

СВЕТЛОВ И.Е.

# Творческое обновление искусства 1960-х

В статье подвергаются осмыслению художественные тенденции и атмосфера в профессиональной среде отечественных художников в 1960-е годы. Автор, будучи сам участником многих событий тех лет, описывает процессы сопротивления соцреалистическим установкам, требованиям официальной идеологии. Вспоминает ситуации конфликтного взаимодействия художников, творческой общности и чиновников, партийных функционеров, официальной прессы, позиции МОСХа. Для эпохи 1960-х были характерны острые дискуссии, в том числе в журналах «Творчество», «Искусство», о роли изобразительного искусства и необходимости обновления его языка, о поэтической природе художественной материи. Сделаны важные уточнения о реакциях художников на разгромную критику Хрущевым и советским официозом новейших веяний в искусстве, отображенных на выставке «30 лет МОСХ» в Манеже (1962). В творческих кругах не было покаянных настроений, напротив, крепла решимость отстаивать свои позиции, осознавая всю их необходимость и правомерность. Анализируется феномен «сурового стиля» и его роль в контексте истории отечественного искусства, происхождение «мрачности» его настроений и переосмысление многих традиций предшественников. Автор останавливается на талантливых работах скульпторов Олега Комова, Юрия Александрова, Аллы Пологовой, Дмитрия Шаховского, Юрия Чернова и др. Развивается поиск возможностей таких материалов, как медь и алюминий. В композициях начинается изменение привычных ритмов, выход в большое пространство, появляются свойства «пейзажности». Статья обращается и к теме влияний на искусство 1960-х годов различных эстетик европейского и отечественного дореволюционного творчества – переосмысленного сезанизма, опыта бубноволетцев (Н. Андронов), экспрессивного декоративизма (П. Оссовский), приемов Сера (В. Вейсберг), а также художественного наследия Древней Руси. Речь идет и о воздействии на творчество 1960-х таких фильмов, как «Дорога» Феллини и «Рим – открытый город» Росселлини, разнообразных выставок зарубежного искусства. Отмечается формирование веры в приятие новаторства в московских художественных кругах и потребность художников из разных областей СССР обращаться в Москву в надежде быть понятыми и поддержанными.

**Ключевые слова:** советское изобразительное искусство, «суровый стиль», шестидесятничество, Московский союз художников, новаторство, идеология, неофициальное искусство, «кинетисты».

#### Светлов Игорь Евгеньевич

Доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории искусств Московского художественного института имени В.И. Сурикова, руководитель межинститутской группы «Европейский символизм и модерн», Москва  
ORCID ID: 0000-0002-0943-0408  
svetlov.i.e@yandex.ru

**Key words:** Soviet Fine Art, “severe style,” the complex of sixties, Moscow Union of Artists, innovation, ideology, non-official art, “kinetists.”

#### Svetlov Igor E.

Doctor of Art, professor, Art Theory and History Department, V.I. Surikov Fine Art Institute, head of European Symbolism and Modern inter-institute group, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-0943-0408  
svetlov.i.e@yandex.ru

SVETLOV IGOR E.

## The Creative Renewal of the 1960s' Fine Art

The artistic trends and atmosphere in the professional environment of Russian artists in the 1960s are examined in the article. The author, being a participant of many events of those years, describes the processes of resistance to socialist realism, the requirements of the official ideology. He recalls the situation of conflict interaction between artists, creative community and officials, party functionaries, official press, describes the position of the Moscow Union of Artists. The era of the 1960s was characterized by sharp discussions, especially in the magazines *Tvortchestvo* (Creativity), *Iskusstvo* (Art). The role of fine art and the need to update its language, the poetic nature of artistic matter were discussed. Important clarifications are made about the reactions of artists to the devastating criticism of Khrushchev and the Soviet officialdom of the latest trends in art, displayed at 30 Years of MOSH (30 years of Moscow Union of Artists) exhibition in the Manege (1962). In creative circles there was no repentant mood, on the contrary, the determination to defend the artists' positions, the realization of all their necessity and legitimacy were strengthened. The phenomenon of “severe style” and its role in the context of the history of Russian art, the origin of its “sombre” moods and the artistic rethinking of many traditions of the predecessors are analyzed. The author dwells on the works of the talented sculptor Oleg Komov, Yuri Alexandrov, Alla Polosova, Dmitry Shakhovskiy, Yuri Chernov and others. The capability of such materials as copper and aluminum are found and developed in Soviet art. The compositions begin to change the usual rhythms, access to a large space became important, there are properties of “landscapeness” in sculpture. The article turns to the influences of the different esthetics of European and Russian pre-revolutionary art—rethought “cezannizm,” experience of Bubnovyi Valet (N. Andronov), expressive decor (P. Ossowski), the style of Georges Seurat (Veisberg), as well as the artistic heritage of Old Russia. The influence of the films *The Road* by Fellini and *Rome, Open City* by Rossellini, a variety of exhibitions of foreign art is mentioned. It is noted the formation of faith in the acceptance of innovation in Moscow artistic circles and the need for artists from different regions of the USSR to apply to Moscow in the hope of being understood and supported.

УДК 7.03  
ББК 85.103(2)

Искусство 1960-х, или, как его в просторечии называли современники, искусство шестидесятников, еще недавно причисляли к тем художественным явлениям, которые отчетливостью своего образа и пути не доставляли искусствоведам особых сложностей. Кажется, вполне достаточно повторить возникшие в ту пору характеристики и оценки. Действительно, в целом многое подтвердило их правоту, а ангажированность талантливого поколения в обновленческих процессах придала охватившему десятилетие движению романтический ореол. И все же перемены художественного ритма, череда общественных ситуаций и личных переживаний усложнили облик отстоящего от нас более чем на полвека, но до сих пор зримо рисующегося в сознании явления. Увиденное в более широкой перспективе, оно обрело иной масштаб, новые смысловые оттенки, оказалось не столь непререкаемым в своих позициях.

Вне непосредственной зависимости от меняющегося в последние десятилетия числа сторонников и противников «сурового стиля», память об исканиях шестидесятников, попытки использовать их отдельные ходы и постулаты сегодня вновь участвуют в современных поворотах искусства. Речь идет не о возвращении к давно получившим музейную апробацию примерам мужественного состязания их авторов со временем и пространством. Примечательно другое: явление, которому так безапелляционно присваивали статус чего-то эпизодического, даже мимолетного, оказалось в разных вариантах совместимым с актуальными для наших дней философскими и религиозными постулатами, национальной идеей, влечением к вечности. Неожиданностью стали еще недавно воспринимаемые как антипод, а ныне отнюдь не редкие в скульптуре и монументальных панно, да порой и в картине, попытки совмещения грубоватого брутализма

и артистической духовности. Вызывают притяжение, как вероятный и даже желательный элемент содержательного синтеза, изобразительные мотивы и интонации «сурового стиля». Все это побуждает рассматривать творческий заряд отечественного искусства 1960-х годов как одну из перспективных линий, позволяющих художнику в сочетании с другими ходами, не жертвуя внутренней собранностью, заявлять о своих идеалах и стремлениях. Данная статья объединяет в себе искусствоведческий анализ и историческое свидетельство, так как написана участником культурного процесса 1960-х годов.

