

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ В. И. СУРИКОВА

При Российской Академии Художеств

На правах рукописи

ПЛАСТОВА Татьяна Юрьевна

**ТВОРЧЕСТВО А.А. ПЛАСТОВА
В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

МОСКВА
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

стр.

Введение.....	4.
Глава I. Роль «нового западного искусства» в сложении живописного языка А. А. Пластова.....	23.
1.1. Проблема «русского импрессионизма» в контексте современных исследований и выставочных проектов.....	24.
1.2. Импрессионистические тенденции в генезисе живописного языка и художественной системы А. Пластова.....	32.
1.3. Черты и признаки импрессионистической стилистики в работах Пластова 1930-х годов.....	58.
1.4. Импрессионистическая поэтика картины «Купание коней».....	97.
1.5. Живописная поэтика картин 1940-х 1950-х годов и трансформация живописного языка Пластова.....	111.
1.6. Проблема нового искусства в дискуссиях 1930-х 1950-х годов.....	123.
Глава II. Европейские пластические сюжеты в образно-композиционных поисках А. Пластова.....	145.
2.1. Творчество А. Пластова и традиции старых мастеров.....	145.
2.2. Крестьянская тема в творчестве А. Пластова и традиции европейской живописи.....	156.
2.3. Пластический сюжет «праздника» и «пира» в картине «Праздник урожая».....	183.

2.4. Картина «Купание коней»: Мифологические смыслы и неоклассический контекст.....	202.
2.5. Образ купальщицы. Женское тело в творчестве Платова и европейская традиция.....	215.
2.6. Библейские и Евангельские композиции, мифологические темы. Сакральные смыслы станковых картин А. Платова.....	226.
2.7. Традиции европейской живописи в портрете и натюрморте.....	235.

Глава III. Контексты творчества А. Платова послевоенных

десятилетий.....	251.
3.1. Творчество А. Платова в контексте идеологических и художественных тенденций 1940-1950-х годов.....	251.
3.2. Проблемы поэтики «бессобытийного жанра» в творчестве А. Платова 1950 – 1960 – х годов и переход к живописной метафоре.....	277.
3.3. Зарубежные поездки Платова и их влияние на стилистику и семантику творчества художника в 1950-1970 гг.....	289.

Глава IV. Гуманистические смыслы искусства А. Платова и

гуманитарные проблемы XX века.....	326.
4.1. Последний портрет русского крестьянства.....	326.
4.2. Творчество А. Платова как отражение христианского сознания.....	344.
4.3. Платов и русская классическая литература: интерпретация экзистенций и художественных смыслов.....	351.
4.4. Антивоенная тема в творчестве Платова в контексте гуманистических смыслов европейского антивоенного искусства.....	376.
4.5. Эстетические и этические принципы А. Платова и «мораль благоговения перед жизнью» А. Швейцера.....	393.
Заключение.....	401.
Библиография.....	408.

Введение

Настоящая диссертация посвящена исследованию европейского контекста творчества одного из крупнейших мастеров русского искусства советского периода – Аркадия Александровича Пластова.

А. Пластова принято считать национальным и даже почвенным художником, вместе с тем, сегодня очевидно, что его искусство – есть искусство европейского и мирового контекста, **по – своему** отражавшее экзистенциальные и стилистические смыслы эпохи. Становление Пластова как художника во многом определялось дореволюционным периодом, когда в русском искусстве, говоря словами Г. Вельфлина, происходила «смена форм созерцания», и «новое европейское искусства» оказывало значительное влияние на искусство национальное. Этим определяется, во многом, стилистическое своеобразие крупнейших художников 30-50 годов XX века – П. Кончаловского, И. Машкова, С. Герасимова, М. Сарьяна, Ю. Пименова, П. Кузнецова, А. Пластова.

Другим важнейшим аспектом данной проблемы следует считать характерное для Пластова обращение к опыту творчества старых европейских мастеров и осмысления их достижений в контексте новейших живописных открытий.

Актуальность исследования.

Актуальность исследования обусловлена как значимостью проблематики, так и масштабностью творчества А. А. Пластова, его местом в истории русского искусства XX века, неуклонно растущим интересом к личности и творчеству мастера, к русскому искусству советского периода.

Вопрос о европейском контексте русского искусства вообще и русского искусства советского периода сегодня представляется чрезвычайно важным. И если о европейском характере русского дореволюционного искусства (как и литературы), при всем его национальном своеобразии, бесспорно свидетельствуют объективные факты (историко-культурные и

институциональные связи, общие стилистические особенности), то искусство советского периода, долгое время действительно существовавшее изолированно от общеевропейских и мировых процессов, рассматривалось как явление социально и идеологически обусловленное, как часть некоего проекта, выпадающего из контекста истории европейского и мирового искусства. В критике и искусствоведении советского периода эти проблемы (за редким исключением) рассматривались, как известно, в сугубо негативном ключе.

Пересмотр многих устоявшихся концепций отечественного искусства XX века, появление новых материалов и подходов дают возможность с большей долей объективности судить о происходящих процессах.

В последнее время наметилось более объективный подход к исследованию стилистических особенностей искусства советского периода, признается, в частности, в концепциях выставочных проектов, что в искусстве 1930-х -50-х годов присутствовали различные стилистические тенденции, имеющие общемировой характер (например, сезаннизм, импрессионизм и постимпрессионизм, неоклассицизм). Масштабные проекты, такие, как «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000) и «Пути русского импрессионизма» в ГТГ (2003), исследования В. Ф. Круглова, В. А. Лентяшина, А. И. Морозова, а также создание Музея русского импрессионизма и его проекты свидетельствуют об актуальности данной темы и подтверждают наличие единых процессов в художественном творчестве середины XX века.

Проблема связи творчества Пластова с традициями старых мастеров, поставленная еще в 1920-е годы П. Е. Корниловым и намеченная в исследованиях В. А. Лентяшина также представляется одной из центральных для осмысления творческого феномена мастера, его места в истории искусства.

Значительность творческого наследия Пластова (насчитывающего более 10 000 произведений живописи, графики, плаката, скульптуры), его

роль и место в художественном процессе 1930-1970-х годов, присутствие его работ в коллекциях крупнейших художественных, исторических и литературных музеях РФ, музеях столиц государств, входивших ранее в состав СССР, музейных и частных коллекциях Европы и США, неуклонно растущим международным интересом к его творчеству – ставит задачу всестороннего изучения художественного наследия художника **с точки зрения современных представлений и методов искусствознания.** В настоящее время в связи с нарастающим интересом к русскому искусству советского периода, как в России, так и за ее пределами (такие проекты, как «Realismi socialisti» (Рим, 2011-2012), «Четыре сезона» (Малага, 2016), научные исследования об искусстве этого периода вообще и творчестве А. Пластова в странах Европы и США, ежегодные проведения Международной ассамблеи художников «Пластовская осень» с научной конференцией, посвященной творческому наследию А. А. Пластова и искусству XX века) вопрос об особенностях творческого генезиса, мировоззрения, духовных и пластических истоках его творчества становится особенно актуальным, как в теоретическом аспекте, так и для создания экспозиционных концепций в музейной и выставочной практике.

Насущной проблемой современного искусствознания является проблема атрибуции и искусствоведческой экспертизы подлинности работ художников XX века (в том числе – А. А. Пластова.), решение которой представляется возможной лишь на основе понимания целостности и системности художественного наследия художника, дифференциации стилистической специфики каждого этапа творчества.

Степень изученности темы.

Несмотря на значительное количество трудов о посвященных творчеству А. А. Пластова, вопрос о европейском контексте его искусства комплексно не ставился никогда.

Это можно объяснить несколькими причинами:

Во-первых, идеологической предвзятостью и заданной узостью взгляда большинства исследователей советского периода.

Во-вторых, тем фактом, что огромные пласты творчества художника были ни искусствоведам, ни публике практически неизвестны. так как у А. Пластова не было прижизненных персональных выставок (за исключением выставки в Казани в 1929 году) и тем более не было выставок научно подготовленных. Первые и самые масштабные персональные посмертные выставки А. Пластова, состоявшиеся в 1976 и 1977 году в Москве и Ленинграде и впервые позволившие представить грандиозность и ценность его творческого наследия, также носили более репрезентативный, чем научный характер.

С другой стороны уже в 1920-первой половине 1930-х годов было очевидно влияние европейских пластических сюжетов на композиционные замыслы молодого Пластова.

Это становится очевидным уже на первой персональной выставке Пластова в Казани, организатор которой П. Е. Корнилов писал в 1929 году о традиции голландской бытовой живописи в творчестве Пластова. « Более радостным и лирическим он проявляет себя в пейзажах наступающего лета, на выгонах около стад или табунов. В этой сфере А. А. как бы, сохранил в себе лучшие традиции голландской бытовой живописи»¹.

«Изумительно чувствует он анатомию лошади, точно изучил трактат великого Леонардо»².

В 1930-е годы о влияниях на живописный язык Пластова искусства импрессионистов неоднократно писала советская журнальная критика, правда, как правило, в негативном ключе³.

Так, Г. Недошивин⁴ отмечал, что в картине «Купание коней» художник идет от «в построении образа от импрессионистического ощущения», что

¹ Корнилов П. Е. Ульяновский художник А. А. Пластов. – Казань, 1929. – С.9

² Корнилов П. Е. Материалы к словарю ульяновских (симбирских) художников.//Край Ильича. Сборник №3. – Казань, 1928. – С. 39.

³ Против формализма и натурализма в искусстве. – М: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937.

«героем картины стал свет», а «человек ... в его картине участвует в создании образа прежде всего своей кожей, поверхностью своего тела, рефлексам, рождающимися в сложной игре света на воде»⁵.

В реферате «Дискуссии о живописности» 1940 года говорилось: «Одна из лучших картин выставки «XX лет РККА и ВМФ» – работа А. Пластова «Купание коней» – написана явно импрессионистически и по методу и по приемам. Так что говорить, что наследование импрессионизма исключает работу над картиной нельзя»⁶.

В период с середины 1940-х до середины 1950-х вопросы «нового западного искусства» и оценки творчества его последователей (в том числе А. Пластова) носили политизированный и обвинительный характер в статьях: Е. Меликадзе⁷, А. Зотова⁸, М. Седовой⁹, П. Сысоева¹⁰, Б. Иогансона¹¹.

Очевидно, что объективных исследований о влиянии «нового западного искусства» на русское в советский период было мало¹².

Вопросы стилистики советского искусстве 1930-х годов рассматриваются в работе А. И. Морозова «Конец утопии»,¹³ где подробно, но несколько тенденциозно освещаются процессы, происходящие в

⁴ Недошивин Г. Заметки о выставке XX лет РККА и Военно-морского флота // Искусство. – 1938 №5

⁵ Там же С. 96

⁶ Искусство. – 1940. №4. – С. 97.

⁷ Меликадзе Е. Против импрессионизма и его пережитков// «Искусство» 1949. № 6

⁸ Зотов А. За преодоление пережитков импрессионизма/ Искусство – 1950. №1; «Идейность и жизненная правда»/ Искусство. – 1950. №3

⁹ М. Седова. Всесоюзная художественная выставка 1949 года. Тема труда/ Искусство. – 1950. №3

¹⁰ Сысоев П. Борьба за социалистический реализм в советском искусстве./ Искусство. – 1949. №1.

¹¹ Иогансон Б. О мастерстве в живописи. – 1951. №3.

¹² Дмитриева Н. Передвижники и импрессионисты//Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. – М., 1978.: Сарабьянов Д. К. К вопросу о специфике русского импрессионизма// Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М., 1980.

¹³ Морозов А. И. Конец утопии. – М.: Галарт, 1995.

советском искусстве этого периода. Его же книга «Социализм и реализм»¹⁴ отличается более объективным и последовательным анализом, в частности, импрессионистических и постимпрессионистических тенденций в русском искусстве.

Американский исследователь доктор Vern G. Swanson, рассматривая с точки зрения импрессионистических традиций и усвоения открытий импрессионистов советское искусство 30-80-х годов (в том числе творчество А. Пластова), ввел термин «советский импрессионизм» (Soviet impressionism)¹⁵, представляющийся очень плодотворным с точки зрения формального анализа самых разных по тематике и сюжету произведений.

Проблемы поэтики импрессионизма постимпрессионизма рассмотрены в монографиях М. Ю. Германа «Импрессионизм»¹⁶ и «Модернизм»¹⁷, однако в них не затрагивались подробно (особенно, что касается вопросов импрессионизма) проблемы искусства советского периода.

Определенным прорывом в отечественном искусствознании следует считать проекты «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000) и «Пути русского импрессионизма» (2003) в ГТГ и выходом каталогов со статьями В. А. Лянина¹⁸, В. Ф. Круглова¹⁹, А. И. Морозова²⁰, что в свою очередь было результатом определенной переоценки ценностей, стремлением

¹⁴ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – М.: Галарт, 2007.

¹⁵ Vern G. Swanson. Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930-1970. 1994 ; “Soviet impressionist Painting” Antique Collectors Club. 2008.

¹⁶ Герман М. Импрессионизм. – СПб.: Азбука-классика. – 2008.

¹⁷ Герман М. Модернизм. – СПб.: Азбука-классика. – 2008.

¹⁸ Лянин В.А. ...Из времени в вечность. Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма.// Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. ГРМ. – СПб., 2000.

¹⁹ Импрессионизм в России//Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. ГРМ. – СПб., 2000.

²⁰ Морозов А. И. Русский импрессионизм в советской действительности//Пути русского импрессионизма. М.: Сканрус, 2003.

переосмыслить историю отечественного искусства, соединить распавшуюся «связь времен», преодолеть искусственный во многом отрыв истории «русского» дореволюционного искусства от «советского» периода.

Попытка контекстного рассмотрения русского и западного искусства XX века предпринята в исследовании А. К. Якимовича «Полеты над бездной»²¹, а также в недавнем проекте «Лицом к будущему»²² – в статьях А. Боровского²³, П. Вайбеля²⁴, С. Бекштетте²⁵.

Значительный вклад в исследование стилистики русского искусства советского периода внесли работы В. А. Лянина («...Художников друг и советник»²⁶, «...Из времени в вечность. Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма»²⁷, «Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования»²⁸. В. А. Лянин писал, что живопись Пластова «свидетельствует о чрезвычайной чуткости и к западной культуре»,²⁹ называя имена Гольбейна, Веронезе, Веласкеса, Милле.

Однако комплексно данная проблема ни в отношении связи творчества А. А. Пластова с «новым западным искусством», ни в отношении важности для понимания творчества художника традиций старых мастеров поставлена не была.

²¹ Якимович А. К. Полеты над бездной. – М.: Искусство- XXI век, 2009

²² Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. – М., 2017.

²³ Боровский А. Искусство послевоенных десятилетий.// Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. Каталог. – М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2017,

²⁴ Искусство Европы после 1945 года//Лицом к будущему.

²⁵ Борьба против ядерной смерти в изобразительном искусстве Восточной и Западной Германии.// Лицом к будущему.

²⁶ Лянин В. А. ...Художников друг и советник. – Л.: Художник РСФСР, 1985.

²⁷ Лянин В. А. ...Из времени в вечность. Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма//Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. – СПб: Palace Edition, 2000 – С. 43-60.

²⁸ Лянин В. А. Единица хранения. Русская живопись –опыт музейного истолкования. – СПб: Золотой век, 2014.

²⁹ Лянин В. А. ...Художников друг и советник. – С. 90.

Объектом исследования являются живописные, графические работы А. А. Пластова из собраний музеев РФ, СНГ и частных коллекций, собрания семьи художника, этюдный и эскизный материал, а также живописные, графические и скульптурные произведения европейского искусства (необходимые для сопоставительного анализа), а также архивные документы, эпистолярное наследие, воспоминания (в том числе, ранее неопубликованные) из архива семьи художника. Практически все произведения (работы А. А. Пластова и другие упоминаемые памятники (в том числе и зарубежные), о которых идет речь, были изучены автором в подлинниках.

Предметом исследования является феномен сложения и эволюции живописной системы А. А. Пластова в контексте европейских «пластических традиций», творчества «старых мастеров» – Тициана, Тинторетто, Веронезе, Рембрандта, Рубенса, Хальса, а также новейшего европейского искусства его времени – от импрессионизма до Сезанна, Матисса и Ван Гога, феномен контекстности творчества мастера, соотнесенности с современными ему тенденциями и смыслами мирового искусства.

Цель исследования – разрешение проблемы связи искусства и творческого сознания А. А. Пластова с европейской художественной традицией, воссоздание органичной картины творчества мастера, определение его истинных координат в истории искусства.

Задачи исследования

Задачей исследования является выявление, описание и внимательное изучение связей творчества А. А. Пластова с европейским искусством, что предполагает:

-исследование генезиса живописного языка А. Пластова в контексте современных ему стилистических тенденций европейского искусства конца 19 – начала 20 вв.

-изучение импрессионистических тенденций в стилистике А. Пластова 20-50-х годов.

-воссоздание творческой истории наиболее значительных работ мастера, анализ стилистических особенностей живописного языка, как известных полотен, так и значительного корпуса этюдного и эскизного материала

-исследование переосмысления и использования Пластовым европейских пластических сюжетов и анализ их роли в создании произведений.

-изучение идеологического и политического контекста основных этапов творческого пути мастера.

-изучение влияния заграничных поездок, знакомства с подлинниками европейского искусства на творчество Пластова 1950-1970-х годов.

- анализ эпистолярного и литературного наследия художника с целью выявления творческих импульсов, идущих от общеевропейских тенденций художественного творчества

Методологическая основа исследования определена принципом контекстности, что предполагает использование комплексного подхода – то есть совокупности как общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических), так и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно – исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических).

Методологически важными для настоящего исследования являются классические концепции Венской школы, в частности, проблема эволюции стилей как «смены форм созерцания», высказанная в работах Г. Вельфлина, иконологические подходы Аби Варбурга и Э. Панофского.

Изучение роли духовно-мировоззренческих факторов, повлиявших на формирование творческой личности Пластова, предполагает обращение к его биографии, семейным традициям, образованию. Актуален биографический метод, так как многие неизвестные ранее подробности

биографии художника значимы для раскрытия семантики его произведений. Для настоящего исследования чрезвычайно плодотворными и органичными оказываются методы и подходы, разработанные современной российской искусствоведческой наукой и примененные к исследованию русского искусства XIX века, в частности, С. С. Степановой в ее исследованиях об А. Иванове и П. Федотове, проблеме «самоопределения» художника, «личностного выбора», «персональной авторской свободы», подходы сформулированные в работах В. А. Леняшина, А. К. Якимовича.

Иконографический метод открывает возможность анализа европейского пластического сюжета, важного для понимания семантики многих произведений Пластова и создания изобразительного контекста.

Формально-стилистический метод, применяемый к подлинникам – то есть анализ колористической архитектоники, структуры мазка, соотношения значимости рисунка и красочного пятна в разные периоды творчества – позволяет обоснованно говорить о особенностях эволюции художественного языка мастера и его стилистической ориентации.

Впервые к творчеству Пластова в данном исследовании применяется сочетание формально – стилистического, иконографического и иконологического метода. Обоснованность последнего определяется, в том числе, неизменным присутствием в творческом сознании художника символических и сакральных смыслов, а также опыта их осмысления в мировом искусстве.

Хронологические границы исследования охватывают весь период творческой активности А. А. Пластова, начиная с 1910-х годов до начала 1970-х, что обусловлено задачей комплексного исследования стилистической эволюции мастера.

Научная новизна исследования заключается в том, что в настоящем исследовании впервые:

1. Комплексно поставлена проблема органичной связи творчества А. А. Пластова с европейской художественной традицией.

2. На основе анализа обширного корпуса образцов живописи Пластова 1920-1950 годов показана **плодотворность открытий «нового западного искусства» (импрессионизма и постимпрессионизма) для складывания оригинального живописного языка мастера.**

3. Автор рассматривает творчество художника 1930-1950-х годов с точки зрения **живописной поэтики импрессионизма** – мотива, этюдизма, изменения роли рисунка, импрессионистической композиции, эстетизации поверхности холста, отношения к произведению искусства, как к самостоятельной художественной ценности. Для систематизации и анализа вариативных интерпретаций живописных тем, которыми был занят Пластов на протяжении 1930-х годов, автор впервые вводит термин живописного «мотива».

4. Определено, что в творчестве А. Пластова произошло соединение импрессионистической техники, предусматривающей, прежде всего, решение чисто живописных задач с традиционной для русского и старого европейского искусства проблематикой и семантикой станковой картины, что сопровождалось переходом от нарратива к метафоре.

5. На материале анализа значительного количества образцов живописи сделан вывод о том, что в искусстве мастера произошло дальнейшее развитие импрессионистической поэтики – соединение открытий в области выразительных возможностей цвета с точностью рисунка кистью, свойственной старым мастерам. Цветные поверхности в его работах не хранят строгий рисунок внутри себя, однако создают его в своей совокупности и взаимодействии.

6. Выявлена роль **европейского пластического сюжета** как выражения устойчивых смысловых и конструктивных формул в складывании замыслов известных картин Пластова.

7. Как в теоретическом аспекте, так и на материале выставочных проектов, положенных в основу данной работы, сформулированы принципиально новые для исследования творчества художника проблемы,

такие, как «Творчество Пластова и классическое наследие европейской живописи», «Творчество Пластова и европейский пластический сюжет», «Роль импрессионизма и постимпрессионизма в складывании живописного языка Пластова», «Неоклассические традиции в творчестве Пластова», «Мифологические и библейские сюжеты в творчестве Пластова», «Крестьянская тема А. Пластова и традиции Ж-Ф Милле и В. Ван Гога» и другие.

8. Ставится вопрос о существенном влиянии скульптурного опыта Пластова на формирование его живописного языка.

9. В научный оборот введено значительное количество неизвестных ранее работ, в том числе этюдов и эскизов, рисунков, а также неизвестных документов и объектов эпистолярного наследия, многие из которых были текстологически подготовлены автором и введены в научный оборот.

10. Воссоздана и описана история участия А. Пластова в зарубежных проектах – выставки в Вене (1946) и Биеннале ди Венеция (1956). Проанализирована роль впечатлений от зарубежных поездок Пластова 1950-1960-х годов, знакомства с подлинниками европейских музеев, их влияния живописную поэтику мастера последних десятилетий творчества.

11. На основании формально-стилистического анализа этюдного материала и эпистолярного наследия мастера уточнены датировки известных произведений (в том числе, находящихся в музейных собраниях), атрибутирована ранее неизвестная станковая работа.

12. Впервые к творчеству Пластова применен принцип контекстности, как основной методологический принцип исследования. Контекст европейского искусства позволяет совершенно по-иному «прочитать» многие известные, в том числе находящиеся в фундаментальных музейных собраниях работы мастера, выстроить, основанную на анализе обширного живописного материала, картину органичной эволюции его живописного стиля.

13. Впервые ставится вопрос о **гуманистической сущности** искусства А. Пластова, связи его искусства с важнейшими гуманитарными проблемами XX века.

Гипотеза исследования

1. Искусство А. Пластова являлось неотъемлемой частью и логическим продолжением широкого спектра европейских традиций, воспринимаемых как в качестве эталонных образцов пластического языка, так и в плане переосмысления живописных тем и пластических сюжетов, воплощенных в национальных формах. Данный подход напрямую связан с пониманием непрерывности истории национальной культуры, с пониманием русского искусства как части европейского.

2. Всесторонний анализ творчества Пластова в контексте органичных ему европейских традиций позволяет говорить о полистилистическом характере его творческого метода, вобравшего в себя опыт и пластические достижения «старого» (Тициан, Рембрандт, Франс Хальс) и «нового» европейского искусства (импрессионисты и постимпрессионисты). Искусство А. Пластова явилось их плодотворным синтезом.

3. Творческому сознанию А. Пластова были близки общеевропейские гуманистические ценности – христианские, демократические, антивоенные, антиядерные. Его прочтение и художественная интерпретация русской литературы 19 века совпадало с восприятием гуманистических ценностей русской литературы в европейском и мировом сознании.

Апробация исследования

Теоретические положения, методические подходы, результаты диссертационного исследования были использованы соискателем при чтении лекционных курсов в МГАХИ имени В. И. Сурикова, проведении семинаров лекций, организации ежегодных конференций в рамках Международной Ассамблеи художников «Пластовская осень».

Этапами этой работы стали подготовленные при непосредственном участии автора диссертации **выставочные проекты** в ведущих музеях и музейных комплексах Российской Федерации: выставка «К 110- летию со дня рождения А. А. Пластова» в Российской академии художеств, (2003), «Выставка произведений А. А. Пластова» в Государственном Русском музее (Мраморный дворец, 2006), выставочный проект «Образы русской жизни» Государственный музей-заповедник Царицыно (2009), «Образы минувшего» (Музейно-выставочный комплекс Школы акварели С. Андрияки, 2011), «Почва и судьба» (Государственный Русский Музей, 2013), «Планица Вселенной» (Галерея З. Церетели, 2013), «Аркадий Пластов. Живописец и рисовальщик» («Великое искусство Аркадия Пластова») (Академия акварели и изящных искусств С. Андрияки 2019-2020); проекты, которые позволили раскрыть и научно обосновать неизвестные аспекты творчества Пластова, такие, как органическая связь с православной культурой:

«А. Пластов. Православные истоки» (2003, Москва), «Планица Вселенной» (Саров, Нижний Новгород, 2011), европейские художественные традиции в творчестве мастера («Отображение бытия. Пластов и Рембрандт» (2009, Ульяновский музей современного искусства), проблемы классического наследия и тенденциям неоклассицизма в творчестве мастера – «Миф, конструкция, метафора» (МГХПА, 2012), выставки, посвященные отдельным темам и жанрам в творчестве художника – «А. Пластов. Цветы» (Новый Эрмитаж -1, 2004), «Образы детства» (Самарский областной художественный музей, 2010, Дом –музей Ф. И. Шаляпина, Москва, 2010), связям творчества Пластова с русской классической литературой и ее гуманистическими смыслами: «Вслед за Пушкиным» (Музей А.А. Пластова., Ульяновск, 2014), «А. Пластов. Читая Толстого...» (Государственный музей Л. Н. Толстого, Москва, 2016), "Пушкин в Болдино" (к 220-летию со дня рождения поэта) Музей А. Пластова Ульяновск, 2019); другим аспектам творчества мастера – «*Multaque pars mei....*» А. Пластов в Италии», (Ульяновск, Музей А. А. Пластова, 2018), «Страна и мир Аркадия

Пластова» (Академия Акварели и изящных искусств С. Андрияки, 06.12.2018 – 17.02.2019), "А. Пластов. Базар" (Музей А. Пластова. Ульяновск, 2019), А. Пластов «Искусство плаката». (Ульяновск, 2020).

Достоверность изложенного в диссертации материала обеспечивается использованием автором современных методик научных исследований, а также широкой международной апробацией и практическим использованием результатов работы. В процессе выполнения работы диссертантом использован принцип контекстности, что предполагает использование комплексного подхода – то есть совокупности как общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических), так и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно – исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических). Для данного исследования важно изучение духовно-мировоззренческих факторов, повлиявших на формирование творческой личности Пластова. Актуален биографический метод, так как многие неизвестные ранее подробности биографии художника значимы для раскрытия семантики его произведений. Использование иконографического метода открывает возможность анализа европейского пластического сюжета, важного для понимания семантики многих произведений Пластова и создания изобразительного контекста. При анализе живописных и графических произведений мастера важен формально-стилистический метод, предполагающий анализ колористической архитектоники, структуры мазка, соотношения значимости рисунка и красочного пятна в разные периоды творчества. Впервые к творчеству Пластова в данном исследовании применяется сочетание формально – стилистического, иконографического и иконологического метода. Состоятельность работы подтверждается широким практическим использованием ее результатов. Теоретические положения, методические подходы, результаты диссертационного исследования были использованы соискателем при чтении лекционных курсов в МГАХИ имени В. И.

Сурикова, проведении семинаров, организации ежегодных конференций в рамках Международной Ассамблеи художников «Пластовская осень». Достоверность и состоятельность исследования подтверждается представлением ее выводов и положений в докладах на международных конференциях: на Международной конференции «Морозовские чтения» РАХ, (Москва 24-25.11 2011); Международной научно-практической конференции «Творчество Баки Урманчи и актуальные проблемы национального искусства» (Казань, 21-22. 02. 2011); Международной научной конференции «Творческое наследие А. Пластова и проблемы искусства XX-XXI вв.» (II Международная Ассамблея художников «Пластовская осень», Ульяновск, 25.09. 2011); Научной конференции «Неофициальное искусство в СССР (1950-80 гг.) (РАХ, Москва 14-16 марта 2012). Доклад: «Церковная тема и евангельский сюжет в творчестве А. А. Пластова как явление неофициального искусства»; Международной научной конференции «Творчество И. Е. Репина и проблемы современного реализма». (ГТГ, 12-13 ноября 2014). Доклад: «И. Е. Репин – А. А. Пластов. Пути русского реализма»; XIX научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства» (ГТГ, Магnum Arc 26-28 ноября 2014); Международной научная конференция «Актуальные вопросы искусствоведения в России, странах СНГ и странах тюркского мира. (К 120-летию со дня рождения П. Е. Корнилова. Казань, 18-19 мая 2017) Доклад: «А. А. Пластов и П. Е. Корнилов. (К истории первой выставки А. Пластова в Казани в 1929 году»; Международной конференции, посвященной 50-летию дома-музея М. Сарьяна. (Ереван, Музей М. Сарьяна, 25-28 октября 2017); IV Международной конференции «Музыка-Философия-Культура. Свое и чужое в истории искусства и культуры» (Московская Государственная консерватория. 24-26 апреля 2018), Международной научной конференции XXVIII Алпатовские чтения: «История искусства в России XX в. – интенции, контексты, школы». (7-8 декабря 2017 РАХ, Москва); Международной научно-практической

конференции «Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация» VII Санкт-Петербургский международный культурный форум. (16-20. 11.2018) Доклад: «Неизвестная картина А. А. Пластова. Проблемы атрибуции и реставрации»; VI казанских искусствоведческих чтениях «Проблемы реализма в изобразительном искусстве XX-XXI века». Казань (21-22.11. 2019). Доклад: «Проблема жанровой картины в критике 1950-х-начала 1960-х годов и утверждение поэтики «бессобытийного жанра» в творчестве А. Пластова»; Международной научной конференции «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы». Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Москва (27-28.11.2019). Доклад: «Сакральные, скрытые смыслы работ А. А. Пластова и проблемы иконологического анализа живописи XX века»; VI Международной научной конференции «География искусства» РАХ, ГИТР, ИНИОН, РГГУ. Москва (24–26 09. 2020). Доклад: «Исторические, архитектурные и природные ландшафты Поволжья в творчестве Д. И. Архангельского»; конференции «Русская цивилизация, Великая Победа и новые вызовы XXI века» Москва – СПб. (12.11. 2020.), Институт Наследия имени Д. С. Лихачева. Доклад: «Великая Отечественная война как историческая доминанта национального самосознания и современные проблемы русской идентичности»; IV Международной научно-практической конференции «Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры: исследования, реставрация, новые открытия». СПб академия художеств им. И. Е. Репина. (11-14.11.2020). Доклад: «Технология, структура и приемы в живописи Аркадия Пластова»; научной конференции к 60-летию кафедры эстетики МГУ "Эстетика и герменевтика", Москва (11.12.2020). Доклад: "Проблемы экспозиции живописных произведений 20 века. Опыт экспозиций картин Аркадия Пластова"; VIII международной научной конференции «Музыка — Философия — Культура». Москва (23-25.12. 2020). Доклад: «Тема праздника в искусстве 1930-х годов: семантика, стилистика,

контекст (А. Пластов «Праздник урожая» – Д. Шостакович «Светлый ручей»)).

Теоретическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов для более глубокого и объективного понимания стилистических особенностей искусства советского периода 30-50 годов, генезиса живописного языка А. А. Пластова, значимости европейских традиций и европейского контекста для творчества мастера и русского искусства советского периода в целом. Выводы и положения диссертации могут стать основой для дальнейшего изучения проблем истории и теории национального искусства XX века.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы могут быть использованы в научно-исследовательской работе, музейной практике, создании экспозиций и подготовке выставок, каталогов, (в частности, музея А. А. Пластова в Ульяновске и крупнейших музеях России, обладающих коллекциями работ художника), научных статей, монографий, альбомов по творчеству А. Пластова и истории отечественного искусства XX века. Положения и выводы диссертации могут использоваться в образовательном процессе – составлении курсов лекций, практических и семинарских занятий, разработке методических пособий по истории отечественного искусства XX века.

Положения, выносящиеся на защиту:

1. Живописный язык А. Пластова складывался как творческое переосмысление различных стилистических систем, их сложный синтез, важнейшую роль в котором играли открытия «нового западного искусства» – импрессионизма и искусства Сезанна, Матисса, Ван Гога.

2. Парадигмы образов и пластических сюжетов европейского искусства (сюжеты «сельского праздника», «жнецов и жатвы», «стада», «купальщиц», «времен года»), библейские и евангельские сюжеты,

традиции портрета и натюрморта были значимы в конструктивной логике и семантике произведений художника.

3. Зарубежные поездки, контакты с европейскими художниками, знакомство с коллекциями музеев и образом европейской жизни оказали существенное влияние на творчество Пластова 1950-1970-х годов, определив семантику и живописный язык его поздних работ («Когда на земле мир», «Лето», «Солнышко», «Полдень», «Сбор картофеля», «Слепые», «Из прошлого»), работ на мифологические и античные сюжеты («Суд Париса», «Дедал и Икар», «Похищение Европы», «Орфей и Эвридика», «Леда и лебедь»).

4. Изучение творческой истории произведений, включение в научный оборот малоизвестного материала (в частности, этюдов, эскизов), их стилистический анализ, позволило восстановить внутренние эволюционные связи различных произведений мастера, выстроить органичную картину его творчества.

Глава I.

Роль «нового западного искусства» в сложении живописного языка А. А. Пластова

Вопрос о стилистическом генезисе живописного языка А. А. Пластова в отечественном искусствознании традиционно решался, исходя, скорее, из представлений о господствующей стилистической системе (реализм или соцреализм), и подходы к его решению, как правило, не опирались на анализ образцов его живописи в их органической системной взаимосвязи (с учетом этюдов, эскизов, творческой истории произведений), а, также, влияния творчества других художников и стилистических систем. Пластов, как и многие его современники, **жил в эпоху создания и трансформирования стилей** – как в изобразительном искусстве, так и в искусстве вообще.

Между тем, можно с уверенностью сказать, что не только импрессионисты, но и Сезанн, Гоген, Матисс оказывали значительное влияние на его искусство. Более того, знаменательной особенностью раннего творчества Пластова (конец 1910- 20-е годы), по крайней мере, той небольшой части, которая дошла до нас, стало очевидное влияние постимпрессионистов, в частности, П. Гогена и П. Сезанна на стилистику молодого художника, предшествующее переосмыслению импрессионистических традиций, что, по-видимому, совпадает с общим вектором развития русского искусства. Как справедливо указывал А. И. Морозов, молодые художники в начале XX века «как будто испытывали разочарование в импрессионистической форме, в ее созерцательной статике», обращаясь к Ван Гогю, Гогену, но прежде всего к «великим урокам Поля Сезанна»³⁰

³⁰ Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – С. 104.

Исследование и систематизация широкого круга (в том числе и неизвестных ранее) материалов, относящихся к этому периоду, введение в научный оборот новых источников позволило по-новому подойти к данной проблеме, сделать вывод о том, что движение в сторону чистой живописности, артикуляции живописной формы, камерности, живописного мотива было очень важной и практически неисследованной стороной искусства Пластова 1930-х – 50-х годов.

1.1. Проблема «русского импрессионизма» в контексте современных исследований и выставочных проектов

Для понимания сущности трансформаций, происходящих в русском искусстве первой трети 20 века – времени юности и становления А. Пластова – очень важным был европейский контекст, прежде всего, импрессионистический и постимпрессионистический..

Проблема импрессионизма – одна из важнейших в истории русского искусства XX века.

Не вызывает сомнений, что творческие достижения и открытия импрессионистов в области живописной формы, которые М. Герман определяет как «непременная полемика с опостылевшей условной академической формой, дерзкая независимость видения, доминанта пленэра, синтез этюда и картины, революционно иное понимание цвета, тона, валеров, прозрачность и цветовая интенсивность теней, культ взаимодополнительных цветов, живопись отдельными пятнами цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя (дивизионизм)»³¹ оказавшие влияние на все европейское и, отчасти, на американское искусство, повлияли в значительной степени и на русскую живопись конца 19- начала 20 века, что нашло свое отражения уже

³¹ Герман М. Ю. Импрессионизм. Основоположники и последователи. – СПб.: Азбука-классика. 2009 – С. 11

в оценках и высказываниях ведущих художников, представителей русского реализма: И. Е. Репина, И. Н. Крамского, В.И. Сурикова³².

Вопрос о «русском импрессионизме» вообще, так или иначе возникший еще в конце 19 века, несмотря на многолетние дискуссии, выставочные, а теперь уже и музейные проекты, не перестает быть актуальным.

Мощным импульсом к переосмыслению «русского импрессионизма» стали выставочные проекты начала 2000-х годов – «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000) и «Пути русского импрессионизма» в ГТГ (2003) с выходом каталогов со статьями В. Ф. Круглова, В. А. Леняшина, А. И. Морозова, что, в свою очередь, было результатом определенной переоценки ценностей, стремлением переосмыслить историю отечественного искусства, соединить распавшуюся «связь времен», преодолеть искусственный, во многом, отрыв истории «русского» дореволюционного искусства от «советского» периода. Широкий контекст «русского импрессионизма» давал такую возможность. Утвердить и узаконить термин «импрессионизм» по отношению к советскому периоду помогли коллекции русского искусства, собранные коллекционерами США, в частности, Р. Джонсоном (The Museum of Russian Art (TMORA), Springville Museum of Art, Overland Gallery in Minneapolis). Именно американский исследователь – доктор Vern G. Swanson – вводит термин «советский импрессионизм» («Soviet impressionism»)³³, рассматривая с точки зрения импрессионистических традиций и усвоения открытий импрессионистов советское искусство 1930-80-х годов.

Однако, это не сняло полностью вопрос о правомерности применения самого термина «импрессионизм» по отношению к русскому искусству.

³² Об актуальности этой проблемы, необходимости ее осмысления свидетельствует и недавний проект «Передвижники и импрессионисты. На пути в XX век» в ГМИИ имени А. С. Пушкина. «Передвижники и импрессионисты. На пути в XX век». Каталог. – М., 2017.

³³ Vern G. Swanson “Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930-1970”, 1994 ; “Soviet impressionist Painting” Antique Collectors Club, 2008

Безусловно, справедлива точка зрения французских историков искусства, которую разделяет М. Ю. Герман, о строгой «историчности» понятия импрессионизма как культурного явления, подразумевающая, что импрессионизм – «определенная страница истории французской (и только французской!) живописи: шестидесятые – восьмидесятые годы XIX века, Салоны отвергнутых, восемь выставок импрессионистов с 1884 по 1886 год, конкретные имена, судьбы, события...»³⁴.

С другой стороны, невозможно игнорировать утверждения В. А. Ляяшина (опирающегося на размышления К. Юма), что «импрессионизм как сущность остается импрессионизмом, где бы он не появился. А появляется он повсюду, ибо был не изобретением, а открытием»³⁵.

Мы полагаем, что в отношении русского (как и любого другого не французского искусства) справедливее говорить об импрессионистическом языке, способе изображения, элементах импрессионистической поэтики.

Остается фактически без ответа вопрос о стилистических признаках «русского» импрессионизма, как и вопрос о его экзистенциальной и стилистической определенности, который многими исследователями трактуется, опять-таки, весьма неоднозначно.

Очевидно, что помимо формальных признаков, влияний на уровне технических приемов, импрессионизм как стиль обладал определенными идеологическими смыслами. Так, «отношение к произведению искусства как к автономной художественной ценности, а к творческой деятельности – как к свободному и независимому от общественной жизни процессу»³⁶ было, во многом, действительно чуждым традиционному русскому искусству конца 19 века, неотделимому от общественных проблем и социальных смыслов.

