальтовым катком, то ли танком раздавленная жертва («Жертва»; ил. 9) – датирован тем же годом, что и трагическая «Трапеза» Кормашова. И далее – это уже чистый параллелизм, о каком-либо влиянии говорить не приходится, это скорей социально- и личностно-психологический резонанс – Улас после этого, подобно московским коллегам, хотя и в совершенно несопоставимом стилистическом ключе, создает свои наиболее национально насыщенные вещи («Озеро Каарна», меццотинто; «Сооярв», мягкий лак; «Туча во дворе хутора», мягкий лак; все – 1970 г.).

Для динамичного Уласа это был логичный, но преходящий эпизод. Однако связь эстонского варианта сурового стиля с национально-романтическими настроениями – отнюдь не случайность. Другой яркий пример – графика В. Толли первой половины – середины 1960-х годов. (Ил. 10.) Эстампы «рыбачьего» цикла (начиная со «Старого рыбака», 1963) этой художницы вполне можно считать эстонским и в то же время персональным, утонченно сублимированным эквивалентом сурового стиля. В нежной, изысканной суровости этих листов, а еще более – в последовавших за ними «фольклорных» эстампах сохраняется аура специфического фольклоризма Кр. Рауда (ил. 11), иначе говоря – это другая суровость, имеющая мало общего с московским феноменом.

Тем не менее тут можно усмотреть некий резонанс.

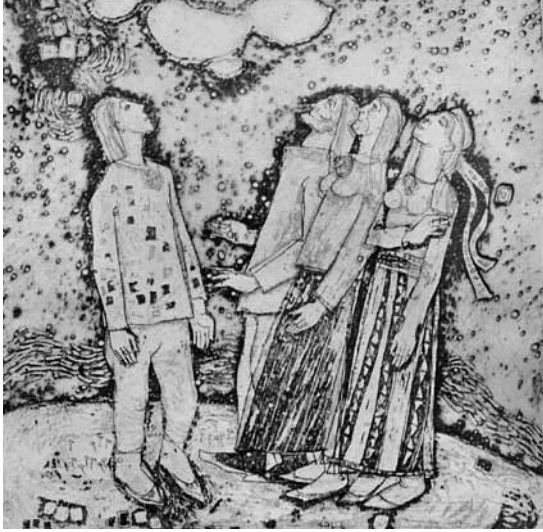
Любое описание российского сурового стиля будет неполным без указания на его собственно живописные, формальные характеристики. Живопись мастеров сурового стиля была интенционально направлена на восстановление связи времен: отсеченные командным введением соцреализма богатейшие традиции русской живописи 1910–20-х годов



Ил. 8. Пеэтер Улас. Эскаватор на болоте. 1962. Литография



Ил. 9. Пеэтер Улас. Жертва. 1968. Бумага, акватинта



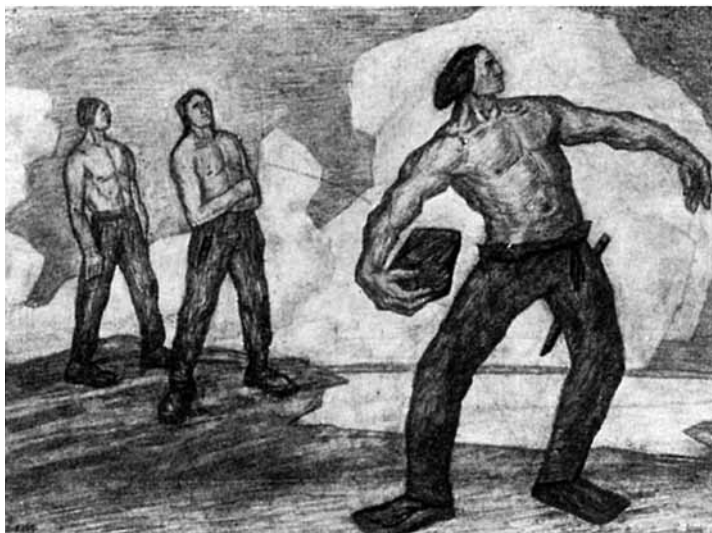
Ил. 10. Виве Толли. Сотворение облаков. 1964. Бумага, травление

снова, хотя бы отчасти, восстанавливались – и для начала ориентирами были избраны стилистика «Бубнового валета» и возникшего в 1920-х годах ОСТа (Общества станковистов).

Для эквивалентных настроений в Эстонии ориентиром стали – хотя бы отчасти, но достаточно заметно – национально-романтические традиции. Без сомнения, почвой для них были соответствующие общественные настроения. Примечательно, однако, что здесь можно усмотреть некоторое предвосхищение судеб российского сурового стиля.

Подводя итоги (и, соответственно, несколько упрощая), можно сказать следующее.