Вернемся к историческим реалиям того десятилетия. Не потому, что в силу тех или иных индивидуальных склонностей вновь и вновь хочется ими любоваться. Есть свои преимущества в том, когда невозможность вычеркнуть из сознания те или иные события соединяется с трезвостью суждений, рожденной исторической дистанцией. И все-таки, личные воспоминания важны. О чем-то забывается, что-то недооценивается, по-новому всплывают штрихи времени, затрагивающие жизнь родных и друзей, тех, в ком ощущал единомышленников, болеющих судьбами искусства, или других – тоскующих по сталинским временам.

Личное и творческое стояли в 1960-е годы в общественной энергетике очень близко. С достоинством вспоминаю о своей общности к своеобразно развернувшейся в ту пору художественной жизни с освещающим ее высоким градусом борьбы, наслоениями и поворотами событий. Компромисс между теми, кто верил в обновление искусства, и желающими слегка подкрасить его фасад, сохранив суть, был в ту пору абсолютно невозможен. Каждый день приносил известия, прямо затрагивающее это противостояние. Моя мать Сарра Самуиловна Валериус была на рубеже 1950–1960-х годов председателем секции критики и искусствознания МОСХа (Московского союза художников). Дискуссии о путях искусства, обсуждения выставок или статей в журналах «Творчество» и «Искусство», газете «Советская культура», которые проводились по инициативе ее и других членов бюро секции, носили острый полемический характер. Чтобы избежать обвинения в подпольных сходках и анархистских выплесках, на них приглашались сотрудники отдела культуры ЦК КПСС. Никто на них не оглядывался. Шел активный принципиальный разговор.

Иногда заседания бюро проходили у нас дома в «высотке» на Котельнической набережной, что по моим впечатлениям ни в коей мере не уменьшало их дискуссионный тон. На дискуссионных собраниях секции в здании МОСХа на Беговой затрагивались проблемы исторической ориентации русского и советского искусства, соотношения между собой их различных этапов, встреч и противоречий поэтических смыслов изобразительного искусства и динамики его форм, стилистического обновления отечественной живописи на рубеже 1950–1960-х годов и обогащения ее эмоционального содержания. После долговременного отрыва советского искусства сталинского времени от европейского и мирового художественного развития началось преодоление этой изоляции. Появились статьи о Модильяни, сборник статей об экспрессионизме, книга Л. Жадовой о мексиканском монументализме. Для тех, кто причастен к движению отечественного искусствознания, много говорят такие имена участников дискуссии и авторов публикаций, как Александр Каменский, Герман Недошивин, Владимир Костин, Анатолий Стригалева, Анатолий Кантор, Воля Ляхов. Были представлены все творческие взгляды. Право голоса имели даже те немногие, кто продолжал верить во всемогущество и правомочность административного управления искусством и его раз навсегда определенную творческую ориентацию.

Мы, молодые искусствоведы, рано начинали тогда свое включение в художественную жизнь. Запомнились даже финальные университетские годы. Будучи во время обучения на кафедре истории искусств исторического факультета МГУ старостой НСО (Научно-студенческое общество), я решил собрать молодежный актив для обсуждения статьи И.Э. Грабаря об импрессионизме, опубликованной в конце 1956 года в «Литературной газете». Со стороны маститого искусствоведа, тогда директора Института истории искусств, это была достойная восхищения, хотя, как видно сегодня, достаточно робкая попытка реабилитации творческого опыта импрессионизма. На дискуссию я пригласил студентов исторического, филологического, а также факультета журналистики МГУ, учащихся ГИТИСа, ВГИКа, Щукинского училища и представителей других вузов. Кафедра и лично ее декан Федоров-Давыдов все сделали, чтобы основная группа молодых искусствоведов из МГУ не участвовали в этом дискуссионном сборище, на котором речь зашла в итоге не только об импрессионизме, но и об

экспрессионизме, живописи Пикассо, и более широких вопросах – функции и свободе художественного творчества. На следующий день мне запретили являться в университет. Ждали личного покаяния. Однако, не считая себя ни в чем виновным, я не собирался выступать в этой роли. Почти весь учебный год я не посещал занятия.

Не в меньшей мере, чем московская независимая критика, штабом которой была упомянутая секция Московского союза, формировало ориентиры нашего поколения молодежное движение. Как член молодежной комиссии МОСХа, я активно участвовал в отборе и пропаганде молодежных выставок. Почти каждую неделю с этой целью на Кузнецком мосту в Доме московских художников собирались Дмитрий Жилинский, Игорь Обросов, Виктор Попков, Дмитрий Шаховской, Гурий Захаров, Юрий Александров – весь цвет московского молодежного искусства. Время от времени приходили Павел Никонов и Николай Андронов, а из старшего поколения постоянно Семен Афанасьевич Чуйков. Чистотой и романтическим дерзанием веяло от этих сходов, занявших особое место в культурной атмосфере столицы. Неслучайно меланхолическая мрачноватость, нередко окрашивавшая произведения молодых авторов, как один из выходов к реалиям жизни XX века, часто сопровождалась интонацией просветленности.

В отличие от некоторых моих коллег, отдававших предпочтение живописи (В. Ракитин) и графике (Ю. Молок), на рубеже 1950–1960-х годов я много писал в журналах о появившихся тогда талантливых работах скульпторов Олега Комова, Юрия Александрова, Аллы Пологовой, Дмитрия Шаховского, Юрия Чернова. Наряду с гранитом, деревом получали выразительную обработку с помощью техник выколотки и сварки такие популярные в ту пору материалы, как медь и алюминий. Но больше всего их композиции запомнились мне неожиданной сменой ритмов и выходом в большое пространство.