«Проникновение импрессионизма в живопись традиционного фигуративного реализма, в искусство его русских современников, в первую

³⁴ Герман М. Ю. Импрессионизм. – С. 11

³⁵ Ляяшин В. А. Единица Хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб.: «Золотой век», 2014. – С. 145

³⁶ Герман М. Ю. Импрессионизм. – С. 11

очередь Репина и Серова, в значительной мере поспешествовало освобождению палитры, культу пленэра и т.д. В России стал появляться «этюдизм»; правда, он остался в русском искусстве явлением несколько маргинальным в силу именно своей формальности, удаленности от идейных споров («импрессионистические» картины, в первую очередь, Коровина, в какой-то мере, Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались, скорее, именно как милые натурные этюды»,³⁷ – пишет М. Герман.

Важно, что сами русские художники и, прежде всего, И. Е. Репин прекрасно осознавал положение русской живописи в отношении импрессионизма. «Да, мы совершенно другой народ, кроме того, в развитии мы находимся **в более раннем фазисе** (выделено мной – Т.П.). Французская живопись теперь находится в настоящем цвету, она отбросила все подражательные и академические, и все наносные кандалы и теперь она – сама... Наша задача – содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории – вот наши темы, как мне кажется; краски у нас – орудие, они должны выражать наши мысли...»³⁸.

Здесь важно осознание Репиным русского искусства как искусства более молодого и еще, может быть, поэтому не принявшего вполне (письмо написано в 1874 году) новые стилистические формы.

«По-видимому, в бытовании отечественного импрессионизма, – пишет В. А. Лященко, – присутствует нечто мешающее увидеть его реальность с необходимой научной определенностью, какое-то противоречие, убрать которое трудно, не разрушив саму реальность»³⁹.

Очень плодотворной представляется мысль В. А. Лященко о творческой готовности русской живописной школы воспринять открытия импрессионистов, об органичности этого пути в контексте истории русской живописи.

³⁷ Герман М.Ю. Импрессионизм. С. 405

³⁸ И. Е. Репин Письмо И. Н. Крамскоому // Переписка Крамского в 2 т. М.: Искусство. Т. 2. – С. 303

³⁹ Лященко В. А. Единица Хранения. – С. 136

«...Ген импрессионизма, таившийся в недрах реализма, неизбежно должен был прорасти и стать самим собой – художественной системой»⁴⁰

При этом, исследователи – и М. Ю. Герман, и В. А. Лянин – подчеркивали «готовность» русского искусства к восприятию новых тенденций.

«В России для этого понадобилась пленэрная одержимость А. Иванова и поэтичность венециановской души, лирическая саврасовско-левитановская пейзажность и световые вспышки А. Куинджи»⁴¹.

С другой стороны, признается, что импрессионизм «стал одним из корневых составляющих русского авангарда»⁴², повлияв на творчество К. Малевича (что особенно очевидно в работах 1900-х годов), М. Ларионова, раннего В. Кандинского.

И если в Европе уже в конце 19 века сознавалась некая естественная исчерпанность его возможностей («от природы осталась одна краска-цвет, одно спектральное мерцание. Объем, тяжесть, плотность вещества растворились в солнечном луче. Дальше по этому пути эмпирического развеществления идти было некуда. Постимпрессионизм начал поиски нового пути. Его нашел Поль Сезанн», – как считал С. Маковский⁴³), то в России творческие поиски в этом направлении были плодотворны вплоть до второй половины XX века. «Отрешенность» «русского» импрессионизма (в отличие от передвижничества) от традиционно значимых социальных тем было особенно показательной в предреволюционные и революционные годы. Предреволюционные ощущения и революционные катаклизмы не изменили общей парадигмы. В этом очевидно явное расхождение литературы, которая, при всем разнообразии стилистических направлений, говорила о «главном» и

⁴⁰ Лянин В.А. Указ. Соч. – С.146.

⁴¹ Там же.

⁴² Герман М. Ю. Импрессионизм. – С. 405

⁴³ Герман М. Ю. Указ. соч. – С. 336

«судьбоносном» (символистские пророчества «Возмездия» и «Двенадцати» А. Блока, футуризм В. Маяковского, социальный символизм В. Брюсова, буревестник Горького и, даже, «Вишневый сад» А. П. Чехова (написанный в 1903 и поставленный в 1905) и живописи. Здесь отражением экзистенциальных смыслов бытия стала абстракция, супрематизм Малевича – «Нам нужна была революция – восстание против цепи вещей и повисшего на нас старого Разума веков»). Все то искусство, которое принято связывать с импрессионистической традицией в полном соответствии с классическими определениями импрессионизма (уход от сюжета, а вместе с этим и от формулируемых проблем «бытия»), катаклизмов бытия словно бы не замечало. Именно поэтому К. Коровин писал в 1917 году «Розы в голубых кувшинах», а С. Жуковский и С. Виноградов – интерьеры усадеб. Отъезд из России К. Коровина, Н. Фешина, К. Горбатова, Ст. Жуковского, и почти физическая невозможность существования этого искусства в первые постреволюционные годы, казалось, прервало его историю.

Тем не менее, для русского искусства постреволюционного периода, особенно в 1930-е годы, когда появляется новое поколение художников (С. Герасимов, А. Пластов, Ю. Пименов, П. Вильямс, А. Фонвизин, Н. Тырса), для которого пути импрессионизма были привлекательны и манящи и продолжали работать И. Грабарь, В. Бакшеев, К. Юон, В. Бялыницкий-Бируля, традиции импрессионизма вновь становиться актуальным и плодотворными. Во-первых, потому, что русский импрессионизм, в отличие от западноевропейского, был еще не вполне исчерпан как метод и как мировоззрение, а, во-вторых, именно этот путь давал некую возможность погрузиться в стихию живописания и творческой свободы, избежать иллюстрирования идеологических догматов. Примером плодотворности и животворности импрессионистической стилистики в рамках творчества одного художника может служить А. Герасимов, ученик К. Коровина и А. Архипова, импрессионистические работы которого (например, «После

дождя. Мокрая терраса» (1935)) счастливо контрастируют в художественном отношении с его картинами «большого стиля».

Традиции русского импрессионизма 1930-х – 1950-х годов оказались плодотворными для последующей истории русского искусства.

«Испытав жесточайшие гонения, импрессионизм через С. Герасимова и А. Пластова – получил второе (третье, четвертое?) рождение в практике лидеров реалистической живописи 1960-1980 годов»⁴⁴ – то есть, в творчестве В. Гаврилова, В. Цыплакова, А. и С. Ткачевых, Е. Зверькова, Э. Браговского.

О связи творчества А. Пластова с импрессионизмом писала еще советская критика 1930-х годов, делая порой верные и очень профессиональные наблюдения. Однако, как правило, сугубо негативный контекст этих рассуждений не предполагал, конечно, последовательного анализа и доказательного искусствоведческого рассмотрения. И вопрос о влиянии импрессионизма, постимпрессионизма на формирование живописного языка Пластова никогда всерьез не ставился. Тем не менее, во всех современных исследованиях, касающихся русского импрессионизма, имя Пластова так или иначе упоминается, а его работы включались в выставочные проекты, посвященные традициям импрессионизма в русском искусстве⁴⁵.

То же можно сказать и о влиянии на русское искусство первой половины XX века Сезанна, Матисса, Гогена. Проблема цвета, колористической формы, живописности становится основной для всего европейского искусства.

⁴⁴ Леняшин В. А. «Единица хранения» С. 138

⁴⁵ Vern G. Swanson. Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930-1970” 1994 ; “Soviet impressionist Painting” Antique Collectors Club. 2008; Импрессионизм в России//Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. ГРМ. Спб., 2000; Пути русского импрессионизма. М. Сканрус. 2003.;

Происходила, говоря словами Г. Вельфлина, «смена форм созерцания».⁴⁶ Для европейского искусства второй половины 19 века, а вслед за ней и для русской, главным вопросом становится цвет.

«Изучая живопись за период от Делакруа до Ван-Гога и, главным образом, живопись Гогена, а также импрессионистов, расчистивших почву, и Сезанна, давшего последний толчок введением цветowych объемов, можно проследить процесс реабилитации роли цвета в живописи, процесс утверждения его эмоциональной силы»⁴⁷.

Вместе с тем, стилистическое влияние нового европейского искусства на русское накладывалось на собственно национальные поиски в области цвета и колористической формы (достаточно вспомнить В. Д. Поленова и его последователей и учеников по МУЖВиЗ – И. Левитана, В. Серова, К. Коровина). Наиболее чуткая русская дореволюционная критика отмечала эти тенденции в более поздних поколениях русских художников. Таким образом, возникало не усвоение уже открытых тенденций, а сложный синтез, приводящий к возникновению оригинальных художественных систем.

Так, например, о влиянии французского искусства на творчество М. Сарьяна писал М. Волошин: «В области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан импрессионизму и, в частности, Гогену. Но это была для него лишь логическая дисциплина самопроверки и самоопределения. Врожденным инстинктом своей восточной души он сумел слить острый цветовой анализ современной европейской живописи с простыми синтетическими формами восточного искусства»⁴⁸.

⁴⁶ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., «Шевчук». 2009. – С. XXXV

⁴⁷ Матисс Г. Высказывания о цвете// Матисс. Сборник статей о творчестве. – М.: Иностранная литература – С.41

⁴⁸ Волошин М. А. М. С. Сарьян // Аполлон. – 1913. №9 – С. 14.

1.2. Импрессионистические тенденции в генезисе живописного языка и художественной системы А. Пластова.

Тенденции, связанные с переосмыслением традиций нового искусства в генезисе живописного языка и художественной системы А. Пластова, определяются сразу несколькими основополагающими факторами, как объективными («смена форм созерцания» – Вельфлин), так и субъективными, связанными с особенностями его собственного видения и дарования.

Особое колористическое видение мира, по-видимому, было органически присуще Пластову. Именно колористическую систему, основанную, в сущности, на дополнительных цветах, он видит и запоминает в росписи иконостаса прислонишенской церкви, автором которой был его дед – Г. Г. Пластов.

«Дед был любителем густых, насыщенных до предела тонов. Он любил сопоставлять глубоко синие тона с кроваво красными, перебивать их лимонными, изумрудными, оранжевыми, Фоны были золотые, почва под ногами – сиена жженая, все головы, руки писались какой-то огненной сиеной. Тени зеленые. Носы, завитки волос, губы, глазницы, пальцы...- все толсто прочерчивалось пылающим суриком, и, когда, бывало, за вечерней солнце добиралось до иконостаса, невозможно было оторвать глаза от этого цветника»⁴⁹.

Представим себе, что это была русская церковная живопись (храм расписывался в середине 1870-х годов) Арзамасской школы и сохранившиеся (очень хорошие) образцы ее все же не производят того впечатления, о котором пишет Пластов. В семье сохранилось всего несколько икон работы Г. Г. Пластова, несомненно, очень талантливого церковного архитектора и живописца: «Архангел Гавриил» – фрагмент

⁴⁹ Пластов А. А. Автобиография.

«Благовещения», «Бог Саваоф» и «Михаил Архангел», а также фрагменты настенной живописи («Крещение»).

Николай Аркадьевич Пластов (сын А. А. Пластова) так оценивал эти работы: «Письмо «Гавриила» тяжеловато и скованно... Зато добротный, густого темного колера – прозрачные умбры, сиены – «Бог Саваоф» – внушительен и необычен по композиции и, видимо, повторяет один из серьезных академических образцов храмовой живописи первой четверти XIX века, тональное решение выдержано, рисунок определен и строг. Крылатый «Михаил Архангел» – несомненно, лучшая из этих трех работ Григория Пластова. Архангел величав и значителен. Под потемневшей за столетие олифой смуглая плавкая живопись изображает архистратига небесного воинства с огненным мячом и развернутым свитком. Темные доспехи римского воина играют на изгибах тонкой золотой штриховкой, золотое узорочье окаймляет одежду, рдяный плащ, колеблемый нездешними стихиями, развивается по накладному золоту фона. Это – единственное движение в грозной замкнутости фигуры, стоящей на охряных клубах облаков. Сам гневный лик, тонкого рисунка руки, изящные следки легких стоп – все говорит о том, что мастер обладал немалой выучкой и понимал премудрости современного ему иконописного дела»⁵⁰.

«В 1908 году, – писал А. А. Пластов в автобиографии, – к нам в село приехали иконописцы подновить и дополнить то, чем дед с отцом когда-то разукрасили нашу церквушку. Общество поручило отцу руководство и надсмотр над работами. Когда стали устанавливать леса, тереть краски, варить олифу, я ходил как во сне – до того было все пронзительно увлекательно. Но вот с отцом полезли под купол к веселым кудрявым богомазам. Запах олифы, баночки с красками, сажженные пророки, архангелы с радужными крыльями обступили меня кругом. Контур были в палец толщиной, обычной прилизанности икон не было и в помине. Живопись

⁵⁰ Пластов Н. А.. Прислониха. Из прошлого // Памятники Отечества 1998. № 42(7–8). Часть II. – С. 164.

была мазистой, резкой. Как зачарованный, я во все глаза смотрел, как среди розовых облаков зарождается какой-нибудь красавец в хламиде цвета огня и потрясающий неведомый восторг, какой-то сладостный ужас спазмами сжимал мое сердце. Тут же я взял с отца слово, что он мне купит вот таких же порошков, я так же натру себе этих красивых – синих, огненных красок и буду живописцем и никем больше...»⁵¹.

Важнейшей чертой творческого метода Пластова, выработанной с самых ранних ученических лет, была работа на пленэре. Именно пленер, работа с постоянно меняющейся светом – воздушной средой приводит к возможности осуществления главного импрессионистического принципа – «писать, что вижу, а не то, что знаю». Основы пленэрного письма Пластов получил от своего первого учителя – симбирского акварелиста, краеведа, педагога Д. И. Архангельского. Истории симбирского ученичества Пластова и та роль, которую сыграла школа Архангельского в дальнейшем творческом становлении живописца, до конца еще не осознана. Между тем, именно в это время не только закладывались основы творческого мировидения и формирования личности художника, но и возникали живописные темы, пластические сюжеты (например, «купание коней») которые будут реализованы спустя многие годы. Огромную роль в этом сыграла художественная среда, формирующаяся в Симбирске как раз в годы учебы А. Пластова в духовной семинарии и занятий у Архангельского.

Уникальность творческой личности Д. И. Архангельского во многом определила становление Пластова на ранних этапах. Д. И. Архангельский происходил из семьи чиновника духовной консистории, учился в Симбирской семинарии (не окончил). Обучался живописи у известного симбирского художника у П. И. Пузыревского, выпускника Петербургской академии художеств, ученика П. П. Чистякова и М. К. Клодта. В 1909-1910-х годах Архангельский занимается на курсах рисования в Петербурге при

⁵¹ Пластов А. А. Автобиография.

Академии художеств, а затем в студии Я. С. Гольдблатта у живописца И. М. Грабовского. В 1913 году сдает при Академии художеств экзамен на звание учителя рисования.

«Искусство упрямо пробивается сквозь толщу обывательщины, обломовской лени и безразличия»⁵².

Плодотворная творческая и педагогическая деятельность П. П. Пузыревского, Д.И. Архангельского, А. С. Строганова свидетельствует о складывании в Симбирске в 10-20-х годах профессиональной художественной среды и местной живописной школы, в основе которой лежали как традиционные академические принципы, так и работа с натуры, которая была связана с развитием и утверждением в русском искусстве пленэрной живописи.

В городе работал ряд художественных студий, «Трудовой пункт» (род художественно-промышленных мастерских), велось преподавание изобразительного искусства в гимназиях и других учебных заведениях (в частности, в семинарии, куда поступил Пластов), организовывались выставки. С 1907 года Д. И. Архангельский преподает в училищах и гимназиях города. Он называл себя художником-учителем, считая преподавание главным делом своей жизни. В 1908 году произошла встреча Архангельского с пятнадцатилетним Аркадием Пластовым, которая для обоих стала судьбоносной. «На мое счастье с первого же года моего обучения (в семинарии – Т.П.) ввели рисование. – вспоминал Аркадий Александрович в автобиографии,- Был приглашен преподавателем... Архангельский Дмитрий Иванович, начинающий художник, человек исключительного личного обаяния и энтузиаст педагогического дела. Его необыкновенная восторженность, с какой он нас стал посвящать в тайны изобразительного искусства, казалось способна была зажечь пламень любви

⁵² Пластова Т. Ю. Художник Д. И. Архангельский// Д. И. Архангельский. Альбом репродукций. – Ульяновск.: Артишок, 2007. – С. 11

к искусству даже в много видавших изрезанных партах, из-за которых мы, несколько добровольцев (рисование считалось необязательным предметом), с сверкающими глазами следили за его мешковатой фигурой, ни на минуту не умолкавшей. Было упоительно интересно, ново до невероятности, и после урока трудно было проснуться к обыкновенным делам прочей учебы. С первого же урока я стал его любимцем и другом на всю жизнь. Он учил меня писать акварелью, маслом непрерывно рисовать все, что попадалось на глаза, снабжал меня, как и прочих, красками, холстом, бумагой, карандашами. Ставил натюрморты из фруктов и автор лучшего рисунка премировался всеми этими яблоками, виноградом, арбузом. Таковым обычно бывал я. Чтобы не было очень обидно другим, он старался ставить натюрморт иной раз из такого количества груш и винограда, что этого хватало на всех. И тогда я премировался покупкой им моей работы... Это наполняло мое сердце таким торжеством, что сказать трудно»⁵³.

«От него, – вспоминал Пластов, – я впервые узнал о передвижниках, о «Мире искусства», Третьяковке. Чудесный мир прекрасного стремительно развертывался передо мной. На первых порах меня особенно поражали Васнецов, Нестеров, Суриков, Репин. Сестры мои были замужем за мужиками, и вот все эти шабры (соседи) и сватья глянули на меня с третьяковских полотен как живые, давно знакомые, и, как раз, те самые, которые смутно мнились, когда я впервые знакомился со сказками и былинами, с историей Руси. Трудно сейчас за давностью лет вспомнить и как-то объяснить, как это произошло, но художником я стал именно с тех пор, с этих памятных годов, то есть весь мой душевный строй стал определяться понятиями так или иначе связанными с миром искусства....Мне нестерпимо стало хотеться изображать бесконечно дорогой для меня деревенский мир со всей его щемящей сердце простой свежестью,

⁵³ Пластов А.А. Автобиография.

с его, как говорят, радостью и горем, с его темнотой, таинственностью и стихийной силой в своих проявлениях»⁵⁴.

Архангельский работал *a la prima*, не переделывая и не нагружая.

Смелые заливки, радость чистого цвета, прозрачность и плотность, использование натурального цвета бумаги в живописной системе листа – всем этим он владел в совершенстве. Он умел передавать состояние неба, снег, солнечный свет... При этом художник почти не использовал белила. Остро чувствуя общий тон, соотношение тона и цвета в природе, Архангельский смело включал цвет бумаги в живописную ткань. Он мог быть и передним и дальним планом, становиться то теплее, то холоднее в зависимости от окружающего цвета, то есть обретал способность звучать пространственно.

Архангельский начинал обучение с анализа цвета, с восторга перед натурой, хвалил за каждый удавшийся мазок. Прием рисования кистью, отличавший манеру зрелого Пластова (и свойственный «старым мастерам» - Рубенсу, Ф. Хальсу, Делакруа), безусловный контакт руки и глаза, быстрые решения цветовых отношений вырабатывался, по-видимому, тоже в годы ученичества.

«Кистью рисуй. Один мотив повторяй по несколько раз. Мазки интересные не повторяй и не замазывай. К одному и тому же мотиву в природе возвращайся чаще, и ты увидишь всегда новое и интересное»⁵⁵, – писал Архангельский художнику Б. И. Жутовскому, также его ученику.

Педагогические приемы его были разнообразны и учитывали опыт русской художественной школы. «Я давал Пластову задания, темы, указывал технику, мотивы, книги. Потом при ближайшей встрече мы вместе

⁵⁴ Пластов А. А. Автобиография.

⁵⁵ Жутовский Б. И. Великий человеческий учитель// Д.И. Архангельский. Человек, Художник, Учитель, Подвижник. Материалы межрегиональной научной конференции. – Ульяновск, 2010. – С. 94.

просматривали его работы, рассуждали, спорили, пробовали различные способы, читали..»⁵⁶.

Выполненные под руководством учителя, работы Пластова дают представления не только о незаурядных способностях юноши, но и о педагогическом таланте учителя. Поддерживая приверженность Аркадия к деревенским темам, своим, ни на чьи не похожим сюжетам, Архангельский стремился всесторонне развить своего ученика, раскрыть все грани его дарования.

Знаменательным событием в культурной жизни Симбирска стало празднование столетия со дня рождения И. А. Гончарова.

В 1911 году в залах Дворянского собрания в Симбирске открылась выставка, насчитывавшая более 150 работ художников П. И. Пузыревского и Д. И. Архангельского. Архангельский привлекает молодого Пластова и к этой серьезной работе: в 1912 году Пластов делает обложку к каталогу выставки, посвященной И. А. Гончарову.

Помимо художественной цели выставка имела цель практическую – сбор средств на строительство в Симбирске дома-памятника И. А. Гончарову, который должен был стать культурно-просветительным центром с библиотекой, художественным и краеведческим музеем, художественной школой. Позднее выставка была перевезена в Петербург и 10 декабря 1911 года открылась в Меншиковском дворце на Васильевском острове, где Архангельский удостоился похвалы самого П. П. Чистякова.

Завершением раннего ученического периода можно считать знакомство Пластова с работами В. Д. Поленова и других художников на выставке в Казани. В 1909 году будущий художник специально едет из Симбирска в Казань, чтобы увидеть выставку В. Д. Поленова. Выставка в стенах Казанской художественной школы (Казань, Арское поле) называлась

⁵⁶ Пластова Т. Ю. Художник Д. И. Архангельский. – С. 12.

Современное русское искусство. На разных этажах школы, кроме поленовской экспозиции помещались выставки «Союза русских художников», работы «Товарищества передвижных выставок», «Новейших художников», «Группы казанских художников. Был издан каталог выставки⁵⁷. На выставке экспонировались 59 картин Поленова из цикла «Жизнь Христа», которые произвели на юного Пластова огромное впечатление. Среди работ «Союза русских художников» были картины С. Виноградова («Осень» 1908), И. Грабаря («Голубая скатерть» 1907, «Снежные сугробы» 1904), М. Ларионова («Рыбы при закатном солнце» 1904, «Кусты роз» («Розовый куст» 1904), Петровичева («Пристань на Волге». 1906), работы М. Аладжалова, Л. О. Пастернака, Н. Сапунова, С. Судейкина, Л. Туржанского и других. (Среди работ Н. Сапунова был представлен вариант «Карусели», тему, которую Пластов много лет спустя будет разрабатывать в «Ярмарке»). Несомненно, это первое знакомство, в том числе и с русским импрессионистическим искусством, было очень важным для молодого художника. Однако, именно выставка В. Д. Поленова стала, по-видимому, определяющим моментом в его решимости поступать в МУЖВиЗ. Ведь там преподавали ученики и последователи В. Д. Поленова (Левитан, Коровин, Архипов, Виноградов – работы которых он видел на выставке), с именами которых связано дальнейшее развитие русской пленэрной живописи и ее движение в направлении обретения новых выразительных возможностей и постижения новых живописных смыслов, навстречу европейскому искусству.

В автобиографии (во всех ее редакциях) Пластов особо отмечает влияние этой поездки и, прежде всего, живописи В. Д. Поленова. При этом евангельский цикл, который он мечтал увидеть, поразил его новыми живописными подходами и открытиями в области восприятия свето – воздушной среды, что явилось, несомненно, результатом поездок Поленова

⁵⁷ Каталог художественной выставки «Современное русское искусство». – Казань, 1909.

на Восток и работы на пленэре. «Тяга в Москву особенно усилилась с 1911 года (ошибка: имеется в виду 1909 – Т.П.), когда мне пришлось испытать воздействие настоящего искусства. Таким событием была выставка художника Поленова в Казани, куда я специально поехал посмотреть его картины. Был я тогда поднят до каких-то заоблачных высот – ведь я видел картины одного из тех, кто по моим тогдашним понятиям коснулся вершин возможного. К тому же о Поленове, о его цикле «Жизнь Христа» я уже читал в газетах и журналах много всяких отзывов и придавал им серьезное значение. Сейчас, много лет спустя не совсем ясно я понимаю тогдашние мои восторги, но помню их отлично, как и ту громадную «зарядку», какую дала мне эта выставка. Поленов ударил мне по сердцу, главным образом, непостижимой тогда для меня свежестью красок и световых эффектов. Они мне казались тогда ярче самой действительности, тогда и лишь после этой выставки я прозрел на эффекты солнечного света...»⁵⁸

Важной чертой импрессионистического мышления и всего последовавшего за ним искусства было критическое восприятие традиционного, прежде всего, академического наследия.

Это в значительной степени было свойственно молодому Пластову.

Первую прививку «нового» искусства Пластов получает сразу же по приезду в Москву, поступив для подготовки к экзаменам в МУЖВиЗ в мастерскую И. И. Машкова. Известный уже тогда не только как живописец, лидер «Бубнового валета» (увлеченный в эти годы, как и П.П. Кончаловский, Сезанном), но и как педагог, Машков в 1920-х годах станет одним из ведущих преподавателей живописного факультета Вхутемаса – Вхутеина. Система преподавания Машкова, основанная на любви к материалу, знании технологии живописи была уже тогда, во времена учебы Пластова, близка к принципам, исповедуемым в училище. Пластов учился у Машкова любви к материалу, ремеслу, к самой живописной плоти.

⁵⁸ Пластов А. А. Автобиография

«У Машкова, – писал А. Бенуа, – чувствуется что-то добротное, основательное, твердое и спокойное в работе, и таким же он мне представляется учителем среди своих семидесяти учеников, которых он обучает не только похожему списыванию с натуры, но и знанию всех основ живописной техники. Лучше всяких наставлений на ученика действует тесное его «общение с материалом». Краска, приготовленная самим живописцем, не только обходится ему дешевле, но еще обладает, как и все созданное собственными руками, какой-то близостью, чуть ли не душой. И эта близость – огромный плюс в работе, огромное, неожиданное облегчение»⁵⁹ Знание живописных технологий особенно пригодится Пластову, когда он будет в тяжелые двадцатые годы сам тереть краски, грунтовать холсты.

Машков был требовательным педагогом, увлеченным как раз в то время открытиями Сезанна, его формотворчеством, конструктивностью рисунка и живописной кладки. Он, – как писал А. Бенуа, – «образец живой творческой силы, темперамента, непосредственности».⁶⁰

«Я жестоко страдал, – вспоминал Пластов, – когда он бесцеремонно толстым углем выправлял мои филигранно отточенные карандашом головы, ни во что ставя мою манеру, так превознесенную в богоспасаемом Симбирске»⁶¹. Это было первое соприкосновение с новым, во многом шокирующим искусством, но именно оно сделало возможным впоследствии опыт различных стилистических систем, синтезировать их в своей собственной.

Пластов поступает на скульптурное отделение Императорского Строгановского художественно – промышленного училища, с которым связаны судьбы выдающихся художников дореволюционного и

⁵⁹ А. Бенуа. Машков и Кончаловский. Цит. По: «Неизвестный Кончаловский» – М.2002. С. 142.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Пластов А. А. Автобиография. Архив семьи Пластовых.

постреволюционного периода, таких как М. А. Врубель и К. А. Коровин, Ф. О. Шехтель и И. И. Машков, Н. А. Андреев и А. В. Шевченко, Ф. Ф. Федоровский и А. В. Щусев, а позднее В. Е. Татлин, И. С. Ефимов, А. М. Родченко, С. В. Герасимов, В. И. Мухина и другие.

Учебные программы на скульптурном отделении были, по-видимому, очень разнообразны и включали, в том числе, своего рода дизайнерские проекты.

Так, по воспоминаниям Д. И. Архангельского, одно из учебных заданий предполагало изготовление модели фарфоровых часов для камина. Пластов сделал работу в абсолютно авангардном виде: «Он их красными сделал. Интересно. Но споры вокруг них в училище были большие: одним очень нравилось, а другие ругали... Одни считали, что студента надо отчислить немедленно, другие, – что поощрить. Мнение последних возобладало»⁶².

Можно сказать, что именно в Строгановском училище Пластов обрел тот метод работы с натурой, который пребудет с ним всю его творческую жизнь. В училище студентам выдавали на летнюю практику блокноты в половину писчего листа для рисунков и композиций с натуры. Привычку рисовать в таких блокнотах он сохранил навсегда, это стало для него способом жизни в искусстве, бесконечным источником пластических сюжетов.

Несомненное влияние на становление Пластова оказал преподававший в то время в училище композицию Ф. Ф. Федоровский. Уже известный в то время художник, выпускник строгановского училища, ученик В. Серова, К. Коровина, М. Врубеля, автор декораций многих постановок в частной опере Зимина, спектаклей дягилевских «Русских сезонов» в Париже и Лондоне, Федоровский произвел на молодого Пластова огромное впечатление. Он

⁶² «Живу и дышу родным городом» (По материалам архива Д. И. Архангельского) – Ульяновск: «Вектор-С». 2009. – С.177

преподавал в училище «по классам творческого рисования, композиции и акварели» (именно композиция станет для Пластова впоследствии важнейшей творческой задачей). Но, по-видимому, и театральные работы привлекли Пластова – студента. Эпоха серебряного века ознаменовалась для русского театра поистине революционными преобразованиями : новая драматургическая форма А. Чехова, МХАТ и «система Станиславского», дягилевские постановки, и, наконец, небывалое развитие театрально-декорационного искусства, обновление сценографии, появление блистательных художников, работавших для театра, среди которых – А. Головин, А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Гончарова, оформление театральных спектаклей художниками – станковистами – К. Коровиным, М. Врубелем, В. Серовым. В студенческие годы Пластов был чрезвычайно увлечен театром, часто ходил в Большой, поджидал с другими студентами у театрального подъезда балерину Гельцер. «Тогдашняя моя восторженность и пыл привлекли его внимание. Он чаще, чем с другими, беседует со мной об искусстве и призвании художника, и вскоре этот прекрасный художник и человек становится предметом моей какой-то восторженной влюбленности. Для меня он был настоящим художником. Благодаря ему, я жил в каком-то вечно возбужденном одержимом состоянии, и ничего, кроме искусства не владело моей душой с такой неодолимой силой»⁶³, – вспоминал А. Пластов в автобиографии.

В 1907 году Федоровский создает декорации к опере «Кармен».

В 1910-1912 гг. – к «Евгению Онегину», «Демону», «Пиковой даме», «Снегурочке», «Садко». Стилистика работ Федоровского, как известно, значительно менялась на протяжении всей его творческой жизни. В момент встречи с Пластовым – он еще совсем молодой (ему около тридцати), темпераментный ищущий, развивающийся художник.

⁶³ Пластов А. А. Автобиография.

«Иллюстративность, свойственная «Демону», и в «Пиковой даме» и в «Евгении Онегине» была художником практически преодолена... В отличие от графических, линейных, иногда лишь тонированных белилами и черной гуашью костюмных листов, сценографические листы выполнены очень живописно. Мягкие, растушеванные абрисы, нежное сочетание синих, лиловых, тонких зеленых оттенков недвусмысленно позволяют отнести эти картины к живописи символизма»⁶⁴

Удивительная живописность его эскизов, особая драматургия цвета, который становится доминирующим по сравнению со всеми другими средствами, монументальность композиций отражает общие принципы и тенденции времени.

Даже в эскизах бутафорских предметов очевидно внимание художника к качеству цвета и композиции колористических компонентов.

«Предварительные наброски к «Садко» вызывают в памяти панно Врубеля, а многочисленные эскизы костюмов к «Снегурочке» созвучны акварелям Аполлинария и Виктора Васнецовых. Федоровский проработал для своего художественного решения оперы Римского-Корсакова массу материала, ему удалось сплавить в единый и цельный образ красочный народный клубок, пряные языческие нотки, тонкие акварельные оттенки, при этом его эскизы декораций получились очень декоративными, подчеркнута модерновыми с эффектными сочетаниями синего и зеленого с вкраплениями лилового и голубого или выполненные в охристо-зеленой гамме с яркими акцентами красного и оранжевого»⁶⁵

Именно цвет, свет и выстроенная иллюзорность, кажущегося реальным пространства, пространства вмещающего в себя не только видимый, но и мыслимый мир, построенный на исторических ассоциациях и аллюзиях составляют суть творчества Федоровского.

⁶⁴ Липатова М. Ф. Ф. Федоровский – художник частной оперы С. И. Зимина. Начало. // Ф. Федоровский – легенда Большого театра. – М.: 2014. – С. 16.

⁶⁵ Там же. – С. 21

Удивительным и значимым представляется тот факт, что Ф. Ф. Федоровский общался с приехавшим в 1911 году по приглашению С. И. Щукина А. Матиссом.

5 ноября 1911 года Матисс посетил спектакль театра Зимина, где была поставлена опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» с декорациями Ф. Ф. Федоровского.

«Матиссу понравились декорации Федоровского.. В антракте Матисс был у Зимина в кабинете, беседовал с художниками – декораторами Федотовым, Федоровским и Салтыковым и разрисовал Зимину четыре страницы альбома»⁶⁶

По устному, оказавшемуся очень точным, сообщению Ф. Ф. Федоровского, «в кабинете Зимина на небольшом столе стоял горшок с цветами, кажется примулами. Зимин попросил Матисса их изобразить. Матисс согласился. Он написал цветы темперой на плотной серой бумаге. Стебли и серебристые листья сливались с фоном, а красные цветы ярко горели. На другом листе Матисс изобразил красные и синие цветы узором, (как ковер), а между ними золотисто-желтой краской сделал дарственную надпись. Получилось очень красиво»⁶⁷

Колористическая свобода, монументальность и, одновременно, декоративность композиций Федоровского, их безупречное формальное решение не могли оставить равнодушным молодого Пластова. По-видимому, именно в это время формируется его историческое сознание как художника, способность пластического воплощения исторических реалий, постижение исторических смыслов средствами искусства. В 1913 году Федоровский работает над оформлением, возможно, самой глубинно – национальной оперы Римского-Корсакова «Хованщина» для антрепризы С. П. Дягилева.

⁶⁶ Цит по: Т. Гриц, Н. Харджиев Матисс в Москве//Матисс. Сборник статей о творчестве. М.: Иностранная литература – 1958 – С.103

⁶⁷ Указ. соч. – С. 103

Композиции зрелых пластовских картин («Колхозный праздник», «Ярмарка», «Лето») несут в себе следы этих бесценных уроков. Более того, «театральность», режиссура, колористический символизм отличает некоторые ранние работы Пластова, особенно имеющие исторические смыслы. Этот переход условно можно назвать движением от иллюстративности к драматургии смыслов. Так, образ знакового для творчества художника образа Пугачева (впервые в работе «Пугачев» 1929 г.) решен в кроваво-красных и черных тонах, имеющих также несомненные символические значения. Впоследствии и в иллюстрациях к пушкинской «Капитанской дочке», и в эскизах к замыслу «пугачевщины» эти цветовые решения будут сопровождать образ «мужицкого царя». Колористическая режиссура, своеобразная цветовая драматургия вообще свойственна сериям пластовских иллюстраций к Пушкину («Капитанская дочка») и Некрасову («Кому на Руси жить хорошо»).

Серия к пушкинской повести из шестнадцати листов колористически как бы распадается на две части – пастельные – розово – серые, зеленоватые, голубые тона картин «мирной жизни», любви Маши и Гринева и густые, кроваво-красные, иссиня-черные композиции сцен с Пугачевым.

Так, в сцене встречи Гринева с самозванцем в Бердской слободе, художник настойчиво ищет цветовое звучание, сопоставимое по силе выразительности с пушкинскими страницами.

«...Я довел до конца тот лист, что начал еще дома осенью, – это тот весь золотисто-огненный... Я его еще подцветил, на первом слева поставил Гринева, и таким образом, позы Пугачева и его сподвижников получили смысл и значение. Его зеленый мундир послужил великолепным дополнительным к огненно – золотистому общему колориту. Занавеску в

переднем углу я сделал светло-золотисто-красной, и через это все окончательно засияло...»⁶⁸.

Особенно выразительна и драматична иллюстрация «Суд Пугачева».

У Пушкина: «Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза. Казацкие старшины окружали его. Отец Герасим, бледный, дрожащий стоял у креста с крестом в руках и, казалось, молча умолял их за предстоящие жертвы». В иллюстрациях Пластов зримо дает этот контраст: свободная цветоносность пугачевской стихии и цветовая сдержанность, «бедность» в изображении толпы. Красный кафтан Пугачева, яркие, сочные тона одежд его сподвижников, суровые лица мужиков, отец Герасим в бледно-голубой фелони, Гринев – юноша в зеленом мундире, стоящий на коленях перед мужицким царем, – все это вдруг вырастает в какой-то новый, неожиданный и, в то же время, близкий самому духу «Капитанской дочки» символ.

Таким образом, живописность, как основа выразительности и способа передачи смыслов, как элемент драматургического решения, как представляется, во многом формировалась в ученический период, и, в том числе, под влиянием Ф. Ф. Федоровского.

Это подтверждается и отношением Пластова к иллюстрации как к спектаклю, сценической постановке.

«Мне кажется, хотя может быть я и не прав, что голый принцип иллюстрирования до конца, во что бы то ни стало, чтобы соблюдены были все выгоды массового тиража, имеющий налицо потенциал нашей полиграфии, чтобы ни на одном листе не держать выше простого лакея перед его величеством автором – ошибочная тенденция. Книга с иллюстрациями – это уже не просто текст плюс картинки, между прочим.

⁶⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 27.02. 1949

Это сцена, где, если убрать актеров, а оставить одну читку, будет одна скука. Книга с иллюстрациями – это ведь спектакль уже, а не только текст в том или ином переплете»⁶⁹ (выделено мной-Т.П.)

Дружба Пластова и Федоровского сохранилась на долгие годы. В 1949 году Федор Федорович подарил Пластову, уже знаменитому художнику, академику альбом репродукций своих работ с надписью: «Аркадию Пластову. Дорогому моему ученику и другу молодых наших лет и переживаний, заложивших любовь и страстные чувства к искусству, которое мы вместе любим и отдаем жизнь и сейчас. Любящий, Федоровский. Январь 1949»⁷⁰.

Критическое восприятие академического наследия было характерно для нескольких поколений студентов МУЖВиЗ, проявлявшееся, в том числе, и как противопоставление консервативного Петербурга демократичной и более открытой для восприятия нового искусства Москве. В Москве находились коллекции «нового» искусства И. Морозова, С. Щукина, в Москве открывается Художественный театр с новыми формами режиссуры.

«Петербург имел все, что создавало русское самодержавие, в том числе и императорскую Академию художеств. А в Москве все делалось по общественной художественной инициативе. Так возникло Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое послужило толчком для всей художественной жизни России. Московские настроения оставляли глубокие следы в психологии молодежи и побуждали ее к развитию и сохранению всего благородного и нового в русском искусстве, что было чуждо Академии»,⁷¹ - писал М. С. Сарьян.

Очень важной представляется оценка Сарьяном, как современником и участником художественного процесса, влияния нового искусства на русских художников.

⁶⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 31.03. 1954

⁷⁰ Архив семьи Пластовых.

⁷¹ Сарьян М. С. Из моей жизни. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – С. 69.

«Передвижники, очень способствовавшие развитию русского искусства, уже вышли из моды. Влияние французского импрессионизма, проникавшее в Россию, все больше и больше охватывало московских художников... Влияние нового чувствовалось и в работах чудесного русского художника Сурикова, а еще больше и глубже в полотнах Левитана, К. Коровина, Серова, Архипова, С. Иванова. И других. Естественно, что и передовая молодежь следовала всему тому, что делали они»⁷².

Еще более радикально высказывался К. Петров-Водкин.

«Пастернак – это мюнхенский модернист. В преподавании рисунка он был одержим Францем Штуком, а в живописи – вошедшим тогда в моду Цорном. Остановкой на немцах он, пожалуй, приносил пользу, сдерживая наши преждевременные порывы за границу Эльзас-Лотарингии, к безумцам цвета и формы – французам»⁷³.

