

«Severe style» in Soviet painting in the 1950s-1960s.

Kolesnik¹, Maria A.

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract: The article presents a general description of such a phenomenon in the Soviet fine arts as «severe style», explains its naming through a description of the history of its appearance in art criticism articles in relation to the works of some Soviet artists, among which are the Smolin brothers, Viktor Popkov, Geliy Korzhev, Pavel Nikonov, Nikolai Andronov. The paintings of these authors were selected as representatives of the «severe style» in order to conduct a philosophical and art history analysis, the results of which made it possible to draw conclusions about the essential characteristics of artistic images within this trend in art.

Key words: Alexander and Pyotr Smolin, Viktor Popkov, Geliy Korzhev, Nikolai Andronov, Pavel Nikonov, Pyotr Ossovsky, Soviet painting, Soviet art of the 1990s, socialist realism, «severe style».

Citation: Kolesnik, M. A. (2022). **???. Vol. 1(1). Pp. ??-??.**

«Суровый стиль» в советской живописи в 1950-1960-х гг.

Колесник Мария Александровна

ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет»,
Красноярск, Российская Федерация

Аннотация: В статье представлена общая характеристика такого явления в советском изобразительном искусстве как «суровый стиль», объяснено такое его именование через описание истории появления в искусствоведческих статьях применительно к произведениям некоторых советских художников, среди которых можно назвать братьев Смолиных, Виктора Попкова, Гелия Коржева, Павла Никонова, Николая Андронова. Картины перечисленных авторов были отобраны в качестве репрезентантов «сурового стиля» с целью проведения философско-искусствоведческого анализа, результаты которого позволили сделать заключения по поводу сущностных характеристик художественных образов в рамках данного направления в искусстве.

¹ Siberian Federal University. All rights reserved
Corresponding author E-mail address: masha_kolesnik@mail.ru
ORCID ID: [56226253300](https://orcid.org/56226253300) (Kolesnik)

Ключевые слова: Александр и Пётр Смолины, Виктор Попков, Гелий Коржев, Николай Андронов, Павел Никонов, Пётр Оссовский, советская живопись, советское искусство 1990-х гг., социалистический реализм, «суровый стиль».

Введение.

Советское искусство в 1960-1980-е гг. в первую очередь определяется творчеством художников, произведения которых принято относить к так называемому «суровому стилю». Это был совершенно новый виток в развитии советского реалистического искусства, характеризующийся появлением высокохудожественных произведений как по своей форме, так и по содержанию. Уникальность этого явления в советском искусстве обозначается в том числе и закрепившимся за ним названием – «суровый стиль», подчеркивающим некую сущностную характеристику произведений художников.

Вообще применение термина «суровый стиль» является довольно условным, сами мастера, конечно же, таким образом себя не определяли. Обозначение «суровый стиль» было выработано в искусствоведческой литературе, а именно закрепилось после статьи Александра Каменского «Реальность метафоры» [1] в 1969 г., где автор рассуждает об особенностях живописи художников 1960-х гг., отмечает следующие особенности живописного стиля «суровый реализм»: повествовательность произведений, прозаичность мировоззрения, угрюмость, мужественность. Об отличиях подхода художников «сурового стиля» на фоне принятого искусства социалистического реализма А. Каменский пишет следующее: ««Произведения «сурового стиля» резко противостояли умильному благолепию и трескучему фанфаронству распространенных одно время «парадных» полотен. Но такого рода полемичность была лишь косвенным качеством «суровых» картин, она проистекала из неизбежных сравнений. Ведь ничто иное, как высокий гражданский пафос, смелое и мужественное утверждение красоты и моральной силы советских людей, содержат и «Наши будни» П. Никонова, и «Ремонтники» Т. Салахова, и «Коммунисты» Г. Коржева, и «Плотогоны» Н. Андропова, и «Семья. 1945 год» В. Иванова, и другие известные работы этой плеяды» [1]. При этом Каменский отмечает, что самым талантливым художником данного направления удалось со временем соединить эти качества и со сложной метафоричностью и символичностью, и с более интересными живописными решениями, нежели это было свойственно для большинства работ этого стиля. В статье П. П. Козорезенко и И. И. Орлова [2], представляющей аналитический обзор статей, в которых поднимался вопрос об отличиях «сурового стиля» от искусства социалистического реализма в целом, отмечается, что словосочетание это возникло достаточно быстро в связи с дискуссиями, имевшими цель понять стиль художников 1950-х гг., но было оно условным

и вызывало многочисленные споры по поводу того, на какие критерии стоит опираться при определении подпадающих под него произведений.