Путешествия по стране – от Чувашии до Алтая и Камчатки – придали авторским ходам скульпторов новую энергию и поэтическую свежесть. Простые и незамысловатые мотивы, например изображение ужина семьи среди гор, обрели в алтайской серии О. Комова одновременно сокровенную интонацию и монументальность, а монолитность пластических объемов напоминала о древних изваяниях. Качающийся ритм и острая смена пространственных ракурсов

в «Камчатских рыбаках» Д. Шаховского побудили увидеть компактную группировку фигур и лиц на фоне воображаемых океанских просторов. Все это раньше в нашей скульптуре не делалось. Самые впечатляющие работы, которые выразительно обнаруживали свое место в пространственной среде, приобрели качество «пейзажности». В 1960-е годы это воспринималось как осознанное противостояние классической замкнутости. Такие акценты, больше свойственные живописи, удачно сочетались с энергией человеческих фигур и лиц, темой мужественного одиночества в неизвестном мире, что совпадало с постулатами «сурового стиля» и с пониманием встречалось в обществе, особенно в молодежной среде.

Как один из свидетелей и участников жизни искусства в 1960-е годы пытаюсь соотнести сохранившиеся в памяти и рисующиеся ныне на новом уровне представления и факты. Какие-то моменты уходят как необязательные, что-то, напротив, предстает как значимый сегодня кадр истории. Есть необходимость по-своему расставить акценты в оценке творческого наследия 1960-х, обратить внимание главным образом на то, что демонстрировалось в это время на выставках, меняло облик городов, раздвигало общественное и эстетическое сознание.

Что из этого не утратило творческий заряд? Какова роль традиций отечественного искусства и зарубежного художественного опыта в практике шестидесятников? Как развивался конфликт между установками, программно игнорирующими ход искусства в XX веке, и инициативами во многом синхронными ему. Что означало для отечественного искусства противостояние, кульминацией которого стало посещение Н.С. Хрущевым выставки «30 лет МОСХ»?

Попытаемся затронуть некоторые из этих вопросов.

\*\*\*

Одна из недостаточно исследованных проблем – диапазон искусства 60-х, которое часто условно именуют «левым МОСХом». Между тем его жанровая и видовая конструкция решительно отличалась от ситуации предшествующего тридцатилетия.

Все еще в должной мере не принимается в расчет известная синхронность исканий наших художников молодых поколений

с творческим разворотом европейского и американского искусства 1960-х годов. Конечно, многие параметры этого движения и его направленность у нас и на Западе заметно отличались. Исключительное значение в зарубежных художественных центрах имело, с одной стороны, широкое освоение предметной среды в духе поп-арта, с другой – позволяющий сблизить между собой реалии жизни и искусства, переносить действие из интерьера в городское пространство театрализованной акционизм. Обе эти тенденции в 1960-е годы не получили у нас распространение. Из тех, кто искал напоминающую о поп-арте объемную иллюзорность можно упомянуть М. Чернышева – автора выполненных по трафарету самолетов, танков, сцен военных сражений (как ни странно, много позднее, в начале 2000-х годов я стал руководителем дипломной работы об экспериментальных поисках Чернышева, защищенной его дочерью Ириной) и тогда мало известного, а ныне получившего растущее признание М. Рогинского. «Не случайно возникли ассоциации с поп-артом и возле работ М. Рогинского. Его картины изображают простые бытовые вещи: спичечный коробок, кастрюли, чайник, газовая плита – все это предметы массового производства, массовая серийная продукция служила основой тематики и в поп-арте», – пишет автор монографии о Михаиле Рогинском Ольга Юшкова [9, с. 50].

Что касается преображения больших пространств, то тут исключительная роль в отечественной практике принадлежала городскому памятнику или размещенным в особых природных зонах мемориалам павшим в войне с фашизмом, олицетворявшим собой совсем иную концепцию и понимание пластики. Не забывая об известных просчетах в структуре мемориалов, порой оборачивающихся перегрузкой литературными ассоциациями и упрощенностью символических значений, обращаю внимание на один из выводов моих исследований. «Разработка новых архитектурных форм – необходимый и в общем процессе развития монументализма элемент новаторства. Уже сегодня она значительно обогатила познание многих явлений, относящихся к труду, производству, вещному ряду, окружающему человека, и отделенному от него пространству. Она помогла утверждению нового уровня художественной условности, расширив тем самым границы творчества архитекторов и скульпторов, вызвав в жизни многие перемены в эстетическом мышлении. Она, наконец, усилила связи

архитектуры с предметным миром и со скульптурой, способствуя движению к выразительному синтезу образов, форм, способов организации среды» [6, с. 91].

Так что совпадения в характере творческих разработок у нас и за рубежом сосуществовали с контрастами. В скульптуре различия были особенно сильны.

В Швейцарии, Германии, США преобладало немало такого, что впоследствии получило название «искусство техницизма». Хотя объективный взгляд на эту требующую всестороннего изучения тенденцию еще не установился, заметное место занимала в ней такая интерпретация индустриальных форм, которая была призвана эпатировать зрителя, внушить ему страх перед будущим. Правда, американцы в большинстве случаев шли по линии упрощения. Словно пытаясь приручить жителя больших и малых городов к господству архитектурных вертикалей и горизонталей, они насыщали городское пространство множеством элементарных по очертаниям геометрических форм, создающих по замыслу авторов некий промежуточный ряд между человеком и высотным строительством.

При всех отличиях творческий поиск в искусстве и архитектуре в это время, в той или иной мере охватывая международный контекст, обладал немалой широтой.

Происходили и иные, по существу структурные перемены, правда, больше относящиеся к искусству социалистических стран, но затрагивающие и более широкий круг.

«60-е годы продемонстрировали, как богатство и значимость обильного эмпирического материала, оказавшегося традиционной социологической историей, начинает определять художественные структуры. Дискуссии о бессюжетности, развернувшиеся тогда, – свидетельство возникшего противоречия между сюжетом, соответствующим традиционной социологической парадигме, и значимостью эмпирической реальности, требующей, чтобы ей придали черты новой сюжетности» [8, с. 91].