«Врубель был нашей эпохой. Он один из первых вывел рисунок из его академической условности и обогатил его средства. Пробел от А. Иванова до нас заполнился. История искусства начиналась нами уже не с Рафаэля, а с Египта».⁷⁴

Как и представители более старшего поколения студентов МУЖВиЗ (М. Сарьян, П. Кузнецов, К. Петров-Водкин, Н. Сапунов), а во многом и вслед за ними, А. Пластов чувствовал исчерпанность прежних традиционных живописных парадигм – как академической, так и передвижнической. Ориентация на современное западноевропейское искусство (импрессионисты, постимпрессионисты, символисты), с одной стороны, и на новое русское (М. Врубель, В. Серов, К. Коровин) с другой, а также непосредственное обращение к наследию Египта, Греции, Рима, Востока приводили к появлению новых, оригинальных пластических и

⁷² Там же. С. 68

⁷³ Петров-Водкин К. Хлыновск, Пространство Эвклида, Самаркандия. – Л., Искусство, 1970. – С. 340

⁷⁴ Там же. – С. 356

колористических систем – М. Сарьяна, К. Петрова-Водкина, П. Кузнецова, Н. Фешина.

Пластов, анализируя этот период своего творческого становления, почти повторяет эти слова К. С. Петрова-Водкина.

«Считалось, что скульпторам хороший рисунок ни к чему. Не помню уже кто идеалом рисунка ставил академические рисунки с гипсов Александра Иванова. Признаться, в большое недоумение приводил меня этот пример. Хорошо, конечно, но ведь этот художественный язык уже умер, все кругом другое, бесконечно дороже и понятнее. Другими словами, я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем»⁷⁵.

Разумеется, очень важным было непосредственное влияние «нового русского искусства» (К. Коровина, В. Серова) и реальных учителей – преподавателей МУЖВиЗ – Л. Пастернака, А. Степанова, А. Архипова – художников, составлявших новое поколение московской школы, ориентированное на утверждение пластической самоценности живописи. «Душевные бездны и вербализованные философские идеи, анализировавшиеся Толстым и Достоевским, не могли стать уделом пластических искусств»⁷⁶. Традиционная для русского искусства «литературность», «сюжетность», «событийность» неумолимо преодолевалась. «Живопись – язык, – скажет впоследствии Л. О. Пастернак, – Сюжет, то есть «литература» (беллетристика) в живописи значения не имеет»⁷⁷.

«Пастернак требовал от ученика тонкого, изящного рисунка; Архипов любил широкий мазок; блестящий оратор Коровин мог часами страстно говорить о призвании художника, о живописи, передавать свои впечатления от поездок в Европу. Строгий и немногословный ходил по студии Серов, не

⁷⁵ Пластов А. А. Автобиография

⁷⁶ Герман М. Ю. Импрессионизм. – С. 403

⁷⁷ Леонидов В. Музей Леонида Пастернака в Оксфорде// Русское искусство. – 2004. № 4 – С. 44

мешая свободному творчеству учеников, изредка делая короткие, иногда сердитые, иногда дружески поощрительные замечания... И молодежь трудилась со страстью, впитывая каждое слово своих талантливых и умных руководителей. Глубоко плодотворным было воздействие этих мастеров, столь различных по творческой манере и характеру. Ни один из них не навязывал своего почерка, каждый поддерживал и приветствовал живое проявление самобытности. Благородная задача учителя была в том, чтобы развить и углубить понимание искусства, любовь к нему, помочь овладению рисунком, композицией, цветом, научить наблюдать жизнь во всём ее многообразии. В течение многих лет тонкий и просвещенный мастер В. Серов был не только учителем и советником Сарьяна, но его мудрым другом», – напишет Аркадий Александрович в статье «Живопись Мартироса Сарьяна»⁷⁸.

Известно, что будучи студентом скульптурного отделения МУЖВиЗ Пластов посещал живописные натурные классы. Однажды туда зашел К.А. Коровин (уже не преподававший в МУЖВиЗ). Пластов выбрал позицию против света. Видимо его работа привлекла Коровина и он задал вопрос сопровождавшим – кто это? Получив ответ, что это студент со скульптурного отделения, Коровин заметил: «Странно. Скульптор, а место выбрал как живописец».

«Вспоминая школу живописи (МУЖВЗ – Т.П.), он вспоминал скульптора Волнухина и с особым теплом – мастерскую художника Степанова, куда при всяком возможном случае забегал порисовать. Степанова он очень любил»⁷⁹.

А. С. Степанов становится для Пластова одним из любимейших художников. Соединив живописные открытия французских импрессионистов с традициями русской пленэрной живописи, В. Серов, А. Степанов, И.

⁷⁸ Пластов А. А. Живопись М. С. Сарьяна. // Искусство идет от сердца – Ульяновск, 2012. – С. 12.

⁷⁹ Киселев В. В. Воспоминания. (Рукопись). Архив семьи Пластовых.

Левитан достигли невероятной выразительности и проникновенности в пейзаже, сделав «русский пейзаж» одной из вершин мировой художественной культуры. Впоследствии «степановские» мотивы встречались в пейзажной живописи Пластова.

Живопись одного из непосредственных учителей А. А. Пластова – А. Архипова (в частности, его работы «Прачки» (1890-е гг., ГРМ; 1901 г. – ГТГ) – М. Ю. Герман назовет «примером почти изысканного «прорастания» импрессионистических приемов в драматический сюжет»⁸⁰.

Примерами подобных приемов и трактовки сюжета и композиции можно считать работы Пластова 1930-х годов – «Поит теленка» (1934) и «Стрижка овец» (1935).

Время учебы в Москве с 1912 по 1917 год стало для Пластова периодом погружения в «новое» русское и западноевропейское искусство, о чем художник напишет в автобиографии: «Мир искусства», западное искусство у С. И. Щукина, куда паломничали по воскресеньям, «Бубновый валет», всякие «исты», Румянцевский музей и Третьяковская галерея смешались в причудливом карнавале перед моим растерянным взором. Все зазывали к себе, как охотнорядцы в свою лавку, на все надо было оглянуться, понять, оценить, познать, услышать самого себя»⁸¹. Текст автобиографии писался для изданного в 1951 году в самый разгар реакции и был напечатан в сборнике «Мастера советского изобразительного искусства»⁸² под редакцией П. М. Сыроева. Некоторая стилистическая маскировка – «всякие исты» – была неизбежна. Однако, тот факт, что художник не просто упоминает эти впечатления и ставит щукинское собрание впереди Третьяковской галереи, а употребляет слово «паломничали», то есть «путешествовали к святыне»

⁸⁰ Герман М. Импрессионизм. – С. 429

⁸¹ Пластов А. А. Автобиография.

⁸² Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и биографические очерки. Живопись. – М.: Искусство, 1951.

(для Пластова – семинариста этот стилистический выбор был вполне сознательным), говорит о многом.

В неопубликованном варианте автобиографии Пластов пишет: «Идеалом, не помню уж кто ставил рисунки с гипсов Алек<сандра> Иванова. Признаться сказать, в большое недоумение приводил этот пример. Невольно вспоминалась семинарская латынь и речи Цицерона. Хорошо, конечно, но ведь язык этот уже умер, кругом все-все другое – милее, дороже и единственно понятное, другими словами, я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем.

Это тем более казалось странным и ненужным, что искусство Запада в это время через Щукинскую галерею, выставки «Мира искусства», блистательное созвездие Серова, Репина, Врубеля, Сурикова, Борисова-Мусатова, Ге, Коровина – давным-давно шагали бесконечно далеко вперед **«выделено мой – Т.П.»** от наших вечерних классов по рисованию, где нас, не заносясь высоко, обучали давно прожеванной и осторожной премудрости»⁸³. Итак, Пластов, как и Сарьян, осознавал и признавал влияние нового западного искусства не только на новые поколения художников, но и на творчество таких мастеров как Суриков, Репин, Ге.

В собрании С. И. Щукина и И. А. Морозова были представлены практически все имена нового западного искусства и лучшие образцы живописи.

Существует позднее свидетельство Пластова о значимости этих коллекций в сравнении даже с собраниями Парижа: «Там (то есть в Париже – Т.П.) мы не раз вспоминали, что покойный Сергей Иванович сумел зацепить действительно великолепные вещи, бесспорные – с какой точки зрения их не рассматривать»⁸⁴.

⁸³ Пластов А. А. Автобиография. Рукопись. Архив семьи Пластовых.

⁸⁴ Пластов А. А. Письмо Костину В. И. 05. 09. 1956.

Можно примерно представить, что именно видел молодой Пластов в собраниях С. И. Щукина и И. А. Морозова, в собрании П. М. Третьякова, а позднее – в Музее нового западного искусства. В щукинской коллекции (о которой вспоминает художник) были представлены такие работы, как «Белые кувшинки» К. Моне (1899), «Сток сена около Живерни» (1886), К. Моне, «Оперный проезд в Париже (Эффект снега. Утро) (1898) Камиля Писсаро, «Голубые танцовщицы» (1898), «Танцовщица» (1875) Эдгара Дега, «Королева, жена короля» (1896), «Бегство» (1901), «Сбор плодов» (1899), «А ты ревнуешь?» (1892), «Фрукты» (1888), «Автопортрет» (1889) П. Гогена,

«Воспоминания о саде в Эттине. (Арльские дамы)» (1888), «Портрет доктора Рея» (1889) Винсента Ван Гога, «Гора Св. Виктории» (1906), «Мужчина, курящий трубку» (начало 1890-х г.), «Пьеро и Арлекин» (1888-1890) Поля Сезанна; «В саду. Под деревьями Мулен де ла Галетт» (1876) П.-О. Ренуара.

В коллекции П. М. Третьякова – работы Ж.-Ф. Милле «Собирательницы хвороста» (1858), Ж. Бастьен – Лепаж «Деревенская любовь» (1882),

«Танцовщицы на репетиции» (1875-1877) Э. Дега.

Таким, образом, молодой художник видел выдающиеся образцы новой в том числе и прежде всего импрессионистической и постимпрессионистической живописи. Это отразилось в особенностях его живописной поэтики конца 1910-х – 1920-х и даже 1930-х годов.

Стилистика П. Гогена (колористический строй, новое понимание композиции) отразится в его ранних работах Пластова.. Сохранилась работа в формальной стилистике Гогена и тематике Гогена (Негр с попугаем на плече несет тарелку с апельсинами). Однако, этим влияние не ограничилось. Символическая поэтика ранних натюрмортов и портретов А. Пластова (например, «Пасхальный натюрморт» (вторая половина 1920-х г.), «Цветы и мед» (1937-1938), «Автопортрет с книгой» (начало 1930-х), «Автопортрет в шляпе», где предмет означал «больше», чем его

«номинальный» смысл, соотносится с символистической семантикой натюрмортов и портретов П. Гогена (например, с «Автопортретом с «желтым» Христом» (1890 -1891, работой «Прекрасная Анджела» (1889). И это может означать самостоятельное следование по уже открытому пути. И, самое главное, в работах Пластова ясно видна утвержденная Сезанном пластика конфигураций линий, мазков, цветовые сочетания, принцип достаточности, когда дальнейшее уточнение цвета и формы не требуется для реализации замысла.

То же можно сказать о некоторых более поздних портретах. Так, портрет Татьяны Юдашновой (1934-1935), где не только композиция, но и значимость фона (православные иконы, среди которых «Богоматерь Владимирская») соотносятся с многозначными, символическими работами Гогена (например, «Женский портрет на фоне натюрморта Сезанна» (1890, Институт искусства, Чикаго).

Живописная тема купающихся детей, важная для Гогена в 1880-е годы, неожиданные ракурсы пластики детского тела, возникнет в творчестве Пластова в 1930-е годы, обозначив значимый живописных мотив.

Стилистика живописи Поля Сезанна также представляется очень важной для понимания творчества раннего Пластова. Первое знакомство с Сезанном и раннее увлечение его живописью связано, по-видимому, с недолгим пребыванием в мастерской И. И. Машкова.

Стилистика работ («Мужчина, курящий трубку» (1893-1896), «Пьеро и Арлекин» (1888-1890) отразится в портретах братьев («Портрет брата Александра», «Портрет брата Николая» – оба вторая половина 1910-х), портрете «Наталья Алексеевна» (конец 1920-х – начало 1930-х), в качестве белого цвета в ранних натюрмортах. При этом, здесь присутствует непосредственно свое переосмысление Сезанна, а не русских сезаннистов – Машкова, Кончаловского. Очень вероятно, что графические композиции Пластова с обнаженными фигурами (относящиеся к 1930-1950 годам) написаны под влиянием композиций с купальщицами Сезанна, где мотив

купания, обнаженных женских фигур, никак не обусловлен и не обоснован с точки зрения традиционной сюжетности.

Значительное влияние на раннего Пластова (как и на других художников этого времени, например, Сарьяна) оказывали работы Г. Матисса. Пластов мог видеть работы: «Статуэтка и вазы на восточном ковре» (Натюрморт венецианской красной) (1908), «Розовая мастерская» (1911), «Арумы, ирисы, мимоза» (Голубая ваза с цветами на синей скатерти) (1913) из собрания С. И. Щукина. Важно отметить, что альбомы Матисса – наряду с письмами Ван Гога – были настольными книгами А. Пластова всю жизнь.

С открытиями Матисса связано введение декоративных элементов в пространство портретов и картин : «Автопортрет в на фоне ковра» , выполненный акварелью (1930-е гг), акварельный «Портрет Бабы Оли» (1943), «Коля у елки» (1936-1937), «Портрет Коли с кошкой» (1935-1936), «Натюрморт с юга» (1936-37), «Коля с красным зонтом», «Устя»- (1939-40), и поздних работ – «Мама» (1964), «Из прошлого» (1969-1970), «Бабье лето» (1970-1971).

И не случайно именно проблема цвета, колористической свободы становится главной для художника в 1930-е годы.

На формирование живописного языка Пластова оказал влияние скульптурный опыт, профессиональное осмысление пластики «новой скульптуры». Нелинейная формообразующая в живописи Пластова, формирующаяся в этот период во многом связана со скульптурной практикой.

Интерес молодого Пластова к скульптуре, и тот факт, что художественное образование и в Строгановском Училище и в МЖВиЗ он получает как скульптор, также играл немаловажную роль в характере и особенности его творческого становления. «Посидев в Строгановке за скульптурой, я пришел к мысли, что неплохо бы ее изучить наравне с

живописью, чтобы в дальнейшем уже иметь ясное понятие о форме..»⁸⁵ Несомненно, его решение заниматься скульптурой было вызвано достижениями в области пластической формы современных ему (или почти современных) европейских мастеров: А. Майоля, О. Родена, Э. А. Бурделя, Дега, а также, возможно и тем фактом, что многие живописцы – Э. Дега, П. Гоген, А. Матисс, М. Врубель – занимались скульптурой. Стирание граней между различными видами изобразительного искусства, их взаимообогащение стало определенным знаком эпохи.

Педагогом Пластова по скульптуре в МУЖВиЗ был С. М. Волнухин, автор памятника первопечатнику И.Федорову в Москве, учитель Н. А. Андреева, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, с именами которых связано развитие русской импрессионистической скульптуры. Занятия скульптурой много дали Пластову, во многом сформировали его как художника, хотя собственно скульптурных работ в его наследии, казалось бы, немного: сделанные для заработка ряд скульптурных проектов в Симбирске в 20-е годы, несколько сохранившихся портретов близких, композиции из корней бересклета на мифологические темы, созданные в разные годы листы эскизов скульптурных композиций с античными сюжетами. В пояснительной записке к одному из своих симбирских скульптурных проектов (монументу «Павшим в революцию») он формулирует собственное понимание скульптуры, как художественной формы: «Подобно тому, как музыка или архитектура действует без слов, так и скульптура еще до словесного объяснения, своими формами, архитектоникой масс и ритмом линий должна возбуждать в зрителе соответствующее идеологическому намерению настроение. Иначе, на кой черт убивать уйму денег, когда такое мощное средство воздействия на душу зрителя, как художественная форма, будет в пренебрежении»⁸⁶.

⁸⁵ Пластов А. А. Автобиография.

⁸⁶ Козлов Ю., Авдонин А. Жизнь и Судьба Аркадия Пластова. – Ульяновск, 1992. – С. 46.

Позднее, в конце сороковых годов в письме к скульптору А. А. Мануйлову он отточенной формулой даст свое понимание этого вида искусства: «Памятник – это не скульптура и не архитектура, механически ...соединенные и сплошь и рядом являющие собой нелепейшие из чудовищ человеческой фантазии. Настоящий памятник... – это некое произведение архитектурно-пластического искусства, музыка чистых форм, где архитектура, очищенная от утилитаризма, сочетаясь со скульптурой, достигшей здесь, в этом союзе, предела своей выразительности, дают образ предельной мощи и впечатляемости... Надо придумать не запакощенные пошлостью формы, не их приятное для глаз сочетание, пойти по пути преувеличений и упрощения...»⁸⁷.

В живописных работах Пластов на протяжении всей своей жизни мыслил как скульптор. Точность рисунка и «скульптурная» лепка его портретов тому свидетельство. Во многих картинах фигуры и группы фигур «скульптурны» не только по выразительности и монументальности композиции, но и по особой объемности живописной кладки. С другой стороны, «дышащие» контуры и растворенность в пространстве фигурных композиций «Сенокоса», «Весны», «Жатвы» напоминают формы импрессионистической скульптуры Родена и Бурделя.

1.3. Черты и признаки импрессионистической стилистики в работах Пластова 1930-х годов.

Говоря об импрессионистической поэтике в определении стилистики творчества А. Пластова 1930-начала 1950-х годов, можно выделить следующие черты и признаки:

1.Наличие импрессионистического мотива.

Темы картин Пластова, начиная с первой половины 30-х годов носят характер живописных (или шире – пластических) мотивов, разрабатываемых одновременно одномоментно в разных композиционных и

⁸⁷ Пластов А. А. Письмо Мануйлову А.А. Вторая половина 1940-х гг. Архив семьи Пластовых.

колористических трактовках. Говоря о «мотиве» в творчестве Пластова, мы имеем в виду, что круг работ его составляющих выходит за рамки традиционно понимаемой подготовительной работы к картине: этюды, выполненные маслом, акварелью, гуашью, рисунки, эскизы (графические и живописные). Это, как правило, – свободная, вариативная интерпретация живописной темы, не связанная непосредственно с конкретным сюжетом и фабульной нарративностью, имеющая, зачастую, надсюжетный характер или связанная сразу с несколькими замыслами, а иногда, вообще, не реализующаяся в конкретном станковом произведении. Такими мотивами станут для Пластова мотивы «сенокоса», «сада», «купания», «урока ботаники». В письмах художника присутствует и само слово «мотив», как обозначение живописной темы, приобретающее значение термина: «мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни»⁸⁸. Воссоздание творческой истории работы художника, изменения задач и анализ эволюции живописного языка в рамках данной темы поставило задачу датировки этюдов и определение их принадлежности тому или иному замыслу. Каталоги работ А. А. Пластова (1976 и 1977 гг), являясь основным источником датировки и классификации работ мастера, не дают исчерпывающего ответа на эти вопросы. Более того, некоторые работы в них не были включены (так как при их подготовке речь все же шла о каталогах конкретных, пусть даже очень обширных выставок, а не о научном каталоге).

Говоря о «мотиве», мы имеем в виду, что круг работ его составляющих выходит за рамки традиционно понимаемой подготовительной работы (этюды, выполненные маслом, акварелью, гуашью, рисунки, эскизы – графические и живописные) к конкретной картине.

Именно мотивы были сущностью импрессионистического искусства. «Не жанр интересовал Мане, он рисовал, запоминал не сюжеты – мотивы»⁸⁹,

⁸⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 02.03.1936.

⁸⁹ Герман М. Ю. Импрессионизм. – С. 55

– пишет М. Ю. Герман. Свидетельством этого являются повторение одного и того же мотива при разном освещении и в разное время года у К. Моне. («дама с зонтиком», «стога», «вокзалы», «поля маков», «скалы», «соборы», «нимфеи») или мотивы «купальщиц», «танцев» П.- О. Ренуара, «мосты» Г. Кайботта.

Основные живописные мотивы в творчестве А. Пластова 1930-х годов.

Творческая работа Пластова – живописца в Москве начинается в начале 1930х годов. До этого он работал в книжных издательствах и занимался плакатом. Со второй половины 1920-х годов Пластов подолгу бывает в Москве. «Целых десять лет я болтался плакатистом зимой в Москве, хлебопашцем – летом в Прислонихе, пока, наконец, не стал вольным живописцем»⁹⁰. Работа в Сельхозгизе над сельскохозяйственными плакатами тяготила художника (мясопоставки, надои, борьба с вредителями – вот их основные темы). Но плакат, наряду с книжной графикой, которой он начал заниматься в это же время (в двадцатые годы Пластов работал в издательствах Г.Ф. Мириманова, «Знание», делал иллюстрации к произведениям А. Чехова, М. Горького, Г. Успенского), раскрыли в нем художника-универсала, которому подвластны все виды деятельности в изобразительном искусстве.

Одной из главных живописных тем 1930-х – 40-х годов стал мотив «сенокоса».

Он не только открывал возможности пленэрного письма, изображения световоздушной среды, но и создавала возможности для формальных экспериментов с цветом.

Тема «Сенокоса», над которой Пластов работает практически все тридцатые годы (1932 год – панорамное панно «Сенокос», «Сенокос» 1935

⁹⁰ Пластов А. А. Автобиография.

года, «Сенокос» 1938-1939 годов) и которую заканчивает известной картиной «Сенокос» 1945 года, несомненно, носит характер «мотива», с вариативными колористическими и композиционными решениями.

Упоминание темы «Сенокоса» впервые в письмах художника связано с работой над заказной картиной. Однако, это означает лишь то, что он получает возможность осуществить давно волновавшие его замыслы.

В феврале 1932 года Аркадий Александрович получает в Москве предложение создать панорамные живописные полотна на темы «Сенокоса» и «Животноводства». «Союз Советских художников предложил ряд панорам к 15- летию Советского Союза, которые характеризовали отрасли хозяйства - 8 на 30 метров в длину.

Что писать – сложные с/х машины в массовом применении при установке на полеводческий колхоз или что – писать коров, лошадей и прочее...

Так вот была большая дрожь, какую установку дадут! И вдруг, знаешь чего сказали: «Вот Вам тема – «Сенокос»!!! и животноводство!!! Меня облило при этом известии каким-то неизъяснимо блаженным жаром...

Писать на огромных пространствах сенокос и животных, мужиков, баб, блистающие небеса полудня, зной и хмарь сказочных дней лета. Это было больше, чем могло вместить мое бедное сердце...После опостылевших, ничтожнейших плакатов, после тем, замурованных в мертвый цемент условностей и ничтожной техники, вдруг – живопись в полном смысле слова, такая школа для меня, о какой я мог мечтать только как о несбыточной химере...»⁹¹.

«Мгновениями бывает, что вдруг сбиваешься на шаблон и с ужасом замечаешь это, и в тот же миг воскресаешь душой, **бросаешь свободный, вольный мазок, краску ради краски, свет и воздух, многосложную**

⁹¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. конец февраля- март 1932

гармонию тем, <курсив мой – Т.П.> где проклятые навыки тянут руку к унылому скудоумию, гнилому ограничению работы для печати.»⁹²

В середине 30-х годов большую роль в судьбе Пластова и в его становлении сыграла работа во «Всекохудожнике», давшая возможность получать заказы на творческие работы и участвовать в выставках. Всекохудожник явился прообразом будущего Худфонда и Комбината живописного искусства, и в этом плане его роль в истории советского искусства трудно переоценить. Обладая мощной по тем временам художественно-производственной базой (художественные артели, Гжельские керамические мастерские, Палех, производство красок, бюро архитектурного проектирования), объединяя крупнейшие города и столицы республик, он стал центром и координатором художественной жизни страны. В отсутствие художественного рынка контракты Всекохудожника были для многих художников единственной возможностью заработка творческим трудом. Во главе жюри стояли такие высочайшие профессионалы, как И. Э. Грабарь, И. И. Машков, что обеспечивало творческую, а не идеологическую оценку.

В 30-е годы Всекохудожником издавались книги и брошюры по изобразительному искусству, художественным промыслам: «Кончаловский», «Лентулов», «Павел Радимов», «По советскому северу», «Русские художественные лаки», « В. А. Ватагин», «Искусство Палеха». Всекохудожник представлял выставки выдающихся современных художников (например, А. Дейнеки (1935), П. Кончаловского....), а также периодические выставки контрактантов, в которых принимал участие и А. Пластов.

В. И. Костин – консультант по живописи и секретарь художественного совета «Всекохудожника» стал тем человеком, который, собственно, и открыл никому не известного художника из провинции – А. Пластова, ввел

⁹² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. весна 1932

его в круг московской художественной жизни, организовал показ его работ, обеспечил заказами.

В каталоге⁹³ «1-ой выставки общества Союз Советских художников», изданной Всероссийским кооперативным товариществом «Художник» («Всекохудожник» апрель-май 1931 года) в числе приглашенных экспонентов, по-видимому, впервые появляется живописная работа А. Пластова «Колхоз, бригада плугарей» (Х. М., 65x71). Важно, что эта работа написана и была выставлена до пожара 1931 года.

Позже, именно во Всекохудожнике состоялся просмотр работ Пластова, изменивший его судьбу. Среди работ, показанных на заседании жюри 25 октября 1935 года были работы: «Сенокос» (местонахождение неизвестно), «Колхозная конюшня» (частное собрание, Великобритания) и «Стрижка овец» (Челябинская областная картинная галерея).

Об этом показе, спустя много лет, вспоминал В. И. Костин в статье, написанной в 1980 году.

«Появление Аркадия Пластова в художественной жизни Москвы было неожиданным и эффектным... Когда подошла его очередь показывать работы, на сцене, перед членами совета и всегда большой толпой художников, собравшихся на открытие заседания, возникли три картины, поразившие всех присутствующих силой и свежестью живописи, темпераментом, а главное – той жизненностью и естественностью изображения деревенских мотивов, которая более всего свидетельствовала о непосредственном и глубоком знании автором деревенской жизни, ее людей и природы.

Первая картина изображала конюшню ночью, вторая – стрижку овец на колхозном дворе и третья – огромный воз сена, въезжающий в сарай, – вещь хотя и самая большая, очень солнечная, но менее удачная, чем первые

⁹³ Выставка Всероссийского кооперативного товарищества «Художник». Первая выставка «Союз советских художников». Каталог. М.: В. К. Т-ва «Художник», Апрель-май. 1931

две, отличные по мастерству выполнения и поэтичности живописного образа. Как выразительна была, например, уверенная фигура молодой женщины с большими ножницами в руках, приготовившейся стричь барана, которого с трудом подтаскивал к ней молодой колхозник, а также склоненные фигуры других женщин в самых разных и естественнейших позах.

Во второй картине было очень верно передано всегда несколько таинственное ощущение ночи в большом сарае, освещенным слабым светом единственного фонаря. Вот сверкнул глаз лошади, тревожно поднявшей голову. В темноте, почти невидимый, лишь угадывается ее силуэт. Поэтичность этой картины была заложена в самом мотиве, но она прозвучала с особой убедительностью в живописной гармонии картины, в борьбе и согласии теплых и холодных цветов.

Никто из советских художников этого времени не мог написать картины с таким пониманием и чувством деревенской жизни, которую показал новый для нас мастер, этот простецкого вида человек, скромно и смущенно стоявший около своих произведений. Гром аплодисментов, объятия, горячая речь И. Э. Грабаря и возглас И. И. Машкова – «Слава тебе, Аркадий Пластов!» засвидетельствовали то, что в советском искусстве появилась новая и очень большая сила»⁹⁴.

Упомянув картину со стогом сена, Костин, возможно, ошибся и описал другую работу Пластова, которую художник, видимо, представлял на одном из просмотров.

Сохранился эскиз картины «Ворох»: женщина вносит в конюшню ворох сена. Фотографии и эскизы картины «Сенокос» (1935 года) не соответствуют описанию В. И. Костина.

Не сохранилась сама работа, нет и цветных репродукций, способных дать представление об окончательном решении. Черно-белая фотография

⁹⁴ Костин В. И. Деревня Аркадия Пластова// Среди художников. М.: Советский художник – С. 38.

работы дает представление о композиции и даже о предельной нагруженности и толщине красочного слоя («эмалевой крепости», как пишет о нем художник). Вместе с тем, сохранившийся подготовительный материал, этюды, эскизы свидетельствуют предельном внимании Пластова к проблеме живописного решения работы.

Среди этюдов к «Сенокосу» (1935 г) несколько изображений на сенокосе Ивана и Фёдора Тоньшиных, близких друзей («Иван Тоньшин отбивает косу» (х., м., 1935), «Косец Федор Тоньшин» (х., м., 1935), «Федор Тоньшин вытирает косу» (Б., акв., кар., 1935) «Косец Иван Тоньшин» (Б., акв., кар., 1935).

Стилистически и хронологически к этой серии примыкает известнейший портрет, датируемый по каталогу 1934-1936 годами – «Косец Иван Тоньшин», анализ которого может дать представление о живописной системе Пластова этого периода.

Портрет, написан против света на высветленной палитре, с прозрачными тенями и цветными рефlekсами. Бледно – голубая рубашка написана практически всеми возможными пигментами. При этом собственный цвет предмета исчезает, цвет становится отражением в буквальном смысле слова (цвет – длина отраженной волны). Цвет на рубашке и в лице – расщепление, дифракция цвета, собирающегося и получающего свое истинное звучание лишь при восприятии (в глазу зрителя). Цветовая организация холста при этом – это система цветов, где каждый получает свое истинное звучание (качество) лишь в связи с соседним. Выстраиваемая колористическая гармония направлена на расширение зрительного пространства, на движение взгляда от центра – лица и рубашки к резонирующим с ними по цвету лесам дальнего плана. **При этом изменяется роль рисунка как конструктивного начала.** Освещенные цветные поверхности не хранят строгий рисунок, создавая иллюзорность правдоподобия. Можно сказать, что Пластов в этих работах

«рисует» цветом, не просто используя импрессионистические методы, но экспериментируя с ними и давая им дальнейшее развитие.

То же присутствует и в акварельных этюдах этого времени. В этюде «Иван Тоньшин вытирает косу» воспроизведение точности физической формы предмета заменяется вибрацией света и цвета, создается иллюзия «узнавания» виденной зрителем когда-то ситуации, воспроизведение хроматических закономерностей освещенности солнцем, акцентированной художником в соответствии с режиссурой замысла.

«Пробегал же глазами по отдельным кускам живописи «Сенокоса. Нет-нет да и умилюсь душой эмалевой крепости и ясности как бы вплавленных друг в друга красок и тогда говорю: ужели за это похулят, но когда вспоминаю, в какой обстановке поверхностного равнодушия будет происходить просмотр – сердце падает и начинает тонуть в безнадежности. Но будет, что будет. Ладно об этом. Любопытно только то, что вот сейчас напряжённейшим и любовным взором шаря по картине, вдруг находишь странные промахи, лежащие на самом виду, незаметные при беглом осмотре, но чрезвычайно неприятные при длительном и внимательном рассмотрении. За день я нашел их, таких мест, достаточно, и устранял их, с удовлетворением отмечал, как через это многое прибавилось в крепости рисунка и лепки, но тут же приходилось отмечать, что если бы еще с месяц ее писать, еще лучше – снова, то и совсем бы было превосходно. За время работы я так с ней свыкся, да и так много она в памяти поднимает пленительных минут, что как-то начинаешь наделять ее каким-то бытием, молчаливой и таинственной жизнью. Хочется говорить ей ласковые слова и будет горько, если люди, совершенно чуждые изображенному тут миру, вдруг начнут шпынять ее и равнодушно топтать благоуханную лирику изображенного «действия».⁹⁵

⁹⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 21.10. 1935

«Среди пресных прочих вещей от моего, например, «Сенокоса» (несмотря на кучу его недостатков, по моей исключительно лени и расхлябанности) веяло какой-то... удивительно крепкой свежестью и целомудрием, какой-то щемящей правдой, очарованию которой поддались сразу все, точно на всех набежала хрустальная волна. О, милый мой «Сенокос», умиленно шептал я сам, погружаясь в благоуханную свежесть всех этих бликов – золотых и изумрудно-лимонных рефлексов, в пеструю, местами плохо организованную лоскутную поверхность полотна. О, милый «Сенокос» мой, вот ты и не поруган, вот и не один я ласкаю взглядом и огрехи твои, и достоинства».⁹⁶

«Как – никак, «Сенокос» с его феерией красок, показал бы меня куда более в богатом виде, чем эти вещи, несмотря на некоторые недостатки свои. Конечно, данные вещи строже и к ним трудно придираться, они трезвее и без промахов, по крайней мере больших, но зато в них нет дерзости сияния некоторых мест «Сенокоса»... Вдобавок, страсть и сила мазка, крепость формы и цвета».⁹⁷

Очевидно, что в живописном плане мотив «сенокоса» для Пластова не был исчерпан, и он возвращается к нему в конце 1930-х годов.

Об этом свидетельствуют этюды:

«Косец в розовой майке», «Косцы под дубами», «Матвей, вытирающей косу», «Матвей с косой», «Мечут копну», «Поднявший вилы», «Три косца», «Кладут копну» (по кат. 1939), «Косьба» (по кат. 1939).

К мотиву «Сенокоса» примыкает серия натуральных натюрмортов полевых цветов, известная как серия «букетов» 30-х годов и во многом ставшая, в сущности, подготовкой к реализованному затем замыслу «Сенокоса» 1945 года.

⁹⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 26-27.10. 1935

⁹⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24.11.1935

Другим, очень плодотворным мотивом 30-х годов стал мотив **сада**.

«Сад»- традиционный импрессионистический пластический мотив, позволяющий воплотить от, безусловно уходящих от нарративности и смысловой содержательности (и именно в этом смысле революционных), «Завтраков на траве» Э. Мане и К. Моне (1866) до, уже совершенно бессюжетных и теряющих материальный, предметный смысл, поздних «Нимфей» того же К. Моне.

Подобно К. Моне, создававшему сады Живерни, Чехову (разбивавшему прекрасные рукотворные сады и в Мелихове, и в Ялте), Пластову был необходим сад – реальный, цветущий, плодоносящий оазис. Сад, как пространство для созерцания природных колористических композиций.

В селах родного для художника Среднего Поволжья не было принято разбивать цветники, сажать фруктовые деревья. У крестьян были огороды, где росли картофель, капуста, огурцы... «Садами» же назывались комнатные растения в горшках на подоконниках. Сад с плодовыми деревьями и цветами появляется на усадьбе Пластова после 1933 года, когда в Прислониху переезжает мать жены художника – Софья Васильевна фон – Вик, вдова бывшего земского начальника. Сад, как чеховский символ прошлой русской жизни среди нищих и безрадостных уже в 30 –е годы сельских дворов стал для Аркадия Александровича не просто местом духовного уединения и созерцания, но мастерской. Там росли цветы, которые мы видим теперь в его нарядных букетах и сложных натюрмортах. Ирисы, лилии, астры, розы, циннии, душистый табак, бархатцы, целозии... Сажала цветы и ухаживала за ними Софья Васильевна. Её портреты – со старинными фотографиями на стенах, за пасьянсом, со старыми книгами – непременно с цветами. Их семена, корни георгинов, луковицы ирисов и тюльпанов покупались в Москве самим художником, и он всегда сообщал об этом письмах. Маленький сын художника неоднократно изображен среди больших нарядных цветочных клумб. Из разоренных помещичьих усадеб вокруг

Прислонихи, где дичали некогда прекрасные сады, Пластовы привозили жасмин, акации, сирень, турецкую гвоздику.

В саду уже в 30-е годы росли яблони, позднее были посажены вишни, смородина. После войны Пластов посадил в конце сада березовую аллею, ели. Сад никогда не имел сугубо утилитарного, хозяйственного значения. Он жил в мыслях художника сокровенным местом отдохновения души.

Можно утверждать, что мотив сада проходит через все творчество художника – быстрые этюды цветущих весенних деревьев, огромные кусты сирени на фоне прислонищенского храма, портреты детей в саду, сад в распахнутых окнах интерьеров, иллюстрации к детским книжкам.

Образ сада как тема станковой картины (с сопутствующим этюдным материалом) впервые возникает в творчестве художника в 1937 году, а затем будет многократно воспроизведен в работах Пластова. Эскиз «В саду» как нельзя лучше иллюстрирует два пластических модуса, возникших в творчестве художника в середине 30-х годов и определивших его творческий метод: ориентация на композиционную семантику классической картины и, кажущийся почти ультимативным, импрессионистический подход к пленэрному письму. Именно этот синтез будет определять работу над картинами «Праздник урожая» («Колхозный праздник») (и «Купание коней»). Безусловно, художник находился в рамках традиционных представлений об образности и композиционной структуре станковой картины. Образ матери с младенцем под яблоней своим сюжетом восходит (как и многое в творчестве Пластова) к классическим образцам старых мастеров:

«Мадонна под яблоней» Л. Кранаха Старшего (1530-е), «Гроза» Джорджоне (1508), «Мадонна с куропатками» Ван Дейка (1629-1630), тем более, что символика традиционного сюжета – «Мадонна под яблоней» – была хорошо известна художнику, получившему прежде художественное образование православное. Яблоко – традиционный христианский символ первородного греха. Образ яблоневого дерева и его плодов в картинах с

изображением Девы Марии и Младенца Христа означают преодоление греха. Но структура живописи, само прикосновение кисти несет осознанный импрессионистический характер. Взаимодополнение теплых и холодных мазков, светотеневая организация цветовых отношений передает трепетное дыхание жизни и обозначают уход от конкретики предметной организации холста к проявлению идеальных сущностей бытия. Фигура женщины с младенцем словно растворяется в трепещущей листве, прячется в ней, сохраняя таинство события. Более того, как будет показано далее, художник уходит от чисто картинной композиции, которая в данном случае нанесла бы очевидный ущерб живописной структуре этого замысла. Именно этот путь иллюстрирует другой эскиз с введением значительных масс красного и фигурой девочки первого плана, превращающий таинственную магию импрессионистической смальты в эффектную композицию с ясным, вполне реалистическим (и, скорее всего, бытовым) сюжетом. Этюд яблоневого ветки с плотной материальной живописью (напоминающей живопись П. П. Кончаловского 30-х годов) абсолютно информативный для традиционной картины, в русле импрессионистических решений теряет смысл, как и мастерски написанный натюрморт с корзинами яблок. Другой путь – простое увеличение масштаба работы, что вряд ли соответствовало тогдашним представлениям художника об экспозиционных возможностях вещи. Видимо, именно эти противоречия приводили к незавершенности многих замыслов этого периода. Об этом свидетельствуют сохранившиеся материалы к картине. К данному мотиву, но уже в другой живописной системе, художник обратится в 1950-1960-е годы.

Еще один живописный мотив, очень важный в творчестве Пластова середины 1930-х – **вода и купанье** – импрессионистический и по сути своей, и по живописной трактовке.

Интерес к воде как предмету живописного изображения и сущности, во многом определяющей свето-воздушную среду, был свойственен всем импрессионистам. Вода, с ее изменчивостью и определяющим воздействием

на световоздушную среду, изменение самой сущности видимого мира вследствие преломления, расщепления света, солнечного луча, рождения рефлексов – давала художнику невероятное количество неожиданных визуальных впечатлений. Интерес к воде как предмету живописного изображения был свойственен всем импрессионистам (Клод Моне «Лягушатня» (1869), Огюст Ренуар «Лягушатня» (1869), водные пейзажах А. Сислея («Лодка в наводнение» (1876), «Наводнение в Пор-Марли» (1876), «Купальщицы» Ренуара и, конечно же, легендарная ренуаровская «Обнаженная в солнечном свете» (1876).

Среди работ 1936-38 годов А. Пластова во второй половине 30-х годов тема воды и купанья занимает значительное место. Конечно, это связано, прежде всего, с замыслом «Купания коней», работа над которым началась в феврале 1936 года, но обилие этюдного материала (более пятидесяти только масляных этюдов, не считая акварелей и рисунков), его вариативность, свобода, разнонаправленность поставленных и решаемых пленэрных задач свидетельствует о явном приоритете живописных смыслов над сюжетом.

Об этом говорят и параллельные темы, которые художник разрабатывал вместе с основными мотивами.

Одна из них – «купающиеся дети».

Этюды 1937-1938 гг. – «Брызгалки», «Девочки купаются», «Ныряющий», «Этюд», «Прудик», «У пруда» (1937-1938) и другие.

Зимой 1937 года возникает замысел картины «Тройка». Сюжет ее – детская игра, живописная тема – рефлексы воды и зелени, игра света.

Свидетельства работы над картиной отражены в письмах художника.

