

## «МЕНЯ МОЕ СЕРДЦЕ В ТРЕВОЖНУЮ ДАЛЬ ЗОВЕТ»

Наталья Боровская

Искания и открытия «сурового стиля»



Строители Братска. Виктор Попков, 1960—1961 гг.

Если ты усердно будешь искать правды, то найдешь ее.

Сирах. 27, 8

«Суровый стиль» — художественное направление 1960-х годов, названное так из-за аскетически жесткой, графичной манеры письма, обусловленной спецификой содержания. Герои картин Николая Андропова и Таира Салахова, Павла Никонова и Виктора Попкова жили и работали на «ударных стройках» в сложнейших условиях сибирской тайги, пустыни или вечной мерзлоты, стойчески терпели лишения, принося свои жизни в жертву романтике самоотверженного труда. Сложившись в период оттепели, оригинальная, во многом дерзкая образность «сурового стиля» оказалась первой серьезной альтернативой сусальному советскому официозу, хотя сами его представители не считали себя художественной оппозицией. Будучи глубоко преданными официальной системе ценностей, они видели свою задачу в том, чтобы очистить образ строителя социализма от идеализации и ложного пафоса, научить зрителя смотреть без иллюзий на сложности пути к светлому будущему. Вырабатывая особый, «суровый» жи-

вописный язык, они создавали в искусстве «поэтику трудового аскетизма», стремясь показать повседневную жизнь своих героев как героическое самопожертвование во имя высокой цели. Помимо сюжетной картины их интересовал также индустриальный пейзаж, в котором ландшафтные красоты сменились безлюдными заснеженными полями, обледеневшими трассами и линиями электропередач. В результате персонажи их картин — строители, нефтяники, полярники — оказывались своего рода отшельниками в условиях «социалистической Фиваиды», которую они должны были превратить своими трудовыми подвигами в промышленный коммунистический рай.

Попытка игры с христианской терминологией в разговоре о «суровом стиле» — отнюдь не ирония. Сегодня, когда в сознании зрителя он существует лишь как странная ипостась «хрущевского» соцреализма, когда-то обладавшая легким привкусом авангардной новизны, есть смысл взглянуть на него в свете подлинных духовных реалий. На первый взгляд, подобная задача почти абсурдна. В СССР даже далекие от официальной идеологии художники рабо-

тали, не признавая существования духовного пространства. Или — понимая его как феномен чисто эстетический, никоим образом не связанный с религиозной семантикой слова «Дух». Прикосновение советского интеллигента к феномену веры чаще всего было встречей с чужим опытом, относящимся исключительно к прошлому — эпохе Ренессанса, Древней Руси и т.п. К тому же (не без помощи искусствознания того времени) духовное содержание искусства старых мастеров представлялось ему мертвой этикетной условностью, навязанной мировоззренческой спецификой своего времени. В результате немало мыслящих людей до сих пор пребывают в уверенности, что «несчастный» художник, «вынужденный» считаться с «ограниченностью» своих современников, изображал, к примеру, Деву Марию, желая на самом деле показать «простую женщину-мать». Однако, не пытаясь приписать произведениям «сурового стиля» несуществующее духовное содержание, попробуем все же взглянуть на них в контексте евангельской истины «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3, 8). Таинственная встреча с Его действием может произойти прежде всего там, где Его никто не ждет, более того — где Ему не раз бесцеремонно указывали на дверь.

Живопись «сурового стиля» была порождением реальной исторической ситуации 1960—1970-х годов. Тысячи людей той эпохи добровольно ехали на целину или строительство электростанций-гигантов на сибирских реках, безжалостно расставаясь с семьями, привычным укладом жизни, а часто и с возможностью получить образование. Многих из них приводила на этот путь тоска по масштабным событиям, стремление обрести для своей жизни высокую цель, а главное — реализовать проект справедливого общества, вера в который в реальной исторической ситуации уже давно подвергалась сильнейшим искушениям. Коммунизм, по их мнению, еще мог быть построеном через вызов обывательской повседневности в экстремальных условиях «великой стройки» и освоения необжитой

территории. В сущности, молодежь периода оттепели оказалась лицом к лицу с величайшим вопросом о цели и смысле жизни, природа которого не перестает быть духовной, даже если решать этот вопрос сугубо по-советски. Именно размышление над поисками смысла жизни стало основой творчества мастеров «сурового стиля» (хотя в глазах художественной общественности они до сих пор остаются «поэтами социалистического труда»). И результат, к которому они приходили вместе со своими героями, заслуживает не только научного, но и духовного осмысления.