Хотя в нашем изобразительном искусстве интересные задумки и разведка новых форм сдерживались разного рода запретами, его новое направление было разительным контрастом однообразию чуждого XX века «разъяснительному» станковизму. Последний, по замыслу его идеологов, призван был стать объединительной



Илл. 1. Леонид Полищук, Светлана Щербина. Лабиринт. 1989–1997

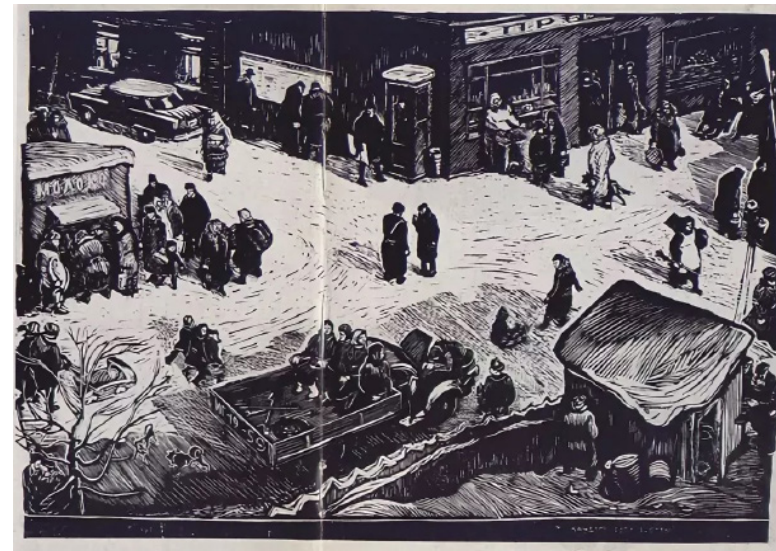


Илл. 2. Леонид Полищук, Светлана Щербина. Пегас. Витраж. Дом культуры химиков. Уфа. 1970-е

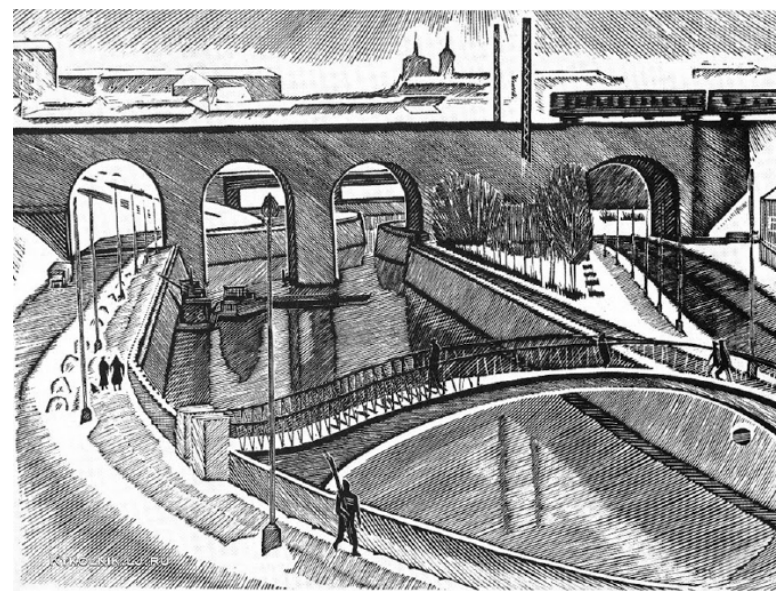
структурой всех форм и жанров советского искусства. Чуждый неизвестности и лишенный альтернатив, такой станковизм имел миссию успокоительно воздействовать на зрителя, не нагружая его каким-либо размышлением. Напротив, многообразный творческий экспериментализм шестидесятых, даже в том ограниченном объеме, в котором он был представлен на обозрение зрителей, напоминал о широте мира, побуждал сравнивать, обнажал противоречия. Не только эмоциональная активность форм, но и охват пространства – от ближнего, домашнего круга до разных вариантов городской среды, от традиционных предметов интеллектуального досуга до рельефа и украшения костюма – были свидетельством его особой творческой энергии.

Обновленческий процесс отнюдь не был привилегией, бросающей открытый вызов официозу узкой группы художников, как ее тогда порой представляли («Группа восьми», а потом «Группа девяти»). В широком развороте пересекались между собой идеи светового и цветового преобразования центра Москвы, отраженные в проектах группы «Движение» (авторы Л. Нусберг и Ф. Инфанте), фигурировавшей в творческом кругу под условным названием «кинетисты», искания ряда московских художников (П. Никонов, Н. Андронов, братья Смолины и др.), целью которых было апробировать различные виды станковой картины, противостоящие шумной патетике и банальной повествовательности «социалистического реализма». В несколько ином повороте шло преобразование московской станковой графики, сочетающей артистическое изящество и лаконизм форм (И. Голицын, Г. Захаров), а также движение к системному пространственно-пластическому синтезу в художественном оформлении книги, средоточием которого стала возглавляемая А. Гончаровым кафедра Московского полиграфического института.

По-своему вписывалось в этот перечень творчество театральных декораторов. Полный драматических интонаций суровый облик связанных с русской историей оперных спектаклей Н. Золотарева, а на другом полюсе талантливое переосмысление А. Шифриным традиций примитива в декорациях к спектаклям о деревенской жизни далеко не исчерпывали новизну и энергетику театральных решений с успехом показанных в виде эскизов на больших выставках. Ныне,



Илл. 3. Илларион Голицын. Перекресток. Линогравюра. 1959



Илл. 4. Гурий Захаров. Яуза. Из серии «Москва». Линогравюра. 1962

по простетивии более полувека, панорама начавшегося в ту пору творческого обновления предстает как удивительно всеохватная.

Такой творческий ход, как уже говорилось, являл в 1960-е годы определенную параллель зарубежному экспериментализму. Конечно, московские художники не возглавляли тогда фронт европейских пластических новаций. Невозможно было, например, обнаружить у них нечто синхронное попыткам дирижировать морем, как это делал поляк Т. Кантор, или творить фантазийные пересечения образов человеческих существ и инженерных конструкций, как американец А. Колдер. Хотя кто знает, не будь известных событий в Манеже, как бы повернулись замыслы и начинания московских художников, пролагающих путь к новым начинаниям. Часть из них была в курсе зарубежных новаций и вырабатывала свое отношение к ним. Так, молодые московские полиграфисты, задавшие целью изменить структуру и предметно-пространственный облик книги, внимательно изучали самый передовой в Европе на рубеже 1950–1960-х годов опыт швейцарских дизайнеров. Именно после этого начался их выход к соединению вариаций конструктивизма и поэтических метафор. Что касается станковой графики, то свежее решение черно-белых гравюр ее лучших мастеров на первых порах базировалось на своеобразном усвоении продукции мексиканской «Народной мастерской» и увлечении художественной тональностью фильмов Витторио де Сика. Позднее в этот синтез на особых ролях начало входить отечественное наследие – традиции ведущих мастеров петербургского «Мира искусств». Все это получило признание у любителей искусства.