«Настроение невеселое. Хорошо немножечко вышло вот сейчас – нарисовал эскизик одной будущей картинки. Все вспоминал лето да грустил, да цеплялся мыслью и сердцем за ушедшие светлые и теплые денечки, ну и пришла в голову такая композиция: «...На берегу речки, на фоне кустов и зеленого берега стоят три мальчишки и черная собачонка, четвертый держит

их за веревочки – он кучер. Тройка в напряжении, в любую минуту готова броситься вперед и Жучка тоже. Ребятишки взяты против света, головы у них блестят, они только выкупались. Все должно тонуть в нестерпимом зное июньского полдня. Весь день и вечер, томясь тоской о вас, усталый до безобразия одиночеством и болью, я только и спасался тем, что все представлял эту композицию, разрабатывал ее типы, цвет, игру света. И когда взялся сейчас за карандаш и нарисовал ее.., и все до капельки сейчас вижу, как будто вот она – висит на стене. Смотря на эскиз нельзя не улыбнуться, не растопиться сердцем, по крайней мере, мне так кажется. Постараюсь сделать так, чтобы это было умильно для всех, кто ее увидит»⁹⁸.

«Показывал Виктору (В. В. Киселев – художник, друг А. А. Пластова) эскиз предполагаемой картины «Тройка»... Он в восторге. А я рад тоже, что расчет мой на воздействия на зрителя тем, что я предполагал, кажется правилен. Скорее бы приехать домой да порисовать ребятишек в этих позах для спокойствия души, и тогда дело будет лишь за временем и прочим»⁹⁹.

Натурные этюды к картине «Тройка» делались летом 1938 года одновременно с серией этюдов обнаженных детей к картине «Купание коней» (в каталоге 12 этюдов «Купающиеся дети»). Очевидно, что эти этюды делались с целью пленэрного изучения живописного звучания человеческого тела в естественной свето – воздушной среде.

Этюд мальчика (фас) («обнаженное тело №13») представляет собой выразительный пример импрессионистического подхода к изображению тела. Поверхность тела – кость жженая с охрой и белилами, в тенях – кость жженая с белилами и капут-мортумом. Оставляет в смесях открытый спектр некоторых красок, делая смесь цветовой константой. Загар на руках передается английской красной с ультрамарином и белилами.

Тени – сиена; волконскоит и белила – в теплых рефлексах

⁹⁸ Пластов А. А. письмо Пластовой Н. А. 05.12. 1937

⁹⁹ Пластов А. А. письмо Пластовой Н. А. 17.12. 1937

На загорелых руках и бедре – свет ловит рефлексы неба. На животе и груди – зеленые рефлексы.

С того же натурщика и в той же колористической системе сделан этюд со спины, что говорит о желании передать объемное, скульптурное представление о натуре.

Другой этюд – по свету, отличается более тщательно проработанной формой и рисунком узла плечевого сустава.

Цветовой строй с использованием красок открытого звучания был найден в условной системе Сезанна, Машкова, Кончаловского, в натюрмортах Коровина. Но вывести эту систему на контакт с натурой не удавалось или не ставилось задачей. Опыт импрессионизма Пластова преломил сквозь личное восприятие природы.

Живописная тема **«Урока ботаники»**, которая увлекала Пастова во второй половине 1930-х годов позволяла полностью погрузиться в пленэрное письмо, оставаясь в формальных рамках жанровой картины. Этот мотив является реализацией более общего пластического сюжета, который может быть сформулирован как **«дети и цветы»**, и который проходит через все творчество мастера. От этюдов детей с цветами и композиций на эту тему 1930-х годов до работы **«Урок ботаники»** (Портрет сына) 1943-1944 гг., до работы **«Дети»** (1950) и портретов 1950-х 1960-х годов. С другой стороны, **«ботаника»** – изучение цветка, в том числе, как пластической и живописной сущности, как камертона и эталона цвета чрезвычайно волновал художника, начиная с ранних работ.

Тема **«живых»** цветов, букетов как воплощения живописности волновала импрессионистов – П.-О. Ренуара, Э. Мане, К. Моне. И здесь Пластов, безусловно, их ученик.

Анализ темы **«урок ботаники»** показывает эволюцию живописных принципов мастера внутри мотива и достаточно большую вариативность разработок.

Большое количество этюдов, относящихся к данной теме впервые были проанализированы с точки зрения их соотнесенности с двумя основными законченными работами «Урок в лесу» (1938-1939 г., х.м.- 212x115 – частное собрание, США) и «Урок Ботаники» (1940 г., х.м. -190x136. - РОСИЗО).

Одной из важнейших колористических составляющих этого мотива стала тема красного зонта на зеленом фоне. Работы 1930-х годов показывают, что эта тема – сочетания красного с зеленым очень волновала Пластова -

«Танега» (1934-1935), «С самопалом» (1939), «Дверь. На закате» (1939-1940).

Работа «Урок в лесу» и этюды к нему написаны на крупном холсте, что предполагает особую эстетическую predeterminedность живописной поверхности картины и особый способ работы, связанный с решением вполне определенных задач. Живой мазок (которым обычно пользовался Пластов) на таком холсте должен быть густо наполненным краской, чтобы преодолеть в движении свободной кисти фактуру холста. Крупный холст хорош для матовой ненагруженной живописи. Неизвестно, был ли выбор холста случайным или соответствовал замыслу мастера. Но проблема перегруженности холста его волновала.

В каталоге этюды, относящиеся к этой работе и к написанной годом позднее работе «Урок Ботаники» (1940г., х.м.-190x136. РОСИЗО) не разделены. Многие этюды, явно относящиеся к этой работе, не попали в каталог и не были названы.

Этюды : «Под красным зонтом», « Наля сидит под красным зонтом», «Под красным зонтом», «Березняк», «Петя Глухов» – несомненно, относятся к этой картине.

Датировка картины подтверждается письмами. Этюды могли писаться летом 1938 и 1939 годов.

Длительность работы над вещью объяснялась занятостью художника другой работой. В это же время завершается картина «Купание коней», художник участвует в работе над панно «Знатные люди Страны советов» (1939).

«Сейчас вот, примерно третий день, ухитрюсь помаленьку среди дня дописывать вещи, значительно их улучшил. Наша подшивка (холст был увеличен пришиванием дополнительного куска – Т.П.) с тобой к «Митингу» выправила всю вещь. Дядя Митя, Виктор, Попов (Алексей Васильевич Попов –художник – Т.П.) был сегодня от нее в восторге. «Урок ботаники» расценивают ниже, но я ее все улучшаю и улучшаю. Много изменился в лучшую сторону лес, ребяташки (хорошо, что взял подрамник)....»¹⁰⁰

Работа окончена в декабре 1939. « Послезавтра, то есть вернее завтра, так как уже сейчас 13 (декабря 1939 г.-Т.П.) мой «Урок ботаники» повезут на жюри. Сознаюсь – волнуясь. Показывал только Виктору (В. В. Киселеву – Т.П.) По сравнению с тем, что было дома – очень улучшилось. Многое – до неузнаваемости»¹⁰¹.

Живописная структура работы достаточно сложная. Рефлексы зеленой травы на березы – кадмий желтый светлый с белилами, охрой с кобальтом зеленым светлым, а свет на березе – холодные белила.

Решается задача на «сверхкрасный» в зеленом пейзаже. Все оттенки зеленого от синей сосновой хвои в тени до холодного света на траве, фиксируются рефлексы от травы и рефлексы от зонта. Акцентирован белый цвет стволов берез, рядом с которым раскрывается полностью цветовой диапазон – и тонально и колористически. Очень большая цветовая и тоновая растяжка: от почти белил на светах берез до почти черных штанов мальчика. В картине отсутствует зенитное небо. Оно словно перенесено на землю, и цвет рубашки лежащего на земле мальчика– цвет неба.

¹⁰⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 06-09. 12. 1938

¹⁰¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 13-14. 01. 1939

Картина, как часто бывает у Пластова, не является «правдивым отражением действительности».

Предосенние грибы (на первом плане – корзина с груздями) не могли совпадать по времени с цветами конца июня, как и земляникой (кувшин с ягодами стоит у ног учительницы). Таким образом, «натюрмортность», составленность композиции картины противоречит стремлению к конкретному правдоподобию, декларированному советским искусством. Пластов руководствуется необходимостью решить колористические и пластические задачи, и это становится принципом его работы над картиной вообще. («Праздник урожая», «Сенокос», «Лето»).

Работа художника не удовлетворила. Очевидна некоторая теснота и перегруженность в краях. Несмотря на это, художник многое из этой работы перенес в картину «Урок ботаники» 1940 года: красный зонт, платье девочки и т. д.

Летом 1940 года художник вновь возвращается к теме. Именно к этому времени относится этюдный эскиз «Урок Ботаники» (х.м. – 67x56,5. УОХМ), написанный с натуры. По проведенным исследованиям работу следует датировать именно 1940-м а не 1939 годом. На эскизе – жена художника Наталья Алексеевна, его сын Николай. В отличие от «Урока в лесу» на этом эскизе дети и учительница стоят, что позволяет «разыграть» рефлексy не только от красного зонта и неба, но и «заставить» лица стоящих детей «ловить» рефлексy друг от друга.

Этюд – эскиз подтверждает роль этюда в творческом методе Пластова в 30-е годы. Работу можно считать промежуточным этапом в реализации удовлетворившего художника варианта замысла. Именно здесь окончательно отвергается умозрительная, абстрактная композиция и явно начинают доминировать «впечатления» этюда, как конструктивные, формообразующие элементы станкового полотна. Исчезновение четких контуров, свержение «диктатуры рисунка» (термин Н. М. Щекотова)¹⁰²,

¹⁰² Щекотов Н. М. Заметки о черте и цвете в живописи //Искусство – 1940. №4, (июль-август) – С. 79.

«черты» в картине, обозначение и наполнение объемных плоскостей цветом, утверждение рефлексов в качестве полноправных конструктивных доминант архитектоники картины – становятся все более значимыми.

Летом 1940 года, таким образом, сделаны и этюды к этой картине. Этюд «Н. А. под зонтом с мальчиком» является, по-видимому, первой идеей данной композиции. Светлая кофта в тени написана кобальтом синим спектральным с белилами, полутон на лице и руке – капут-мортуумом с белилами. Зонт на просвет – смесь кадмия красного светлого и кадмия желтого светлого, кадмия лимонного; кобальт фиолетовый – из тюбика.

Лес дан впротирку. Лицо мальчика написано несколькими формообразующими и цветообразующими мазками.

Этюды «Устя», «Люба Яшина», «Девочка со спящим ребенком», «Этюд с красным зонтом», «Нина Сучкова» (Галерея Арт Прима) и другие, следует датировать летом 1940 года.

По-видимому, летом была начата и сама картина с данной вертикальной композицией на том же подрамнике, что начатая и отложенная картина «Митинг»¹⁰³ (о которой шла речь в письме от 13-14 декабря 1939 года).

В ходе анализа этюдного материала и эпистолярного наследия, было установлено, что работу «Урок Ботаники» (1939-1940 гг., х.м. -190x136. РОСИЗО) следует датировать 1940 годом, а не «1939 – 1940», как считалось ранее и значилось во всех каталогах.

«Днями дописываю «Ночное», «Симку с овцами» и ту, что тоже начал дома – «Учительница под красным зонтом с ребятами». Я ее здорово переделал, кое-что убрал, передвинул, добавил. Кажется, начинает получаться то, что мерещилось, когда я ее задумал и что прошлый год постыдно не вытянул. Жалко, что многое из-за перегрузки холста и поспешности когда-то в композиции, почти невозможно сейчас выправить.

¹⁰³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 13-14. 12. 1939.

Неплохо бы двинуть ее на новом холсте. Все же с тем, что было нельзя сравнить. Я пишу ее сейчас с радостью и нежностью, но и мукой. Мне будет грустно, если ее кто купит, и она уйдет из мастерской».¹⁰⁴

«Урок ботаники» можно считать самой яркой и очевидной «импрессионистической» работой Пластова 1930-х – начала 1940-х годов.

Высокое, излучающее солнце небо, на фоне которого силуэтно даны фигуры, занимает фактически половину холста.

Плотность фигур компенсируется богатейшими рефлексамии от цветов, от травы, от неба позади, от освещенных щёк, от красного зонта.

Своеобразным камертоном яркой живописности стала поглощающая свет темная шерсть собаки. Мотив зонта (как и вообще мотив «прогулки»), несомненно, заставляет вспомнить К. Моне. Но колористически, красный зонт – скорее, отнесение к Матиссу.

Картина построена на дополнительных цветах. Так, к доминирующему, локальному красному зонта дополнительными смотрятся зеленые рефлексы, заколка в волосах учительницы, к синему платью девочки с ребенком на руках – желтое платье девочки с короткой стрижкой в профиль – Любы Яшиной.

Работу отличает ослабление формообразующей сущности рисунка, его трансформация. Особую ценность представляет живописное решение пестрых тканей платьев, сложносочиненность белого, «ловящие» друг друга рефлексы. В картине исчезает рисунок, ограниченный графической линией, нет формообразующих линий. Все взаимоотношения форм происходят через их массу, светотеневую, рефлексную, тоновую регулировку. Массы фигур в картине напоминают освещенную скульптуру в пространстве (где отсутствуют линейные визуальные контуры).

¹⁰⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 11-12.1940

Картине свойственно как бы некоторое утрирование рефлексов (по сравнению с этюдами), обнажение цветовой формы, что потом будет использовано в картине «Сенокос» (1945).

Этюдизм.

Под этюдизмом понимается не просто и не только работа с натуры, но определенный способ цветовидения и техники письма. (Способ цветовидения и наложения краски (прилегающим к форме мазком).

Работа непосредственно с натуры (или как бы с натуры, имитируя ее основные признаки) стала основной особенностью импрессионистов, реализующий их главный принцип «писать, что видишь, а не что знаешь». В этюде, как правило, отсутствует развернутый событийный сюжет и в полной мере реализуется формула Дж. Ревальда : «Трактовать сюжет ради живописного тона, а не ради самого сюжета»¹⁰⁵. «Этюдизм» М. Ю. Герман считает главной чертой и «русского импрессионизма», по крайней мере, в зрительском восприятии. Картины «Коровина, в какой-то мере Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались, скорее, именно как милые натурные этюды»¹⁰⁶

Не случайно проблема этюда и картины станет предметом дискуссий в конце 1930-х годов («Дискуссия о живописности»).

Импрессионистический этюд, однако, не сводится просто к этюду с натуры, и его революционное значение в истории живописи – это новый способ «цветовидения» и наложения краски (прилегающими к форме мазками).

По свидетельству К. Петрова-Водкина, именно так учил Л. О. Пастернак в МУЖВиЗ: «Обоймите мазком форму!»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Ревальж Дж. История импрессионизма. – М., 1959. – С. 227.

¹⁰⁶ Герман М. Ю. Импрессионизм. С. 405

¹⁰⁷ Петров-Водкин К. Хлыновск, Пространство Эвклида, Самаркандия. – С.430.

Основным способом работы с натурой для Пластова на протяжении всей жизни был этюд. В ранние годы он был полностью во власти этюда и не выработал еще, во многом, критического, режиссерского отношения к нему.

Этюд был для него главным средством и способом реакции на природу в 1930-е годы. Значение этюда, его определяющее конструктивное влияние на станковую живопись менялось в различные периоды творчества Пластова.

Так, работая над картиной «Сенокос» в первой половине 1930-х годов художник полностью находится во власти этюда. Работе над ней предшествовало огромное количество этюдов, в том числе и букетов цветов. Художник изучает природный цвет растений, работает на предельной яркости цвета – чистый кобальт, чистый кадмий. Холст становится для него импрессионистической палитрой. «Среди пресных прочих вещей, от моего, например, «Сенокоса» (несмотря на кучу его недостатков, по моей исключительно лени и расхлябанности) веяло какой-то ... удивительно крепкой свежестью и целомудрием, какой-то щемящей правдой, очарованию которой поддались сразу все, точно на всех набежала хрустальная волна. О, милый мой «Сенокос», умиленно шептал я сам, погружаясь в благоуханную свежесть всех этих бликов – золотых и изумрудно-лимонных рефлексов, в пеструю, местами плохо организованную лоскутную поверхность полотна»¹⁰⁸.

«Приехал домой, взглянул на молчаливые такие тяжелые папки этюдами и с ласковостью подумал: ну вот, милые друзья мои, дошел черед до вас. Наступила пора благоухать вам всей страстью, всем зноем, что вложил в вас когда-то, сжигаемый творческим трепетом, весь в лихорадке непрерывных, ничем неугасимых замыслов. Помогите мне теперь показать радость и горе, красоту и уродство мира сего. Довольно бесславно хранить в

¹⁰⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н.А. 26. 10. 1935

себе в безмолвии и пренебрежении блистающие капли лучезарных небес и милой земли»¹⁰⁹.

Отныне организация поверхности холста, самоценность живописной поверхности станет главной задачей художника. Однако, именно в это время возникает та самая проблема этюда, противоречие между его сущностью, его «правдой» и поэтикой традиционной картины.

Уже в процессе работы Пластов признавал, что «отход этюдов был громадный»; этюд, «хороший сам по себе, но будучи переведен в картину, он вдруг терял свои положительные качества...»¹¹⁰

«Хочется очень круто изменить свою тактику в отношении летней работы – похерить погоню за бесчисленными этюдами и вплотную заняться картинами. Будь моя воля да возможность – записал бы сейчас многие метры холста»¹¹¹.

«Заканчиваю картины, думаю дерзнуть летом на большие полотна. Период накопления материала вообще, полоса этюдов и росчерков, полоса каких-то, если перевести на любовный язык, объятий и поцелуев с натурой должна быть закончена»¹¹².

Вскоре он убедился, что «создание картины не есть переписывание на одно полотно суммы этюдов, механическое их соединение согласно эскизу»¹¹³, а есть процесс гораздо более сложный, творческий и органичный.

Во второй половине 30-х годов изменяется отношение художника к этюду, важную роль начинает играть формальное решение картины уже в эскизе.

¹⁰⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 09. 11.1935

¹¹⁰ Пластов А. А. Автобиография.

¹¹¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 18. 03.1935

¹¹² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22. 03. 1935

¹¹³ Пластов А. А. От этюда к картине/ Пластов А. А. Каталог произведений. Ленинград: Художник РСФСР, 1977. – С. 12.

Между тем, как справедливо указывал М. Герман, импрессионизм не сводился к «эволюции живописных приемов», а означал «эволюцию видения», то есть по Г. Вельфлину – «смену форм созерцания».

«..В России импрессионистическая картина навсегда сохранила присущие этюду качества, даже когда и не писалась с натуры. Она словно бы не рисковала, не осмеливалась встать в один ряд с большими сюжетными полотнами, от которых привычно ожидали «величественно-степенной идеи»¹¹⁴

Именно в творчестве Пластова происходило утверждение нового типа картины.

Картина «Колхозный праздник», безусловно, основывалась на этюдном материале. Были сделаны портретные этюды почти всех ее действующих лиц. Они стали значительным достижением портретной живописи Пластова. Здесь впервые в его творчестве произошло соединение импрессионистической техники пленэрного портрета (все этюды выполнялись на пленэре) с пластической традицией, техникой портрета (рисующая кисть) и гуманистической сущностью образов Франса Хальса. Пластовские герои полны внутреннего достоинства и ощущения полноценности крестьянского бытия.

Для этой картины за два года было сделано более 200 этюдов. Каждый ее персонаж портретен. Скорость, с которой сложный композиционный замысел многофигурной композиции находил свое воплощение (собственно над полотном художник работал с начала февраля по май 1937 года), свидетельствует о том, что сюжет «Крестьянского пира» задумывался давно, и групповой портрет русского крестьянства – в изобилии типов, ракурсов, локальных композиционных и цветовых решений – ждал повода для своего воплощения.

¹¹⁴ Герман М. Импрессионизм. С. 421

Летом 1936 года в Прислонихе были сделаны основные этюды, определившие окончательно художественную сущность картины. Возможно, какие-то этюды были сделаны летом 1937 года, так как окончательно полотно было закончено и показано в августе 1937 года.

Этюды писались с натуры в соответствии с найденным художником принципом, основанном, во многом, на оптических открытиях импрессионистов. Света и тени состояются из разных пигментов, отбираемых по принципу дополнительных цветов, что рождает впечатление утрированной реальности. Наиболее характерны в этом отношении работы: «Дуня Яшина», «Дуня Карпунина», «Риша Карпунина», «Мих. Мих. Наумов», «Петр Иванович Лобанов», «Иван Егорович Гундров», «Архип Калябин».

Этюды (портреты персонажей, натюрморты) «вставлялись» в картину практически без изменений, каждый со своим найденным живописным смыслом, образуя локальные композиции, а затем лишь гармонизировались, связывались в общем едином колористическом контексте живописной сочиненности картины.

Это придавало особую свежесть и яркость работе, это же вызывало критику.

Если этюды к картине «Колхозный праздник» практически без изменений переносились на большой холст, в то картине «Урок ботаники» этюд из вспомогательного средства (вариант 1938-1939 гг.) становится формообразующим и его логика (иллюзия непосредственного впечатления, иногда утрированная и превращающаяся в знаковую поэтику рефлексов) становится главной конструктивной логикой картины, а натурные этюды к картине «Трактористки» (1943-1944) уже претерпевали значительные изменения при перенесении в картину, «редактировались» в соответствии с живописной логикой холста, в силе цвета и тона. В то же время, сами картины в 40-50-е годы превращались в иллюзию непосредственного

фрагмента бытия не только визуально, но и экзистенциально «Трактористки», «Сенокос» (1945).

Необходимость этой трансформации осознавал сам художник.

«Хочется очень круто изменить свою тактику в отношении летней работы – похерить погоню за бесчисленными этюдами и вплотную заняться картинами. Будь моя воля да возможность – записал бы сейчас многие метры холста»¹¹⁵.

«Заканчиваю картины, думаю дерзнуть летом на большие полотна. Период накопления материала вообще, полоса этюдов и росчерков, полоса каких-то, если перевести на любовный язык, объятий и поцелуев с натурой должна быть закончена»¹¹⁶

Впоследствии этюд в творческом наследии Пластова перестает быть подсобным материалом, а становится живописной самоценностью, наиболее ярко и непосредственно отражая реакцию художника на натуру. Эволюция живописного языка Пластова, происходящая в 1950-е годы, будет декларирована им в статье «От этюда к картине» (1957).

Импрессионистическая композиция.

В живописной системе Пластова происходит определенный сдвиг в сторону импрессионистического понимания композиции.

Импрессионистическая композиция, прежде всего, отличалась отсутствием композиционного центра, так, как его понимали в традиционной реалистической картине. «Она не имеет даже чисто пластического действия, в ней нет композиционного центра, хотя бы эмоциональной композиционной кульминации. Визуально все компоненты равноценны..»¹¹⁷, – пишет М.Ю. Герман.

¹¹⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 18.03. 1935. Архив семьи Пластовых.

¹¹⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22.03. 1935. Архив семьи Пластовых

¹¹⁷ Герман М. Импрессионизм. С. 82

Именно так строилась композиция импрессионистической картины, например «Завтрак гребцов П.- О. Ренуара (1880-1881), «Музыка в Тюильри» (1862) Э. Мане.

«Проблема с композицией» у Пластова, которую отмечала критика 1930-х годов, как раз и свидетельствовала о новом понимании композиции, в котором не «линейность», не геометрия, а цвет становится формообразующей доминантой. Кроме того, несовпадение геометрического центра композиции со смысловым беспокоило критику по идеологическим причинам.

Самые известные картины А. Пластова 1930-х годов «Праздник урожая» («Колхозный праздник») и «Купание коней» создавались как традиционные (можно даже употребить термин «классические», имея в виду академическую традицию) картины. Это означает, что замысел формировался в графическом эскизе, а затем искалось и обреталось его колористическое воплощение. Это объясняется осознаваемой ответственностью задачи – картины были заказные, с утверждением эскизов. Однако, как будет показано ниже, уже на стадии воплощения замысла возникало противоречие между импрессионистическим «колоризмом» этюдов к картинам и традиционной схемой. (« я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем»¹¹⁸)

Это ясно видно из анализа истории создания картины «Праздник урожая» и ее восприятия выставочным жюри и критикой.

Работа над картиной началась в Прислонихе (куда Пластов неизменно уезжал на Рождество), видимо, в январе 1936 года, и вновь продолжилась в Москве. Письма к жене позволяют подробно воссоздать этапы работы.

¹¹⁸ Пластов А. А. Автобиография //Пластов А. А. Каталог произведений. С. 18.

«Эскиз, что привез из дома («Колхозный праздник») всю эту неделю, – пишет он жене из Москвы 2 марта 1936 года, – сегодня, наверное, 7 – й день изо дня в день пишу красками. Здесь я его точнее прорисовал, многое изменил в рисунке, и вот уже прорисовывая, меняю то одно, то другое, помаленьку улучшая и распутывая страшную сложность и путанность в фигурах – их ведь не то 79, не то 80 штук. **Взятые в ярком солнечном свете** <выделено мною- Т.П.>, они все лезут друг на друга, спорят и галдят, и в иные моменты я прямо в отчаянии, как согнать в один гармоничный букет всю эту разноголосицу и пестроту. Во всяком случае еще несколько дней и я думаю, что на этой неделе я ее закончу и в цвете. А так она уже готова, вот только некоторая досадная пестрота и беспокойность, и излишняя деятельность письма. Во всяком случае не обвинят в недобросовестности исполнения. Впрочем что скажут – не станем предрешать... Сегодня утром ... сел за своих пирующих колхозников и с маху переделал две осточертевшие на картине фигуры пляшущих мужиков и беснующихся баб. **Вышло здорово и связало всю композицию крепким замком, стало лейтмотивом композиции-** <выделено мной-Т.П.>.

Сейчас переделал 6 персонажей замечательно удачно и как нужно. Ты, увидав, что было полчаса назад на этом месте, тоже бы похвалила меня. Бывают такие милые моменты, когда выигрываешь сразу весь банк. Рука бежит без промаха, как голубь какой-то с твоих плеч слетает и садится, радуя сердце. Верный удар кисти – точный образ лепится с еле уловимой быстротой и главное точка в точку совпадает с самым тайным твоим вожделением – видеть тут именно это, а не что другое»¹¹⁹.

В этот момент, на страницах этого письма рождается новый замысел – замысел «Купания коней»:

«Вот тема исключительная. При мысли, что может быть, Бог даст, буду ее писать, становлюсь как в лихорадке. Этот мотив обнаженного тела, воды,

¹¹⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 02.03.1936

солнца, коней – мечта моей жизни. Если придется писать, то в натуральный рост, мазать кистью придется местами как метлой, если удастся поработать над этюдами летом, то можно сделать вещь, на которой создашь себе имя. Когда на один только коричневатый эскиз смотришь, чего только не нафантазируешь»¹²⁰

«Коричневатый эскиз» – то есть однотонный эскиз акварелью являлся уже для самого художника недостаточно информативным, не исчерпывающим полноты замысла. Делая традиционные однотонные эскизы (эскизы на композиционные массы) он, на самом деле, мысленно решал задачу распределения цветовых масс.

Отныне в творческом сознании мастера оба замысла «Праздник» и «Купание» будут существовать параллельно, обогащая и поддерживая друг друга.

«Насчет сдачи эскиза к выставке «Индустрия социализма», я особо не болю. Я довел его до такого состояния, что, пожалуй, он будет иметь успех. Хотя, конечно, Бог знает, но так я его расцветил, так пылают краски на всех 80 с лишним человечках моего пира, так они все правдивы и убедительны, что еще раз скажу – может быть, по шее не будут особо колотить. Сдавать его 16.

Композицию «Купания» вчера хорошо переработал, внеся в нее больше динамичности, что чрезвычайно ее улучшило, а то я очень было боялся, что она мне не удастся»¹²¹.

Различное понимание Пластовым и его критиками сущности композиции видно уже из анализа протоколов представления эскизов картины на Жюри, куда входили выдающиеся художники.

Выписка из стенограммы живописной комиссии жюри выставки «Индустрия социализма» от 15 апреля 1936 года.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 13.04. 1936

Художник Пластов: «Празднование хорошего урожая».

Высказывание ЖЮРИ: В эскизе слишком много нехорошей пестроты. Художник явно злоупотребляет красным цветом. В отношении композиции фигуры даны слишком скученно, чувствуется, что им тесно. В эскизе мало воздуха. Наряду с этим отдельные фигуры трактованы очень интересно. Вообще чувствуется, что автор с вещью справится, чувствуется большая наблюдательность автора. Мало дана характеристика новой колхозной деревни в отношении пейзажа /задний план /

Решение Жюри: Принять эскиз тов. Пластова. Просить его работать в дальнейшем с учетом пожеланий Жюри. Утвердить размер в 4 раза больше эскиза. Просить автора дать более яркую характеристику колхоза /в пейзажной части картины/.»¹²²

Ответом на это решение можно считать письмо жене, Н. А. Пластовой, написанное на следующий день.

«Все 85 персонажей моей композиции, закусывающие, пьющие, пляшущие в неистовстве бабы и девки, лихо откальвающие камаринского матросы, тренькающий на балалайках и гитарах совместно с гармонистами самодеятельный оркестр, блеск бутылок, самоваров и улыбок, сочные яства на переднем плане... За зеленоватым комбайном и теневой стороной дома справа бледно-золотистый пейзаж осени, сообщает всему какое-то глубокое лирическое волнение. Я над этой композицией так много думал, так мне хотелось разрешить ее живописно, убедительно, что неужели ее не поймут художники из жюри, да и прочая публика. Мне кажется, возразить иные скудоумники могут против чрезмерно пышной и сложной композиции, против оргийного характера всего в целом. Тщедушным городским душам может показаться моя невоздержанность и чрезмерной и жирной»¹²³

¹²² Архив семьи А.А. Пластова. Москва

¹²³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 16.04. 1936

Таким образом, уже в эскизе налицо противоречие между ожидаемой композиционной и колористической уравновешенностью традиционной картины (необходимость которой для благополучной оценки жюри сознает сам автор) и присущей ему свободой, протестом против принятых правил, желанием найти и утвердить новые формы. «Я сейчас с особой силой ощущаю в себе брожение вот этой дикой стихийной силы, потребность как-то физически это выразить. Ну, неистовой техникой, сюжетом, где плоть человеческая была бы показана со всем своим угаром, в предельной напряженности и правде. Мне мерещатся формы и краски, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истошными голосами».¹²⁴

Наконец, 5 мая 1936 года состоялось заседание Жюри, на которой был представлен окончательный эскиз. С художником было заключено дополнительное соглашение, в котором говорилось: Комитет поручает, а художник принимает на себя обязательства в соответствии с утвержденным эскизом и дополнительными указаниями жюри Комитета написать для выставки «Индустрия социализма» художественное произведение на тему «Колхозники празднуют хороший урожай» размером 5-6 метров и сдать это произведение Комитету не позднее 1 апреля 1937 года.

Видимо, устно были высказаны определенные замечания, которые художник также комментирует в письме от 4-12 мая 1936 года.

«Вот буквально, что высказали: в эскизе слишком много нехорошей пестроты. Художник явно злоупотребляет красным цветом. В отношении композиции – фигуры даны слишком скученно, чувствуется, что им тесно. В эскизе мало воздуха. Наряду с этим, отдельные фигуры трактованы очень интересно. Вообще чувствуется, что автор с вещью справится, чувствуется большая наблюдательность автора. Мало дана характеристика новой колхозной деревни в отношении пейзажа».

¹²⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24.11. 1935

«Отметка о пестроте, соглашаюсь, правильна, насчет красного цвета – это пустяки – это не красный цвет виноват, а неумение его вести в русле, что вполне преодолимо, и теперь бы я уж этого упрека не заслужил... Насчет тесноты – чепуха. Надо знать вообще толпу и деревенскую в частности, и тогда будешь знать и то, что в толпе всегда тесно и без этой сутолоки и давки действуют одни статисты, а не живые люди. Воздуха маловато, но сие я знал сам и изгнал его по собственному почину из одних правильных соображений. С ним не получилась бы та предельная насыщенность краски в толпе, какая у меня есть и какую я, не имея на руках должных коррективов в виде этюдов с натуры, конечно, не желая этого, довел до жесткости. Но дальше все замечательно. Трактовка фигур, мотив переднего плана – стол с яствами, пьющие, играющие, танцующие, декорация всего праздника – все отобрано и утверждено, не говоря уже о типаже, грамотности рисунка и той правде и выразительности, какой предельно насыщен каждый жест любого персонажа... »¹²⁵

«Пестрота» и «злоупотребление» красным цветом, казавшиеся недостатком в работе, были как раз теми проявлениями новой поэтики, которая утверждалась в это время. (Достаточно вспомнить «Урок ботаники», над вариантами которого шла работа в эти годы, этюды под красным зонтом, портрет Татьяны Юдашновой («Танега»), «Портрет сына» (на пороге) (1930-е г.) и др.

Как видим, замечания жюри (многих членов которого он безусловно уважал и ценил как художников) не заставила его изменить своих главных режиссерских позиций, но, по сути, утвердили в них.

Отсутствие в картине традиционного композиционного центра было, безусловно, для художника сознательным. «Многие ругали ее (картину – Т.П.) за отсутствие композиционного центра. Признаться, это и в задачу мою не входило. На таких вот пирах сам черт не поймет, где самое главное и

¹²⁵ Архив семьи Пластовых

важное, и что надо смотреть прежде всего. Шум, толчея, гам, песни. Я не пытался отдельные составные части композиции принести в жертву какому-нибудь отдельному моменту. Мне, напротив, хотелось, чтобы все путалось между собой до неразберихи и было забавно даже при длительном рассмотрении...»¹²⁶, – писал он впоследствии в автобиографии.

Схожие оценки композиции картин Пластова 1930-х годов высказывала критика.

«Что касается формальных качеств полотна Пластова, то надо отметить, что композиция картины недостаточно разработана: пространственные отношения переднего и заднего планов неясны, в группировке фигур главное не отделено как следует от второстепенного, фигурам просто зачастую просто не хватает места в картине. Все это несколько затрудняет освоение зрителем многих интереснейших деталей изображения и побуждает его взор бродить по холсту, пока, наконец, не определится, что группа колхозников в центре около самовара, и груды снеди направо являются ключом к расшифровке всей многолюдной сцены», – писал Н. Щекотов о работе «Колхозный праздник»¹²⁷.

«Работая над композиционным замыслом целого, необходимо всегда учитывать различие между случайностью природы и закономерностью идейной, сюжетной композиции, даже если она изображает единичный, случайный момент», – отмечала В. Герценберг. Говоря о картине Пластова «Стрижка овец», она подчеркивала расхождение формально выстроенной композиции и артикуляцию тех идейных смыслов, которые должны быть акцентированы в искусстве согласно идеологии.

«Этот негативный пример, (то есть пример композиции «стрижки овец» – Т.П.) иллюстрирующий значение композиции, тем более интересен, что с формальной стороны как будто бы композиционно все

¹²⁶ Пластов А. А. Автобиография.

¹²⁷ Н. Щекотов Н. М. Выставка «Индустрия социализма. Живопись»// Искусство 1939 №4 С.66

обстоит благополучно (правда, недостаточно четко в смысле рисунка) в центральном эпизоде на первом плане, затем повторен в ритмично чередующихся группах заднего плана...

Дело тут, по-видимому, в том, что нет единого стержня действия, он расщеплен и размельчен, может быть в угоду некоторой ритмике живописных пятен; даже в том эпизоде, в котором сконцентрирован сюжетный момент (фигура первого плана), это действие смято, недостаточно пластически четко и в смысле отношения художника довольно безразлично дано»¹²⁸.

Сама тема работы «Стрижка овец», отразившаяся в ее названии, восходит, вполне вероятно, к теме «Стрижка овец» у Милле и Ван Гога, однако пластическое воплощение совсем иное. В ней, безусловно, отразился опыт импрессионистических композиций Дега, построенных на различных пластических ракурсах и позициях женских фигур. Сохранились композиции с обнаженной натурой тушью в пластике Дега, относящиеся к середине 1930-х годов.

Очень показательна статья В. И. Костина о картине Пластова «Первый снег» (1936 г. – местонахождение неизвестно), помещенная в четвертом номере журнала «Искусство» за 1937 год. Вместе со статьей опубликовано, по-видимому, единственно сохранившееся изображение этой работы и что самое удивительное – одного из этюда к ней. Как следует из текста, Костин видел и другие этюды и описал некоторые из них, тем самым подчеркнув, возможно и не вполне осознанно, ту истинную значимость этюда в творчестве Пластова этого периода. **Путь от этюда к картине уже не в плане количественного накопления материала, а в плане использования принципов и опыта пленэрного (импрессионистического) письма в картине становится основой творческого метода художника.** Вслед за рассуждениями о поэтичности мотива и верной передаче сложного

¹²⁸ Герценберг В. Осенняя выставка московских живописцев. //Искусство.- 1936. № 2.- С. 35

переходного состояния в природе, он пытается разобраться в композиционном и цветовом строе работы, подходя к этому, опять-таки, с точки зрения логики традиционной русской реалистической картины. «Все ли удалось Пластову в картине? Далеко не все. Первый план, испещренный следами телеги и лошадей, несколько назойливо зелен. Сам тон этой зелени ближе к весенней, чем к осенней траве. Этот цвет попал даже в цвет самого снега. Не совсем удачен также задний план картины, особенно не проработан лесок на горизонте. Он не имеет формы, цвет его однообразен. Есть кое-где в картине сырые, недостаточно проработанные места. Но основной недостаток заключается не в них. Композиция – вот слабое место художника. Композиция картины случайна, особенно в цветовом отношении Пластов не делает цветовых эскизов, он почти не ищет цветовой гармонии, единства, цветовой полноты вещи. Цветовое решение поэтому исходит у него зачастую из случайно вошедших в картину элементов, у него нет подчинения всей цветовой гаммы до мельчайших пятен общему состоянию картины...»¹²⁹

Черно-белая фотография (иногда для оценки композиции и тонового строя картины такое изображение более информативно) говорит об обратном. Композиция работы совершенна, более того, она намеренно направлена на расширение живописных возможностей холста, обеспечение колористической свободы. Властно расчерченная следами от саней плоскость первого плана – геометрически организованное месиво из снега, земли, соломы, травы, конского навоза – вождленная радость для импрессиониста. Пластов, как и в других работах этого периода, свободен в построении колористической системы своих работ и никогда не следовал общепринятым шаблонам. Колористическая гармония и формальное решение работы уже в эскизе (при новой, уже найденной импрессионистической, иллюзорной технике) были одними из главных его забот. К мотиву первого снега

¹²⁹ Костин В. И. А. Пластов. Первый снег// Искусство. – 1937. №4. – С. 161

художник тоже будет возвращаться неоднократно. Самое известное обращение – «Первый снег» 1946 года.

Знаменательно, что сам Пластов был уверен в своей правоте решать композицию по – новому.

«Все-таки, Наленька,- писал он жене из Москвы в середине 1930-х,- есть у меня дар такой – безыскусственной композиции, какой я ни у кого не нахожу пока, исключая очень крупных мастеров. Это не хвала, не чванство, но просто констатирование очень ценного факта. Этот режиссерский талант дает мне совсем легко и быстро создавать простые и сложные сцены в то время, как многие и многие не знают, как и куда расставить героев той или иной темы и бьются в бесполезных умствованиях там, где дело можно решить просто и правдиво. Сейчас вот закончил небольшой рисунок – композицию на тему пугачевскго бунта. Композиция, по-моему, необычная и впечатляющая. Попытаю ее как как-нибудь расцветить. Ее красочное оформление почти готово у меня в глазах...»¹³⁰

Чистые цвета любовь к краске «из тюбика».

Для творческого метода Пластова, особенно в ранний период, характерно высветление палитры, «отрицание черного», любовь к чистому цвету и краске из тюбика.

Это особенно заметно в серии «жнецов» первой половины 1930-х годов и примыкающих к ним работам: «Жница с серпом (Надя Мошкова)» (1933-1935), «М. Л. Янов в поле» (1933-1935), «Жница в профиль» (1933-1935), «Иван Тоньшин на молотье» (1933-1935), «Пастух Василий Волков (Сухарь)» (1933-1935). Краска «из тюбика» (кобальт синий, кобальт зеленый светлый, кобальт зеленый темный) выступает своего рода колористическим камертоном, делая все цвета (в том числе сложные) интенсивными и яркими, создавая эффект незамутненного свечения.

¹³⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 26.11. 1935

В этих работах чистый холст (оставленный в небе, на облаках) выступает в качестве главного светонесущего компонента живописи.