К слову, правомерность применения термина «суровый стиль» часто критиковалось не только из-за его расплывчатости, но также и из-за узости обозначения художественных явлений, поскольку искусство первых послевоенных десятилетий было намного более многогранным и сложным. Именно на это обращает внимание в статье ««Суровый стиль» в советской живописи 60-х годов (к вопросу о возникновении термина)» В. Л. Оссовская [3].

Интересны также и высказывания самих художников по поводу того, что же все-таки могло обозначаться словосочетанием «суровый стиль». Так, например, в некоторых статьях можно встретить высказывание Петра Оссовского по этому поводу: ««Эту картину мою критиковали. Ее все время выносили с экспозиции. Она казалась не пригодной по политическим мотивам. Неправильно показано колхозное крестьянство, нет кубанских казаков, нет оперетты, нет полевого стана, нет белоснежных одежд, кормящих сельских красавиц. Грязные руки, крынка стоит, хлеб ломают, как тысячу лет тому назад, крошки собирают, когда у нас так великолепно живет колхозное крестьянство. А мальчик – будущее – в чем? – в штанишках рваных. Вот оно «будущее» советской молодежи. Но Пластов подошел – понравилась ему картина, Сережке Ткачеву – понравилась... Я вижу моим близким друзьям, учителям нравится. Само время сделало это. Это лепило время. Смерть Сталина. Смерть лакировки. Новое поколение, выросшее на реалистических основах русского искусства, уже было подготовлено. В нас вселилась и державная любовь к государству и русские традиции, мы без ума были от Сурикова, от исторической темы, и все это было на фоне войны, все это мы знали, переживали. Нужно новое, а новое – это повседневное, это правда жизни, обращение к природе, к людям, а не аплодисменты. То было лакированное прекрасное, блестящее, громкое. Это – суровое. Жизнь никогда не бывает как праздник. Конечно, суровый стиль ясно напрашивается» [3, 4]. Стоит отметить, что все эти рассуждения были вызваны спорами, которые возникли вокруг картины П. Оссовского «Три поколения», написанной им в 1959 г., основой которых стала откровенная непохожесть на то, что было регламентировано социалистическим реализмом (Рис. 1). В первую очередь, в произведении П. Оссовского нет места пафосу и возвеличиванию советского мира, свойственного картинам сталинского периода. Это скорее обращение к более ранним традициям характерного русского пейзажа, это внимание к типу человека труда, молчаливо и сосредоточенно делающего свою работу, исполненный с портретной точностью. И конечно, это картина с философским сложным содержанием, наталкивает

зрителя на размышления о сути жизни, о преемственности поколений, о наполнении разных жизненных этапов определенным видением мира, о духовной составляющей человека.



Рисунок 1. Пётр Оссовский «Три поколения» (1959 г.)

Источник изображения: <https://www.mk.ru/photo/gallery/9796-153067.html>

О творчестве художников «сурового стиля» написано не мало статей, монографий и диссертаций. Обзор их позволяет сделать некоторые замечания относительно художественных традиций, продолжаемых мастерами, особенностей тематики и сюжетов произведений, художественных приемов и построения композиций, делающих картины этого направления узнаваемыми.

Об истоках вдохновения для авторов «сурового стиля» пишут Т. П. Алексеева, Н. В. Виноцкая [5], попутно определяя некоторые особенности творчества мастеров данного направления в советском искусстве, среди которых отмечается то, что они стремились вскрыть «правду жизни», показать мир современного им человека, открывая героину в повседневности, используя для этого не увлекательные сюжетные композиции, а выстраивая определенный серьезный эмоционально заразительный художественный образ.

Достаточно подробное исследование того, на какие традиции опирались художники «сурового стиля» представлено в статьях и диссертации К. В. Карповой, которая обращается к теме религиозного и философского содержания в произведениях художников-шестидесятников, возникшей сначала в завуалированном, а на более поздних этапах их творчества, в более откровенной форме [6, 7].

В статье И. В. Гаузер рассматривается такой аспект творчества некоторых художников «сурового стиля» как обращение к образам испанской живописи, в частности автор делает на примере творчества Т. Салахова, который в своих произведениях мог цитировать образы картин Пабло Пикассо, перенимать некоторые стилевые приемы мастера [8].