Помню, сколь сильное впечатление произвела выставка нашей графики в 1966 году, которую я по распоряжению Союза художников СССР и Комитета молодежных организаций составил и в сопровождении небольшой группы художников провез по нескольким городам ГДР (Берлин, Лейпциг, Карл-Маркс-Штадт (теперь Хемниц)). Естественно, осуществленный в ту пору подбор не мог соревноваться с лучшими графическими листами корифеев экспрессионизма и близких к ним немецких мастеров, таких как Э. Барлах, Э. Хеккель, К. Кольвиц, Э. Нольде, Э.Л. Кирхнер, К. Шмит-Ротлуф, о чем хозяева дали нам понять, пригласив на следующий день после открытия выставки современной советской графики в Хемнице в хранилище

выдающихся произведений немецкого искусства XX века. Ясно, что это было неравное соревнование. Сопоставлять созданное почти за полвека имеющими европейский статус немецкими художниками с работами, возникшими в мастерских наших молодых графиков в начале 60-х годов, было некорректно. К чести немецких музейщиков, они высоко оценили показанную у них нашу коллекцию, увидев хорошую перспективу нашего эстампа.

Не всегда дерзость и опровержение привычного оказывались единственным мерилем художественного достоинства искусства. Что касается графики, было очевидно, сколь велик в ней запас профессионального мастерства: умение сочетать энергетику отдельных эпизодов с выразительностью целого, связывать насыщенную пластику листа с легкостью акцентировки основных тем и мотивов.

Новации искусства 1960-х годов не сводятся к поискам талантливых художников, чьи имена оказались на слуху после острых дискуссий или общественных противостояний в советском искусстве этого времени. Именно на фоне разнообразия ходов и решений в живописи, графике скульптуре, дизайне (далекого, однако, от произвола 1990-х годов) прочерчивались новые контуры тематической картины, в которой жизнь объемных структур тесно связывалась с энергией пространственных планов и обобщающим значением колорита. И сегодня производит впечатление картина одного из лидеров молодежного движения 1960-х годов Павла Никонова «Наши будни» (1960), волею судеб оказавшаяся в художественном музее Республики Казахстан в Алма-Ате<sup>(1)</sup>. Прямоугольная по своим очертаниям и преувеличенная по своим параметрам (сознательное соревнование с главенствующими на тематических выставках полотнами), она воздействует резким разворотом грузовика и застывшей в его углу мрачноватой фигурой, имеющей сходство с самим художником.

Талантливо обозначенный Никоновым, этот стык вызывал у поклонников благонамеренности в искусстве жесткую негативную

(1) По сообщению автора, раскритикованная руководством Союза художников СССР картина «Наши будни» была признана творческой неудачей (в этом случае художник не должен был возвращать аванс. Во всех случаях предпочитали убрать ее из Москвы. Не было и речи, чтобы поместить работу художника в какой-либо из московских музеев. Напротив, казахстанский музей откликнулся. Из беседы И. Светлова с П. Никоновым 15 сентября 2019 года.



Илл. 5. Павел Никонов. Наши будни. Холст, масло. 1960



Илл. 6. Павел Никонов. Штаб Октября. Холст, масло. 1966

реакцию. Всколыхнулись, казалось бы, ушедшие вдаль споры вокруг оптимизма и пессимизма в советской культуре. «Возрождающаяся тогда эстетическая наука продолжала настаивать, что советскому искусству присущ социальный оптимизм. Конечно, он понимается теперь не столь фанфарно, а гораздо более аналитично с попыткой полнее учесть вероятностную противоречивость его реализации. <...> Нельзя считать оптимизм и лишь оптимизм имманентным свойством прогрессивного искусства...», – пишет Евгений Громов [3, с. 94].

Обостренность символического портрета, а также грубально намеченная в деталях (цистерны, мотки проволоки) индустриальная тема, усиленная на заднем плане острыми силуэтами грузовиков и шеренгами идущих людей в духе ранних гравюр Фаворского, делает картину Никонова одновременно психологически сложной и конфликтно-упрощенной.

Молодые художники – живописцы, скульпторы, графики – приложили тогда немало усилий, чтобы, не боясь пластических усиления, эмоционально и эстетически сблизить человека и индустриальные формы. Гуманитарный смысл таких пересечений часто противопоставлялся первозданной мощи природы, что впоследствии часто подвергалось критике. И все же, на молодежных выставках раз за разом проступало стремление быть синхронным сопровождающему шестидесятые годы убыстрению ритма жизни и резкости ее контрастов.

Речь, впрочем, идет не только о том, чтобы быть верным шестидесятичеству в интерпретации той или иной темы, об опровержении оптимистического прекраснотворения в отношении человека и природы. Шло время и постепенно открывались более глубинные смыслы картины молодого художника с далеким от претенциозности названием «Наши будни». «Именно эта внутренняя жесткость, утрата мечтательности побуждали критику тех лет говорить о приземленности, огрубленности, утрате перспективы, хотя изменился не общественный идеал, а психологический строй героев. Главным было все-таки, что изменился тип картины». Такова индивидуальная и творчески обоснованная позиция критика Анатолия Кантора [4, с. 94].

К ней, хотя в несколько ином регистре, близок подход Красимиры Лукичевой. Вновь речь идет о типе картины. Выявляя огра-

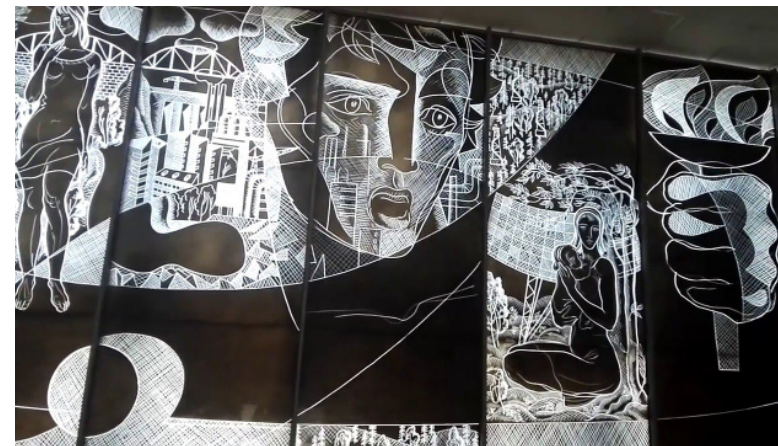
ниченность картины 1930–1950-х годов как своего рода антистиля, она отмечает: «В конце 50-х – начале 60-х годов в изобразительном искусстве начинаются процессы кардинальных перемен, которые разрушают фундамент рассмотренного выше типа станковой картины и закладывают основы нового станковизма. Наверное, именно с этого момента искусство становится на путь возвращения в русло единого европейского развития – путь длинный, сложный, полное завершение которого еще впереди» [5, с. 161].

Не следует думать, что этот индивидуальный пример Павла Никонова намечал единственный путь картины. В орбиту живописцев включался в ту пору и по-своему переосмысленный сезанизм, опыт бубноволетцев (Н. Андронов), экспрессивный декоративизм (П. Оссовский), приемы Сера (В. Вейсберг) и в то же время художественное наследие Древней Руси. В какой мере все это осмысливалось как нечто действенное, как убеждающий путь к экспрессии, что оказалось не слишком продуктивно, искусствоведам еще предстоит исследовать. Заметим лишь, что уважение к традициям не может быть поводом для механического выравнивания их реального участия в обновительном творческом процессе.