Пластов, как и импрессионисты, был убежден, что чистого черного в природе не существует и избегал его на протяжении всей жизни.

Эффекты.

Очень важным элементом колористической поэтики Пластова являются «эффекты», которые он не обозначал, подобно Э. Мане, словами «эффект солнца», «эффект тумана» и так далее, главным образом потому, что, в основном, «сильные» эффекты его интересовали прежде всего в этюдах. Так, очень часто и в портретной живописи и в пейзажной он использует эффект заходящего солнца, меняющего на очень короткое время всю колористическую сущность изображаемого мира. С «эффектами» связано и то, например, что большинство крупных работ 1930 – х годов написаны против света: «Стрижка овец», «Полдень в конюшне», «Сенокос», «Колхозная конюшня», «Купание коней», «Пастухи», «Тройка», «Урок ботаники».

Эффект солнца, проникающего сквозь тучу использован в картине «Купание коней» и именно этот приём фиксации мгновенного состояния придает ей вневременное, «вечное» звучание.

Многие работы Пластова, как раннего, так и позднего периода обладают свойством, присущим только импрессионистам: занимаясь живописью, он видит предметный мир, прежде всего, как колористическую сущность.

Все работы 1930-х годов построены на решении важных для художника в этот период живописных задач. Даже в заведомо программных, заказных работах («Праздник урожая» и «Купание коней») именно живописный (а отнюдь не сюжетный) модус выступает на первый план.

Общей изобразительной темой можно назвать расположение предметов в воздушно-свето-цветовой среде и взаимодействие с ней.

По-видимому, Пластову было присуще особое, обострённое цветовидение:

«Бронзовый лес на горе тускло-золотисто-серой, и глубокий, совсем бездонный, сине-черный бархат взрытого стойбища, по которому **разбросаны в беспорядке пятна скотины**, такие предельно насыщенные, что я долго стоял, не имея сил оторвать глаз от этих густых, пурпурных, коричневых, серых сине-фиолетовых, пылающих как сиена жженная на просвет тонов. Рядом с абсолютно черными, но дивно прозрачными и легкими тонами слабо тлели красноватые охры, таяли умбры рядом с мглистым кобальтом.

Это была такая симфония, такой ноктюрн, такая утонченная игра на полутонах и бархатных паузах...

Старик стоял у городьбы, сотканный как бы из тонкого дыма, реальный дальше некуда и в то же время таинственный, точно это выполз и оперся на палочку домовой или фавн... Девочка с жемчужно-опаловым лицом в тускло-розовом платице и кофточке, писанной английской красной пополам с капутмортуумом, стояла на первом плане и как нельзя лучше оттеняла густую виолончельную музыку задника...»¹³¹

С этим связано усвоение и переосмысление импрессионистической техники. Пластика контура не мыслится как самоцель, хотя и сохраняется строгая композиционная продуманность колористических объемов. Вслед за Ренуаром, Писсаро, света и тени составляются из разных пигментов, отбираемых по принципу дополнительных цветов. Объем, таким образом, на свету и в тени имеет, зачастую, совершенно разные цветовые компоненты, что рождает впечатление утрированной реальности.

Демократизм.

Явление нового «импрессионистического» героя следует считать важнейшей сущностной чертой импрессионистической поэтики.

¹³¹ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. 30.09. 1949. Архив семьи Пластовых

Совпадение традиционного «демократизма» русской живописи 19 века (А. Г. Венецианов, В. Г. Перов, И. Е. Репин, В. И. Суриков, Н. А. Ярошенко, И. Н. Крамской и др.), не говоря уже о закреплённых в общественном сознании образов русской литературы (от пушкинского «маленького человека» до крестьянских образов Л. Н. Толстого и А. П. Чехова, пролетариев Горького) с импрессионистическим стремлением к изображению живой, непосредственной жизни в любых ее проявлениях, нивелированию социальных статусов. «Важнейшее качество импрессионизма – это и демократизм в самом благородном, возвышенном смысле слова. Им было внятно и интересно все – и они всем любовались, сознательно или бессознательно утверждая ясный свет и очарование бытия, великодушное искусство и его спасительную силу».¹³² Демократизм Пластова, проявился в подчеркнутом стремлении к изображению крестьян, сельской жизни в органичной свето-воздушной среде и отсутствием «городских», парадных, «официальных» сюжетов. Иными словами, именно живописный, импрессионистический мотив является важным не только для независимо разрабатываемых тем, но и для заказных работ, таких, как «Праздник урожая» и «Купание коней».

Вместе с тем, импрессионистический опыт был лишь составной частью живописного языка Пластова. И «Праздник урожая», и «Купание коней» можно считать первым опытом соединения импрессионистических открытий с традиционной живописной семантикой и поэтикой, с формулой картины, с традиционными европейскими пластическими сюжетами (о чем будет сказано во второй главе).

1.4. Импрессионистическая поэтика картины «Купание коней».

Картина «Купание коней» – одна из наиболее значительных работ Пластова 30-х годов. Написанная к выставке «XX лет РККА и Военно –

¹³² Герман М. Ю. Импрессионизм. С. 16

Морского Флота» и, будучи фактически заказной, она, тем не менее, может считаться самой свободной и искренней картиной своего времени. Как и «Праздник урожая», эта работа явилась результатом практически молниеносного становления Аркадия Пластова как мастера живописной картины, и именно поэтому история ее создания, как и попытка постижения ее живописных смыслов представляется чрезвычайно важной для понимания становления и эволюции живописного языка мастера во второй половине 1930-х годов.

История работы над темой «Купание коней» включает два чрезвычайно важных для понимания ее смысла момента: импрессионистические подходы к изображению природы, понимание сюжета как мотива (не случайно именно об этой работе Пластов скажет: «мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни») и, шедшую параллельно, работу над античными и неоклассическими эскизами, постижение художником пластических и экзистенциальных сущностей мирового искусства.

Фактически существует две самостоятельные картины с этим названием – одна «Купание коней» (1938) в собрании ГРМ (именно она была экспонирована на выставке «XX лет РККА и Военно – Морского Флота»), и другая – традиционно обозначаемая в каталогах как «Эскиз картины «Купание коней» (1937, х.м. – 66,5 х 99,5) и находящаяся в собрании семьи художника. По цветовому строю, композиции, живописным задачам, соотносительностью с реальностью изображаемого мира, семантике, наконец, это две разные картины, два подхода автора к теме. За каждым вариантом стоит своя история создания, своя парадигма образов, свои живописные и семантические смыслы. Картина Русского музея полна античных реминисценций. Она с глубокой, зеленоватой, явно морской водой, с общим тоном, напоминающим цвет сильно запатинированной бронзы – нестареющего скульптурного материала – сплава меди с оловом или цинком (в античной бронзе нередко содержалось и серебро),

драгоценных, сумеречно-серебристых и охристых металлов, с «автопортретом» в полный рост и портретно-узнаваемым, одним из любимейших героев – белозубым, молодым Петром Тоньшиным. Импрессионистическая работа (известная как эскиз 1937 года) помимо пленэрных эффектов интересна вариативностью ракурсов и прямой, читаемой цитатой скульптурной группы Клодта с Аничкова моста.

Подготовительный материал по теме «Купание коней» также распадается на две большие группы: с одной стороны – натурные, импрессионистические этюды и эскизы, сделанные во время командировки в одну из частей кавказской дивизии РККА (Армавир), а также в Прислонихе (по живописным задачам смыкающиеся с мотивами купания детей, обнаженного тела в рефлексах от воды, зелени под солнцем – о чем говорилось выше) и, с другой стороны – композиции, соотносящиеся с работами Пластова в неоклассической стилистике, с античными сюжетами, многие из которых были сделаны с оглядкой на конкретные реалии мирового искусства.

Эскизы и варианты «Купания коней» писалась, как следует из писем, практически параллельно с «Праздником урожая». Но если «Праздник» – картина «места», где все персонажи, пейзаж, детали портретно узнаваемы, то «Купание коней» (особенно в варианте Русского музея) – скорее аллегория времени и пространства, поэтическая абстракция смысла, не предполагающая никаких конкретных, «вещных» прототипов.

«Познакомившись с тематикой художественной выставки, – писал Пластов в автобиографии, – я приуныл. Все было или не по моим силам, или такого порядка, что и без меня бы нашлись мастера, сделать это преотлично. Я решил предложить свою тему... – «Купание коней»¹³³.

Тема «Купания коней» впервые возникает в творчестве А. Пластова в 1913 году. О работе «Купание лошадей на пруду» упоминает его учитель Д.

¹³³ Пластов А. А. Автобиография.

И. Архангельский в статье конца 20-х годов.

В 20-30 годы Пластов много рисовал и писал лошадей, прекрасно знал лошадь, её анатомию, её движения, особенности аллюров. Именно поэтому так легко и быстро складывается композиция картины. «Купание коней», безусловно, стоит в ряду пластовской темы лошади, начавшейся с композиции «Праздник Флора и Лавра» (1915 -20), продолженной в картине «Купание коней», «Ночное» (1940), «Праздник»(1954-1967), цикле иллюстраций к повести Л. Н. Толстого «Холстомер».

Разумеется, «Купание коней» как живописная тема не могла осознаваться автором вне определенного контекста русского искусства, вне ассоциаций с работами К. Петрова-Водкина («Купание красного коня»), «Купание красной конницы» (1928) П. Кончаловского, написанной к выставке 10-летия РККА и представленной на персональной выставке художника 1932 года, которую Пластов видел. «В 20-е годы Кончаловский на самом деле создал ряд крупных композиций с фигурами, которые номинально вписывались в параметры «выставочной картины» («Возвращение с ярмарки», «Ковка буйвола»... вплоть до «Купания красной конницы»...) Но ведь все эти вещи вне социальной коллизийности своего времени... В подобном качестве они едва ли вписываются в традицию русской реалистической картины..., да и трудно соотносимы с амбициями картины советской «тематической», – писал А. И. Морозов. Неоклассический «подтекст» работы Кончаловского был, несомненно, близок Пластову (о чем будет сказано ниже). Возможно, пример Кончаловского – «разыграть» «официальную» тему, освободить ее от социальных контекстов, сделать ее вечной – также сыграл свою роль. Если так, то Пластов преуспел в этом еще более Кончаловского – даже в окончательном названии его картины – «Купание коней» – отсутствуют социальные и политические обертоны... В отличие от Кончаловского, для которого пейзаж является геометрически необходимым промежуточком между частями многофигурной композиции, у Пластова – чрезвычайно важна

драматургия пейзажа, пейзажа как основы колористической композиции. Так, именно за счет блеска воды, на её фоне особо выделяются силуэты, за счет чего происходит усиление левого фланга картины.

Другой важной контекстной основой для работы Пластова является работа В. Серова «Купание лошади» (1905). Любовь к творчеству Серова (художник называет его в числе своих учителей) и очевидные колористические параллели пластовской картины с «Купанием лошади» (цвет воды, характер освещенности) позволяют говорить об этом.

Знаменательно, что в 1935 году в Москве открылась выставка В. Серова, которую художник видел и о которой отзывался в письмах. «Здесь открылась выставка Серова. Я был уже несколько раз на ней. Масса невиданных еще мной вещей, или тех, что видел в 1912 году. Черпаю из нее полными горстями и крепну, крепну»¹³⁴.

13 февраля 1936 года Пластов пишет жене в Прислониху: «Тему утвердили за мной ту, что предложил я – «Купание коней красными кавалеристами».

В письме от 2 марта 1936 года, где говорится о работе над эскизом к «Празднику», художник пишет: «Второй эскиз (для «Красной Армии») сделал сепией. Вот тема исключительная. При мысли, что может быть, Бог даст, буду ее писать, становлюсь как в лихорадке. Этот мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни. Если придется писать, то в натуральный рост, мазать кистью придется местами как метлой, если удастся поработать над этюдами летом, то можно сделать вещь, на которой создашь себе имя. Когда на один только коричневатый эскиз смотришь, чего только не нафантазируешь»¹³⁵ «Мазать кистью как метлой» на больших пространствах – первый выплеск творческой абстрактной экспрессии,

¹³⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н.А. 17.04. 1935.

¹³⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 02.03. 1936.

необузданной энергии, переполняющей художника, реализующейся в протирках, в распределении цветовых масс, который затем будет уложен в гармонию устойчивых конструкций, смирен продуманной организацией поверхности холста, и останется лишь в живых движениях виртуозной кисти.

Итак, с самого начала замысел картины к юбилею РККА сформулирован как мотив «мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни», и живописная сущность картины с самого начала доминировала над сюжетом, который, в сущности, определялся композицией, а не «нарративностью».

В каждом письме в марте, апреле 1936 года упоминается работа над картиной, которая идет параллельно с работой над «Праздником».

Художник мечтает поехать домой, в Прислониху, и там писать с натуры лошадей: «Дома, коли будет хорошая погода, поделаю очень нужные мне этюды лошадей на воздухе»¹³⁶. То есть те самые импрессионистические этюды, в том числе с детей, которые на будут сделаны летом 1937 года (так как летом 1938 года он занят сбором материала к картине «Праздник урожая»).

В этот же период – главное – работа над эскизом, его формальное решение.

«Вчера и позавчера перевел рисунок на полотно. Я говорю об эскизе для Красной Армии. Сегодня с утра начал его прописывать жидкой, как акварель краской. Получается любопытно. Эти три дня вообще все вожусь с нагой натурой для фигуры красноармейцев. Натурщик я сам. Принимаю перед зеркалом нужные позы, ну и кой-как с великими мучением, а все же рисунок делаю»¹³⁷.

¹³⁶ Пластов А. А. письмо Пластовой Н.А. 13.04. 1936.

¹³⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н.А. 16.04. 1936.

Узнаваемый автопортрет сохранился как в этюде, так и в картине Русского музея.

«Пишу «Купание коней» Красной Армии. Выходит пока ничего себе. Любопытно, что в процессе работы открываешь в себе кой-какие достоинства»¹³⁸.

Летом 1936 года художник получает командировку и разрешение от Инспектора кавалерии РККА направиться для сбора материала, необходимого для выполнения картины, в одну из частей 12-ой кавказской Дивизии РККА (88 кавалерийский Армавирский полк, город Армавир). «Кони были один другого лучше, бесподобные наши кавалеристы, гостеприимное начальство, солнце, тепло, романтические пейзажи кавказских предгорий. Эскиз обогатился до неузнаваемости, как в композиции, так и в живописном воплощении...»¹³⁹, – скажет он об этом в своей официальной автобиографии.

Путешествие по Волге на Кавказ, становится не столько обретением впечатлений и сбором натурального материала, сколько опытом открытия метафизических сущностей пространства, погружением в стихию жизни. Именно в результате этого путешествия замысел обрел монументальность и масштабность, сохранив свойственное методу художника стремление к достоверности и жизненной правде. В результате в картине Русского музея пруд стал морем, а солдаты РККА – вечными, бессмертными героями.

Детали путешествия, занесенные в дневник, облаченный в форму писем (которые, как он пишет сам, не были отправлены из-за боязни случайной потери), являются, по нашему мнению, частью творческой истории работы. Эти записи – своеобразные этюды, облаченные в слово, конспекты визуальных впечатлений (из-за невозможности работать на пароходе маслом или даже акварелью). Эти записи поражают

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Пластов А. А. Автобиография.

живописностью, акцентом на фиксацию мгновенных, непродолжительных по времени состояний.

«Вот и Саратов проехали. Его панорама, вся залитая прозрачным золотом, стоящего над ним солнца, была прямо волшебна. Вся от самого горизонта до носа парохода плавилась нестерпимым блеском, да и силуэт гор, на них расположен город, замечателен, что, конечно, изумительными световыми эффектами.

Отходили от Саратова на закате. Пляж против города посерел, дымки катеров и пароходов затаили горизонт жемчужной дымкой, моторные лодки и глиссера разваливали шелковую воду на длинные-длинные ломти хрустала. Кое-где белые паруса яхт клином врезались в мутно-розоватый горизонт. В сиреневом небе опять стоял золотой месяц, мы лавировали из-за мелководья, и Саратов был то справа, то слева от нас. Берега, небо, вода – все стало симфонией блекло-сиреневого с бледным золотом огней и месяца... Темнеет не по-нашему быстро, скоро небо побагровело, месяц потускнел, длинный оранжево-огнистый хвост его прыгал по волнам, неясный контур берегов размывался во тьме, как и вчера истыканной красными, зелеными и желтыми искрами неведомых огней... Только легкое зарево некоторое время багряным румянцем родится в темной небе. Зеленые зигзаги прыгают в одном месте по гребням валов от какой-то крупной звезды и опять, как вчера, мутный хаос, зги не видно, призрачные пятна света и бешеный бег воды за кормой. Ночью Волга не кажется плоской. Кажется, вся она вздыбливается холмами, спадает долинами. Смирная горизонталь берегов причудливо ломается, как бы следуя водяным холмам и оврагам. Только ветер сегодня влажный, теплый, душный и, может быть, через это нет вчерашней жути ни в небе, ни в земле, ни в неусыпном, неукротимом беге мрачных волн, и бешеный седой бурун с дикой энергией рвущийся из под кормы не так жуток, как вчера...»¹⁴⁰

¹⁴⁰ Пластов А. А. Неопубликованные записки. Архив семьи Пластовых.

Кавказ, Река Уруп, купание лошадей в кавалеристской части – все эти впечатления, воплотившиеся в зарисовки и этюды, стали для художника очень важным материалом:

«...вода мчится как бешеная, того и гляди кувыркнет, а глубины – лошадь вплавь... Вода теплая, прозрачная, мягкая...Стали купать лошадей. Наехало видимо-невидимо конников. И тут на пляже я сразу увидел, какую я ошибку сделал раньше, когда писал первый свой эскиз. Все мне стало понятно, что и как надо теперь делать. Торопливо начал зарисовывать, не смел верить, что то, что, казалось, совсем вырвалось из рук, вот без всяких усилий с моей стороны, свершается у меня перед глазами. И небо чисто, и воздух теплый, и вода того нежнее и ласковее... Сделал 3 неважных этюда-портрета с подвернувшихся красноармейцев».

«Сегодня с утра пошел на обрыв смотреть Кавказский хребет. По дороге в полк, мой попутчик лейтенант – командир эскадрона – говорил, что горы в ясное утро бывают видны, особенно Эльбрус. Ты поймешь мое волнение, Ната, неизъяснимое, непередаваемое с каким я, вглядевшись в розоватую дымку утренних далей, вдруг, как еле видимое облако увидел коническую вершину Эльбруса и влево от него угловатую линию горной цепи. Все это было призрачно, нежно, еле уловимо, но какое-то восторженное умиление поднялось в сердце, и я тихо обнажил голову... Я все же сделал маленький этюд акварелью...»

«...Такого опьяняющего ощущения купанья, какое я испытал 23 года назад в Батуми, впервые нырнув в изумрудно-хрустальные волны прибоя, я, увы, не испытал... А тогда было совсем не то. Прибой был, но вода была хрустально-прозрачная и волна была в меру, небо было ясно. Было утро тихое и какое-то благоуханное, в лицо не хлестала пена и под тобой сияла бездонность моря какой-то несказанной синевы, да и мне было только 20 лет, и ничего во мне не скрипело, ничего – ни в теле, ни в душе. С великой горестью я убедился, что давным-давно **я утерьял непосредственность**

восприятия, и если в меня извне что-то и попадает, то только через **тусклые очки и тугие уши замызганного человека** <Выделено мной – Т.П.>.¹⁴¹

Романтическое по сути своей противопоставление «непосредственного», то есть импрессионистического, чистого от иных обертонов восприятия художника и утверждения реальной обиденной жизни (все более принимающий характер пошлого, бытового примирительного существования).¹⁴²

«Небо, пылающее золотом и розовым, море, плотное и шелковисто - цветистое, переливалось лиловато-золотисто-розовыми полосами. Неясные, голубовато – зеленые тени тянулись вдоль горизонта, и век бы не ушел с этого места»¹⁴³.

Фактически, прекрасный стилист Пластов, точно найденным словом способен передавать колористические впечатления, вызывать «импрессионистические» переживания, что еще раз доказывает органичность для него этого способа созерцания.

Поездка на Кавказ стала удивительно плодотворной для завершения обоих вариантов работы. Волга, Кавказ, Эльбрус, наконец, море – явилось невидимым, но значимым и осязаемым контекстом картины.

«Мотив воды», ее сущности, цвета, пластики был изучен во время этого путешествия досконально, о чем свидетельствуют тексты. И это не только вода реки, моря, пруда, – но и дождь, туман, дождевая пыль. При этом художника интересует как вечная, метафизическая сущность воды, так и открытая импрессионистами неисчерпаемость колористических вариантов (опыты Моне), неуловимость состояний.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Пластов А. А. Неопубликованные записки. Архив семьи Пластовых.

10 февраля 1937 года Пластов сообщает жене, что эскиз «Купания коней» (то есть «импрессионистический вариант 1937 года) утвержден, «принят с большим удовлетворением без единой поправки»¹⁴⁴.

Однако, работа над завершением «Колхозного праздника» («Праздника урожая»), по-видимому, не позволила начать работу на большом холсте. Только 26 ноября 1937 года он сообщает, что «сегодня наконец-то достал подрамник под «Купальщиков».

«Купанье» свое потихоньку пописываю, хотелось очень сейчас тебе показать, что выходит. Приедешь, Бог даст, увидишь. Совсем случайно преобразил дальний план, и небо вышло очень упоенно. Помнишь, слева гроза идет, ну а справа уходят холмы за дождевой завесой, как это бывает, когда дождь идет сквозь.., как у нас говорят. По воде тоже бежит тень и свет, захватывая задний план с лошадьми справа и выпирая передний план на яркий свет. Игра света и тени, прозрачные полосы дождя, туман дождевой пыли, одевающий деревья снизу гор – все это создает какую-то влажную, теплую атмосферу, какой-то возбужденный и радостный тон всей картины. Я очень рад, что нашел, наконец, какой-то ключ пространственного разрешения вещи, если так можно выразиться, и хорошо бы до конца написать эту райскую атмосферу Кавказского предгорья. Сколько я помню ее, конечно»¹⁴⁵.

Как видим, «импрессионистические» эффекты присутствуют и во втором варианте картины.

Можно сказать, что окончательная композиция варианта картины Русского музея, при ее несомненной связи с композициями на античные сюжеты и продуманной колористической структурой, построена на очень хорошо рассчитанных колористических иллюзорностях и пластических эффектах.

¹⁴⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 10.02.1937

¹⁴⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 17.12.1937

Так, усиление левого фланга переднего плана композиции (необходимое для создания классического эффекта волевой направленности зрительского взгляда) происходит за счет подчеркнутого блеска воды и контрастного выделения на его фоне стоящего на лошади всадника под самой грозовой тучей.

Важно, что при обсуждении окончательного варианта картины замечания Жюри подтверждают, что Пластов использовал натурные этюды обнаженных тел детей и подростков и, увлеченный живописными эффектами, не заботился о том, чтобы придать им облик красноармейцев.

« Это мальчишка- подросток, на красноармейца он не похож (на рыжей лошади), судя по физиономии, ему можно дать лет 15 лет. Ему надо придать характер. Если красноармеец, то возраст надо показать»¹⁴⁶.

«Я сделал все, что мог, честно, добросовестно и печалит то, что не придется на глазах у всех состязаться кой – с кем на этой ответственной выставке. А так хотелось, так как в этой вещи поставлены мной были весьма трудные

задачи, да и решены по-своему куда лучше, чем в «Колхозном празднике»¹⁴⁷

«Что меня поразило, – пишет Пластов, – это то, что многие художники как бы вдруг увидели, что то, что до сего времени они делали, после моей вещи вдруг потеряло смысл и цену, и только моя вещь открывает истинные перспективы их дальнейшей работы и над собой, и над картиной. Утверждали, что вещь моя лучше всех не только вот на этой выставке, но и за все 20 лет советского периода русской живописи...

Что ж скромничать, «Купание» действительно лучше всех и даже сравнивать нельзя, и хотя я старался скромничать, но с тайной безумной радостью видел все ее живописное и композиционное очарование, с великой

¹⁴⁶ Протокол обсуждения картины «Купание коней». Архив семьи Пластовых.

¹⁴⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 03.04. 1937

горестью видя в то же время ряд ее крупнейших недочетов, о которых, впрочем, никто почему-то не поминал, и которых так легко было избежать»¹⁴⁸.

Картина имела огромный успех и у художников, и у публики, и у критики.

«И вот вдруг Пластов, словно какой-то Илья Муромец, поднялся, встал на крепкие ноги и вытянулся во весь свой рост, – сразу занял свое место в ряду первых советских живописцев, – писала С. Разумовская – «Картина очень тонко передает это сложное состояние природы. Художник блестяще решил труднейшую свето-цветовую задачу (освещение против света при грозном небе, с солнцем, прорвавшимся сквозь тучи). Очень хорошо написаны человеческие фигуры и лошади. Живые позы, движения. Какой-то удивительно живой, весельем, молодостью, здоровьем полна эта сцена. В ней есть предельная убедительность реальности, конкретности, материальности. Пластов пишет широкой, пластической живописной манерой, большими плоскостями лепит форму. Картина изумительно красива по цвету»¹⁴⁹

Точный анализ импрессионистической поэтики Пластова дан в статье Г. Недошивина.

«Вся живопись – и неба со свинцовыми облаками, и воды с зелеными отблесками, и тел с их упрямой доминантой фиолетовой тени – подчиняется основной теме картины, которая может быть определена как яркий холодный свет омытого дождем пейзажа. Это **чисто импрессионистический подход к мотиву изображения, в котором все элементы картины подчиняются определенным эмоционально напряженным зрительным ощущениям облика действительности.** <выделено мной – Т.П.>. Тут для художника становится безразличным ... все, что выходит за пределы непосредственно чувственного.

¹⁴⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 06-09. 05. 1937

¹⁴⁹ Разумовская С. Выставка «XX лет РКК и Военно-морского флота» //Искусство – 1938. №4 – С. 21-22

Пластова, конечно, нельзя назвать последовательным импрессионистом. Такое утверждение было бы недопустимым полемическим заострением. Но пойдя в построении образа от импрессионистического ощущения он обрек свою картину на ряд противоречий: люди в картине Пластова оказались подчиненными живописному эффекту. Героем картины **стал свет** <выделено мной – Т.П.>. Человек же в его картине участвует в создании образа прежде всего своей кожей, поверхностью своего тела, рефлексам, рождающимися в сложной игре света на воде. В этой связи видимые изъяны картины становятся логически оправданными. Понятно, почему из шести человек переднего плана лишь у двух мы видим лица, да и те даны до крайности приблизительно, даже черт лица нельзя разобрать... Понятно безразличие Пластова к пластике, к структуре человеческого тела, к его красоте (**красоте подлинной, не сведенной к красоте живописной поверхности кожи** – <выделено мной – Т.П.>. Скелет не членит корпуса, но только торчит из-под кожи, образуя сложные впадины и выпуклости на теле, обуславливающие еще более тонкую игру фактуры. Посмотрите на торчащие лопатки человека, стоящего на коленях на спине лошади. Игра рефлексов, создающая столь сильное и свежее общее впечатление, мертвит каждую форму в отдельности. Есть ли опасность в таком подходе к образу? Думаю, безусловно, есть. Совсем необязательно принимать исходные положения импрессионизма, чтобы создать свежий и непосредственный образ. Но приняв их, неизбежно впадаешь в субъективность восприятия, в отрицание объективной ценности форм мира... Пластов неизбежно ограничивает себя, отказавшись от глубины проникновения в тему, отдаваясь лишь стихии свежести восприятия».¹⁵⁰

¹⁵⁰ Г. А. Недошивин. Заметки о выставке «XX лет РКК и Военно-морского флота». «Искусство» №5 1938. С. 96

1.5. Живописная поэтика картин 1940-х 1950-х годов и трансформация живописного языка Пластова.

За годы войны художник напишет более 10 больших картин («Немцы идут» (июль 1941), «Защита родного очага» (1942), «К партизанам» (1942), «Фашист пролетел» (1942), «Наши пришли» (1943), «Суббота» (1943), «Трактористки» (1943), «Гость с фронта» (1944), «Жатва», «Сенокос» (1945), портреты фронтовиков, детские портреты.

Знаменательно, при этом, что живописный язык художника, при осознанной доминанте важности и значимости военных тем, продолжал развиваться органично.

В июле 1941 года художник пишет картину «Немцы идут. Июль, 1941 год.» («Подсолнухи») (Тульский областной художественный музей), где мир и война сливаются воедино, создавая одновременно страшную и живописную, яркую картину бытия. «Писал я ее очень волнуясь. Я представлял себе эту трагедию очень ясно, как будто все это совершается перед моими глазами. Было тогда чудесное лето, все было такое свежее, рослое – подсолнухи в сажень высоты. И вот я представил себе, как все это горит, трагически нелепо ломается, цветущая земля засыпается пеплом, ясный воздух застигает гарь. Я сделал много этюдов – все хотелось написать так, чтобы было солнце, свежая зелень, гарь и пожарище и среди всего этого родные люди, смелые и непреклонные»¹⁵¹

Несмотря на то, что в этой работе вряд ли можно говорить о доминанте живописи над смыслами, характерной для поэтики импрессионизма (помимо важности темы в картине присутствуют смысловые и пластические цитаты и реминисценции мировой живописи), картина живописно во многом воплощает и продолжает импрессионистические открытия и живописную режиссуру довоенного

¹⁵¹ Пластов А. А. Автобиография.

«Урока Ботаники». Сложные пестрые узоры одежды женщин и младенцев в тени и на свету, рефлексии на лицах – практически повторяют эту работу.

Значимо доминирование ярких цветов подсолнуха, которые становятся фактическим композиционным центром (знаменуя тем самым утверждение собственного понимания мастером сущности композиции, отличное от навязываемых ему критикой постулатов). Неслучайно работа получила второе авторское название – «Подсолнухи».

Так, большая (теневая) часть фигуры женщины с двумя младенцами тонально сближена и разбирается только по цвету перетекающими друг в друга однотипными мазками. Именно благодаря этому, при очевидной цветности, фигура выглядит очень цельно.

Семантика картины реализуется не в развернутом сюжете, а в точно рассчитанных чисто живописных воздействиях на зрителя.

Композиция, основанная на разрыве, разнонаправленном движении мужчин и спасающейся женщины, опять-таки, не подчинена единому, доминирующему центру.

Фигуры мужчин, словно уходящие, тонально растворяющиеся в световоздушном пространстве картины (двое одеты в белые одежды – в чистое белое белье одевались русские солдаты перед смертельным боем), ясно говорят об обреченности их на гибель.

Импрессионистический модус картины очевиден и в использовании чистых пигментов – церулеум, ультрамарин, кобальт синий, кобальт зеленый светлый, английская красная, кадмий желтый (светлый, средний, темный), сиена натуральная, умбра жженая и другие, и характерной для этого периода любви к пестроте фактуры как способу моделирования пространства (присущей, например, некоторым работам Э. Дега и К. Моне).

При этом художник заставляет зрителя физиологически ощутить яркость красок, словно имитируя последнюю минуту земной жизни.

Следующим этапом соединения импрессионистической живописности и классической картины стала работа «Гость с фронта», написанная, по-

видимому, летом 1943 года и привезенная в Москву на выставку «Героический фронт и тыл» (1943 год. ГТГ) вместе с работами «Суббота», «Трактористки», «Наши пришли».

Работу отличает особая кладка живописных мазков, производящих впечатление радужного целого, ощущение воздуха как наполненной цветом субстанции, растворенность предметов в среде, игра на локальных сочетаниях дополнительных цветов при общей тоновой гармонии и цельности. Свидетельством раздумий художника именно в этом направлении может отзыв о живописи С. В. Герасимова, работы которого он видит на выставке в ГТГ в ноябре 1943 года и выделяет из работ других выдающихся мастеров (выставка С. В. Герасимова, А.А. Дейнеки, П. П. Кончаловского С. Д. Лебедевой, В. И. Мухиной, Д. А. Шмаринова). «Дар у него великий, но что касается внутренней стороны вещей, то ничего, кроме этого перламутрового сияния и нет»¹⁵². Эта внутренняя сторона вещей означала для Пластова и формальную организацию холста и общую живописную семантику образа.

В 1944 году художник пишет два варианта пейзажа «Март» (первый вариант – Саратовский областной художественный музей, второй – «Март. Деревенская улица» – собственность семьи художника.)

«Это после «Ночного» мой первый серьезный опыт в пейзаже и, слава Богу, он как будто удался насколько – то»¹⁵³.

Обращение к чистому пейзажу большого размера само по себе было явлением не частым в советском искусстве того времени. Деревенская улица с разъезженной санями дорогой, с большими пространствами весеннего талого снега, вся «серовато – серебристая»¹⁵⁴, как отзывался о ней сам художник. превратилась в интересную живописную задачу.

¹⁵² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 01.11. 1943

¹⁵³ Пластов А. А. Письмо Пластовой А.А. 08. 12. 1944

¹⁵⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н.А. 8.02. 1944

Талый снег, уложенный на больших пространствах холста, живописность, построенная на тонально сближенных локальных цветовых решениях, умбра натуральная, кость жженая и земляные краски с белилами как бы физически имитируют состояние снега.

Большой размер свидетельствует о желании утвердить пейзаж как полноценный жанр, дает возможность раскрыть пространство более подробно, использовать на дальних планах построенные выразительными мазками детали. Рыхлый импрессионистический мазок превращает однообразное пространство первого плана в живописную ценность.

Это работа продолжает тему работы «Первый снег» 1936 года.

Вершиной плодотворного переосмысления импрессионистических открытий можно считать картину «Сенокос» (1945). Именно эта работа явилась примером синтеза традиционной картины (с точки зрения содержательной семантики – о чем будет сказано в главе II) и импрессионистической поэтики. Продолжая живописную тему «Сенокоса», заявленную в работах 30-х годов, художник как бы осуществляет свою живописную мечту.

«...Самый сюжет, бесчисленные цветы, блеск и сверкание солнца в небе, на ветках берез, на стволах, шелест и трепетанье листвы и трав, фигуры косцов, утопающие в зеленовато-золотистых рефлексах, в прозрачной кристальной атмосфере, еле уловимой голубизне утреннего воздуха, ласкающая пестрядь тихо качающихся цветов, их благоуханная нежность, доведенная мной до возможного предела иллюзорности и цветности – все это встает перед глазами с первого же взгляда каким-то сказочно-обаятельным виденьем...»¹⁵⁵

Это письмо даже стилистически совпадает с описанием утраченного «Сенокоса» 1935 года¹⁵⁶. «Сенокос» нельзя рассматривать точки зрения

¹⁵⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 28.11.1945

¹⁵⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 26-27.10.1935

реалистической «сюжетности». Здесь нет ни процесса тяжкого изнурительного труда, ни рядов, уже скошенной травы. Прекрасно знавший и любивший этот труд Пластов («Сенокосную работу я люблю с детства...») сознательно пренебрегает правдоподобностью. Люди, изображенные на картине являются скорее стаффажем, чем героями, хотя при этом ясно различимы не только типажи, но и конкретные прототипы.

С точки зрения композиции – это полное подчинение классических представлений о построении станковой картины задаче изучения цветовой воздушной среды солнечного дня в сложном (с точки зрения колористической структуры) пейзаже. Колонны берез справа фактически ограничивают пространство квадрата, необходимой площади для «установки» фигур, поданных как цельная скульптурная группа.

В первоначальных эскизах эта скульптурная группа располагались на первом плане и осмысливалась более монументально. Такое решение, видимо, было общим для обеих главных работ 1945 года: «Жатва» также решена как скульптурная группа с довлеющим смыслом монумента. Впоследствии, на многочисленных эскизах «Сенокоса» фигуры отодвигались на все более дальние планы, а первый план заполнялся цветами.

Анализ эскизных вариантов показывает также путь от замысла яркой сюжетной картины на тему «Сенокос» (со столь любимыми автором акцентами красного цвета) до утверждения совершенно нового живописного решения станкового полотна.

«Я красную кофту и платок переменял. Платок сделал белый, кофточку – голубовато – фиолетовой и стало несравненно лучше. Петруху сделал с белой рубашке то тоже стало много лучше, небо переписал на знойное, почти без всяких облаков. Зелень и цвет вообще много писал, добавил розовые душистые как пальчики, и это так утончило все – просто и сказать нельзя. Очень хорошо переписал за картинами правый угол»¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. 29.11. 1945

Скульптурность, подчеркнутая внутренней композицией фигурной группы, ритмом и пластикой движения, заключенностью в замкнутый объем, давала возможность целостной трактовки, в том числе – и в колористическом и тоновом плане; фигуры людей писались так же, как элементы пейзажа – с теми же рефлексам.

С точки зрения колористических задач – это последовательно артикулированная тема «освещения», где в качестве источника выступают : солнце, небо, тень, рефлексы на разных поверхностях. Цвет предмета определяется через освещенность и существует лишь в условиях конкретной освещенности.

Изменяется роль и значение рисунка. Его конструктивная роль выявляется исключительно через цвет. Здесь можно говорить, например, о «рисунке» упавшего на плечо косца света...

Артистическая сотканность красочного слоя, соединение корпусного письма с просвечивающей под тонким красочным слоем структурой крупного холста является частью задуманной игры, целью которой явилось **создание, прежде всего, предмета искусства как эстетической самооценности.** При столь значительном богатстве решений колористических задач художнику удается сохранить гармоничность и цельность всего живописного пространства, свойственную импрессионистам. (Моне. «Маки», 1873. Музей Орсе, «Прогулка. Дама с зонтиком», 1875. Национальная галерея искусств, Вашингтон.)

По-видимому, эти решения рождались в непосредственной работе на холсте, хотя и рисунки, и натурные этюды к «Сенокосу» существуют. Их роль отлична от этюдов, например, к «Празднику урожая» («Колхозному празднику»), в пространство которого этюды фигур, лиц, натюрмортов помещались практически без изменений. «Сенокос» – скорее, реконструкция эффектов, основанная на подлинном знании и изучении, иллюзия, выверенная почти до научной точности.

«Сенокос», таким образом, продолжая линию «Урока ботаники» ознаменовал соединение поэтики «этюда» и продуманную режиссуру большого полотна, фактически преодолевая «невозможность» создания «импрессионистической картины».

Как и «картинные» полотна импрессионистов («Музыка в Тюильри» 1862 года Э. Моне, Национальная галерея, Лондон, или «Бал в Мулен де ла Галетт», 1876, Музей Орсе), эта работа не несет в себе нарративных смыслов, однако, раскрывающаяся в живописной поэтике метафора позволяет говорить и о высокой «победной» семантике и о родстве с традиционными смысловыми парадигмами мирового искусства. (Об этом: Глава II)

Живописная тема «сенокоса», важная для художника на протяжении нескольких десятилетий, была завершена.

«Уже не придется, конечно, когда-нибудь опять воротиться к этой теме – другие песни надо будет петь»¹⁵⁸.

Замысел «Жатвы» (или, точнее, «жнецов»), как пластический мотив возник тоже в 30-е годы – об этом художник пишет в автобиографии. Однако, цветоносные, контражурные композиции 1934-1938 гг. в колористическом и композиционном плане ничего общего не имеют с картиной 1945 года. Как свидетельствует сам художник, композиция «Жатвы» была увидена: «Случай помог мне до некоторой степени сойти с этой мертвой точки. Как-то в тусклый, холодноватый августовский день я, бродя по ржаному полю, набрел на ту приблизительно сценку, какая у меня изображена на картине. В тот же день вечером я сделал эскиз в ладонь, на другой день по нему начал рисунки, подкрашенные акварелью, и дней через пять начал картину... Минимум всего: красок, жестов, действия...»¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 11.12. 1945

¹⁵⁹ Пластов А. А. Автобиография.

Как видим, в первоначальном замысле картина была рождена непосредственным впечатлением и не предполагала никакого развернутого сюжета, никакой «истории». Впоследствии сам художник «увидел» в ней монументальные, метафорические смыслы, назвав ее «Жатва. 1943 год».

Важным свидетельством особенностей живописного языка и метода художника в послевоенный период является работа над картиной «Ярмарка» (1945-1947 гг., Национальный музей изобразительных искусств Республики Молдова).

Исследования подготовительных материалов и писем художника позволило установить, что картина «Ярмарка» создавалась практически одновременно с «Сенокосом» и «Жатвой», а задумывалась еще раньше – зимой 1945 года. Подготовительные рисунки локальных композиций для «Сенокоса», «Жатвы», «Карусели» («Ярмарки») были сделаны вперемешку в одном альбоме.