Часть авторов научных статей рассуждает об определенной тематике произведений художников «сурового стиля». В качестве примера можно привести статьи У. С. Костюковой и Н. Б. Акоевой об интерпретации и особенностях осмысления темы Великой Отечественной войны в творчестве художников [9], Т. С. Кружковой о популярных в 1950-1960-х гг. образах современника и человека труда в сравнении с кинематографическими произведениями [10]. Интересные мысли о специфике репрезентации труда в картинах советских художников 1940-1960-х гг. содержатся в статье Е. Андреевой. Так, автор считает, что ключевыми для этого периода являются такие образы, которые не связаны с героизмом в заданном контексте, скорее его подменяет идея «претерпевания», почему мы обнаруживаем героев произведений либо позирующими, либо отдыхающими в большинстве случаев [11].

Рассмотрим теперь творчество отдельных художников «сурового стиля» более детально.

Материалы и методы.

В качестве материала для исследования были избраны репродукции произведений виднейших представителей «сурового стиля», созданные ими в период с конца 1950-х гг. и в начале 1960-х гг., поскольку именно в это время и определяется новое направление в живописи социалистического реализма.

Для анализа произведений художников «сурового стиля» избран метод философско-искусствоведческого анализа, разработанный В. И. Жуковским и Н. П. Копцевой [12, 13], поскольку с опорой на него возможно вскрыть сущностные характеристики художественных образов произведений без необходимости взаимодействовать с их оригиналами.

Обсуждение.

Виктор Ефимович Попков – художник, явившийся одним из основоположников «сурового стиля», хотя его работы 1970-х гг. уже знаменовали собой отход от эстетики и идей раннего периода творчества. В контексте рассуждений о специфике «сурового стиля» образцовым произведением является «**Строители Братска**» (1960 г.) (Рис. 2).

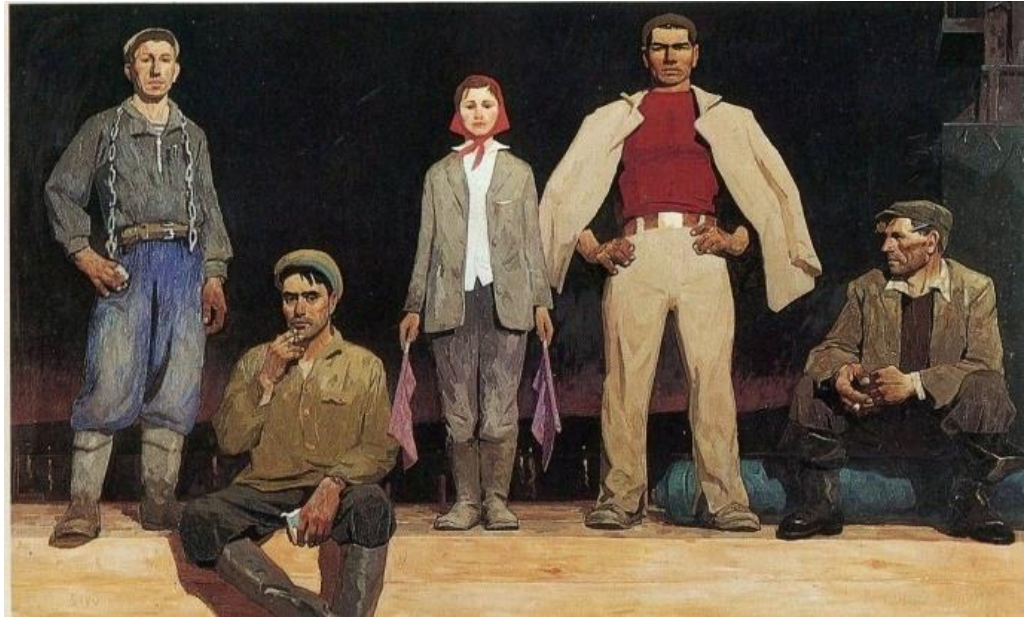


Рисунок 2. Виктор Попков «Строители Братска» (1960 г.)