Не только станковая живопись и скульптура были в 1960-е годы эпицентром творческих исканий и открытий.

Большой резонанс вызывал начавшийся тогда и продолжавшийся в 1970-е годы высокий подъем монументальной живописи. Охвативший не только самые крупные города страны, но и почти всю территорию Союза от Тимертау до Владивостока, подлинный бум этого искусства приобрел широкий общественный резонанс. В ставших олицетворением гражданской солидарности монументальных композициях 1960-х в особой мере отразилось нескрываемое стремление многих и многих людей открыто заявлять свои гражданские позиции.

«В мозаиках Б. Тальберга и Б. Милюкова, И. Лавровой и И. Пчельникова, А. Васнецова и И. Эльконина, росписях Б. и В. Неклюдовых и О. Филатчева, в работах Д. Мерперта, В. Васильцова и Э. Жареновой и многих других был выработан весьма свободный фактурный язык, инструментарий и эмоциональное наполнение которого ощутимо выражали свою эпоху, противоречивую и романтическую одновременно. Несмотря на неизбежную идеологическую ангажированность, в них



Илл. 7. Борис Тальберг. Берегите мир на земле. Витраж. Музей боевой комсомольской славы имени Александра Матросова. Великие Луки. 1971

были экспрессия и лирика, а главное – редкая маэстрия исполнения, которые делают многие их объекты визуальными ориентирами городских пространств до сих пор» [7, с. 32].

Не останавливаясь на всем комплексе вопросов, касающихся судеб советского монументализма в сфере живописи в 1960-е годы и отчасти в последующее десятилетие, обратим внимание на противостояние в нем нарастающего влечения к эстетической свободе и чуждой ему обедненности колористических решений и пластики человеческой фигуры. Свободные по пространственному ритму черно-белые витражи Б. Тальберга в музее Матросова в Великих Луках и поразительно активные по цвету и фактуре композиции литовских художников А. Сточкаса и К. Моркунаса на международной выставке в Осаке, в общественных зданиях Москвы, Каунаса, Вильнюса свидетельствовали об оригинальном восприятии современных техник мозаики и витража.

Тогда как в некоторых фресках и панно, призванных украшать общественные и культурные учреждения, неприятно поражала упрощенность сюжетов и живописной пластики, создающая атмосферу монотонности.

Немало зависело от отношений монументальной живописи с архитектурой. Интересно переосмыслил их один из известных

монументалистов, активно работавших в 1960–1970-е годы, Виктор Эльконин. «Переход живописи с одной поверхности на другую, пространственная тайна углов, арок, кривых поверхностей – в этом я вижу обаяние и силу монументального искусства и его огромное преимущество над станковым, ограниченном рамой. Мне пришлось делать мозаики и на цилиндре (в здании бассейна ДОСААФ в Тушино), и на параллелепипеде, расположенном внутри интерьера санатория «Лесные дали», и на параллелепипеде фасада кинотеатра «Октябрь». <...> Во всяком случае, применительно к живописи одной из важнейших предпосылок синтеза является отношение метафорического пространства живописи к реальному пространству архитектуры» [1, с. 60].

В 1960–1970-е годы эти профессиональные проблемы вновь и вновь пересекались с борьбой за свободу художественного творчества. Подчас само появление мозаики или фрески в городской среде еще не было гарантией их дальнейшего существования. Те, кто застал период 1960-х и начало 1970-х годов, помнят, сколь необходимо было общественное заступничество, чтобы сохранить витраж Л. Полищук и С. Щербинина (1973) на здании Дома культуры химиков Уфы с охватывающим несколько этажей уподобленным трагическому знаку символическим изображением плачущего коня. Решением местного обкома КПСС он был предназначен к уничтожению. Защищать пришлось, на этот раз, опираясь на поддержку главы одного из крупных промышленных комплексов в Свердловске, и мозаику Б. Тальберга «Освобожденный человек» (1968), размещенную на фасаде дома культуры электромеханического завода. Протесты со стороны некоторых непримиримо настроенных руководителей города вызвали символика разорванных цепей, а также сочетание в изображении устремленного вперед гиганта физической мощи и страдальческого выражения лица (примета «сурового стиля»!).

«Герой, да не тот. Он де заражен, и абстрактным гуманизмом, и пацифизмом, и скептицизмом, и безволием», – отмечает Е. Громов, характеризуя некоторые критические отклики на фильмы «Летят журавли» М. Калатозова, «Застава Ильича» М. Хуциева, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Иваново детство» А. Тарковского [3, с. 172]. Эту характеристику можно отнести и к упомянутому панно Тальберга, и к таким вызвавшим шумные дискуссии картинам, как



Илл. 8. Борис Тальберг. Освобожденный человек. Мозаика. Дворец культуры электромеханического завода (№ 6). Свердловск. 1968

«Геологи» П. Никонова, «Плотогоны» Андропова, «Бригада отдыхает» В. Попкова.

\*\*\*

Проблема «сурового стиля» была в 1960-е годы одной из самых обсуждаемых. Многие в творческих открытиях и неудачах, как в монументальных, так и в станковых формах, в особой мере имеющих длительную историю в станковой картине, активно концентрировалось вокруг нее. О роли этого направления в обновлении искусства много писалось его адептами и противниками. Затем на полвека тема эта исчезла из критического обихода, и казалось, надолго потеряла свою актуальность. Стало ясно, что развитие нашего изобразительного искусства пошло в направлении, далеком от идеалов и энергетического взрыва «суровостильцев». Однако отдельные их завоевания утвердились в памяти, обрели место в музеях, стали восприниматься как созвучный повороту XX века романтический акцент.

Проясняется и их историческая ценность. На фоне фатального сталинского запрета художественных группировок это было первое

направление, программно выступившее против господствующей в советском искусстве официальной доктрины. Многие свидетельствуют, что участники творческих событий 1960-х ощущали это противоборство как столкновение чего-то идейно и творчески несовместимого. Намерение властей любыми средствами сохранить господство социалистического реализма побуждало их трактовать характерные образцы «сурового стиля» как искусственную драматизацию советской действительности. На самом деле за этим скрывалась попытка исключить из художественной практики конфликты и противоречия жизни. Ожесточенность полемики и беспардонность мер, принятых против неугодных, свидетельствуют, что «суровый стиль» рассматривался в 1960-е годы его противниками как реальная альтернатива официальной парадигме.