Существует более десяти эскизов данной работы. Самый первый представляет собой абсолютно абстрактную колористическую композицию на распределение цветовых масс вне связи с конкретной фигуративностью.

«..Я чертил эскиз «карусели» и вот вдруг сообразил, что мне надо освещение на картине брать не так, как я делал до сего времени, (солнце против зрителя), а слева, с боку, даже немного из-за спины, и тогда все станет тем шумящим и плотным, как мне хотелось. И, в то же время, останется прекрасный кусок для любимого моего рефлекса. Все ведь, что будет под плотной крышей балагана будет в чудесном рефлексе, и в то же время, что вихрем будет налетать на зрителя – конями, люльками с девочками и ребятишками, мужиками и бабами, а левой стороне можно будет придать исключительную осязательность. Кроме того, на заднем плане, на бугре около церкви будут телеги с поднятыми оглоблями, томящийся от зноя всякий люд и, что совсем для тебя будет ново – это то, что небо будет густо-грозовое, как это бывает иногда к часу-двум дня после страшной жары с утра. Тогда эффект ослепительного удушающего зноя на фоне

надвигающейся грозы можно будет дать чрезвычайно выразительно и мощно. Вся композиция будет звучать предельно напряженно»¹⁶⁰.

Венчает композиции **на всех** эскизах – белокаменный храм (по-видимому, реальный). Он есть и на расчерченном эскизе, с которого работа по квадратам переносилась на полотно. В какой-то момент, возможно уже после просмотра, храм был покрашен и центром композиции стала молния, ударяющая в землю. Изменен был и задний план на котором в эскизах были изображены сцены с лошадьми – по-видимому, конный базар. (Лошади у храма – сюжет Праздника Флора и Лавра, который несколько раз реализовался художником). Таким образом, традиционная композиционная «выстроенность» станковой картины, как и в «Празднике урожая», заменяется цветоносной сложностью разноликой, праздничной, народной толпы. Кроме того, чтобы дать движение карусели, художник ставит слева на первом плане группу, словно обозначая устойчивость покоя, уравновешивая динамичный правый край,

Мотив грозы (один из любимых Пластовым) – особое состояние световоздушной среды и до, и во время грозы, и после нее – давал возможность расширять палитру, использовать столь любимые Пластовым чистые краски, краски из тюбика.

Для этой работы в полной мере характерна **эстетизация нагруженности поверхности холста**, вещественности, что выражается в сочетании протирочных и нагруженных мест, использовании холста максимально крупного плетения. Сама фактура живописи является целью работы, имитируя поверхность драгоценного ковра, что достигается иллюзией вибрации цвета.

Почти четырехметровая картина «Колхозный Ток» (1949, Государственный музей русского искусства, Киев) стала одной из самых

¹⁶⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 19.01.1945.

свободных (с точки зрения решения живописных задач) работ Пластова и самой ругаемой критиками за «импрессионистические» эффекты.

Тема доминирующего открытого красного (намеченная, опять – таки, еще в довоенном « Уроке ботаники»), практическое отсутствие в картине холодной сине-зеленой гаммы, особенная трактовка образов – своеобразное идиллическое любование героями, выверенная метафизика движений – все это не укладывалось в привычные представления о «благополучной» советской картине, о теме труда, «хлеба», борьбы за урожай, которая, по видимому, была декларируемой темой Всесоюзной художественной выставки 1949 года. (На которой экспонировались работы А. Бубнова «Хлеб», Т. Яблонской «Хлеб», С. Герасимова «Колхозный урожай»).

Картина не просто не предполагает развернутого сюжета, рассказа, она словно состоит из отдельных композиций, локальных эстетизированных сюжетов.

Композиция взята в любимом Пластовым контражуре, в солнечном полуденном зените, когда яркий свет в своем касании практически обесцвечивает предметы – цвета «светов» на предметах сближены, а цвет предмета распознается по цветам «теней» и «рефлексов».

Все залито золотым светом – глубокие тени в снопах – сиена натуральная, рефлексы в тенях на соломе, на снопах – освещенный рефлекс! – охра светлая с кадмием оранжевым.

Граница тени и света – кость жженная в разбеле.

Эта сложная цветовая архитектоника дополняется сложно составленными цветами – из самых разных красок (ковш: ультрамарин, сиена натуральная, охра светлая, рефлекс – кадмий оранжевый с охрой светлой, волконскоит). Новым в живописной системе Пластова оказывается также явленная в этой картине **натюрмортная** трактовка отдельного предмета как безусловной живописной самооценности (ковш, шерсть и упряжь быка, козырек фуражки мальчика), достигаемая не натуралистичностью, а иллюзорностью.

Картина, благодаря именно своей живописной поэтике, стала значимым событием художественной жизни и активно обсуждалась как художниками, так и критиками.

«Дело идет так, что я стал предметом восторга для одних – подавляющего большинства и, главным образом, для молодых. Но кто и постарше и совсем старики, как например, Куприн, Бакшеев и другие все равно также сердечно и трогательно жали мне руку и говорили чрезвычайно приятные слова о живописности и мощи письма, о прекрасно, блестяще переданном состоянии взятого момента, об удивительной смелости и свежести колорита, о знании жизни, и любовном отношении к ней..»¹⁶¹

«За картину художники все поздравляют меня, но начальство все требует то глазок, то губки поправить, и кажется, по невежеству и претензиям ни с чем не сравнимыми, особенно наглядно проступающими в сравнении с отношением художников и простых зрителей, что это не просто пустое невежество, но и злобное...»¹⁶²

Оценка критиков, как и ранее, касались «живописных эффектов», импрессионистического влияния, особенностей композиции и сюжета, несовпадению «смыслового» и формального центров композиции, «неоправданной» яркости «второстепенных» эпизодов, неумению подчинить детали «идейному строю» картины.

«Влияние импрессионизма ощущается и в творчестве А. Пластова, мешая этому большому художнику-реалисту, – пишет критик А. Зотов о картине «Колхозный ток» – Заинтересовавшись талантливым полотном, где всякая деталь исполнена со знанием дела и любовью к жизни, зритель ищет в картинах глубокие, завершенные по характеристике человеческие образы. Но он видит, что главное внимание художник уделил живописному эффекту кумачовой рубахи под палящими лучами полуденного солнца. Пылающее

¹⁶¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 14.11. 1948

¹⁶² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 02.11. 1949

красочное пятно стало центром композиции. К внешнему, декоративному эффекту потянули художника импрессионистические влияния».¹⁶³

«Если в картине Яблонской на первом плане был изображен труд человека, то в картине Пластова на первый план выдвигается побочный жанровый эпизод, содержанием которого является передышка во время работы. В картине Яблонской тоже есть момент передышки, но он мгновенен и включен в общий ритм труда. Та яркость и конкретность, с какими передана эпизодическая сцена первого плана, совершенно подавляют изображение молотбы, развертывающейся на втором плане. Люди, непосредственные занятые работой, имеют в картине второстепенное, подчиненное значение. Это происходит потому, что люди второго плана трактованы декоративно, сливаясь с красочностью окружающей обстановки, в то время как фигуры переднего плана даются с предельной убедительностью и живописной конкретностью. Пьющий воду колхозник в алой рубахе, видимо только скинул с воза снопы и перед тем, как двинуться в очередной путь, остановился, чтобы утолить жажду. Остро и правдиво передает художник фигуры утоляющего жажду колхозника и мальчонки, держащего непосильно тяжелое ведро, из которого расплескалась студеноя вода; лоснящуюся на солнце шерсть быка, тянущего повозку со снопами. На втором плане художник останавливает внимание зрителя на зеленых огурцах в ведре и облаке пыли, стоящей над молотилкой и сверкающей на солнце мельчайшими золотистыми соломинками. **К сожалению, художник не сумел подчинить этот предметный мир, написанный с таким вкусом и умением, основному идейному строю картины.** Предметы гораздо более осязательны и конкретны, чем работающие люди. Удачно схвачены движения женщин, срезающих серпами вясла со снопов, движение колхозника, вилами сбрасывающие снопы с телеги, и мужчины, подающего снопы в молотилку; **но движения эти не создают пафоса коллективного**

¹⁶³ Зотов А. За преодоление пережитков импрессионизма// Искусство – 1950. №1. – С. 79.

труда колхозников как главного содержания картины. Художник и не ставит себе этой задачи, он отодвигает сцены труда на второй план, стоя основной сюжет на незначительном эпизоде в работе – на момент утоления жажды. Главный недостаток картины Пластова в том, что изображение на переднем плане этого незначительного эпизода оказывается замкнутым и самоценным... Пластов показал живописную красоту материального мира, но не сумел раскрыть новизны идейного содержания социалистического труда и образа советского человека»¹⁶⁴ - <выделено мной – Т.П.>.

1.6. Проблема нового искусства в дискуссиях 1930-х 1950-х годов.

Импрессионизм и постимпрессионизм как сущностный контент и как плодотворный источник новых живописных смыслов присутствовал на страницах журналов 1930-х годов и активно обсуждались. Так, в журнале «Искусство» помещались обширные иллюстрированные статьи: М. Орлова «Клод Моне» («Искусство», ноябрь-декабрь, 1940), «Огюст Ренуар» К. Ситника («Искусство» №1, 1941), статья А. Ромма о Матиссе («Искусство» №3, 1934).

Проблемы импрессионизма и постимпрессионизма поднятые на страницах журналов конца 1930-х начала 1940-х выходят за рамки чисто критического анализа. **Можно говорить о ясно обозначенной дискуссии между официальными идеологами с одной стороны, и критиками и художниками с другой.**

В русском искусствознании формулировались и дискутировались тенденции развития искусства, отличные от формулировок идеологов.

Журнал «Искусство» (1940. № 4) поместил подробный отчет так называемой **«Дискуссии о живописности»**. С одной стороны, это была

¹⁶⁴ Седова М. Всесоюзная художественная выставка 1949 года. Тема труда. //Искусство. – 1950. №3. – С. 14.

полемика, хотя и скрытая, с официальной идеологией. Статьи В. Кеменова «Против формализма и натурализма в живописи»¹⁶⁵, 1936; «О формалистах и «отсталом» зрителе»¹⁶⁶, 1936; П. Лебедева «Против формализма в советском искусстве»¹⁶⁷ были собраны в сборник «Против формализма и натурализма в искусстве» вместе со знаменитыми статьями «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Сюда же можно отнести статью Б. Иогансона «О цвете и тоне».¹⁶⁸ С другой же стороны, в «дискуссии», несомненно, присутствовала попытка решить насущные творческие и теоретические вопросы (включая проблемы «цвета» и «линии», эволюции стилей), связанные с выпущенной в 1930 году в издательстве «Academia» книгой Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

В дискуссии приняли участие искусствоведы О. М. Бескин, И. Л. Маца, Г. А. Недошивин, Л.В. Розенталь, А. Г. Ромм, художники А. Ржезников, Г.Г. Рязский, Ф. Ф. Платов, М. С. Родионов.

Особый интерес представляли подробно изложенные на страницах журнала статьи **А. Ржезникова** «Что такое живописность» и Н. Щекотова «Заметках о живописности»¹⁶⁹.

А. Ржезников в статье «Что такое живописность» связывал «живописность» с импрессионизмом и со свободой от идеологически predetermined сюжета и противопоставлял ее «академическому натурализму». Несмотря на желание соединить живописность с проблемой реалистической картины, в тексте статьи очевидно желание утвердить понимание живописной формы как самоценности, понять генезис ее современного состояния.

¹⁶⁵ В. Кеменов. Против формализма и натурализма в живописи. // Против формализма и натурализма в искусстве. – М. – ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937 – С. 20-28.

¹⁶⁶ Там же. – С. 28-35.

¹⁶⁷ Там же. – С. 40-56.

¹⁶⁸ Советское искусство. – 1939. – 6 июня.

¹⁶⁹ Искусство. -1940. №4 (июль-август)

« Живописность, – писал Ржезников,- это не эстетическая премия к сюжетной оправданности произведения, но необходимое условие истинного воплощения идеи, условие без соблюдения которого выражение идеи не идет дальше сюжетной номенклатуры, то есть не поднимается до уровня культуры...»

«Представление о живописности, – как считал Ржезнков, – у нас глубоко связано с импрессионизмом»¹⁷⁰. Знаменательно, что, как и ранее (в период формирования импрессионизма во Франции, и во времена восприятия импрессионистических идей в России в начале 20 века), импрессионизм как безусловно живописное начало противопоставлялся с одной стороны академизму, а с другой стороны – утверждаемой «тематической лубочности», нарративной сюжетности, которая в 1930 –е годы была связана с идеологией.

«Только работа над подлинными произведениями искусства, способными заменить натуралистические суррогаты, сулит гибель академическому натурализму. Лубочная продукция этого течения достаточно обильна, чтобы опозлить любую тематику, если этому не будут поставлены преграды»¹⁷¹.

Разумеется, утверждая «живописность» (то есть формальные качества произведения) как безусловную ценность, А. Ржезников вынужден был оставаться в терминологических и понятийных рамках, принятых в журнальной дискуссии того времени. В этом смысле употребляя термин «реализм», он противопоставляет его «академизму» и, таким образом, связывает с «живописностью» и традицией импрессионизма.

«Художники-реалисты должны смело браться за творческое решение ответственных тем, за создание больших тематических картин. Только

¹⁷⁰ Ржезников А. Что такое живописность.// Искусство. – 1940. №4. – С. 69-70.

¹⁷¹ Там же. – С. 76

работа над подлинными произведениями искусства.... сулит гибель академическому натурализму»¹⁷².

Очень важным представляется, поставленная Ржезниковым проблема этюда и картины. В сущности, это попытка разрешить проблему противоречий между этюдом (как непосредственной реакцией на натуру) и уже утвердившегося в русской традиции, и картины, которая понимается как некое устойчивое представление о мире, «содержательный образ».

Задача этюда – «добиться предельной выразительности и точности не в условно-декоративном размахе красочности, а в узком, но глубоком русле поисков и взлетов».

Такой этюд – не нашлепок, это произведение, сделанное целиком и непосредственно с натуры. Будучи сделан глубоким мастером, он может достигнуть большей художественной выразительности, чем многие картины других менее значительных мастеров»¹⁷³.

Проблемы, поставленные А. Ржезниковым, были очень актуальны и горячо обсуждались в ходе дискуссии.

Известный искусствовед Н. М. Щекотов в «Заметках о черте и цвете в живописи» говорит о проблеме живописности и рисунка в современной картине, как бы имея ввиду в подтексте выводы книги Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств».

Уже в эпиграфе статьи Щекотов сталкивает две противоположные точки зрения: В. И. Сурикова («Я за колорит готов все простить») и П. П. Чистякова («Падение искусства делает живопись, рисунок – подъём»).

«Возражаем, – пишет Щекотов, – чтобы нам под видом реалистического искусства подсовывали искусства академической системы прошлого века»¹⁷⁴.

¹⁷² Там же. – С. 76

¹⁷³ Там же. – С. 72.

¹⁷⁴ Щекотов Н. М. Заметки о черте и цвете в живописи.//Искусство – 1940. №4. – С. 88.

Н. М. Щекотов делает вывод об изменении соотношения рисунка и живописи в современной картине, что на самом деле было выводом, сделанным на основе восприятия концепции Г. Вельфлина. «Вместе со свержением диктатуры академических канонов была свергнута и диктатура рисунка в картине»¹⁷⁵. Второй важный вывод – изменение сущности рисунка.

Иллюстрируя свои мысли, Щекотов обращается к одному из самых знаковых произведений русского искусства – картине А. Иванова «Явление Христа народу». «Для наивысших, для истинных ценителей, в число которых входит, конечно, и сам А. Иванов, в нарисованной и оттушеванной одним тоном картине, оказывается уже все дополна, до конца высказано, все важное, все возвышенное, с чем ее автор хотел обратиться к людям, выражено»¹⁷⁶. При этом Щекотов признает, что Иванов был «замечательным живописцем», его понимание колорита нашло свое выражение не в «монументальных произведениях, не в картинах», а в этюдах, в эскизах, и в легких свободных композициях...»¹⁷⁷.

«Наш советский живописец-колорист понимает, что для того, чтобы художественный образ нашел себе должное выражение в колорите, необходимо, чтобы он в колорите же и был задуман. Но для такого понимания история русского искусства должна была пройти путь от Иванова до наших дней, который она прошла, путь, отмеченный в области художественной формы яростной борьбой за цветовое начало в живописи»¹⁷⁸.

«В А. Иванове трагически столкнулись два противоположных взгляда на картину – графический и живописный, и разрешить это столкновение

¹⁷⁵ Там же. – С. 79.

¹⁷⁶ Там же. – С. 80.

¹⁷⁷ Там же. – С. 80-81.

¹⁷⁸ Там же. – С. 82.

предстояло в произведении, задуманном и, в сущности, законченном как графический образ»¹⁷⁹.

«Высокое искусство как неотъемлемое достояние духа человеческого проявляет себя, в сущности, в черте. Эффект, колорит – это все вспомогательные средства»¹⁸⁰.

Рассматривая далее «историю» русской живописности, Щекотов обращается к фигуре П. П. Чистякова – непререкаемого авторитета академической традиции – и делает очень значимый вывод о том, что «А. Иванов и Чистяков отрицали цветовые отношения как элемент, komponующий картину и опасались их как эффекта, как внешнего украшения картины. Они искали этого спасения в рисунке, а потом в тушевке. Мы же считаем (может быть на первое время перегибая палку в противоположном направлении), что и «черта» и светотеневая игра в живописи могут быть выражены цветом и при том в полную силу нашего реалистического восприятия природы, не потеряв при этом той формирующей художественный образ силы, которую стремились, но никак не могли «приспособить» к своему картинному делу А. Иванов и Чистяков»¹⁸¹.

Знаменательно, что Николай Михайлович пытается взглянуть на русское искусство с точки зрения диалектики смены стилей (несомненно, также навеянной книгой Вельфлина- Т.П.). Здесь важно то самое противопоставление русской академической школы (во времена Чистякова еще плодотворной) и тех новых пониманий, которые несли импрессионисты. «Отстаивая свои позиции от погибельных французов (французские живописцы с особым увлечением разрабатывали проблему цвета в живописи) и пытаясь резкой критикой сдерживать расцветающую живопись своих собственных учеников.., Чистяков, наконец, дошел до

¹⁷⁹ Там же. – С. 82

¹⁸⁰ Там же. – С. 82.

¹⁸¹ Там же. – С. 85.

крайности, почти полного отрицания живописи в картине». «Падение искусства делает живопись, рисунок- подъем»¹⁸², – считал П. П. Чистяков.

«Возражаем, – отвечал Н. М. Щекотов, – чтобы нам под видом реалистического искусства подсовывали искусства академической системы прошлого века»¹⁸³.

Эта фраза, как и рассуждения А. Ржевникова, безусловно связаны с актуальной ситуацией в культурной политике, с желанием утвердить подходы к живописи, прежде всего, как к искусству, а не как к иллюстрации идеологии.

Другим очень важным моментом стало сравнение Сурикова и Сезанна, которое делает Щекотов, причём, в первую очередь, исходя из формальных критериев. Это, по-видимому, намеренное вступление в полемику с критиками – идеологами, такими, как В. Кеменов, П. Лебедев.

«Как ни отличаются одни формалисты от других – в зависимости от того, влияет ли на них Сезанн или Ренуар, Матисс или Дерен, – их внутреннее родство сказывается в антиреалистическом понимании сущности искусства... Законы живописи этой точки зрения определяются не жизнью, а свойствами материалов, из которых картина «построена»... Сюжет допускается лишь в качестве предлога для проявления активно-творческого отношения художника к холсту и краскам»¹⁸⁴.

В этом контексте уже само по себе сопоставление имен Сурикова и Сезанна представляется определенным полемическим заострением темы.

«Что общего между Сезанном и Суриковым?»

Сезанн считал, что нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем богатстве красок форма неизменно

¹⁸² Там же. – С. 86.

¹⁸³ Там же. – С. 88.

¹⁸⁴ Кеменов В. Против формализма и натурализма в живописи. – С. 20.

достигает своей полноты. Контрасты и гармоничные отношения красок – вот секрет колорита «лепки».

Попробуйте найти в картинах Сурикова тот линейный абрис, тот линейный для живописи «подклад», который так высоко ценился представителями академизма и без которого он себе и представить не мог картину. Вы его не найдете. Его нет.

Стремление Сезанна и Сурикова к цветопластической форме в живописи дает некоторое право находить в их творчестве известное соответствие, но, с другой стороны, пути, которыми шли эти живописцы к своей цели, настолько различны, что соответствие это, в конечном счете, обнаруживается как до последней степени ограниченное»¹⁸⁵.

Далее Н. М. Щекотов делает важнейший вывод о творческой восприимчивости русской культуры, ее плодотворной связи, в том числе, и с европейским искусством, что в контексте общей «идеологической» дискуссии было принципиальным, но и очень смелым утверждением.

«Традиция большой художественной культуры проявляется, между прочим, и в том, что она обладает способностью претворять на свой лад все, что получает извне, и не боится при этом потерять свое национальное своеобразие. Этой способностью обладало русское реалистическое искусство прошлого века, и она же проявляется в нашем советском искусстве»¹⁸⁶.

В реферате «дискуссии о живописности», опубликованном в этом же номере журнала приводятся мнения искусствоведов и художников.

Крайне интересным представляется изложение выступления И. Л. Мацы, который напрямую говорит о категориях «линейного» и «живописного», ссылаясь на работу Вельфлина, относясь к ней, хотя и критически, но как к безусловно серьезному основанию для осмысления современного состояния искусства. «Именно широкая постановка проблемы

¹⁸⁵ Щекотов Н. М. Заметки о черте и цвете в живописи. – С. 89.

¹⁸⁶ Там же. С. 91.

живописности, включающая и проблемы живописности, включающая и проблемы пластичности, архитектоники и т. д. отличает сообщение Ржезникова от ее постановки критиками и искусствоведами-формалистами, скажем от постановки Вельфлина»¹⁸⁷.

Справедливости ради надо сказать, что теория и книга Г. Вельфлина упоминалась и на страницах сборника «Против формализма и натурализма в искусстве», разумеется, с абсолютно отрицательной оценкой. («На основе «учения» Вельфлина формалистические критики рассматривают искусство не с точки зрения его общественной значимости, а с точки зрения того, какое зрительное ощущение вызывает данная картина и какими приемами это зрительное ощущение достигнуто»¹⁸⁸.

О. М. Бескину принадлежит очень важная формула, которая, в сущности, обосновывала закономерность использования импрессионистического живописного опыта в современном искусстве, в частности в вопросе о картине, который, как известно, служил определенным камнем преткновения: «Конечно, методом Сислея картины написать нельзя, но метод Мане, метод Дега, да и Ренуара, может дать многое для того, чтобы подойти к картине.

Картина С. В. Герасимова «Праздник в колхозе» написана импрессионистически. И это замечательная картина. Одна из лучших картин выставки «XX лет РКК и ВМФ» – работа А. Пластова «Купание коней» – написана явно импрессионистически и по методу, и по приемам. Так что говорить, что наследование импрессионизма исключает работу над картиной, нельзя»¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Реферат дискуссии о живописности //Искусство. – 1940. №4. – С. 94.

¹⁸⁸ Лебедев. Против формализма в советском искусстве.//Против формализма и натурализма в искусстве. – С. 47.

¹⁸⁹ Реферат дискуссии о живописности. – С. 97.

Также плодотворна и, по тем временам, удивительно актуальна мысль о «русском импрессионизме», об органичности его открытий для русского искусства.

«Но разве в нашем замечательном русском искусстве импрессионизм не имел своих опорных точек и завершений. Оказал большое влияние на Левитана, В. Серова, не говоря уже о К. Коровине»¹⁹⁰.

О проблеме импрессионизма и картины, о диалектическом понимании роли стиля в истории искусства говорил художник Е. Е. Ряжский:

«За последние 2-3 года вопрос об импрессионизме и его использовании в советской живописи дебатруется, при этом высказываются неприемлемые точки зрения. Импрессионизм обвиняется в том, что импрессионизм разложил искусство живописи и разрушил картину.

Смерть ее зависела не от импрессионизма, как метода видения явлений, а от судеб общества...»¹⁹¹.

«Суть импрессионизма в том, что в нем заключено зерно нового диалектического видения...

Импрессионизм разрушил схоластику, метафизику в понимании форм предмета, которая изучалась и виделась до ренессанса. Уже Ренессанс внес в понимание формы большую прогрессивную поправку, освободив ее от условности с помощью изучения природы – перспективы, анатомии. Были решены проблемы светотени, пространства, перспективы, но окраска цветных поверхностей продолжала оставаться локальной, независимой от окружающей среды...

Преодоление импрессионизма, переводение его на новую основу не только в работах над этюдом, но и в композиции, написанной импрессионистическим методом, ставит перед нашими художниками такие

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Там же. – С. 99

трудности, какие не знали даже мастера Ренессанса. Без импрессионизма, без его нового видения наше искусство не может продвигаться вперед»¹⁹².

Дискуссия, будучи теоретической, была тесным образом связана с актуальной ситуацией в советском искусстве. Упоминание работ А. Пластова и С. Герасимова (который, к стати, был довольно жестко критикуем на страницах сборника «Против формализма и натурализма в искусстве») на страницах журналов было попыткой «узаконить» язык импрессионизма в современном искусстве, оградить его от идеологических нападков.

Среди публикаций этого периода нельзя не упомянуть еще одну работу А. Ржезникова – «Поль Сезанн» («Искусство» 1940, № 2), где автор говорит о значении творческих достижениях импрессионистов и Сезанна для дальнейшего развития живописной формы, достижения равновесия между «изучением природы» и «познанием классических произведений».

«Импрессионизм.., – пишет Ржезников, – поставил перед художником ряд требований: прежде всего, расширить и уточнить наблюдение и изучение природы в разнообразии ее движения, стремиться к свежести восприятия, непредубежденности его в смысле независимости от музейных воспоминаний и, наконец, изучить предметы действительности в разнообразии световоздушной среды»¹⁹³.

В то же время Ржезников видит те противоречия, которые заложены в импрессионизме как в методе и которые особенно остро обнажались в русской традиции с ее органической приверженностью к «большой» картинной форме.

«К числу огромных минусов импрессионизма как школы нужно отнести то, что он рабски привязывал художника к натуре; это могло сковывать волю художника при необходимости свободно манипулировать цветом и формой; этот недостаток импрессионизма должен был

¹⁹² Там же. – С. 99.

¹⁹³ Ржезников А. Поль Сезанн.// Искусство. – 1940. №2 – С. 127

представляться особенно большой помехой как раз Полю Сезанну, человеку с резко выраженной страстью к композиционному творчеству...

Второй минус импрессионизма, едва ли не вредивший самим импрессионистам, должен был обнаружиться в работе Сезанна: это опрощение техники выполнения произведения. Идеальная техника для импрессионизма – *alla prima*.»¹⁹⁴

Замечателен и точен вывод А. Ржезникова: «Нужно думать, что те методы выполнения, о которых мечтал художник, неосуществимы до тех пор, пока гениальную главную цель художник видит в работе, сделанной непосредственно с натуры. Только идеал картины, создаваемый на основе **преодоленного этюда**, переставшего быть конечной целью, может возродить великое мастерство: и преодолеть этюд – это то же самое, что завершить труд Поля Сезанна»¹⁹⁵.

Ржезников делает попытку сформулировать, как же именно трансформировалась живописность на пути от импрессионистов к Сезанну:

«Творчество Сезанна – это тот фильтр, через который проникало из природы на холст то, что есть в переходящем моменте относительно наиболее устойчивого, типичного; с этим связана поэзия его пейзажей, скорее мужественная, говорящая о чувстве силы, нежели интимная и задумчивая»¹⁹⁶

И если импрессионисты совершили революцию «видения», то Сезанн, по Ржезникову, совершает революцию режиссуры. Оба эти открытия были важны для русского искусства 1930-х-1950-х годов.

«Сезанн по сути дела – это начало критического периода в истории живописного мастерства, период еще не окончившийся в наши дни»¹⁹⁷

¹⁹⁴ Там же. – С. 128.

¹⁹⁵ Там же. – С. 129.

¹⁹⁶ Там же. – С. 130.

¹⁹⁷ Там же. – С. 132.

Еще одно суждение, на наш взгляд, необходимо здесь привести. Безусловный гений живописи, человек, переживший эпоху трансформации стилей, М. С. Сарьян писал буквально в том же номере журнала «Искусство»:

«Хочется остановиться на некоторых острых вопросах нашей живописи, что, вместе с тем, позволит мне охарактеризовать мои собственные взгляды на нее.

Я считаю, что импрессионизм – большое открытие, и не только в живописи. Импрессионисты-живописцы влияли на музыку, на скульптуру... В основном импрессионизм все же разрешил большие вопросы. Самое главное в области живописи (пластической формы) – это солнце, свет, цвет. Когда мы пишем вне этих условий, получается живопись не того качества, какое нам нужно: мрачно, темно, как-то ограничено.

Если взять русскую реалистическую живопись, то произведения самых лучших ее представителей – Сурикова, Репина, Серова, К. Коровина – несут в себе те или другие черты импрессионизма. Так или иначе, помогал он всем. Тот, кто ругает импрессионизм или кривит душой или вообще ничего не понимает в живописи».¹⁹⁸

А. А. Пластов не принимал участие в дискуссиях, но был, безусловно, осведомлен о них. М. С. Родионов – один из участников «Дискуссии о живописности» был его близким товарищем. О. М. Бескин, и Н. М. Щекотов были хорошо знакомы с творчеством Пластова и писали о нем.

Кроме того, он, как правило, читал или хотя бы знакомился с журналами (экземпляры журнала «Искусство» 1930-х гг. сохранились в его библиотеке).

Проблемы, затрагиваемые в них, были для него в этот период очень актуальны – это и актуальность импрессионистической поэтики,

¹⁹⁸ Сарьян М. С. О моей жизни.//Искусство. – 1940. №2. – С. 81.

живописности, пластики контура (то есть «черты», «линии» – по терминологии дискуссии) и пятна, композиции и режиссуры.

Одна из важнейших творческих проблем, над которой работает Пластов в это время – проблема этюда и картины – также обсуждалась.

Таким образом, «дискуссия о живописности» была не просто осмыслением теоретических представлений (в частности, книги Г. Вельфлина) и исторических тенденций, но реальной и достаточно свободной попыткой разобраться в современном художественном процессе. Знаменательно, что во времена послевоенной реакции (то есть во второй половине 1940-х годов) проблематика дискуссии вновь возникла на страницах журналов в статьях П. Сыроева, Б. Иогансона, А. Зотова, что имело идеологические последствия не только для критиков, но и для художников.

П. М. Сыроев (начальник главного управления изобразительных искусств комитета по делам искусств при СНК СССР, в рассматриваемый период – ответственный редактор журнала «Искусство») в статье «Борьба за социалистический реализм в советском искусстве» («Искусство» 1949, №1.) «вспомнил» ту самую «дискуссию о живописности» десятилетней давности, высказывание об импрессионизме М. Сарьяна.

«В 1940 году, – пишет П. М. Сыроев, – в Москве была организована дискуссия о так называемой «живописности». Организаторы дискуссии доказывали необходимость завершить дело импрессионистов и Сезанна, воссоздать, как они выражались, живописно-реалистический язык на анти-академических путях. Они призвали продолжателей импрессионистов и Сезанна взять творческую инициативу в свои руки. Все, что лежит в стороне от импрессионизма оказывается мертвым, реакционным, говорили на дискуссии.

Дискуссия о так называемой «живописности» показала, что формалистические настроения еще живучи в некоторой части художников и критиков...

А между тем, импрессионизм не только не способствовал, но и решительно препятствовал правдоподобию и активному, то есть реалистическому, отражению жизни в искусстве. Стремясь к передаче на холсте только одних чисто внешних впечатлений от действительности, художники – импрессионисты с неизбежностью приходили к обедненному и извращенному ее изображению.

Импрессионизм знаменовал собою отказ от содержательности и народности искусства, утверждение безыдейности, переход на позиции «искусства для искусства». Импрессионизм разрушил тематическую сюжетную картину, заменив ее этюдом.

Импрессионизм как метод глубоко чужд и враждебен искусству социалистического реализма, искусству глубоко идейному, глубоко реалистическому и народному. Бегство от острых социальных задач, гипертрофированный индивидуализм и субъективизм – все это уже признаки упадочного, идущего на убыль искусства».¹⁹⁹

«Следует сказать, что правильные теоретические определения М. Сарьяна, – порою расходятся с его художественной практикой. И то новое социалистическое содержание, которое стремится отразить художник, в ряде своих произведений, нередко становится во враждебное столкновение со старыми формалистическими приемами письма».²⁰⁰

«Идейные срывы часто усугубляются неизжитым влиянием формализма и натурализма. На творческих дискуссиях и в критических статьях многие из этих примеров уже отмечались. Критика справедливо указывала на отдельные идейные срывы в произведениях П. Кончаловского, В. Яковлева, П. Корина, С. Коненкова, А. Пластова»²⁰¹.

¹⁹⁹ Сысоев П. М. Борьба за социалистический реализм в советском искусстве. / Искусство. – 1949. №1. – С. 9.

²⁰⁰ Там же. – С.12

²⁰¹ Там же. – С. 24.

В отличие от участников дискуссии о живописности, которые пытались с теоретических и историко-художественных позиций понять сущность этих явлений и их значение для русской культуры, авторы 1940-х зачастую выдвигали идеологические обвинения, которые становились для художников «черной меткой».

Так, Е. Меликадзе в статье «Против импрессионизма и его пережитков» утверждал, что «философской основой импрессионизма является субъективный идеализм – махизм»²⁰², переводя тем самым характер дискуссии из профессионального в политический.

«В советском искусствознании, – пишет он далее, – в защиту французского импрессионизма долгое время выступали Эфрос, Тугендхольд, Аркин, Маца, Пунин и Бескин. Эти критики импрессионизм и сезаннизм объявили высшим достижением изобразительного искусства. Раболепствуя перед тлетворной иностранщиной, Эфрос, Пунин, Маца, Бескин и другие всячески поддерживали пережитки буржуазного безыдейного формалистического искусства».²⁰³

«В нашем искусстве достаточно примеров того, когда импрессионистическая трактовка в живописи, цветовое пятно и световой блик мешают советским художникам создать подлинно реалистическое произведение». Далее он упоминает «Колхозный праздник» С. Герасимова (написанный более десяти лет назад): «Автор долго и кропотливо работал над картиной. Однако, именно потому, что картина была написана в импрессионистической манере, противоречащей содержанию, **она не получила признания со стороны широкого зрителя и не сохранилась в истории нашего искусства...**» <выделено мной – Т.П.>.

²⁰² Меликадзе Е. Против импрессионизма и его пережитков. // Искусство. – 1949. № 6. – С. 71.

²⁰³ Там же. – С. 74

Отдельные произведения талантливого советского художника Пластова также страдают импрессионистической трактовкой живописи. Даже получившая Сталинскую премию картина «Сенокос» не свободна от излишней, мешающей восприятию «пятнистости». В картине «Партизаны», которая экспонировалась на выставке «30 лет Советских Вооруженных сил», импрессионистическая трактовка помешала Пластову создать правдивый, понятный образ патриотов Родины»²⁰⁴.

Знаменательным выглядит упоминание автором прекрасного живописца и одного из главных борцов с импрессионизмом – Б. В. Иогансона, свидетельствующее о явном расхождении теории с художественной практикой:

«Кажется не случайным и тот факт, что Борис Владимирович Иогансон чрезмерно увлекся наследием французских импрессионистов в своей картине «Праздник Победы». В этой работе иогансоновское умение создать типический образ, передающий духовное богатство советских людей, уступило место внешней, живописной трактовки темы»²⁰⁵.

А. Зотов в статье «Импрессионизм как реакционное направление в буржуазном искусстве» («Искусство» №1, 1949) вновь возвращается к статьям, погибшего на фронте в 1943 году, А. Ржевникова: «Ржевников предлагал советским художникам «завершить искания импрессионистов»²⁰⁶.

А. Зотов считал, что «французский импрессионизм не имел сколько-нибудь серьезного значения для развития русской реалистической живописи XIX века»²⁰⁷

Б. В. Иогансон в статье «О мастерстве в живописи». («Искусство» №3, 1951) утверждал:

²⁰⁴ Там же. – С. 77.

²⁰⁵ Там же. – С. 77.

²⁰⁶ Зотов А. Импрессионизм как реакционное направление в буржуазном искусстве//Искусство. – 1949. №1. – С. 80.

²⁰⁷ Там же.

«Советские художники оценили и глубоко удовлетворены статьей в газете «Правда» от 7 января 1951 г. «Советский художник». «Правда пишет: «Перед советскими художниками выдвинута почетная задача запечатлеть советскую действительность в выдающихся монументальных произведениях, прославляющих величие нашего времени.... Упорная и настойчивая работа по совершенствованию мастерства...глубокое понимание своего общественного долга, решительная борьба с буржуазными влияниями, за идейную чистоту советского искусства, развертывание принципиальной критики – важнейшие условия дальнейшего подъема советской живописи»²⁰⁸

Как теоретик и как художник Б. В. Иогансон, очевидно, находился в рамках традиционной академической живописной системы и не признавал творчески продуктивными открытия импрессионистов и их последователей. И в этом его право:

«Если пять оттенков серого сразу сравнить трудно, то возьмите три, но обязательно приучайте глаз и руку передать их различие в тоне и оттенке цвета... Скажем, один серый несколько желтоватее другого, а другой несколько сиреневатее... Все темные тона, сравнивая с темными, вытаскивай их различие в светосиле и оттенке цвета на холст. Все близкие тени сравнивай с близкими тенями, света со светами, полутона с полутонами...»²⁰⁹.

Однако, далее в оценках превалирует та самая «решительная борьба с буржуазными влияниями, за идейную чистоту советского искусства»:

«Объяснить происхождение «живописной» линии не так сложно. Конечно, – это наследие так бурного прокатившегося по Европе импрессионизма и, в частности, влияние последних импрессионистических этюдов К. Коровина и других русских импрессионистов. Главное наследие

²⁰⁸ Иогансон Б. О мастерстве в живописи// Искусство – 1951. №3 – С. 7.

²⁰⁹ Там же. – С. 12.

упадка школы Вхутеина и Вхутемаса – упадочное состояние рисунка, способствующее проявлению рыхлой формы и сырой живописи»²¹⁰.

«В нашей советской живописи есть группа художников очень талантливых, с большим живописным дарованием, которые дали советскому искусству ряд хороших картин, но, тем не менее, искусство их, живописное мастерство нуждается в товарищеской критике. Одним из самых значительных и интересных мастеров этой группы является А. Пластов»²¹¹.

Проблеме «этюда» и «картины», живописности волновала Пластова и в эти, и в последующие годы. В 1957 году в журнале «Творчество» он опубликовал статью «От этюда к картине», которая, несомненно, находилась в контексте этих дискуссий и стала его творческим манифестом.

Проблема, которая стояла перед Пластовым в 1930-х, 40-х и первую половину 50-х годов – это проблема импрессионистической картины, сохраняющей иллюзию непосредственного восприятия импрессионистического этюда и структуру классической картины. Статья Пластова – обобщение творческого опыта мастера, сумевшего решить одну из главных проблем живописи XX века.

«У меня накопились тысячи старательно собранных этюдов по тому и другому. **Я расчленил единую формулу, которую каждый художник должен применять, чтобы создать картину**»²¹². – <выделено мной- Т.П.>

Фактически Пластов создает формулу новой картины, в которой метафорические смыслы и традиционные культурные коды равноправно соединяются с иллюзорностью изображения, артистизмом мазка, самоценностью красочной поверхности.

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Там же. С. 12.

²¹² Пластов А. А. Автобиография. (Вариант) Архив семьи Пластовых.

«Невозможно перечислить ошеломляющее изобилие форм и линий, которые положено знать каждому художнику. Как же мы можем приобрести эти знания? Лишь непрестанной работой над этюдом. Помимо обязательного для художника-реалиста знания жизни – головой и сердцем, ее полноты, разнообразия, сложности, этюды, то есть непрестанное упражнение руки и глаза на натуре, дают в конце концов необходимое чувство меры и легкость исполнения, верность и силу удара кисти, что приводит к тому чудесному их контакту, когда ты можешь сказать: что вижу, то умею»²¹³.