Источник изображения: <https://upload.wikimedia.org/>

Картина дает совершенно новое видение советского человека в сравнении с предыдущим десятилетием в советском искусстве. Если ранее советского человека всегда изображали занятым каким-то делом, причем персонажи картины явно выражали свою радость в трудовом процессе, что придавало образам идиллический характер, то в картине В. Попкова акцент ставится скорее на характеры персонажей, на их личные качества, полностью устраняя впечатление легкости их бытия. Композиция картины одновременно проста и сложна. Фон затемнен: большую его часть занимает ночное небо, можно также разглядеть гладь реки с отражающимся в ней редким светом фонарей, а также невысокие горы на другом берегу. Контрастным по отношению к фону выглядит изображение деревянных подмостков, на которых и располагаются фигуры пятерых героев картины. Они располагаются так, как могли бы располагаться актеры на сцене, более того, они даже не связаны каким-либо общим действием между собой. Фигура каждого персонажа выглядит самостоятельной и самоценной. Такое расположение фигур заставляет зрителя смотреть на них как бы снизу вверх, на это, впрочем, работает и сам масштаб полотна (183X302 см), позволивший изобразить людей в натуральную величину. Все они одеты в простую рабочую одежду (для сравнения можно вспомнить картину Яблонской «Хлеб» (1949 г.), праздничной по своему настроению во многом потому, что все труженицы одеты в национальные украинские рубахи и юбки, более того, чистые и нарядные). Аскетичность персонажей картины Попкова подчеркивается также строгостью выражений их лиц, скорее соответствующем изображению святых на иконах, чем обычным людям. Резко очерченные на темном фоне силуэты людей, их яркая освещенность, монументальность создают своего

рода торжественность, связанную с подобием религиозного чувства, способного возникнуть при осмотре иконописных произведений.

Николай Иванович Андронов представляет рабочих в схожем ключе, примером чего является произведение «**Плотогоны**» (1958 г.) (Рис.3).



Рисунок 3. Николай Андронов «Плотогоны» (1959-1961 гг.)

Источник изображения: <https://www.tretyakovgallery.ru/>

Здесь также показаны крупным планом четыре фигуры, которые как бы позируют перед зрителем, а сама их постановка снова создает эффект смотрения как бы снизу вверх. Персонажи бездействуют, но вокруг них изображено то, что характеризует их жизнь и род деятельности. Плот, составленный из большого количества стволов деревьев, лодка, железнодорожный мост на заднем плане с движущимися по нему вагонетками – все это знаки участия героев картины в деле покорения природы с целью построения лучшего мира для человека. Сами они являют собой типажи сильных, целеустремленных, здоровых людей труда. Цветовая гамма произведения сдержанная: все строится на сочетании охристых и синих оттенков с вкраплениями нескольких ярких красных цветовых пятен. Красочные пятна накладываются широкими размашистыми мазками, придающими ощущение динамики статичной по своей природе композиции.

Произведение **братьев Смолиных «Полярники»** (1960 г.) (Рис. 4) также являет образ человека, который существует в условиях, требующих сосредоточенности и концентрации как физических, так и умственных усилий. Художники визуализируют образ ученого, который также был героем своего времени (все-таки 1960-е гг. – это время больших

достижений советской науки, ознаменованное полетом человека в космос). И снова художники используют похожие приемы: большие фигуры на переднем плане, скупая цветовая гамма, лаконичный набор атрибутов, указывающих на место и род деятельности героев картины. Что характерно, мы снова наблюдаем бездействующих героев, представлен момент отдыха от рутинной рабочей деятельности. Картина братьев Смолиных наполнена тишиной и покоем: все герои молчат, о чем-то задумавшись, каждый из них как бы погружен в свой собственный мир, они не взаимодействуют друг с другом. Холодный и лаконичный пейзаж вторит этому настроению, в нем нет ничего лишнего, только спокойное светлое небо, медленное таяние снега под скупыми лучами северного солнца. Также мы видим оборудование метеостанции, цистерны и деревянную обшивку простого жилища полярников. Единственный элемент картины, задающий динамику – фигура низко летящей птицы, задающая некоторый диссонанс с остальным наполнением картины, связанным с такими характеристиками как «отрешенность», «погруженность», «статичность», но, одновременно с тем вторящая внутренней напряженности представленных людей и даже собаки, с которой заигрывает один из полярников.



Рисунок 4. Александр и Пётр Смолины «Полярники» (1960 г.)