Далеко не все критики были готовы принять жесткую эмоциональную интонацию суровостильцев. Но, как видно теперь, она была выразительным опровержением как еще не изжитого сталинского мажора, так и распространенного во второй половине 1950-х годов в советской живописи подменяющего жизнь сентиментализма.

Не будем забывать международный контекст. Известной параллелью исканиям наших живописцев, скульпторов, графиков на последующем рубеже, с которым связывают понятие «сурового стиля», были процессы в искусстве ряда стран Европы и Америки. Не прошли даром для нашего творческого мировидения кинофильмы «Дорога» Феллини, «Рим – открытый город» Росселлини, экспрессивные образы молодых современников Ренато Гуттузо и Андре Фужерона. Многих поразила состоявшаяся в 1960 году выставка американского художника Рокуэла Кента, основным сюжетом которой были громоздящиеся в темном пространстве океана ледовые торосы. Едва ли наши художники могли соперничать с этими зарубежными мастерами в стильности и элегантности, да и герой россиян был далек от персонажей из светского общества в исполнении Алена Делона и Моника Витти.

Более близкими некоторым мотивам и образам наших шестидесятников оказались картины, графические листы и скульптурные композиции художников из других социалистических стран. Учитывая, что в этом творческом регистре появилось немало интересного, полезно было бы провести типологические сопоставления в границах

одной социальной формации. Такие, чтобы в них нашлось место для предвидений польского графика А. Врублевского, с помощью линейных гипербол и вспышек света соединившего смятение мира и человеческое благородство, для памятника Марксу и Энгельсу в Будапеште Д. Шегешди, экспрессивная энергия которого стала олицетворением фанатизма, и совсем иного произведения – апологии красоты созидания румынского скульптора И. Ирмеску, талантливо объемлющего опыт архаики и энергичные развороты А. Бурделя, других значимых для художественного развития региона открытий.

Мы, искусствоведы, музыковеды, историки театра и кино, составляющие отдельный сектор искусства стран Восточной Европы Государственного института искусствознания, делали все, чтобы поиски художников Восточной Европы дошли до зрителя Москвы и других городов страны. Но порой творческая практика нас опережала. Событием мирового значения стала «Первая выставка изобразительного искусства социалистических стран» в Манеже на рубеже 1957–1958 годов. Творческое участие в этой экспозиции таких выдающихся художников, как К. Дуниковский, Ф. Кремер, В. Дмитров-Майстора, И. Мештрович, К. Покорны и других, высокий профессиональный уровень венгерской пластики, польского плаката и графики, чешской театральной декорации, югославской скульптуры придали ей международный масштаб. Хотя советский раздел на этом форуме трудно назвать удачным (сталинское время было близко, а многократная селекция выставкомов и государственных чиновников слишком пристальной, чтобы дать дорогу чему-то индивидуальному и живому), благодаря этой и другим прошедшим в это десятилетие зарубежным выставкам, а также систематическому знакомству с художественной ситуацией в Риге, Вильнюсе, Тбилиси, Ереване, Талине, Баку и других республиканских центрах, Москва в 1960-е годы, не имея какой-либо монополии на прогресс, привлекала своей поддержкой новых идей и исканий.

Я и мои коллеги были свидетелями того, как из разных городов Союза в Москву приезжали, чтобы найти сочувствие своим замыслам, получить отклик тех, кто ценит ритмы и энергетику современности. Искусствоведческая печать была полна размышлений о том, как меняется облик видов и жанров изобразительного искусства, сближается с эпохой облик национальных школ, рождаются новые кон-

цепции картины и памятника. Москва в ту пору не раз превращалась в интегратора этих процессов. Именно в Москве – иногда прямо на выставках, в непосредственном общении художников рождались новые творческие ходы, шли плодотворные дискуссии. Не было сомнения, что мы вступаем в пору настоящего подъема искусства.

Но вновь, уже не в первый раз, но теперь в особой мере, пути искусства оказались неотделимы от борьбы за его авторитет и свободу. Показателем этого стал конфликт на выставке «30 лет МОСХ» в Манеже (1962). В разных ракурсах о нем писалось у нас и за рубежом. Справедливо обращали внимание на беспрецедентный произвол властей, попытку вершить судьбы искусства в угоду личным вкусам, низкий уровень культуры советского руководства. Однако тогда не удалось продемонстрировать, в какой мере тщательно подготовленная, но имеющая вид плохого балагана акция коренным образом противоречит объективному ходу творческого процесса.

Выставка была полна открытий. По-новому зазвучали Ю. Пименов, И. Машков, П. Кончаловский, А. Лабас, А. Тышлер, А. Древин, П. Шухмин Б. Королев, П. Вильямс, всеобщее внимание привлекали работы участников объединения ОСТ. В другом разделе выставки демонстрировались созвучные их суровой выразительности полотна и скульптуры молодых московских авторов. Органичность этих и других сцеплений свидетельствовала о том, что «суровый стиль» не был чем-то выдуманным, далеким от поступательного движения советского искусства, как это утверждали официальные идеологи.

Все, с кем приходилось встречаться во время подготовки и демонстрации выставки, включая наших выдающихся критиков той поры А. Каменского и Д. Сарабьянова, а также корифеев отечественного искусствознания М. Алпатова и В. Лазарева, экземпляры книг которых, изданные у нас и за рубежом, я перевозил для специального раздела манежной экспозиции, ощущали выставку к тридцатилетию МОСХа как праздник нашего искусства. Не пародию на праздник, которой часто оказывались имеющие трескучие названия всесоюзные выставки, а нечто действительно значительное – праздник творческого своеобразия, таланта и мастерства, настоящий подъем, в котором художественные обретения опирались на традицию и быстро становились ею. Рождалась уверенность, что в нашем искусстве воцарится дух, соответствующий его фундаментальным ценностям.

Неверно сводить весь смысл и атмосферу состоявшегося в Манеже в 1962 году бесстыдного балагана к настроениям и поступкам Хрущева. В известной мере он оказался орудием тех, кто хотел сохранить определяющее влияние на развитие культуры. Ныне, когда давно рассекречена информация о многих событиях советской общественной жизни 1960-х годов, настало время обнародовать материалы, раскрывающие различные стороны того, что произошло в Манеже. В самых общих чертах ход событий известен. Но какова была механика, явленные и тайные цели этого поворота, нанесшего огромный урон авторитету нашей страны и ее культуре, еще предстоит выяснить.

Стало бы ясно, каким образом фронтальное противостояние художественных сил в Москве в начале 1960-х годов уступило место откровенно погромным общественным акциям.