Наиболее известные произведения «сурового стиля» поражают странным сюжетным парадоксом: герои «трудового фронта» почти никогда не показываются работающими. Они либо бездействуют в силу обстоятельств (как ремонтники или нефтяники в картинах Таира Салахова), либо откровенно позируют, будучи поставленными в условия декоративного панно (как «Плотогонцы» Николая Андропова или «Строители Братска» Виктора Попкова, оказавшиеся «вдруг» в контексте приемов барочной *maniera tenebrosa*, обладающей, как известно, глубоким сакральным смыслом). Мотив трудового подвига — не сюжетная линия, а иконографическая условность, обозначенная только рабочими комбинезонами, потемневшими лицами и грубыми натруженными руками. Пространство вокруг героев часто показывается столь обобщенно, что тяжелые условия их жизни мы больше представляем себе, нежели реально видим на картине. Вопреки ожидаемому по сюжету решительному действию, мы получаем атмосферу рефлексии: суровые люди в спецовках, вместо того чтобы класть кирпичи, рыть котлованы и перевыполнять план, всем своим видом словно призывают нас остановиться и задуматься над глубинным смыслом любых форм «трудового героизма».

Еще одной неожиданной находкой «сурового стиля» стал образ рефлексирующего интеллигента, которому, согласно стандартам идеологии, вообще не должно было быть места в числе «передовых строителей светлого будущего». Однако в соци-

альной ситуации 1960-х годов активизация интеллигенции была очень заметной. Жизнь того времени невозможно представить без накаленных дискуссий «физиков и лириков», кухонного диссидентства, скандальных диалогов Кремля с художниками и поэтами и публичных поэтических вечеров в Политехническом музее. Интеллигент в произведениях «сурового стиля», с одной стороны, отвечает созревшей социально-эстетической потребности в правдивых образах ученых и творческих личностей, с другой — оказывается столь же парадоксальным, что и герои великих строек. Прежде всего — он замкнут и молчалив, и его молчание психологически очень неоднозначно. На картине Александра и Петра Смолиных «Покорители Арктики» (1961) ученые-полярники изображены в ситуации напряженного размышления. Их лица, несущие в себе острый психологический драматизм, абсолютно не соответствуют официальной иконографии «героя вечной мерзлоты», который обязан был, сидя на льдине, излучать героический оптимизм. Напротив, эти люди подвержены сомнениям и усталости, в их состоянии

явно нет радости, и в данный момент они кажутся либо напряженно ищущими выход из кризиса, либо впервые столкнувшимися с некими фундаментальными вопросами, отвечать на которые невероятно сложно, а забыть — уже невозможно. В портрете азербайджанского композитора Кара-Караева кисти Таира Салахова (1960) самым ценным стало интеллектуальное обаяние героя, мастерски переданная через позу, ракурс и выражение лица напряженная работа мысли. Его психологический облик открывал зрителю абсолютно новый уровень внутренней сосредоточенности, звал его в глубины собственного «я», где человек может впервые ощутить в себе сокровенную жизнь Духа. В свете этого портрета другие герои «сурового стиля» также видятся сосредоточенными и внутренне замкнутыми, хотя по логике сюжета они должны быть в активном общении друг с другом и с миром. И при всей внешней удаленности этой живописи от любой религиозной проблематики ее следует, на наш взгляд, рассматривать как выдающийся духовный феномен, сокровенный знак присутствия Бога, открывающего художнику



Мать. Гелий Коржев, 1964 г.



Портрет композитора Кара-Караева. Таир Салахов, 1960 г.

«непозволительную» для него тему поиска истины. Усилиями государственной идеологии эта тема старательно вычеркивалась из сознания советского индивидуума. Истина представлялась ему «готовым продуктом», осмысленным задолго до его рождения и доставшимся ему в виде жесткой директивы. Понятие поиска истины для него абсурдно, поскольку самая мудрая партия и лучшее в мире государство ее давно уже нашли, и ему остается только безоговорочно подчинить ей свою жизнь. «Забота у нас такая, забота наша простая. Жила бы страна родная — и нету других забот» — собственно говоря, для так называемого «простого

советского человека» к этому и сводилась вся истина. Герои «сурового стиля», безусловно, были детьми своего времени и смотрели на подобные понятия в свете воспитания и мировоззрения, данного обществом «развитого» социализма. Но они оказались первыми, кто помог увидеть целому поколению, что истина может быть предметом выбора и сложной внутренней работы, что каждый человек должен открыть ее для себя заново, заглянуть в себя и понять, почему он хочет ей следовать. Они смогли пробудить в зрителе 1960-х годов первое, пока еще смутное ощущение того, что свою жизнь ему следует воспринимать в каком-то ином измерении,