Источник изображения: <https://rusmuseumvrm.ru/>

Ярким выражением принципов «сурового стиля» можно назвать и произведение Таира Салахова «Портрет композитора Кара Караева» (1960 г.) (Рис.5). Скупые детали дают представление о том, что перед нами композитор, поскольку фигура его дана на фоне рояля, весь он как бы даже и есть этот музыкальный инструмент, поскольку даже абрис его силуэта с изгибом ссутулившейся спины напоминает форму этого предмета. И снова визуализирована работа мысли, человеческая фигура представлена в напряжении, сфокусированной на самой себе, закрытой для посторонних в данный момент.



Рисунок 5. Таир Салахов «Портрет композитора Кара Караева» (1960 г.)

Источник изображения: <https://ru.wikipedia.org/>

Интересно также рассмотреть в творчестве мастеров данного стиля и особенности трактовки ключевых для советского государства событий – Октябрьской революции и Гражданской войны.

Павел Федорович Никонов в произведении «**Смольный – штаб Октября**» (1965 г.) (Рис. 6). создает образ сакральной фигуры в советской идеологии – Владимира Ильича Ленина. Цветовая композиция строится на контрастах светлого и темного, пульсирующего красного и глубокого темно-синего. Сопоставление подобных цветов рождает ассоциации с религиозным средневековым искусством. Ощущение сакральности изображенного события подкрепляется условностью изображения места: белые стены с двумя огромными вытянутыми ввысь окнами, которые как бы пропускают воздух, кажутся не застекленными, проницаемыми; развевающаяся белая ткань занавески обозначает не просто движение воздуха в помещении, а скорее намекает на движение духа. Таинственности и значительности изображенному добавляет фигура часового в правой части картины, четко отделенной от основной сцены красным фоном стены. В левой части картины в самом ее центре изображен Ленин, вокруг которого расположились солдаты с ружьями и участники октябрьских событий из числа гражданских лиц. Все они очень внимательно слушают руководителя. Данная мизансцена напоминает Тайную вечерю, а образ Ленина в данном контексте может трактоваться как явление человека, способного преобразить целый мир, являющегося значимым для всех людей.



Рисунок 6. Павел Никонов «Смольный – штаб Октября» (1965 г.)

Источник изображения: <https://rusmuseumvrm.ru/>

Гелий Михайлович Коржев был одним из самых ярких художников «сурового стиля». Как и Павел Никонов художник также обращается к теме революции 1917 г. и последующей за ней гражданской войны. В триптихе **«Коммунисты»** (1957-1960 гг.) (Рис. 7), одной из ранних работ в творчестве мастера, визуализирован собирательный образ простого человека, рабочего, ставшего движущей силой революции.

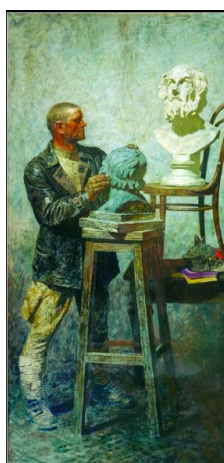


Рисунок 7. Гелий Коржев. Триптих «Коммунисты» (1957-1960 гг.)

Источник изображения: <https://ru.wikipedia.org/>

Произведение включает в себя три части: центральная, самая крупная, «Поднимающий знамя», слева «Гомер», изображающая рабочего в кожаной куртке, который лепит со скульптурного образца портрет великого поэта древности, и, наконец, справа «Интернационал», представляющий двух красноармейцев после сражения, один из которых играет на геликоне, инструменте, изобретенном в России в XIX веке и использовавшемся в армейских оркестрах. Интересно, что художник обращается не к какому-либо известному историческому эпизоду, а создает образ героического подвига человека, который может восприниматься и вне контекста истории. Если произведениям художников более ранних периодов советского реализма на эту тему свойственна повествовательность, связанная с продолжением традиций искусства передвижников, то в случае с произведением Гелия Коржева можно говорить скорее о его кинематографичности. Действительно, композиция центральной части триптиха выстроена подобно кадру в кинематографическом произведении: если обратить внимание на центральную часть, то здесь используется горизонтальный формат, больше соответствующий изображению на широком экране; кроме того, в построении композиции художник использует такую точку зрения, которая в кинематографе соответствовала бы так называемому «высокому ракурсу», что позволяет, в данном случае, наиболее полно вместить ключевые для понимания изображенной ситуации элементы при фрагментарности целого (все-таки мы видим только фигуру одного человека полностью, а все остальное приходится додумывать). Что же мы видим? Представлена мощная крупным булыжником мостовая, видны рельсы, проложенные на этой мостовой. В верхней части картины виднеются ноги убитого или раненого человека, в нижней части отчетливо видно лицо погибшего, из чьей руки главный персонаж и забирает красное знамя, дабы оно вновь взметнулось вверх. Контраст серовато-синих оттенков цвета и яркого красного создают тревожный напряженный характер изображенного события. Главный герой показан в момент наивысшего напряжения всех сил, его можно сравнить с героем эпоса, знающего свою судьбу, неизбежность смерти, но оказывающего сопротивление неотвратимому до последнего. Не зря левая часть триптиха указывает на тематическую связь с идеями древнегреческого эпоса.