Неправильно представлять себе ситуацию, сложившуюся после посещения выставки Хрущевым, как безропотное повинование. Выставка «30 лет МОСХ» укрепила уверенность в своих силах тех, кто стремился к самостоятельности искусства, изменению его роли в обществе. Состоявшееся вскоре после визита Хрущева заседание президиума МОСХа показало, что вопреки давлению партийных функционеров разных рангов основной творческий круг художников готов защитить обозначенные выставкой завоевания поколений. Это показали выступления А. Гончарова, А. Мочальского, критиков В. Костина, А. Каменского, С. Валериус. Помню, как в тот же вечер после хрущевской акции к нам приехал председатель правления МОСХа Дмитрий Мочальский. Всю ночь составлялась резолюция правления – достойный ответ Хрущеву. Ожидаемого начальством покаяния не состоялось.

Однако вновь и вновь муссировалась необходимость признания «ошибочных взглядов» как несостоятельных. Среди молодых художников, вызывавших в тот период яростную критику партийных верхов, особое место занял внук одного из крупных русских художников XIX века Виктора Васнецова Андрей. Созданный им образ сидящего за столом полного обаяния доверчивого юноши, чьи одинокие размышления некому было разделить, объявили идеологически неприемлемым. Через несколько дней после визита Хрущева Андрею Васнецову предложили написать покаянную статью в «Правду». Помню, как он пришел к матери советоваться. Андрей

все яснее осознавал, что речь шла не только о его собственной судьбе, но и о его товарищах, молодом поколении художников, и в немалой мере о дальнейшей жизни советского искусства. Но как, пойдя на этот вынужденный компромисс, сохранить достоинство искусства, достоинство своего имени? Вскоре появилась статья Андрея Васнецова «Молодые художники служат народу».

Конечно, некоторые акценты статьи, соответствующие фразеологии начала 1960-х годов, сегодня вызывают недоумение. Однако художники разных поколений с удовлетворением обнаружили в ней возвышенные оценки таких представителей художественного новаторства рубежа XIX и XX веков, как Дега, Ренуар, Ван Гог, Пикассо, Леже, Матисс, восхищенное отношение не только к национальной традиции, но и к высокой европейской классике.

Можно было прочесть и такое заявление художника: «Я думаю, что в искусстве моего поколения очень важно проследить эту линию полемики с отжившим: художники как бы говорили и говорят: если там – парадность и лжеоптимизм, то у нас, наоборот, все сурово, все сдержанно» [2, с. 1].

Для тех, кто далек от реалий того времени, заголовки всех передовиц в центральной советской печати, особенно в таком официозе, как газета «Правда», были на одно лицо. Мы же, волею судеб включенные в идеологическую ситуацию той поры, научились различать характерные оттенки. Симптоматично, что в заглавии статьи в «Правде» имя Хрущева было опущено. Не упоминались в нем ни партия, ни правительство, ни советская власть. Для тех, кто готов был взять на себя гражданскую ответственность за обновление страны, моральным императивом был пробуждающийся к активной жизни народ.

## Список литературы:

- 1 Валериус С. Монументальная живопись. Современные проблемы. М.: Искусство, 1979. 87 с.
- 2 Васнецов А. Молодые художники служат народу // Правда. 1963. 14 января.
- 3 Громов Е. К проблеме пессимизма в отечественном искусстве // Искусство советского времени в поисках нового понимания. М.: Государственный институт искусствознания, 1993. С. 160–188.
- 4 Кантор А. Живописец и картина // Советская живопись '78. М.: Советский художник, 1979. С. 92–102.
- 5 Лукичёва К.Л. Формирование нового типа станковизма в советской живописи 60–80-х годов XX века // Метод, направление, стиль. М.: Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1992. С. 151–177.
- 6 Светлов И.Е. Традиции и новаторство в изобразительном искусстве социалистических стран. М.: Наука, 1986. 224 с.
- 7 Холмогорова О. О монументальном искусстве монументально // Панорама искусств. Альманах. № 2. 2018. С. 17–37.
- 8 Хренов Н.А. Проблема художественного времени в практике советского искусства 70-х годов // Советское искусство 60–80-х годов. Проблемы. Задачи. Поиски. М.: Наука, 1988. С. 85–112.
- 9 Юшкова О. Михаил Рогинский. Нарисованная жизнь. М.: Издательская программа Международного культурного дома Breus Foundation, 2017. 130 с.

## References:

- 1 Valerius S. *Monumental'naya zhivopis'. Sovremennye problemy* [Monumental painting. Contemporary issues]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 87 p. (In Russ.)
- 2 Vasnevov A. *Molodye hudozhniki sluzhat narodu* [Young artists serve the people]. *Pravda*. 1963, January 14. (In Russ.)
- 3 Gromov E. *K probleme pessimizma v otechestvennom iskusstve* [To the problem of pessimism in Russian art]. *Iskusstvo sovetskogo vremeni v poiskah novogo ponimaniya* [Soviet-era art in search of a new understanding]. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya Publ., 1993, pp. 160–188. (In Russ.)
- 4 Kantor A. *Zhivopisec i kartina* [Painter and painting]. *Sovetskaya zhivopis', 78* [Soviet Painting, 78]. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ, 1979, pp. (In Russ.)
- 5 Lukichyova K.L. *Formirovanie novogo tipa stankovizma v sovetskoj zhivopisi 60–80-h godov XX veka* [The formation of a new type of easelism in Soviet painting of the 60–80s of the 20th century]. *Metod, napravlenie, stil'* [Method, direction, style]. Moscow, Rossijskaya Akademiya Hudozhestv, NII teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv Publ., 1992, pp. (In Russ.)
- 6 Svetlov I.E. *Tradicii i novatorstvo v izobrazitel'nom iskusstve socialisticheskikh stran* [Traditions and innovation in the visual arts of socialist countries]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 224 p. (In Russ.)
- 7 Holmogorova O. *O monumental'nom iskusstve monumental'no* [About monumental art monumental]. *Panorama iskusstv, Al'manah*, 2018, no. 2, pp.17–37. (In Russ.)

- 8 Hrenov N.A. Problema hudozhestvennogo vremeni v praktike sovetskogo iskusstva 70-h godov [The problem of artistic time in the practice of Soviet art of the 70s]. *Sovetskoe iskusstvo 60–80-h godov. Problemy. Zadachi. Poiski* [Soviet art of the 60–80s. Problems. Tasks. Researches]. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 85–112. (In Russ.)
- 9 Yushkova O. *Mihail Roginskij. Narisovannaya zhizn'* [Mikhail Roginsky. Drawn life]. Moscow, Izdatel'skaya programma Mezhdunarodnogo kul'turnogo doma Breus Foundation Publ., 2017. 130 p. (In Russ.)