Подлинный суровый стиль, будучи последней, по преимуществу искренней попыткой трансформации соцреализма, ни в какой степени не был и не мог быть идеологически стерильным. Он был идеологизирован и потому особенно опасен для прославленных стражей сталинистской соцреалистической доктрины. Это они – в сотрудничестве со сталинистами из партаппарата – преуспели в науськивании Хрущёва на художников «сурового» направления. В позднейших метаморфозах художников сурового стиля сыграли свою роль различные факторы, в числе которых была и идеологическая травля после разгрома манежной выставки в декабре 1962 года. Однако в той мере, в какой суровый стиль был сопряжен с иллюзорными надеждами на гуманное преоб-



Ил. 11. Кристьян Рауд. Иллюстрация к «Калевипоэгу» Ф. Р. Крейзвальда. 1935

разование советской системы, кризис гуманистических иллюзий был окончательным приговором самой основе этого направления. Суровый стиль умер, художники, которые его создавали, остались. Прослеживая их дальнейшую судьбу, можно заметить, что они в брежневские времена не стали изгоями, напротив, многие получали солидные (и питательные) государственные заказы и, можно сказать, были интегрированы в систему. Тем не менее в их творчестве – у лучших – оставался сектор свободного выбора. То, что произошло там, интересно более всего. Кризис идеологической утопии не освободил художников от идеологичности как таковой. Потребность осталась, и для ее утоления была избрана другая идеологическая перспектива. Она была реализована в «деревенских» жанрах, которые предстали как хранители русского национального начала. Трудно не заметить, что аналогичный идеологический поворот детерминировал творчество писателей-деревенщиков и сформировал определенные группировки внутри правящего аппарата.

Эта смена ориентаций становится хорошо видимой в современной ретроспективе. Крах советской системы не привел ни к ослаблению идеологизированности российского массового сознания, ни к ожидаемой идеологической диверсификации; вакуум, переживаемый как острая недостача, был заполнен националистической и шовинистической идеологией, приправленной агрессивным православием. Эволюция художников сурового стиля стала – в свете позднейшего опыта – неким предварительным наброском, первоначальной моделью возмож-

ного будущего. Этим я не хочу сказать, что лучшие «деревенские» работы бывших «суровых» мастеров, такие, как, скажем, «Мезенский цикл» В. Попкова, сводимы к примитивным националистическим идеологемам, ничего подобного. Напротив, они ценны своим художественным качеством и человеческими смыслами.

В Эстонии, где советская идеологическая система не имела и не могла иметь глубоких корней, произошло совмещение двух этапов. Даже «очеловеченная» социалистическая утопия оставалась для интеллигентского сознания по преимуществу чужеродной, ее трудно было потерять, ибо она, по сути дела, не была приобретена. Поэтому отблески сурового стиля в Эстонии либо оказывались размытыми, либо почти сразу приобретали фольклорно-национальную окраску. И далее, эта фаза идеологической идентификации, в свою очередь, оказалось переходящей. «Бытие в мире» стало нужней и интересней «бытия в доме», индивидуальность – сильнее уравнивающих идеологических парадигм, модернизм (и наступающий постмодернизм) – привлекательней ретроспективного «связывания концов». Поколение пятидесятых годов быстро меняет ориентиры, а за ним, наступая на пятки, появляется поколение АНК'64 – первой спонтанно возникшей художественной группировки, свободной от каких бы то ни было политических и идеологических пристрастий и поставившей своей целью свободное проявление индивидуальности и высокую требовательность к художественному качеству (Ю. Аррак, А. Винт, Т. Винт, К. Каазик, М. Лейс, М. Мутсу, Э. Оотсинг, Т. Палло-Вайк, В. Тамм). Контакты и переключки между Эстонией и Москвой перенастраиваются: уже не дозволенное внесоциалистическое искусство, а открыто диссидентское – в лице его наиболее сильных мастеров – находит в Эстонии живой отклик и понимание. Наступает время относительной творческой свободы – в вязких ментальных средах «периода застоя», на пороге крушения системы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Манин В.С. О некоторых типологических свойствах советского искусства конца 50-х – начала 70-х годов // Советское искусствознание '79 – 2. М.: Советский художник, 1980. С. 40. Ср.: M.C. Bown. Socialist Realist Painting. New Haven-London: Yale Univ. Press, 1998. P. 389.
- 2 Искусство. 1960. № 2.
- 3 За этой археологией слов не следует забывать о сути дела: подлинным провозвестником сурового стиля была статья одного из наиболее тонких критиков того времени Н.А. Дмитриевой в журнале «Творчество» (1958, № 6, с. 9–12) «К вопросу о современном стиле», где признаками такого стиля предлагалось считать обобщенность, лапидарность, экспрессию. Возможно, идеи