Как и во многих произведениях художников «сурового стиля» здесь персонажи представлены молчащими, однако у триптих Г. Коржева есть звучание, такое же медленное и постепенное, как звучание древнегреческого эпоса, переходящее в свист невидимых пуль и замирающее дыхание человека в центральной части, и, наконец, в правой части триптиха, приглушенное прерывистое звучание геликона, которое совпадает с окончательным

поднятием красного знамени, развевающимся над полем мертвых, как бы впитавшим в себя всю их кровь и жизнь.

Выводы и дискуссионные вопросы.

Итак, можно отметить несколько общих моментов, присущих творчеству художников «сурового стиля». Мастера, работавшие в этом стиле, явно вдохновлялись творчеством Александра Дейнеки, пейзажами Георгия Нисского, произведениями авангардистов. Художники «сурового стиля» выбирают определенных героев для своих картин, придавая им статус символов эпохи: это геологи, полярники, участники больших советских строек, работники колхозов, - все те, кто сталкивается с непростыми реалиями жизни советского человека, осваивает новые пространства для жизни, взаимодействует с природными стихиями. Художники не были в стороне от осмысления ставших уже традиционными для искусства социалистического реализма тем: событий Октября, Гражданской и Великой Отечественной войны 1941-1945 гг., трудовых будней советского народа.

Произведения мастеров «сурового стиля» всегда можно опознать по следующим приемам: сдержанная цветовая гамма, крупные мазки, угловатые, несколько геометричные формы, композиции с акцентом на переднем плане, где представлены все главные персонажи.

Образы, явленные в произведениях этих художников, обладают сложным метафорическим характером. Это уже не просто узнаваемые герои советской повседневности или же известные исторические личности. То, в каких позах они представлены, в каком контексте, с какими атрибутами, в каком масштабе – все это вместе вызывает ассоциации с изображениями святых в православной иконографии или представлением человека в искусстве эпохи Возрождения. Религиозное чувство порождается самим обликом героев картин: все они своего рода аскеты с очень строгими выражениями лиц. Композиции некоторых произведений тоже работают на создание подобного ощущения, так как это достаточно легко считываемые «формулы» из области религиозного искусства, такие как триптиты, выстраивание в ряд святых, или же узнаваемая композиция на сюжет «Тайной вечери».

Преимущественно статичные композиции призваны настроить зрителя на вдумчивое рассмотрение лиц персонажей, как правило немногочисленных деталей картины. Отсутствие визуализации активного действия, представленность главных персонажей молчаливыми и сосредоточенными, погруженными в свои мысли, позволяют вскрыть действительно важные для каждого человека истины о его бытии, заставляют задуматься о текущих и прошедших событиях. Произведения художников «сурового стиля»

провоцируют зрителя к рефлексии о смысле жизни. Это их свойство принципиально отличается от произведений официального искусства 1930-х гг. и первых послевоенных лет, постоянно демонстрирующего сильного, здорового и жизнерадостного человека в качестве эталона, очень часто показанного в праздничном антураже, легко преодолевающим тяготы жизни, что совершенно не соответствовало тяжелой действительности.