«А дело в том, что создание картины не есть переписывание на одно полотно суммы этюдов, механическое их соединение, согласно эскизу. Процесс написания картины – процесс творческий, со всеми присущими творческому делу противоречиями»²¹⁴.

«Мы рассыпаем желтые листья желтые листья на полу и пишем золотые ковры осени, ставим в позу убогих натурщиков с деревянными жестами, с лицами, безличными, как дно ведра, а то так просто принаряжаем тряпичные тряпичным манекен и извлекаем из этих щепок и чучел конфликты жизни, жар и трепет человеческих страстей, могучее очарование природы, без долгих колебаний будим тени прошлого нашей истории, наших трагедий, давно сыгранных и смутных, призраки отлетевших дней, пытаемся зажечь прежним пожаром их померкнувшие, замолкнувшие уста. Мы насилуем безоружное воображение, распаляя себя жарким скарбом десятка на бегу сделанных набросков»²¹⁵.

«Непрестанное наблюдение, запись, накопление, тренируя наш глаз, ведут нас вернейшей тропой **к постижению внутренней сущности и строя вещей, к умению найти в жизни самое главное, самое организованное,**

²¹³ Пластов А. А. От этюда к картине. – С. 11

²¹⁴ Там же. – С.12

²¹⁵ Там же.

типичное и нужное, то зерно бытия, без которого нет настоящего искусства»²¹⁶.

Выводы I главы.

Стилистика и поэтика импрессионизма и постимпрессионизма оказала значительное влияние на формирование собственного живописного языка Пластова.

1. А. Пластов, как и многие его современники, формировался как художник в эпоху трансформации стилей, влияния нового западного искусства (представленного в коллекциях С. И. Щукина и И. А. Морозова), и уже переосмысленного в русском искусстве начала XX века, в творчестве В. Серова, К. Коровина, С. Виноградова, И. Грабаря.

Свидетельства этих влияний ясно видны в ранних работах Пластова.

2. В 1930-е годы в русском искусстве советского периода открытия импрессионизма были важны и плодотворны для значительного числа мастеров. Это находило отражение в дискуссиях и журнальной критике этого времени.

3. В творчестве Пластова 1930-х – 1940-х годов ясно присутствуют черты импрессионистической поэтики: импрессионистический мотив, этюдизм, изменение роли рисунка и живописного пятна как конструктивного начала, влияние импрессионистической композиции, роль живописных эффектов в поэтике картин, демократизм, приоритет живописных сущностей над сюжетом, что явилось основой складывания оригинального живописного языка мастера.

4. Картины «Праздник урожая», и «Купание коней» можно считать первым опытом соединения импрессионистических открытий с традиционной живописной семантикой и поэтикой в большой картине.

5. Вершиной переосмысления импрессионистических открытий, синтезом традиционной картины и импрессионистической поэтики стала работа «Сенокос» (1945).

²¹⁶ Там же. – С. 11

6. В последующем импрессионистический опыт остается значимым компонентом живописности мастера, вместе с тем, его язык становится более индивидуальным, а манера более смелой, свободной. Особенно важной становится «эстетизация» живописности (картина «Ярмарка»), опора на колористические эффекты, сложно составленные цветовые аккорды, достижение иллюзорности в трактовке отдельного предмета как живописной самоценности, что ознаменует переход к новой живописной стилистике «поэзий» – «Юность», «Родник», «Весна».

Глава II

Европейские пластические сюжеты в образно-композиционных поисках А. Пластова.

2.1. Творчество А. Пластова и традиции старых мастеров

Вопрос о пластических традициях и источниках творчества выдающихся мастеров представляется одним из самых актуальных в современном искусствознании. Недавние проекты ведущих европейских музеев («Rubens. The power of transformation». Kunst Historisches Museum. Wien, 2018, «Rodin and the ancient Greece». The British Museum, London, 2018) показали плодотворность осознанного переформатирования в творческой практике великих мастеров пластических идей предшественников, их переосмысления в создании собственного художественного метода и художественных решений.

Между тем, русская культура нового времени с начала 18 века развивалась как культура европейская, ориентированная на стилистические, институционные, образовательные европейские образцы. Пластические (чаще всего, композиционные и колористические) примеры европейской живописи изучались в системе академического художественного образования и были значимы в разные эпохи истории искусства. Как показали исследования последнего времени, в частности работы В. А. Леняшина²¹⁷, в русском искусстве 19 века, в период утверждения реализма как непосредственного отражения, живописные коды европейской живописи были очень плодотворны.

При кажущейся очевидности освоения Пластовым художественных традиций старых европейских мастеров, как и нового искусства, изучение этого вопроса было долгое время затруднено. Это объясняется как

²¹⁷ Леняшин В. А. Единица хранения.

недостаточностью материала исследования (почти все произведения художника до 1931 года погибли во время пожара в его доме в селе Прислониха), недоступностью косвенных свидетельств (воспоминаний, эпистолярного наследия т. д.), а также давлению определенных идеологических установок, связанных, прежде всего, с признанием исключительной «почвенности» мастера и его приверженности узко понимаемому реалистическому методу.

С другой стороны, очевидна «избирательность» мастера, продиктованная, возможно, субъективными интуитивными императивами, его стремление следовать сугубо определенным, пластически ценным и плодотворным с точки зрения современного состояния искусства образцам.

Так, «импрессионистическое» по своей природе отрицание академических традиций (о чем шла речь в первой главе) и **фактическое** (то есть в композиции и колорите) преодоление реалистических (передвижнических – в русской традиции) стереотипов и было причиной постоянной критики картин Пластова 1940-х -1950-х годов советским искусствознанием, укорененным в этих традициях.

Лишь самые чуткие исследователи могли «прочитать» влияния европейского пластического сюжета непосредственно в работах мастера. «Его живопись свидетельствует о чрезвычайной чуткости и к западной культуре. Перед многими картинами возникают ассоциации с произведениями великих крестьянских художников – Ленена и Милле. Влекла его и артистическая живопись Веласкеса и Веронезе. С опорой на Гольбейна и ранних французских мастеров выполнены многие его рисунки»²¹⁸, -писал В.А. Лянин.

Он же отмечал «классически ясное, как у старых мастеров, построение «Жатвы» и «Ужина трактористов»²¹⁹.

²¹⁸ Лянин В. А. Художников друг и советник. – С. 90.

²¹⁹ Там же. – С. 88.

Новые подходы, основанные на внимательном изучении значительного числа подлинных работ мастера, в том числе этюдного и эскизного материала, его биографии, эпистолярных источников, позволяют сделать вывод о том, что **особенностью творческого метода художника было восприятие визуального мира с памятью об уже освоенных и утвержденных в искусстве пластических формах.** Иными словами, Пластов видел окружающий мир как бы глазами великих художников, искал и находил в реальной действительности конструкции (композиционные, колористические, семантические), открытые его предшественниками, и, творчески переосмысливая их, воплощал в национальном искусстве.

Таким образом, известные картины, интерпретируемые в прижизненной критике и в последующих искусствоведческих исследованиях как реалистические бытовые сюжеты, на самом деле были воплощением традиционных в европейском искусстве сюжетных, образных и композиционных парадигм.

Суть этого метода сформулировал Винсент Ван Гог, один из любимейших художников Пластова²²⁰: «...творения великих мастеров, – писал Ван – Гог, – можно увидеть в самой действительности, если смотреть на нее теми же глазами и с тем же чувством, что и они»²²¹.

Сегодня очевидно, что большинство картин мастера («Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Весна», «Лето», «Из прошлого», «Суд Париса», «Икар и Дедал» др.) являются воплощением и переосмыслением традиционных европейских пластических сюжетов и живописных парадигм, таких как «Праздник», «Купальщицы», «Времена года» и др., а также известных мифологических и религиозных сюжетов.

Кроме того, иногда художник использует конкретные композиционные формулы и пластические идеи старых мастеров для

²²⁰ Пластова Т.Ю. Винсент Ван Гог – Аркадий Пластов: Парадигма бытия и живописная традиция. В сб.: «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». Вестник МГХПА 1./2012 – С. 90-97.

²²¹ Ван Гог Винсент. Письма. – Москва-Ленинград:Искусство, 1966 – С. 232.

создания собственных композиций. Так, эскиз тушью композиции «Гость с фронта» сделан в быстром, свободном, энергичном стиле на одном листе одновременно с копией в таком же стиле картины Йорданса «Сатир в гостях у крестьянина», что свидетельствует о прикладном изучении классических европейских образцов. Пластов называет свой замысел в письмах «угощение», что также указывает на некую семантическую обобщенность замысла, на то, что шел не от конкретного события, а от классической композиционной парадигмы, изучение которой отразилось в выборе композиционного решения и расстановке персонажей и деталях пластовской картины. Пластов называет свой замысел в письмах «угощение», что также указывает, на некую семантическую обобщенность замысла, на то, что художник шел не от конкретного события, а от классической композиционной парадигмы, изучение которой отразилось в выборе и расстановке персонажей и деталях картины.

Знакомство Пластова с европейской культурой началось в годы учебы в Симбирской семинарии, где художник получает полноценное классическое образование, изучает латынь и греческий, знакомится с европейской историей.

«В семинарии было шесть классов. Первые четыре давали право на аттестат зрелости, последние два носили узко богословский характер... Кончившие Семинарию получали право быть попами или идти дальше в духовную академию. После первых 4-х лет семинаристы в большинстве уходили в университеты и всякие институты. По части наук нас подковывали изрядно. Недаром многие из нас подрабатывали на кадетях и гимназистах писанием для них всяких классных сочинений по литературе и истории – всеобщей и русской, по психологии и т.п. предметам... В семинарии помимо богословской, была прекрасная библиотека по естественным и философским наукам и литературе русской и мировой. Религиозное воспитание не выпиралось на первый план. Религиозные доктрины не вколачивались безапелляционно, а преподносились оснащенные всякими научными и

логическими доказательствами, сложнейшими философскими рассуждениями и часто неожиданными доводами, все шло впрок. Дарвин, например, использовался, весьма веским доказательством семи дней творения мира. Философия, начиная с греческих философов, и кончая нашими – Соловьевым, прекрасно обрабатывалась в доказательство Бытия Божия. Энциклопедисты с Вольтером во главе, Спиноза, Кант и прочие использовались на пользу религии с хладнокровием и беззастенчивостью и часто остроумием... Я тогда был очень подвижный мальчишка. Подобно многим, увлекался по живости характера Белинским, Герценом, Добролюбовым, Успенским, Толстым и пр. Нам в этом не мешали. Мешанина из всех этих имен крепко сидела у меня в голове, и цитатами из Белинского и Спенсера, Короленко, Толстого, Тэна и Рескина, я швырялся не раздумывая много»²²².

На талантливого юношу обратил внимание преподаватель словесности, логики и психологии кандидат богословия А. В. Вишняков. Вот как о нем вспоминал А.Пластов: «Это был образованный, умный и живой человек. Он бывал за границей, в Париже... У него я впервые увидел прекрасные «увражи» – виды Парижа, Венеции, Рима»²²³.

После неудачи на экзаменах в МУЖВиЗ Пластов поступает в Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище на скульптурное отделение. Судьба многих выдающихся русских художников, скульпторов, архитекторов XX века связана так или иначе со Строгановским училищем. М. А. Врубель и К. А. Коровин, Ф.О. Шехтель и И. И.Машков, Н. А. Андреев и А. В. Шевченко, Ф. Ф. Федоровский и А. В. Щусев, а позднее В. Е. Татлин, И. С. Ефимов, С. В. Герасимов, В. И. Мухина,

²²² Пластов А. А. Автобиография

²²³ Там же.

Н. М. Чернышев и многие другие в разное время были его студентами и педагогами.

Знакомство с историческими стилями, с образцами прикладного искусства, с тем, что в нашем теперешнем понимании обозначается словом «дизайн» значительно расширили представления Пластова об искусстве и художественном творчестве, что в последующем станет частью его творческого сознания.

«Целый год пришлось копировать из воска и в рисунке орнаменты всяких стилей, главным образом, русского прикладного искусства допетровской поры, а также с греков, а потом сочинять рисунки предметов обихода во всевозможных материалах. В музее при Строгановском училище можно было найти для подобных натюрмортов богатый выбор всяких вещей. Занимался резьбой по дереву, литьем из бронзы, резьбой по слоновой кости»²²⁴.

«Они прививали любовь к объемной форме, к композиционному изучению и пониманию стилей, к декоративному богатству цвета»²²⁵.

К периоду пребывания в Строгановском училище относятся несколько чудом сохранившихся (пожар в 1931 году уничтожил почти все, сделанное художником) ранних рисунков полевых цветов, поражающих своей филигранной точностью, стремлением изучить форму как определенную конструкцию. Эти работы (словно выпадающие из общего контекста известных ранних работ художника) оказались частью строгановской пропедевтики, и теперь более точно датируются 1912-1914 годами. Их аналоги находятся в музее МГХПА имени С. Г. Строганова, однако, тонкость и филигранность исполнения, осмысленность цветочной композиции, наконец, подчеркнутый артистизм свидетельствуют о

²²⁴ Пластов А. А. Автобиография.

²²⁵ Костин В. И. Аркадий Александрович Пластов. Рукопись. Архив семьи Пластовых. Москва.

знакомстве с работами Яна Брейгеля Старшего, «бархатного», называемого еще «цветочным»; рисунками А. Дюрера – «Луговая трава», «Аквилегия», «Примула» и другими.

Идея воспитания новых поколений художников на великих образцах искусства прошлого, положенная в основу «строгановского» образования, станет краеугольным камнем пластовской философии искусства.

Навыки и подходы, полученные в училище не только обогатили его как творческую личность, но и стали неотъемлемой частью повседневной жизни. Работа по дереву была любимым занятием художника. Знание классических стилей и народных орнаментов деревянной резьбы, русского прикладного искусства воплотилось в удивительный декор наличников, пилястр, капителей его прислонишенского дома, резных ворот с русалками и львами. Воспитанный в строгановских традициях, Пластов преображал скучный быт своей семьи в тяжелые 20-30 годы – его расписные коробочки для рукоделья, резная мебель, предметы кухонного обихода, сохранившиеся до сих пор, поражают тонкостью работы и знанием стиля. Для себя, для работы он неизменно делал очень удобные и конструктивно совершенные этюдники, стулья, столы, табуретки. В трудные годы рисовал на картонах орнаменты в народном стиле с лебедями и павлинами, по которым его жена Наталья Алексеевна стегала на продажу одеяла. Он любил реставрировать старую мебель, делал деревянные игрушки, качели для сына и внука. До сих пор в мастерской стоит лошадка – каталка. Для своих картин художник иногда изготавливал действующие модели. (Так, для картины «Ярмарка» он сделал маленькую действующую модель карусели). Особой его любовью стали деревянные скульптурки из корней бересклета – русалки, лешие, домовые – он видел их причудливые формы, созданные природой, и несколькими точными движениями резца превращал в обитателей своей мастерской.

Можно сказать, что во многом Пластов шел в освоении европейского искусства по пути, проложенном русскими художниками, в частности Репиным.

Вслед за Репиным он обогатил и развил национальную живописную форму, соединив в своем творчестве достижения русской и европейской художественных традиций.

«Академия художеств, созданная (в отличие от европейских Академий) до собственного серьезного опыта светского искусства, – пишет В. А. Ляняшин, – закрепила в качестве эстетической нормы и идеала классицистическую концепцию, а через нее античность и Возрождение. Именно эту концепцию, постепенно проецирующуюся на действительность, нарекли сначала классицизмом и реализмом, а затем – безбрежным реализмом. Чего не было в этой схеме, так это XVII века – периода рождения великих пластических религий. Восстановить его было необходимо в силу имманентного движения XIX века к реальности, и для того, чтобы русская живопись обрела свое место в целостности европейской культуры. Это интуитивно почувствовал Федотов. Это сознательно продолжил Перов. Это закрепили Репин, обращаясь к Веласкесу».²²⁶

Не только драгоценная живописная фактура Веласкеса, но и сложные семантические подтексты, живописные коды европейской живописи были окончательно усвоены русской традицией именно в творчестве Репина.

И П. Федотов, и В. Перов, и И. Репин, безусловно, смотрели на «малых голландцев», усваивая семантическую значимость предметности, символическую осмысленность детали.

В картине «Не ждали» современный, злободневный, почти публицистический сюжет обогащается за счет безошибочно читаемых деталей (портретов Н. Некрасова и Т. Шевченко на стене, географической

²²⁶ Ляняшин В.А. Единица хранения. – С. 117

карты), тем самым расширяется смысловое пространство картины, привлекается обширный ряд художественных и исторических параллелей.

Бытовые, крестьянские жанры Пластова для человека, знакомого с европейской живописью, так же наполнены глубокими (поистине сакральными) смыслами и ассоциациями.

«Не замечалось, что в кажущейся натурности незримо присутствует «музей» – культ большой формы пластических категорий»²²⁷. Эти слова В. А. Лянышина о Репине можно, на наш взгляд, отнести и к некоторым мастерам советского периода.

«Музейность» – еще один важное качество, унаследованное от русского дореволюционного искусства (а ранее от европейского) ясно обозначается в творчестве А. Пластова, П. Кончаловского. Здесь можно говорить как о прямых обращениях, скажем, в «Геркулесе и Омфале» (1928), «Автопортрете с женой» (1923) Кончаловского, или в картинах «Суд Париса» и «Икар и Дедал» (1965-1972), Пластова, так и о более сложных, таких, как в картинах «Трактористки», «Лето», «Весна» и других.

Пластов, как и Репин, называл свой метод и язык реалистическим.

Однако, трудно не согласиться с В. А. Лянышиным, увидевшем в Репине «феномен сверххудожника», «который попадая в ту или иную эпоху, хотя и говорит с ней на общепонятном языке, наполненном эстетикой и стилистикой времени, но не может отойти от своего вневременного предназначения»²²⁸.

Реализм в понимании Пластова, конечно же, отличался от определений, скажем, Курбе («Основа реализма – отрицание идеальности») или Стасова, настаивавшего на необходимости следования конкретной жизненной правде, заботившегося о глубине идейного содержания искусства как средства критической оценки общественных явлений – его позиция в огромной

²²⁷ Лянышин В. А. Единица хранения. – С. 98.

²²⁸ Там же.

степени обусловлена историческим и идеологическим контекстом эпохи.

Творчески переживший искус нового искусства (импрессионизма, постимпрессионизма), Пластов искал и находил свое понимание старых истин, свой путь постижения законов бытия и их отражения (выражения) в искусстве.

Он писал: «Всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее».²²⁹

Как и Репин, Пластов отнюдь не считал направление движения мирового искусства поступательным. Для него старые мастера (Тициан, Веронезе, Веласкез, Хальс) оставались недостижимыми и непревзойденными. Усваивая формальные уроки импрессионизма и не отрекаясь от них по идеологическим соображениям, он, в целом, в зрелые годы оценивал их объективно и трезво.

Важнейшим основанием включения А. Пластова в парадигму европейского искусства является декларированная им самим метафорическая сущность большинства его произведений.

В искусстве Пластова метафоричность образов природы приобретает особый смысл. Лишенный, по известным причинам, в своих больших, предназначенных для выставок и публички картинах напрямую обозначать высокие смыслы бытия, он, тем не менее, всегда делал это, уходя в метафору, в семантический подтекст.

Свидетельством значимости для художника в 20-е годы творческого наследия европейских мастеров может служить, в частности, использование образцов европейского искусства в педагогической практике. Об этом

²²⁹ Пластов А. А. Письмо Костину В. И. 20.03. 1956.

свидетельствует ученик Пластова, а впоследствии – известный художник В. В. Киселев, занимавшийся у Пластова в Прислонихе живописью и рисунком в 1920-е годы. Свое первое посещение дома и мастерской Пластова Виктор Васильевич описывал так: «На стене висела копия, сделанная маслом с репродукции картины Жерико «Офицер императорских конных егерей во время атаки». Тогда на меня, деревенского парня, произвело огромное впечатление. На стенах висели также еще два портрета братьев Аркадия Александровича – Валентина и Александра. Вся эта темная комната была какой-то особенной...»²³⁰, « На стене – копия с Жерико. Красочками пахнет. У меня сразу возникло ощущение, что я к Рембрандту попал»²³¹. Важнейшим этапом обучения было копирование работ (в том числе портретов) Хальса, Рембрандта, Милле, Ван-Дейка, Серова.

«Копировали с разных репродукций, с картин, портретов (но в рисунке). Например, мы очень тщательно копировали с Милле – “Собирательницы колосьев”, “Сеятель”, Ван-Дейка, Греза – “Амур со стрелой”, В.Серова. Копировать заставлял почти каждый день»²³².

Позднее Пластов писал своему 14-летнему сыну Николаю: «Получил твое письмо с автопортретом. Рисунок мне очень нравится. Единственное, что хотелось бы – это оттенить точнее форму, объем... Ты у Гольбейна или у Серова или у Репина погляди, тогда тебе будет понятнее. Хорошо, что копируешь Хальса. Попытай одной краской покопируй Веласкеса с фото, что я тебе привез. Делай коричневой краской»²³³.

В письмах присутствует стремление научить сына анализу формы, привить способность смотреть на натуру с точки зрения опыта найденных великими мастерами решений.

²³⁰ Киселев В. В. Записи разных лет// Рукописный архив В. В. Киселева. Ульяновск.

²³¹ Там же.

²³² Там же.

²³³ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. 20.12.1944.

«Начну с рисунка. Он очень крепко сделан. Теперь ты сам видишь, впрямь пошло копирование Гольбейна и Веласкеса. Продолжай и впредь, очень пристально и внимательно до последней степени вглядываться в натуру и рисунки этих великих людей. Ни одного штриха у них не оставляй без вопроса: а для чего это? Зачем он затенил тут, а здесь подчеркнул, а там осветлил. Ничего случайного у них нет, и когда ты поймешь их способ передать натуру со всей полнотой и силой, на какую они способны, ты и за натуру уцепишься по-иному, чем без их руководства. Натура не будет для тебя непостижимой, неуловимой, непосильной. Нет, ты будешь держать в руках крепчайший аркан для ее уловления»²³⁴.

«Культ формы», который исповедовал Пластов в рисунке и утверждал в педагогической практике («Не можешь рисовать – не надо учиться <живописи>») – был его педагогическим девизом, и найденные методы (копирование, анализ) были важными составляющими и его собственного творческого метода.

Освоение опыта Гольбейна в рисунке ясно видны в графических работах 1920-1930-х годов. Тщательность рисунка и анализа формы многих портретов – тому свидетельство.

Выверенная графичность эластичных линий, переходы плоскостей и градации цветов, эстетика контура передают логику построения формы и делает эти рисунки совершенными.

2.2. Крестьянская тема в творчестве А. Пластова и традиции европейской живописи.

Крестьянская тема, с которой неразрывно связано имя Пластова в национальном искусстве мыслилась художником, прежде всего, как продолжение богатейших европейских традиций.

²³⁴ Пластов А.А. Письмо Пластову Н. А. 08.03 1944.

Это было очевидно уже в начальный период творчества мастера – влияние европейских пластических сюжетов на композиционные замыслы молодого Пластова. Так, П. Е. Корнилов – организатор первой выставки А. А. Пластова в Казани в 1929 году и автор первой публикации о его творчестве – писал в материалах к словарю Ульяновских художников в 1928 году: «Изумительно чувствует он анатомию лошади, точно изучил трактат великого Леонардо»²³⁵.

П. Е. Корнилов сам отбирал работы к выставке, на которой было представлено 70 работ, относящихся к 1927-1928 годам.

Из них – семь больших (от 63 до 92 см. по большей стороне) темперных пейзажей и картин, портреты крестьян – (карандаш, сангина, акварель – в $\frac{1}{4}$ и $\frac{1}{8}$ листа), листы с рисунками лошадей, несколько темперных и акварельных портретных композиций.

Часть работ, представленных на выставке, сохранилась в собрании Д. И. Архангельского и позднее были переданы им Н. А. Пластову. – сыну художника.

К выставке был издан каталог со статьей П. Е. Корнилова. Он стал первым и на долгие годы единственным исследователем, поставившим работы Пластова в контекст европейского искусства.

В каталоге первой выставки Пластова Корнилов отмечал: «Более радостным и лирическим он проявляет себя в пейзажах наступающего лета, на выгонах около стад или табунов. В этой сфере А. А. как бы сохранил в себе лучшие традиции голландской бытовой живописи. Он с каким – то глубоким проникновением в натуру и с большой любовью и приязнью к этим животным пишет их «портреты». Особенно часто он возвращается к лошадям, смакуя на них каждый мускул (если это в рисунке) или каждый блик и пятно (если в красках)»²³⁶.

²³⁵ Корнилов П. Е. Материалы к словарю ульяновских (симбирских) художников. – С. 39.

²³⁶ Корнилов П. Е. Ульяновский художник А.А. Пластов. – С.9

Пейзажи с пастухами и стадами, сельские праздники, крестьянские полевые работы Давида Тенирса младшего, Исаака ван Остаде, «портреты» быков П. Поттера – все это не только было известно, но и любимо Пластовым.

Уже в ранние студенческие годы он был знаком с работами голландцев из коллекции Эрмитажа (известно, что в 1913 году он побывал в Петербурге, стоял на ступенях Академии художеств, куда мечтал поступить, по окончании МУЖВЗ), видел шедевры Эрмитажа, среди которых, вероятнее всего, были:

А. Кейп «Коровница» (Репродукция этой картины была найдена среди ранних рисунков А. Платова), П. Поттер «Молодая коровница», П. Поттер «Бык», П. Поттер «Ферма» (1649), Адриан Ван Остаде «Пейзаж с пастухами» и другие.

«Портреты коров», о которых пишет Корнилов – безусловно, поттеровская традиция изображения животных.

Из воспоминаний В. В. Киселева, ученика Платова, можно сделать вывод о методе рисования животных с натуры.

«Масса рисунков...животных: коров, лошадей, собак, кошек. Рисую, он изучал животных. Разом, на одном и том же листе нарисованы были детали животного: ноги, отдельные узлы, морды. Морды коров очень трудные, ведь у большинства художников они похожи на морды бегемотов. Аркадий Александрович нашел форму, основную конструкцию... Как только нарисована эта конструкция, так морда стала коровьей. И оказалось не так трудно, и можно нарисовать одним росчерком». «Рисую какую-нибудь корову, он на одном листе делал несколько рисунков животного в разных поворотах и делал это в один раз. Он мне говорил: «Ведь животное не может стоять в одном повороте – переменялось – делай рядом второй рисунок, еще сделает поворот – третий. А потом опять может принять

первую форму. Рисуй быстро, все время чувствуй, что натура вот-вот уйдет»²³⁷. У самого Виктора Васильевича сохранились листы с множественными рисунками коров, собак в разных ракурсах. Подобный метод работы был присущ старым мастерам, например, П. Брейгелю. Его рисунки животных представлены в экспозиции Венского Музея истории искусства.

О рисунках животных в 20-е годы свидетельствуют записи жены художника – Н. А. Пластовой.

«Вспоминаю, что в 1926-1927 годах он много делал зарисовок с природы. Бывало, возьмет альбом и ходит то за лошадью, то за коровой..., писал, что видел в свой альбомчик. Очень ему это помогло, и стал он лошадей знать в любом повороте. Так же и за коровами он ходил и писал много на стойле... На стойло он ходил с этюдником и на маленьких кусочках холста писал коров в разных позах, ведь у каждой коровы свое лицо, свой цвет и свое выражение... Вот тогда-то у него и запала мысль написать картину «Стадо». Это была самая первая картина «Стадо». Она была небольшая. Помню на первом плане у него была лежащая белоголовая корова, а уж

чем она выполнена была не помню, то ли маслом, то ли темперой, которой он тогда увлекался»²³⁸. Картина, о которой пишет Наталья Алексеевна, – «Стадо у реки» была представлена на выставке в Казани репродуцирована в каталоге. Как и большинство тогдашних композиций большого размера, она была выполнена темперой.

Пластический сюжет «стада» имеет в европейском искусстве богатую иконографию, прежде всего – в голландской живописи. П.-П. Рубенс «вспоминал» об этих сюжетах в своей знаменитой работе «Водопой» (1615-

²³⁷ Киселев В. В. Записи разных лет// Рукописный архив В.В. Киселева.

²³⁸ Пластова Н. А. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых. Москва

1622), Национальная галерея, Лондон), которая вдохновила Т. Гейнсборо на создание своей версии этого мотива.

Пластический сюжет «стада» в сознании Пластова был связан с работами П. Поттера, А. Кейпа, А. Остаде, П.-П. Рубенса, воплотившись в известных полотнах («Стадо» (1939), «Стадо тагилок» (1944-1945), «Лето» (1950-1960) и множестве композиционных вариантов.

Смысл этих «музейных» впечатлений в возможности соотнести сюжеты современной художнику сельской жизни с пластическими сюжетами образцов живописи старых мастеров. Иными словами, Пластов уже в ранние годы воспринимал себя в контексте европейского творчества.

Самая известная картина Пластова «Стадо. На пастбище» (1939) была написана под впечатлением от картин П. Поттера «Бык» (музей Маурицхёйс, Гаага), «Бык» (Эрмитаж). Поражающая своими размерами (235,5 x 339, то есть – в натуру) и композиционной монументальностью, работа из музея Гааги могла быть известна Пластову в репродукциях, в то время, как маленькая работа эрмитажной коллекции могла быть изучена им в подлиннике.

Эти две работы Поттера существенно отличаются подходами к пластической теме, но оба этих подхода были использованы Пластовым в разных композициях.

На картине из музея Маурицхёйс изображен молодой бык («качество» мускулатуры и зубы свидетельствуют об этом). Более того, по мнению современных исследователей, это не натуральный «портрет» конкретного быка, а некий собирательный образ, основанный на пластическом изучении, зарисовывании разных животных. Этот «собирательный» образ быка «вообще» сочетается в картине с «ошеломляющим реализмом» деталей, каковыми являются влажные носы коров или мухи на шкуре быка. Более того, первоначально (о чем свидетельствуют результаты изучения

поверхности холста) Поттер намеревался изобразить одного быка, а затем, добавив холста слева и сверху, написал крестьянина, других животных (корову, овец) и фоновый пейзаж. Таким образом, по замыслу и композиции работа была бы очень близка эрмитажному «Быку». В обеих работах акцентируется параллельность спины быка горизонту. В маленьком варианте образ животного, занимающего почти весь холст, выглядит даже более монументальным и эпичным на фоне пейзажа с дальней церковью. Фигура крестьянина и стадо в гаагской работе придают ей более сюжетный и бытовой смысл.

Первый реализованный Пластовым замысел этого живописного сюжета относится к 1935 году и назывался «Чистка быка». Сведения о нём и черно-белое изображение сохранилось в каталоге: «Передвижная выставка картин по колхозам Московской области (Рязанский район). Всекохудожник, 1935. Выставка была очень представительной. В ней участвовали: К. Ф. Богаевский («Южная сторона»), Ф. С. Богородский («Матрос»), В. Н. Бакшеев («Горная речка»), И. Э. Грабарь («Портрет Наташи Островской»), И. С. Горюшкин – Сорокопудов («Лазарет гражданской войны»), Т. Г. Гапоненко («Портрет т. Ворошилова»), Н. П. Крымов («Зима»), И. И. Машков («Казбек. Аул»), А. А. Осмеркин («Домик няни А. С. Пушкина»), П. И. Петровичев («Домик Ульяновых в Ульяновске»), А. А. Рылов («Сети») и другие.

Совершенно бытовой, подчеркнуто жизненный сюжет Пластовской картины «Чистка быка» сочетается с намеренно акцентированной масштабностью фигуры животного, который, кажется, раздвигает камерное пространство крестьянского двора. Фигуры трех женщин еще более подчеркивают его размеры и монументальность.

Царственный бык лишен утилитарности домашнего животного, это почти мифологический образ, почему-то помещенный в бытовой контекст. Этот образ, безусловно, близок Поттеру. Пластовский бык, как и Поттеровский, это тоже не «портрет» конкретного животного, а некий

обобщенный, «идеальный» образ, материалом для создания которого также послужило долгое изучение этих животных. Итак, пластовский образ быка – это не «типический бык в типических обстоятельствах», а квинтэссенция качеств, связанных со всем смысловым и ассоциативным полем этого образа.

В свою очередь, бык из картины «Чистка быка» восходит к и плакату начала 1930-х годов. Подготовительный большой лист к плакату «Племенной бык» (100,5 -200,7; Б., акв, белила) сохранился и дает представление о том, как «плакатный» образ трансформировался в станковый. Плакатный бык помещен в пространство общественной фермы – на дальнем плане видны хозяйственные постройки, калды с коровами, повозки с сеном. Точность пропорций и точность рисунка облачены в формы «лапидарного монументализма» (характерного стиля многих работ А. Пластова). Быка держит женщина на недоуздке (он условно приручен и усмирен), само название плаката – «племенной бык» – указывает на чисто утилитарное назначение. Локальная композиционная схема – бык и три женщины сохранена в картине. Однако, камерность и уютность пространства домашнего крестьянского двора, вневременная сущность происходящего, свобода быка, его подчеркнутая монументальность позволяет говорить об осмыслении традиции репрезентации этого сюжета в станковой живописи.

Первая половина 1930-х годов для Пластова – время перехода от работы в плакате к работе в станковой живописи.

Первые заказы на живописные панно он получает весной 1932 года и встречает их с большой радостью.

Однако, опыт обобщенности плакатного языка, позволяющий концентрировать пластическую мысль, не уходя в частности и строго отбирая детали, во многом позволил Пластову еще более приблизиться к семантической ясности и значимости формы искусства старых мастеров, игнорировать опыт нарративности, фабульной развернутости сюжета, его обусловленность причинно-следственными связями реализма 19 века.

Картина «Стадо. (На пастбище)» была написана к выставке «Пищевая индустрия» 1939 года, участниками которой были И. Грабарь, Ю. Пименов, П. Кончаловский, Н. Ромадин, В. Бакшеев и другие.

Работа над картиной «Стадо» была, по – видимому, начата в 1937 году одновременно с завершением «Праздника урожая» и работой над «Купанием коней», и являлась своего рода продолжением живописной темы, начатой картиной «Чистка быка». В Прислонихе летом 1937 года собирался материал (в рисунках и этюдах).

«Эскиз «Быков» просят занести на выставку, не знаю, так ли показывать или еще пописать»²³⁹. «Коров велют писать не дожидаясь эскиза, кое-что, де если жюри найдет нужным поправить, изменить в деталях, то это можно, дескать, на ходу выправить... Главная мука сейчас с подрамников для коров...»²⁴⁰. Как явствует из письма и последующих писем, специально для работы над этой картиной Пластов снимал «мастерскую», то есть комнату с примыкающей верандой в Немчиновке (Подмосковье), где жил тогда.

13 декабря 1937 года: «Сегодня пойду узнать о судьбе моего «Стада», очень возможно, по-моему, что эскиз провалился, так как уж очень он правдив, а тут надо было, я думаю, чего-нибудь благоприукрасить...»²⁴¹.

17 декабря художник пишет о том, что собирается начать картину «Стадо». «Наконец-то, позавчера, кажется, съездив после большого колебания на выставку, (где было жюри), узнал, что эскиз прошел и надо начинать писать большую картину. Поправки были, вроде того, чтобы повеселее был пастух, побольше коров на заднем плане, пустить зелень под ноги. Ну, все это чепуха, как есть, так и буду делать»²⁴². Как видим, большие

²³⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 21. 11. 1937.

²⁴⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 05. 12. 1937.

²⁴¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 13. 11. 1937.

²⁴² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 17. 12. 1937.

поправки действительно не были сделаны, так как противоречили бы основе замысла. Зимой 1938 года художник был занят другими работами и, видимо, не касался полотна. «За зиму я так наглядился на «Быков», что просто с души прет вновь приниматься за них – лишнее доказательство преимущества сюжетов с человеческим персонажем»²⁴³. Возможно, такие настроения были связаны с некоторым «осадком» от замечаний жюри.

И лишь в апреле 1938 года вновь приступил к работе. «Быки» идут пока ловко. Жалко, ты не увидишь. Давеча Витька (В.В. Киселёв. – Т.П.) ахнул, увидав их, я таки поработал над ними в эти дни, и вся картина как бы затеплилась, если так можно выразиться, серовато-золотистым цветом осени. Ведь это, пожалуй, будет лучше всех предыдущих. На иное в ней взглянешь, и сердце радостно ёкнет. Вроде недалеко до настоящей живописи»²⁴⁴.

6 мая 1938 года Пластов сообщает, что «на жюри мое «Стадо» прошло самым лучшим. Все говорят: «А где Пластов, мы бы ему похлопали...»²⁴⁵.

Завершение картины «Стадо» происходило в контексте экспонирования и осознания успеха картины «Купания коней» («Но что скромничать, «Купание» действительно лучше всех и даже сравнивать нельзя, и хотя я старался скромничать, но с тайной безумной радостью видел все ее живописное и композиционное очарование, с великой горечью, в то же время, ряд ее крупнейших недочетов, о некоторых, впрочем, никто почему-то не поминал, но которых так легко было избежать...»²⁴⁶) и работой над картиной «Урок в лесу» (вариантом «Урока ботаники»), которая упоминается в письмах.

Тем интереснее совершенно иной живописный строй этой картины, в основе которого лежит успокоенная, сближенная цветовая гамма.

²⁴³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 28. 03. -1. 04. 1938.

²⁴⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 11. 04. 1938

²⁴⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 06. 05. 1938

²⁴⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 01. 04 1934

«Земная», извечная картина создается с опорой на земляные краски (умбра, сиена охра). Однако, главным колористическим принципом (как и в «Купании коней» и в «Уроке ботаники» (во всех его вариантах) является не цвет, а цветовые отношения, еще более сложная колористическая режиссура. Так «теплая земля» становится фоном и камертоном для «холодного» неба (кость жженая с умброй и белилами в отсутствии холодных «рукотворных» красок), что создает сложную структуру живописи.

Сохранившейся натурный материал к картине «накладывался» на уже сложившийся образ «супербыка», найденный и осуществленный в картине «Чистка быка» (1935). Здесь художник «выводит» его в пространство и соединяет с эпическим, сдержанным пейзажем, придав всему пространству сугубо национальные черты. Не случайно эту картину высоко оценил М. В. Нестеров, видевший ее на выставке «Лучшие произведения советских художников», открывшейся в Москве 7 января 1941 года в Третьяковской галерее и пожелавший встретиться с автором. Картина удивительным образом (даже в деталях), не говоря уже об общей трактовке напоминает обе работы Поттера, о которых говорилось выше. Главным «героем» картины становится бык. Большие, сопоставимые с поттеровскими («Бык», музей Маурицхёйс) размеры полотна (175x 278), параллельная горизонту линия спины быка (у Поттера линия горизонта находится под животом животного, что подчеркивает его размеры), присутствие в картине человека (у Поттера – развернутого к зрителю и к быку одновременно), у Пластова – развернутого и обращенного к быку, что подчеркнуто и усилено изгибом тела и поворотом головы пастушьей собаки у его ног свидетельствует о сложном и глубоком творческом переосмыслении художником работ голландского мастера. Присутствие коров (а у Поттера – еще овец и баранов, что потом будет часто использовать Пластов) в полной мере реализуют тему «стада» как традиционного сюжета европейской живописи. Фоновый пейзаж и у Поттера и у Пластова носит национальные черты. Есть и еще одно важное сходство – и пластовский и поттеровский бык не просто

обращен на зрителя, он смотрит ему в глаза. Это особенно подчеркнуто в пластовской картине, где только и исключительно быку дано право встретиться взглядом со зрителем, войти с ним в контакт. Бык свободен, это он повелитель стада, а по вписанности в пейзаж и органичности – и повелитель земли. Это Бык – Зевс, Юпитер, и человек с маленькой собачкой может лишь наблюдать его, а никак не повелевать им. Та новая семантика, которую Пластов вносит в трактовку этого пластического сюжета, как ни парадоксально, связана и с внеживописным контекстом, а именно – с тематикой выставки, к которой, собственно, и создавалась работа – выставки «Пищевая индустрия». Но пластовский бык – не «достижение сельского хозяйства», это часть природы, ее символ, неподвластный человеку символ свободы, не регламентируемый человеческими законами.