- этой статьи были связаны с ранней картиной Н. Андропова «На строительстве Куйбышевской гидроэлектростанции», показанной на московской молодежной выставке 1958 г. См.: Susan E. Reid. *Modernizing Socialist Realism in the Khrushchev Thaw. The Struggle for a “Contemporary Style” in Soviet Art //The Dilemmas of De-Stalinization*. Ed. By Polly Jones. London, New York: Rutledge, 2006. P. 209–230.
- 4 <http://www.dissercat.com/content/tema-derevni-v-tvorchestve-sovetskikh-zhivopistsev-1960-1970-kh-godov>. Как указано на сайте, текст диссертации можно купить у автора по сравнительно недорогой цене (900 р.). Диссертация датирована 2005 годом, имя автора в этой системе не раскрывается.
 - 5 См., напр.: Маркина Т. Холст/масло // *Weekend*. № 61 (3392). 07.04.2006; ср.: Бернштейн Б. Визуальный образ и мир искусства. СПб.: Петрополис, 2006. С. 505–506, сноска 1222.
 - 6 Сходное положение можно найти у известного пропагандиста советского художественного наследия Мэтью Бауна: «The Severe Style was not the end of socialist realism, but it was the beginning of the end». (Matthew Cullern Bown. *Socialist Realist Painting*. P. 410.) Следует учесть, что «советское» в моем тексте – чисто территориально-политическое понятие, охватывающее все, что происходило в пределах тогдашнего Советского Союза: советские диссиденты, советский концептуализм, «соц-арт» и т. п. – «советские» в этом, и только в этом смысле. Напротив, соцреализм – понятие, отвечающее совокупности признаков, выработанных в 1930–40-е гг. («реализм», «идейность», «партийность», «народность» и их дериваты).
 - 7 Из лексикона эстонской критики они выветрились уже в шестидесятые годы.
 - 8 Книга Андрея Амальрика «Доживет ли Советский Союз до 1984 года?» увидела свет в 1970 г. – это время увядания сурового стиля. Примечательно, однако, что прогноз Амальрика был воспринят западной советологией скептически, ненамного больше доверия вызвал он внутри страны.
 - 9 Солженицын А. Письмо вождям. <http://bookz.ru/authors/soljenic-in-aleksandr/alsolzhn02/page-3-alsolzhn02.html>
 - 10 «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» (Алексей Бобриков. *Суровый стиль: мобилизация и культурная революция* // <http://xz.gif.ru/numbers/51-52/surovo>.) Параллель с Реформацией кажется мне весьма удачной, но прежде всего – как опыт очищения доктрины и соответствующих практик изнутри и в пределах самой доктрины. Что же касается «индивидуализации переживания», то здесь мы, по-видимому, имеем дело с весьма сложными комплексами мотиваций, требующими особого обсуждения.
 - 11 См.: Андрей Ковалёв. Введение в политэкономия эпохи застоя. Две стадии «сурового стиля» // *Арххроника*. 2004. № 2. – <http://www.artchronika.ru/item.asp?id=296>. Замечу попутно, что Сьюзан Рид задолго до А. Ковалёва назва-

ла суровый стиль «официальным искусством оттепели». См.: Susan Reid. The “art of memory”: retrospectives in Soviet painting of the Brezhnev era // *Art of the Soviets. Painting, sculpture and architecture in one-party state, 1917–1992*. M.C. Bown, B. Taylor ed-s. Manchester and New York, Manchester Univ. Press, 1993. P. 164). Временная и территориальная дистанция провоцирует некоторые aberrации: от пасторальной картины «официального стиля» мало что остается, если вспомнить ход реальных событий – от скандала, учиненного Хрущёвым в Манеже, до постыдного изгнания художников сурового стиля и поддерживавших их критиков со съезда Союза художников СССР в 1964 г.

- 12 Андрей Ковалёв. Там же.
- 13 Цитированный выше Мэтью Баун отнес к произведениям около- или прото-сурового стиля триптих Л. Мууга «Протест против войны» 1959 г. (См.: Bown. Цит. соч. С. 392.) Для этого есть некоторые основания; композиция Л. Мууга ближе к образцам «идейной» живописи ГДР, которые играли известную роль в сложении сурового стиля.
- 14 Отсутствие сюжетного взаимодействия, обособленность персонажей и их замкнутость на себя позволяют известному исследователю увидеть у некоторых мастеров сурового стиля отблески философских построений экзистенциализма, с трудом проникавших в советскую интеллектуальную среду: разобщенность персонажей можно толковать как неспособность к контактам, некоммуникабельность, экзистенциальное одиночество. (См.: Лебедев В.А. Загадочный Жилинский // *Искусство в современном мире. Выпуск 3 / Российская АХ. НИИ теории и истории изобразительных искусств. Москва: Памятники исторической мысли, 2009. С. 114–118*). Правда, сегодня некоторые особенно придирчивые аналитики отделяют Жилинского от сурового стиля. Но если принять, что у сурового стиля собственного стиля нет, отнесение работ раннего Жилинского к суровому стилю по многим признакам вполне обоснованно.
- 15 Кристьян Рауд (1865–1943) – живописец и график, наиболее яркий мастер национально-романтического направления в раннем эстонском искусстве.