Библиографический список

1. Алексеева Т. П., Веницкая, Н. В. Образы народа и судьбы индивидуальности в живописи сурового стиля [Текст] / Т. П. Алексеева, Н. В. Веницкая // Культурное наследие Сибири. – 2017. – Т. 3. – №. 21. – С. 40-45.
2. Андреева Е. Труд и перекур в искусстве СССР 1940-х-начала 1960-х годов [Текст] / Е. Андреева // Философско-литературный журнал «Логос». – 2019. – Т. 29. – №. 1 (128). – С. 233-242.
3. Бурганова, М. А. Суровый стиль. Прямая речь [Текст] / М. А. Бурганова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2008. – №. 1. – С. 8–33.
4. Гаузер И. В. Рецепция образов испанской живописи в творчестве художников «сурового стиля» Е. Е. Моисеенко и Т. Т. Салахова [Текст] / И. В. Гаузер // Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2020. – №. 11 (3). URL: <https://sfg-mn.ru/PDF/03KLSK320.pdf>
5. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства [Текст] / В. И. Жуковский. - Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – 495 с.
6. Жуковский, В. И., Копцева Н. П. Пропозиции теории изобразительного искусства [Текст] / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Красноярск: КГУ, 2004. – 265 с.
7. Каменский, А. А. Реальность метафоры [Текст] / А. А. Каменский // Творчество. – 1968. – № 8. – С. 13-15.
8. Карпова, К. В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» [Текст] / К. В. Карпова // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – 2014. – №. 1. – С. 36-42.
9. Карпова, К. В. Суровый стиль. Судьба направления: дис. – Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова, 2015.
10. Козорезенко, П. П., Орлов, И. И. Проблема историографии советской живописи «сурового стиля» [Текст] / П. П. Козорезенко, И. И. Орлов // Международный журнал экспериментального образования. – 2020. – №. 2. – С. 15-19.
11. Костюкова У. С., Акоева Н. Б. Великой Отечественной войны в творчестве художников сурового стиля [Текст] / У. С. Костюкова, Н. Б. Акоева // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – №. 1 (80). – С. 104-109.
12. Кружкова Т. С. Живопись «сурового стиля» и советская кинематография рубежа 1950-1960-х годов. Стилистическое и образное решение произведений (на примере тем «современника» и «человека труда») [Текст] / Т. С. Кружкова // Третьяковские чтения. 2014. – 2015. – С. 370-384.
13. Оссовская, В.Л. «Суровый стиль» в советской живописи 60-х годов (к вопросу о возникновении термина) [Текст] / В. Л. Оссовская // Искусство Восточной Европы. – 2014. – Т. 2. – С. 455-459.
- 14.

Reference

1. Alekseeva, T. P., Vinitskaya, N.V. (2017). Images of the people and the fate of individuality in the painting of a severe style. Cultural heritage of Siberia, 3 (21), 40–45.

2. Andreeva E. (2019). Work and smoke break in the art of the USSR in the 1940s-early 1960s. Philosophical and literary journal Logos, 1 (128), 233–242. (in Russian).
3. Burganova, M. A. (2008). Severe style. Direct speech. House of Burganov. The space of culture, 1, 8–33.
4. Gauser I. V. (2020) Reception of images of Spanish painting in the works of artists of the «severe style» E. E. Moiseenko and T. T. Salakhova. The world of science. Sociology, philology, cultural studies, 11(3). URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/03KLSK320.pdf>
5. Kamensky, A. A. (1968). The reality of metaphor. Creation, 8, 13-15.
6. Karpova, K. V. (2014). Religious and philosophical problems in the works of artists of the «severe style». SEARCH: Politics. Social science. Art. Sociology. Culture, 1, 36–42.
7. Karpova, K. V. (2015). Severe style. The fate of the direction: dis. Mosk. state artistic-industrial un-t im. SG Stroganova.
8. Kostyukova U. S., Akoeva N. B. (2021). The Great Patriotic War in the work of artists of a severe style. Cultural life of the South of Russia, 1 (80), 104–109.
9. Kozorezenko, P. P., Orlov, I. I. (2020). The problem of the historiography of Soviet painting of the «severe style». International Journal of Experimental Education, 2, 15–19.
10. Kruzhkova T. S. (2015) Painting of the "harsh style" and Soviet cinematography of the turn of the 1950s and 1960s. Stylistic and imaginative solution of works (on the example of the themes of "contemporary" and "man of labor"). Tretyakov readings, 370-384.
11. Ossovskaya, V.L. (2014). «Severe style» in Soviet painting of the 60s (on the question of the origin of the term). Art of Eastern Europe, 2, 455–459.
12. Zhukovsky, V. I. (2011). Theory of fine arts. St. Petersburg: Aletyya, 495.
13. Zhukovsky, V. I., Koptseva N. P. (2004). Propositions of the theory of fine arts. Krasnoyarsk: KGU, 265.