не укладывающемся в житейские и социально-политические параметры. И это состояние было великим духовным даром, значение которого ни художник, ни зритель той эпохи не мог оценить должным образом, потому что без осознания присутствия Бога его невозможно прояснить. Спасительность этого дара особенно очевидна, если вспомнить, что 1960-е годы были периодом резкого усиления государственной атеистической пропаганды. Обещание Н.С. Хрущева показать в 1980 году «последнего советского попа» повело за собой новую волну репрессий, массовые аресты и ссылки священников разных конфессий, закрытие православных



монастырей и беспрецедентную по жестокости травлю протестантских общин, приравненных к сектам. И кто знает — может быть, выдающиеся явления культурной жизни того времени, в числе которых был и «суровый стиль», помогли интеллигенции сосредоточиться на своих внутренних проблемах и этим удержали ее от активного участия в очередной волне Страстных событий в качестве глашатаев толпы, кричащей: «Распни Его»...

Материнство — особая тема в искусстве и в культурной жизни советского периода, которая нередко становилась предметом идеологических спекуляций. В живописи

«сурового стиля» образ матери стал освобождаться от официально пафоса и постепенно создал вокруг себя специфическое пространство, в котором заканчивалось безоговорочное господство советских ценностей. «Суровый стиль» открыл для послевоенного искусства пронзительно острую тему материнского страдания и скорби по детям, погибшим на фронте. Женщины разного возраста, соединенные общим горем, на картине Евгения Моисеенко «Матери-сестры» (1967) — живое напоминание о войне как о величайшей трагедии, остроту которой невозможно уменьшить псевдо-эпическим и во многом фальшивым государственным культом победы. В облике героини картины Гелия Коржева-Чувелева «Мать» (1964) реалистически воплощена не только скорбь по погибшим, но и трагедия повседневного существования женщины в стране победившего нас социализма, когда от нищеты, одиночества и «ударного труда» подступает горькая преждевременная старость. Обращение к образу матери по сути стало ответом современных художников на самые сокровенные духовные запросы общества, о существовании которых в собственных душах люди даже не подозревали. В 1960—1970-е годы в культурной жизни советского человека можно было наблюдать странную, в чем-то трагикомическую ситуацию. В стране, стойко лидирующей по числу аборт, популярные журнальные издания были переполнены репродукциями с Мадоннами Рафаэля, Леонардо и других старых мастеров. «Идейно правильные» комментарии, в которых читателей предупреждали о том, что христианское содержание образа — всего лишь формальность, не мешали им всей душой тянуться к сакральному художественному материалу. Читатели «Огонька» или «Работницы» вырезают и складируют в папочках репродукции, ставят их «под стеклышки» книжных полок и сервантов и заваливают редакцию письмами с просьбами опубликовать очередную шедевр на тему «Мадонна с Младенцем». Песнопения *Ave Maria* композиторов разных эпох популярны до такой степени, что их исполняют даже дети

и эстрадные певцы (причем ни слушатели, ни музыканты часто не знают перевода латинского текста, а детские хоры старательно выводят *Ave Maria gratia plena*, стоя на сцене в пионерских галстуках и значках с портретами Ленина).

Произведения «сурового стиля», связанные с темой материнства, неотделимы от этой ситуации. Живопись старых мастеров открывала людям сакральное содержание этого понятия как идеал, дающий духовное утешение. «Суровый стиль» дал образ матери, страдающей вместе со своими детьми здесь и сейчас. «Советская Мадонна», потерявшая сына на фронте и несущая крест «ударного труда», нисходила в ад, чтобы разделить с оставшимися в живых любовь и участие.

Размышление о духовном феномене «сурового стиля» представляется актуальным и для искусства сегодняшнего дня, когда кризис традиционных художественных ценностей выглядит особенно трагично. Есть ли смысл говорить о присутствии Божиим в любом художественном пространстве? В картине Малевича «Черный квадрат»? В музее «актуального искусства», где выставочные объекты нередко вызывают отвращение и апеллируют не к душе, а к биологическому инстинкту? В повседневной жизни художника, где наряду с творческим порывом есть место греху и откровенной апологии порока? Наконец, в пространстве зрителя, который часто тянется к адреналину больше, чем к Благодати? На наш взгляд, у искусствоведа нет и не может быть оптимальных ответов на эти вопросы. Его долг — поставить их для того, чтобы каждый мог найти на них свой ответ в контексте собственного духовного опыта. Вполне возможно, что в противовес художественному раю сакрального искусства существует и художественный ад — мастера и произведения, лишённые памяти о Боге. Но значит ли это, что Ему там никогда не было приготовлено место? Что им не было дано возможности принять Его? И если это так, то что делать с евангельским словом о том, что «свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1, 5)?