Тема «Стада», однако, не была исчерпана ни пластически, ни семантически, и в течении последующих десятилетий Пластов множество раз обращается к ней, в таких работах как «Стадо. Зной.» (конец 1930-х), «Стадо тагилок» (1944-1945), «Витя подпасок» (1951), «Лето» (1959-1960).

Безусловным вариантом этой темы является и работа «Фашист пролетел» (1942, ГТГ); авторские повторения: 1944 (ГРМ), 1946 (Нижний Тагил), вариант под названием «Немец пролетел» – 1971-1972 – частное собрание). Именно слом традиционной парадигмы пасторальности превратил эту картину в трагический символ войны. По цветовому строю она близка картине «Стадо» (вызвавшей восхищение и одобрение М. В. Нестерова). Это – косвенное свидетельство «посвященности» этой работы М. В. Нестерову (написание ее совпало с уходом из жизни мастера, с которым Пластов находился в переписке после их встречи весной 1941 года) и близости ее семантики нестеровской работе «Видение отроку Варфоломею».

(Об этом – в Гл. IV).

Своеобразным апофеозом пластического сюжета «стада», свидетельством эволюции как представлений стала картина «Лето» (1959-1960). Само название «Лето» уводит от современного реалистического,

социального сюжета в область общечеловеческих вневременных парадигм. Важно, что картина написана после знакомства художника с европейской живописью в подлинниках (в музеях Италии и Франции), что определило широкое переосмысление опыта европейской традиции, влияние множества впечатлений и ассоциаций. Метафорическая сущность «Лета» была, вполне возможно, навеяна циклом картин Пуссена «Времена года», который Пластов видел во время пребывания в Париже в 1956 году.

«Лето» входит в жанровую группу пластовских «поэзий», наряду с картинами «Весна», «Родник», «Ужин трактористов»... Пластов работал над картиной летом 1959 – зимой 1960 года. Впечатления от поездки в Италию и Францию еще очень свежи. Размеры холста (200 x 400), его колористическая структура, свобода композиции, основанная на «трезвучиях» и «аккордах» (термин Н. Н. Волкова) больших пятен, осмысленное и семантически наполненное значимыми деталями пространство дальнего плана, динамика формы – заставляют вспомнить работы Венецианцев – Тициана, Тинторетто, Веронезе.

Н. Волков писал о роли цвета картины «Лето» в контексте анализа эстетического и эмоционального опыта мастеров Возрождения²⁴⁷. Действительно цвет является здесь ведущей формообразующей сущностью. И в этом смысле композиция «Лета» – есть, во многом, композиция распределения мощных, эмоционально доминирующих и, вместе с тем, сгармонизированных локальных цветовых масс (желтый, красный, синий, белый, теплый коричневый), что в сочетании с использованием рефлексов (лицо и руки женщины в красном на первом плане, лицо девочки и др.) позволяет говорить о складывании нового типа колоризма в станковой живописи Пластова.

²⁴⁷ «... радость цвета – во многих работах Пластова. Можно спорить о картине «Лето», но сияние и торжество цвета в ней очевидны, сияющее красное и желтое не могли быть взяты горячее по чувству» : Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: «Шевчук», 2014. – С. 109.

В данном случае для нас важно отметить сущностную эволюцию роли «пластического сюжета» в художественной системе мастера, его «подчинение» чисто пластическим (здесь – колористическим) сущностям.

Локальные композиции «Лета» также соотносятся с работами П. Поттера «Ферма» (1649), «Молодая коровница» (1651) и «Коровница» А. Кейпа.

Как и в ранних работах, в «Лете» обозначена тема быка, который, как и в картине «Стадо», развернут на зрителя и смотрит на него.

Плотное обобщение фактуры, локальные цветовые поверхности, поддержанные конкретной цветовой цитатой (белый, синий, желтый, «аккорд желтых и синих» в работах Вермеера) – Н. Волков²⁴⁸),

и, главное – тема молока, как живительной первоосновы бытия (как и другие картины – «В деревне. Кружка молока» (1961-1962), «Ужин трактористов» (1961) рождают ассоциации с картиной Вермеера «Молочница».

Наконец, задний план картины – с обнаженными купальщицами и эротично резвящимися животными – сам по себе рождает буколические подтексты и пластические ассоциации как с идиллиями Н. Пуссена и К. Лоррена, так и с эротическими триумфами эпохи рококо. Такие подтексты, соединенные с реалиями современной сельской жизни, с портретным изображением известных Пластову людей, с известными ему судьбами раскрывают вневременные, вечные гуманистические смыслы. Мечта о сельской идиллии, свободной и гармоничной жизни, богоустроенном мире, где все счастливы: пасущиеся на воле быки и коровы, отдыхающий под деревом пастух, обернувшаяся девочка, держащаяся за юбку матери, купальщицы в летний зной, пьющая и из речки собака (поставленная там, чтобы уравновесить и соединить сложную композицию) – становится

²⁴⁸ Волков Н. Н. Цвет в живописи. – С. 293.

позицией художника, его утверждением жизни, «благоговением» (выражаясь словами А. Швейцера) перед ней.

«Картинка, правда, благодаря своему колориту и общему настроению и деталям, естественности и трогательности, композиции, широкому письму, философской повествовательности, ненавязчивой и неожиданной режиссуре – производиточень свежее и сильное впечатление, широкое дыхание какой-то очень красивой и радостной жизни, которую автор очень де знает, превосходно де знает и бесконечно любит, и легко и полно очарование этой жизни доносит до зрителя»²⁴⁹, – писал Пластов о впечатлении, которая картина производила на художников.

Работа А. Пластова «Лето» впервые экспонировалась на Первой республиканской художественной выставке «Советская Россия» и явно «выбивалась» из семантического контекста не только мастеров старшего поколения – современников Пластова, («Октябрьские лозунги мира. У Нарвской заставы. 1917.» А. Дейнеки, «Пионеры приветствуют 21 съезд КПСС» В. Ефанова), но и выдающихся произведений молодых художников («Приезд на слет колхозников – передовиков» В. Стожарова, «Рядовой Октября» А. Левитина, «Интернационал», «Гомер», «Поднимающий знамя» Г. Коржева, «Между боями» С. и А. Ткачевых). Отсутствие «гражданского» и даже социального звучания было для Пластова вожделенным и завоеванным правом. Он мыслил себя в иных контекстах и традициях. Вневременная сущность работы входила в противоречие с «правдивым, исторически конкретным отображением действительности», которое все еще хотели видеть в искусстве.

Так, посетивший выставку Председатель Совета министров РСФСР Д. В. Полянский (в будущем министр сельского хозяйства) обратил внимание

²⁴⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 10. 04. 1960.

на то, что содержание быка в стаде противоречит установкам по переходу на искусственное осеменение.

Таким образом, тема «стада» претерпевает эволюцию в творчестве мастера – от традиционного, наблюденного и изученного пластического мотива, до сюжета, дающего возможность сложных метафорических обобщений.

Крестьянская тема – главная в творчестве А. Пластова связана с переосмыслением опыта двух великих европейских художников – Ж-Ф. Милле и В. Ван Гога

Тема «Жнецов» и «жатвы», возникающая, как и тема «стада», в раннем творчестве художника и активно разрабатываемая в 20-х –30-х годах (оставшаяся в эскизах), а затем триумфально воплощенная в одноименной картине 1945 года «Жатва», составляющей диптих с картиной «Сенокос», несет как в композициях, так и в колористических решениях свидетельства обращений к творчеству Ж. Бастьен – Лепажа, В. Ван Гога, Ж-Ф. Милле, как и метафорические переосмысления живописных метафор Пуссена («Времена года»).

С другой стороны, соединение в крестьянской теме имени Пластова с именами В. Ван Гога и Ж-Ф. Милле при дальнейшем исследовании приводит к более глубоким выводам и обобщениям, касающимся фундаментальных основ понимания творчества и смысла бытия.

Крестьянская тема, утвержденная Милле в боях и противостояниях (достаточно вспомнить скандально – негативное восприятие публикой и критиками его «Собирательниц колосьев»), стала для Ван Гога не просто источником сюжетов и сферой реализации его гениальных живописных возможностей, но, прежде всего, этическим, моральным идеалом, камертоном жизни, оправданием в высоком христианском смысле. «Я называю себя крестьянским художником, – писал Ван Гог, -... Крестьянская

жизнь, которую я наблюдаю непрерывно, в любое время суток настолько поглотила меня, что я, право, ни о чем другом не думаю».²⁵⁰

Пластов обращается к Милле в ранние годы (по-видимому, знакомится с его творчеством в ученический период), изучает в копиях сам и заставляет своих учеников (еще в 20-е годы) копировать с репродукций картины Милле «Сеятель» и «Собирательницы колосьев», стараясь постигнуть живописную пластику крестьянского труда, монументальную цельность композиций, органичность колористического строя. Среди рисунков, относящихся к самому раннему периоду творчества художника обнаружена акварель «Полольщицы» практически «цитирующая» пластику фигур и цветовой строй «Собирательниц колосьев».

В его раннем творчестве образы «жнеца», «сеятеля», «пахаря» носят характер постоянных пластических поисков, связанных, в первую очередь, с пластическими сюжетами Милле.

Несомненно, с переосмыслением работ Милле, его картин «Жнецы на отдыхе» (1853), «Осенние стога» (1873), «Вязание снопов», «Полдень», «Уборка картофеля» (1855) связан пластовский замысел картины «Жнецы» (1934-1938), неосуществленной и оставшейся в этюдах и эскизах (этюды и композиции: «Вечер на пашне», «На гумне», «Жнецы», «Жнецы обедают» – 1934-1938 гг.). Для Пластова в композициях Милле была ценной особая пластика живописной формы, модус созерцательности, ощущение почти религиозной поэтичности крестьянской жизни. В сущности, это был переход от реалистической фиксированности с любой степенью конструктивности и совершенства выразительности (например, у Курбе) – к метафорическому мышлению, предполагающему, помимо всего, отбор выразительных средств. Именно поэтому Милле стал столь значимым учителем для Ван Гога, который изучал, копировал, воспринимал и переосмысливал как метафоры его пластические сюжеты («Сеятель»).

²⁵⁰ Ван Гог. Письма. – Л.-М.: Искусство, 1966. – С. 236.

«Мне кажется, что делать картины по рисункам Милле означает, скорее, переводить их на другой язык (курсив мой – Т. П.), нежели копировать»²⁵¹, писал Ван Гог.

«Милле – это отец Милле, это в любом вопросе вождь и советчик молодых художников»²⁵².

Пластов не знал в ранние годы текстов писем Ван Гога, но в точности исполнил его пророчества, копируя «Сеятеля» и «Собирательниц колосьев». Сбылось и другое, крайне важное для понимания общего вектора истории искусства.

«Для меня, – писал Ван Гог, – по-настоящему современным художником, открывшим новые горизонты для многих, является не Мане, а Милле»²⁵³. То есть переход от сюжета к метафоре, революция в области смыслов, а не в области формы мыслилось наиболее важной и существенной.

Органичная осмысленность формы, прежде всего – цвета и композиции, служила безусловным примером для Ван Гога в его «Едоках картофеля»: «Цвет, в котором они теперь написаны, напоминает... цвет очень пыльной картофелины... Переделывая их, я вспомнил меткую фразу о крестьянах на картинах Милле: «Кажется, что его крестьяне написаны той самой землей, которую они засевают»²⁵⁴.

Система цвета, созданная Милле – со сдержанностью общего колорита, мягкостью, словно бы пониженностью общего тона – как нельзя лучше соответствовала той молитвенной созерцательности, которая наполняет его крестьянские картины. В этой сдержанности особо драгоценно звучат, например, разноцветные косынки собирательниц

²⁵¹ Ван Гог. Письма. – С. 500.

²⁵² Ван Гог. Письма. – С. 236.

²⁵³ Там же. – С. 213.

²⁵⁴ Там же. – С. 238.

колосьев. Это новое понимание красоты, поэтизация естественных красок крестьянского быта была воспринята Ван Гогом с его гениальным чувством цвета и тона: «Я считаю, что крестьянская девушка в пыльной, латаной синей юбке и лифе, которые под воздействием непогоды приобрели самые тонкие оттенки, выглядит куда красивее богатой дамы»²⁵⁵.

Пластов шел во многом по проторенному пути: живописный язык крестьянской темы без слащавости («Тот же, кто предпочитает видеть крестьян слащавыми, пусть думает, что хочет»²⁵⁶, – писал Ван Гог) уже был найден.

«Работая изо дня в день крестьянином, я полагал, что это самый лучший случай, какой судьба предоставляла мне наглядеться на крестьянскую жизнь досыта, узнать ее до последней мелочи, чтобы потом уже без всяких усилий и заминок воспроизводить ее»²⁵⁷, – вспоминал в автобиографии Пластов.

Винсент Ван Гог оказал огромное влияние на мировоззрение и творческое становление Аркадия Пластова. Ван Гог привлекал Пластова свободой творческого волеизъявления. Это, пожалуй, единственный художник к мыслям и слову которого Пластов обращался постоянно на протяжении десятилетий. Известно, что с книгой писем Ван Гога художник практически не расставался; она была одной из последних, что он читал в своей земной жизни.

Письма Ван Гога были впервые напечатаны в русском переводе в 1913 году журналом «Аполлон». Возможно, студент скульптурного отделения Художественно-промышленного училища имени С. Г. Строганова Аркадий Пластов, жадно впитывавший в себя все, что могла дать будущему

²⁵⁵ Ван Гог. Письма. – С. 238

²⁵⁶ Ван Гог. Письма. – С. 239.

²⁵⁷ Пластов А. А. Автобиография. Архив семьи Пластовых

художнику столица, руководимый и наставляемый в то время Ф. Ф. Федоровским, смог познакомиться с ними уже тогда. Он, безусловно, видел работы Ван Гога, как и картины других современных западных художников в собраниях С. И. Щукина, И. А. Морозова.

Настоящим открытием Ван Гога для русского читателя стала публикация двухтомника его писем в издательстве «Academia» в 1935 году, содержащая отрывки из писем к брату Тео и Эмилю Бернару впервые столь полно напечатанных по-русски. Видимо, примерно в то время Пластов подробно знакомится с письмами, и книга эта становится одной из главных в его жизни. Символично, что именно во второй половине тридцатых годов художник обретает ту силу и мощь, которая будет впредь отличать все его творчество. Одна за другой появляются работы: «Праздник урожая», «Купание коней», «Стадо». Тогда в частном письме к жене он напишет строки, поражающие своей публицистичностью, словно бы нацеленностью на многих адресатов. «Мне мерещатся формы и краски, насыщенные страстью и яростью»²⁵⁸. В них звучит свобода, страсть, неистовство творца, никак не соответствующие духу эпохи второй половины 30-х годов, зато очень близкие живописной и повествовательной стилистике Ван Гога.

Видимо, Пластов ощущал и определенное сходство судеб, во многом определившее характер творчества. Ван Гог, как известно, был сыном пастора, и в юности собирался пойти по стопам отца, служил какое-то время проповедником в Бельгии, и, избрав в результате иной путь – путь художника, все же служил, проповедовал ...

Пластов, происходивший из семьи священников и иконописцев и обучавшийся в семинарии также избирает иной путь.

Но, по-видимому, гораздо более поразило Пластова в текстах писем Ван Гога удивительное совпадение его собственных творческих поисков с исканиями великого голландца.

²⁵⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24.11.1935.

Решив учиться, Ван Гог сомневался, что традиционно принятое академическое образование, рисунки гипсовых слепков античных статуй научат его выразительному рисунку с натуры, раскроют секреты истинной анатомической пластики. Что-то подобное испытал молодой Пластов, обучаясь в МУЖВЗ, отрицая, по сути дела, пользу традиционного академического образования.

Аркадий Пластов удивительно схож с Ван Гогом в восприятии и оценках великих мастеров. Это касается Франса Хальса, работы которого Ван Гог подробно анализирует и интерпретирует с точки зрения взаимодействия цветов и распределения цветовых сочетаний как структурной основы живописи. («Франс Хальс – колорист из колористов, колорист ранга Веронезе, Рубенса, Делакруа, Веласкеса».²⁵⁹ Для Пластова Хальс был, пожалуй, самым главным учителем живописной формы, систему которого он пытался понять, копируя в рисунке и пером его произведения с репродукций. То же можно сказать об оценках Рембрандта, Делакруа.

Некоторые живописные темы Пластова напрямую перекликаются с работами Ван Гога и Милле.

Так, тема сеятеля, рисунки к которой присутствуют в альбоме Пластова весной 1941 года близка пластике, найденной Ван Гогом.

«Зарисовки севцов в поле вдоль «малой речки». Хотел сделать картину с одной фигурой, на манер того, что потом – через 20 лет – дал в иллюстрации к Кольцову»²⁶⁰.

Характер фигур в пластовских зарисовках очень близок пластическим решением Милле и Ван Гога; они созданы как бы через призму восприятия этих пластических образов. Не случайно В. В. Киселев вспоминает о копировании «Сеятеля» Милле в 1920-х годах... Извечность и неизменность

²⁵⁹ Ван Гог. Письма. С. 256.

²⁶⁰ Пластов Н. А. Неопубликованные заметки. Архив семьи Пластовых.

этих сюжетов – не просто бытовых зарисовок – их связь с темой жизни, плодородия заставляла художника обращаться к ним вновь и вновь.

Пластические темы звучат как вечные даже тогда, когда художник связывает их современными ему реалиями жизни.

Например, подсолнухи. Пластов любил подсолнухи за их крепкое, наглядное жизнеутверждение, часто вставляя их в свои картины – в радостный натюрморт «Солнышка» и в живописное веселье «Ярмарки», где брошенный в пыли этот большой, красивый, но уже сломанный цветок, как вечное «memento mori» среди всеобщей радости. «Немцы идут. Подсолнухи» – так названа одна из самых трагичных его картин, написанная летом 1941 года.

Тема Библии, как книги бытия, органично возникает в творчестве Ван Гога, собиравшегося стать проповедником, «сеять слово Библии» среди бедняков и рабочих. Известен натюрморт из Музея художника в Амстердаме, где старинная Библия его отца, раскрытая на том месте из книги пророка Исаии, в котором говорится о пришествии Спасителя, соотнесена с лежащим рядом томом Э. Золя «La Joie de vivre» (которым был увлечен Ван Гог в то время). Это обнаруживает возвращение к традиционно символическому звучанию натюрморта старых мастеров. У Пластова «старинная книга», Евангелие вводится в композиции женских портретов (портрет матери «За старинной книгой» (1933 – 1936 гг.), «Портрет Е. А. Шарымовой» (1964 г.), наполняя их особым смыслом.

Тема сельской трапезы, семантически восходит к Ван Гогу, к его знаменитой картине «Едоки картофеля». Художник сам определил простой, сформулированный как бы в стилистике Ван Гога, сюжет «Жатвы»: «Ну, сидят и едят».

Данная тема станет одной из главных в творчестве Пластова уже в предвоенные годы. Он разрабатывает тему обеда в поле, обеда пильщиков («Пильщики обедают».1936) в эскизах, не достигая, видимо, удовлетворявшего его пластического результата. С другой стороны, тема

жнецов и жатвы как пластический мотив тоже относится к 1930-м годам (о чем художник свидетельствует в автобиографии). Эти две темы соединяются в картине «Жатва» (1945). Точно также парадигма сюжетов «сенокоса», над которыми художник работал все тридцатые годы, воплотилась в картину «Сенокос» (1945). Художник писал и экспонировал «Сенокос» и «Жатву» как диптих, как сложное семантическое единство.

Традиционный для мирового искусства сюжет «Жатвы» (Н. Пуссен «Лето», 1660-1664, Лувр, Париж; П. Брейгель Старший «Жатва», 1565, Метрополитен, Нью-Йорк; А. Венецианов «На жатве. Лето», 1820-е г, ГТГ, Москва; В. Ван Гог «Жатва. Июнь», 1888, Музей Ван Гога, Амстерда) и «Сенокоса» (П. Брейгель Старший «Сенокос» 1565, Лобковицкий дворец, Прага ; Бастьен Лепаж «Сенокос», 1877, Орсе, Париж) художник метафорически соотносит с реалиями современной жизни, что раскрывает семантическую многоплановость, смысловую объемность данной работы. В картинах нет ни одной детали, указывающих на конкретность исторического времени, не говоря уже об идеологии и пропаганде. Известно, что художник не заключал предварительного договора к выставке, видимо, не желая связывать себя обязательствами, показывать и утверждать эскизы.

Композиция «Жатва» была увидена, как напишет художник в официальной биографии, но этому, безусловно, предшествовал опыт постижения целей и смыслов изобразительности мирового искусства. «Случай помог мне до некоторой степени сойти с этой мертвой точки. Как-то в тусклый, холодноватый августовский день, я, бродя по ржаному полю, набрел на ту приблизительно сценку, какая у меня изображена на картине. В тот же день вечером я сделал эскиз в ладонь, на другой день по нему начал рисунки, подкрашенные акварелью, и дней через пять начал картину... Мотив очень соответствовал моему взгляду на некоторые вещи. Передо мной возникла та упрямая, негибаемая Русь, которая в любом положении находит выход и обязательно решает поставленную историей любую задачу. Очень приятной вдобавок была и самая скромность сюжета. Минимум всего:

красок, жестов, действия... к тому же все это было мне бесконечно известно...»²⁶¹.

Найденная в архиве художника запись его сына – Н. А. Пластова – свидетельствует о том, что первоначально картина называлась «1943 год», а затем «некоторое время она жила под двойным – справедливым названием – «Жатва. Год 1943». Отец хотел бы видеть ее под этим названием»²⁶². Таким образом, «Жатва. 1943 год» – это жатва самого страшного, переломного года войны, это жатва смерти, (оставившая в поле только детей и стариков), это метафора, соотносящаяся со «Жнецом» Ван Гога («Это образ смерти, в том виде, в каком нам являет его великая книга природы», – писал Ван Гог о своем «Жнеце»²⁶³.)

Тема смерти присутствует и в «Сенокосе», уже в самой семантике названия, и в комментариях художника (оппозиция: жизнь – смерть): «Я когда писал эту картину, все думал: ну, теперь радуйся, брат, каждому листочку радуйся – смерть кончилась, началась жизнь»²⁶⁴. Для Пластова «жизнь» мыслилась не только как жизнь человеческая, жизнь – это существование всего живого. И в этом смысле смерть цветка или смерть дерева (вспомним его картину «Смерть дерева» (1962) значима и трагична.

Безусловно, с памятью о картине Ван Гога связана еще одна пластическая тема творчества Пластова – «сбор картофеля» (картины «Сентябрь. Картошку выпаживают» (1940-41) и «Сбор картофеля» 1956. (ГРМ).

Ежегодный неизменный эпизод крестьянской жизни, в котором сам художник принимал участие, неоднократно зарисовывался в альбомы.

²⁶¹ Пластов А. А. Автобиография.

²⁶² Пластов Н. А. Неопубликованные заметки. Архив семьи Пластовых. Москва.

²⁶³ Ван Гог. Письма. – С. 487.

²⁶⁴ Пластов А. А. Автобиография.

Ранняя работа построена на доминанте русского осеннего пейзажа, с яркими колористическими акцентами, с присущей Пластову тонкой поэзией состояния, гармонии жизни. По – другому решена вторая работа с поставленной задачей на скульптурно-композиционную пластику фигур. Работа 1956 года (ГРМ) по силе выразительности, неожиданности, скульптурно – композиционному новаторству, свободе пластики, безусловно, продолжает линию «Едоков картофеля». В «Сборе картофеля» поистине впервые явлен натюрморт из сотен отдельно писанных картофелин –этих святых для крестьянина плодов земли: «Зрелище, когда распахнутая лемехом земля вдруг явит доселе скрытые перламутровые плоды, и удивительно цветные фигуры баб, собирающих их грубыми руками в ведра ... – все было торжественно и красиво и как-то лучезарно свято...»²⁶⁵.

Живописное утверждение эстетической ценности крестьянской жизни станет одной из главных задач мастера. Пластов с особым чувством пишет руки крестьян, словно иллюстрируя слова Ван Гога: «В ней я старался подчеркнуть, что эти люди, поедающие свой картофель при свете лампы, теми же руками, которые они протягивают к блюду, копали землю; таким образом, полотно говорит о тяжком труде и о том, что персонажи честно заработали свою еду. Я хотел дать представление о совсем другом образе жизни, чем тот, который ведем мы, цивилизованные люди»²⁶⁶.

Композиция, цветовой строй, живописная кладка пластовской картины обращены опять же к традиции Милле и Ван Гога. С другой стороны, рассматриваемая в историческом контексте середины 1950-х годов, она, безусловно, противостояла слащавой благополучности бытовой жанровой картины « советского бидермейера», и предваряла движение к «суровому стилю».

²⁶⁵ Пластов А. А. Вариант письма Решетникову Ф. П. 1960-е гг. Архив семьи Пластовых.

²⁶⁶ Ван Гог. Письма. С. 239

Отсутствие открытого пространства делает ее сосредоточенной на геометрическом построении композиции с акцентом на крупномасштабную пластику фигур. Как и у Милле в «Собирательницах колосьев», выбран наиболее характерный жест постоянно повторяющийся в процессе работы. Для этой картины характерно редкое для Пластова сознательное ограничение цветовой базы и осознанное употребление земляных красок. Преобладают охра, умбра натуральная и жженая, на фоне которых голубой в разных вариантах выглядит удивительно полноцветно. Как дополнительный камертон к звучанию – красный цвет юбки – сиена жженая, английская красная, капут – мортуум. Центральная часть, основная фигура более нагружена фактурно, чем края. Очевидно сознательное акцентирование вещности и осязаемости предмета. Крупным планом даны ноги – фрагмент невидимой, уходящей фигуры, что обеспечивает визуальное расширение пространства в отсутствии горизонта и дальних планов.

Крестьянская тема Пластова безусловно связана и с поэтикой П. Брейгеля. Очевидно влияние семантики сюжетов П. Брейгеля на тематику и смыслы пластовских картин. Сами названия: «Жатва», «Сенокос», «Возвращение стада», «Слепые» не просто не были случайными, а, возможно, являлись намеренным обращением к ассоциативной памяти зрителя, были призваны вызвать ассоциации с такими картинами нидерландского мастера, как «Крестьянская свадьба» (1568. Музей Истории искусства, Вена), «Жатва» (Музей Истории искусства, Вена), «Возвращение стада» (1565, Музей Истории искусства, Вена), «Притча о слепых» (1568, Музей Каподимонте, Неаполь).

Это особенно очевидно в трактовке важной для Пластова и реализованной во многих работах теме «слепых», которая интересовала художника на протяжении многих лет. Для Пластова, одаренного особым видением мира, не представляющего себя вне этого мира красок и форм, слепота была непостижимой, почти потусторонней сущностью:

«He had to make visible that which could not be seen without painting»²⁶⁷. («Он должен был сделать видимым то, что нельзя было увидеть вне искусства живописи» – перевод мой – Т.П.).

«Слепота» как в прямом смысле – «незрячесть», так и в метафорическом смысле – «слепота духовная, интеллектуальная» – была важна для творческого исследования Пластова. Так, в очень важном для понимания его творческих императивов письме к искусствоведу Наталье Соколовой сказано: «пытаться объяснить слепому, какого цвета молоко, для меня просто не по мозгам»²⁶⁸.

Существует три картины на эту тему: «Слепые» (середина 1950-х-1967 гг.), «Встреча Л. Н. Толстого со слепцами», «В старой Прислонихе. (Слепцы)» 1966-1968).

Хронологически первой следует считать работу «Встреча Л. Н. Толстого со слепцами» (1953–1954), которая является частью «толстовского» цикла – (иллюстрации, картины), над которым художник работает в первой половине 1950-х годов. Картина точна и конкретна в деталях, реально визуализирующих сцену. (Подобно тому, как акварели на историческую тему В. Серова визуализируются конкретностью состояния природы).

Наполненный влажным воздухом ранней весны пейзаж, зеленеющие озими, черная разъезженная дорога... Толстой верхом на вороном коне случайно встречает слепцов с мальчиком-поводырем... Придержав коня, он остановился и пристально смотрит на них. А они идут мимо, не видя ни его, ни этого светлого жемчужного дня. Антитеза Толстой – Слепые имеет, безусловно, символический смысл. Тема «слепоты» народа как некой экзистенциальной сущности, спустя десятилетия, воплотиться в картине Г. М. Коржева «Беседа» (1989).

²⁶⁷ Vern G. Swanson. Soviet impressionist Painting. – p.197.

²⁶⁸ Пластов А. А. Черновик письма Н. И. Соколовой. 18.01.1963. Архив семьи Пластовых.

Картина «Слепые» (середина 1950-х-1967) – очевидное продолжение этой же темы, но в еще более отвлеченном и вечном смысле. Возможно, обе композиции задумывались одновременно. Картина построена на важном для Пластова и для всего русского искусства мотиве дороги, который уже сам по себе содержит семантику бесконечности пространства, пути, движения и одним из самых любимых художником летних пейзажных мотивов – с березами, трепещущими на ветру, прозрачными тенями, дальним синим лесом. В этой картине, как и в работе «Встреча Толстого со слепцами», присутствует и другой, метафорический смысл, идущий от «Притчи о слепых» П. Брейгеля Старшего (1568, Национальная галерея и музей Каподимонте, Неаполь): «Если слепой ведет слепого, то оба они упадут в яму». У Пластова: всевидящий Толстой и идущие мимо него слепцы, так и не познавшие истинного смысла бытия, более того, не видящие и самого Толстого. Поэтика «Слепых» построена (как часто и в картинах Брейгеля) на смыслах, зашифрованных в деталях. Так, символической антитезой слепоты служит сидящий на столбе сокол – эталон зоркости, а неверной поступи слепых – стремительно мчащийся на велосипеде мальчишка. Их противоположенное движение – вечное противостояние будущего и прошлого, молодости и старости, отсталости и прогресса. Эти смыслы были важными для самого художника, любившего старый, традиционный уклад жизни, но воспринимавшего и использовавшего достижения прогресса (неизменно ездил на этюды на велосипеде, а в 1950-е – 1960-е годы вместе с сыном – на мотоцикле).

Картина 1966-1968 года носит название «В старой Прислонихе. (Слепцы)». По-видимому, ее появление было связано с окончательной «редакцией» предыдущей работы (картина «Слепые» заканчивалась в 1967 году). Здесь тема «слепоты» призвана подчеркнуть невероятную яркость майского пейзажа, смелость художника писать так, как он видит и чувствует (скажем, зелень дальнего плана), и, в конечном итоге, «самоценность» зрительных образов и цвета как главной для художника сущности бытия.

Фактура живописи основана на усилении поверхности локального цвета. Пишет яркими пятнами, увеличивая «дальнобойность» вещи. Обилие белого цвета – разной сложности и разного качества (рубашка мальчика, кофта и платок женщины, теленок) – опять-таки иллюстрирует любимую художником фразу о том, как «пытаться объяснить слепому, какого цвета молоко».

2.3. Пластический сюжет «праздника» и «пира» в картине «Праздник урожая».

Сюжет праздника -в частности, сельского праздника – один из любимейших тем мирового искусства (достаточно вспомнить крестьянские праздники П.П Рубенса («La Kermesse Flamande» (1635-1638) Париж, Лувр; «Итальянский крестьянский танец» (1636-1940) Прадо, Мадрид; П. Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» и «Крестьянская свадьба» (ок. 1568) Венский музей истории искусства); Д. Тенирса Младшего «Деревенский праздник» (1646) и «Деревенский праздник» (1648) «Крестьянская свадьба» (1650) – Государственный Эрмитаж; комические и назидательные композиции Я Стена, Йорданса).

Тема сельского праздника для Пластова, знакомого с живописной историей этого сюжета и по репродукциям, и по подлинникам из эрмитажной коллекции, конечно же, волновала художника. Она давала ему возможность воплотить многофигурные композиции, стихию народной жизни. Об этом свидетельствуют эскизы 20-х 30-х годов, представляющее собой варианты различных сюжетов – «пир», «свадьба» и так далее.

Творческая история картины «Колхозный праздник», авторское название которой было «Праздник урожая», очень важна для понимания сущности этой работы.

Картина «Колхозный праздник» явилась первым крупным произведением А. Пластова, которое писалось по договору к всесоюзной выставке «Индустрия социализма» и, таким образом, оказавшемся в

реальном визуальном контексте искусства второй половины 30-х годов. С другой стороны, именно эта картина явилась одним из самых ярких свидетельств обращения к классической европейской традиции.

В Москве осенью 1935 года начинается подготовка к выставке «Индустрия социализма». Для Пластова участие в выставке означало не просто возможность публичного экспонирования, но и шанс оказаться в кругу художников, которых он считал значительными мастерами – П. Кончаловского, С. Герасимова, М. Сарьяна и других.

«Неожиданное препятствие – меня как художника никто не знает. Моя установка до сего времени – в тиши совершенствоваться, чтобы в один прекрасный момент прийти и победить – оказалось в данном случае ... битой. Прийти и победить – надо назойливо и издавна, забыв, и, вернее, не зная стыда и совести, подсовывать свои вещи – хорошие и дурные, и тогда-то бы, навязнув в зубы у тех, кто ведает заказами и монетой, конечно, спокойно можно бы загребать монеты и победы»²⁶⁹.

«Выставка «Индустрия социализма» была задумана как тематическая выставка, – писал критик Н. М. Щекотов. – Инициатор ее, покойный Серго Орджоникидзе, поставил на разрешение наших художников задачу огромной общественно-политической важности. Они должны были отобразить средствами своего искусства процесс создания в нашем Союзе мощной тяжелой индустрии как базы для построения социализма»²⁷⁰.

Выставка «Индустрия социализма» должна была знаменовать закрепленное в идеологии и искусстве торжество нового (совсем молодого по историческим меркам, но претендующего быть великим) государства, индустриально развивающегося невиданными темпами. В начале 30-х годов в СССР произошла смена идеологического вектора, а соответственно и государственной политики в области культуры.

²⁶⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 17. 10. 1935.

²⁷⁰ Щекотов Н. М. Выставка «Индустрия социализма». Живопись // Журнал Искусство. – 1939 №4 – С. 59.

Символична последовавшая в 1929 году отставка с поста главы Наркомпроса А. В. Луначарского, полагавшего, что «государство не имеет права в настоящее время становится на точку зрения того или иного стиля, той или другой школы и покровительствовать им, как государственным; оно обязано впредь, до окончания уяснения стиля новой эпохи, поддерживать все формальные устремления современного искусства»²⁷¹. Стилистическое разнообразие должно было смениться в официальном искусстве торжеством «Большого Стиля», охватившего архитектуру, живопись, литературу. (Термин «Большой стиль», употребляемый для характеристики советского искусства, представляется более плодотворным, чем «социалистический реализм»²⁷², лишенный на наш взгляд, характерных стилистических признаков.

Термин «Большой Стиль» – исторически связанный с искусством Франции второй половина 17 века соединял элементы классицизма и барокко, «выражал идеи торжества национального единства, процветания и сильной, абсолютной королевской власти», и, перенесенный на советскую почву, сохранил свои основные идеологические смыслы.

При этом декларировалось, казалось бы, неожиданное желание опереться на классику (теория трех «Р» – Рубенс, Рембрандт, Репин – И.Гронского), неоакадемизм (И.Бродский), неоклассицизм. Утверждение «Большого Стиля» было вполне закономерным желанием идеологов иметь Великое искусство и быть отраженным, запечатленным в нем в грядущих веках. Именно этим определялись достаточно существенные затраты государства на финансирование крупнейших выставок, контрактация художников-экспонентов, закупки работ в музеи. Для «Большого стиля»

²⁷¹ Морозов А. И. Конец Утопии.- М.: Галарт, 1993. – С. 39.

²⁷² «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее литературном развитии. Причем правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания» (Устав Союза советских писателей)

характерна монументальность (знаменитый проект «Дворца Советов», ВДНХ, выставки в Нью-Йорке, большие живописные панно, вроде панно «Знатные люди страны Советов» для советского павильона выставки в Нью-Йорке), гигантские памятники (С. Меркулова, В. Мухиной), риторические жесты. В скульптуре, живописи и литературе очевиден приоритет «крупных форм» – романа, картины, панно, монументальной скульптуры, парадного портрета. Государство, как главный и по сути дела единственный заказчик менее поддерживает камерные жанры – камерный портрет, пейзаж, и они практически исчезают из публичного пространства 1930-х годов. Простота и однозначность содержания, нарочитая фабульность и риторичность (уже, казалось бы, пережитая русской культурой, воспринявшей новую реальность, утверждённую чеховской формулой «сюжет должен быть нов, фабула может отсутствовать» становится доминантой. К «большому стилю» тяготели произведения даже не связанные с господствующей идеологией, такие, как «Русь Уходящая» П. Корина или неосуществленная, но задуманная в эти годы «Пугачевщина» А. Пластова, оставшаяся во множестве эскизов.

Несмотря на идеологические установки, на практике, по крайней мере в середине 1930-х годов, идеологическая правоверность не означала автоматического признания абсолютной художественной ценности. Так, в статьях, посвященных титульным выставкам «Индустрия социализма» и «XX лет РККА» критики не просто отмечают недостатки, но и, зачастую, четко формулируют, что качество живописи не подменяется идеологической лояльностью. «...В картинах Кукрыниксов «Утро» и Шегаля («Бегство Керенского из Гатчины» – Т.П.) сначала видишь недостатки (живописные изъяны), и лишь продумывая уясняешь серьезность их замысла»²⁷³.

«Что же до картины Налбандяна, («Выступление С. М. Кирова на XVII Партсъезде») то она представляет собою просто во много раз увеличенное

²⁷³ Недошивин Г. А. Заметки о выставке XX лет РКК и Военно-морского флота//Искусство. – 1938. №5. – С. 96

фото с выступления С. М. Кирова на XVII Партсъезде в момент, когда им произносятся замечательные слова о нашей хорошей жизни»²⁷⁴.

В Комитет выставки входили наряду с идеологами, искусствоведами выдающиеся художники: И. И. Бродский, К. Ф. Юон, М. Г. Манизер, И. Э. Грабарь, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, С. В. Герасимов, В. И. Мухина. Круг приглашаемых художников на выставки тридцатых годов был достаточно широк и разнообразен, финансирование щедрым. (Аванс при заключении договора доходил до 8 тысяч рублей, а бюджеты самых значительных выставок 30-х годов «Индустрия Социализма» и «XX лет РККА» составляли соответственно 10 и 2,3 миллионов рублей²⁷⁵. В выставке участвовали художники: И. Грабарь, М. Нестеров, Н. Чернышев, Б. Иогансон, А. Дейнека, С. Герасимов, А. Рылов, Н. Крымов, М. Сарьян, К. Юон, Н. Ромадин, Кукрыниксы, П. Кончаловский, Ю. Пименов, Д. Штеренберг и другие мастера. Многие из работ, представленных на выставке, впоследствии вошли в историю отечественного изобразительного искусства и экспозиции ведущих музеев.

В архиве А. Пластова сохранился «Тематический план выставки «Индустрия социализма», изданный в 1935 году, на шмуцтитуле которого значатся «Народный комиссариат тяжёлой промышленности» и «Комитет по организации Всесоюзной художественной выставки к двадцатилетию Октябрьской революции». План насчитывает почти восемьдесят страниц, разделенных на 12 отделов, и содержит пометки, сделанные рукой художника.

Среди тем: «План ГОЭЛРО и электрификация страны» – «Интерпретация письма Сталина к Ленину о плане ГОЭЛРО».

В разделе «СССР стал металлическим» значились темы: «Выдача коксового пирога», «Запутало штуку!» («Раскаленная добела, причудливо изогнувшаяся, многометровая болванка. Бригада прокатчиков расправляет

²⁷⁴ Герценберг В. Осенняя выставка московских живописцев // Искусство. – 1936. №2 – С. 44

²⁷⁵ Манин В. С. Искусство и власть. – СПб.: Аврора, 2008. – С. 361.

клубок. Руководит операцией обер-мастер»), «Лето. Жара. В металлургических цехах – водяные беседки. Фонтан. Вокруг беседки завеса из воды. В беседке отдыхают люди, только что освободившиеся от работы у агрегата»).

В разделе «Социалистическая индустриализация и реконструкция сельского хозяйства» среди прочих предлагались: «Аэросев», «В избе – свет» – Свет открыл грязные углы, «В поле» – «Трактор заело».

В разделе «Сатира» – «Лавры Дон- Кихота не дают спать «левым» загибщикам», «Захудалые дворяне» с большой амбицией, но без амуниции».

В разделе «Преображенная страна» – «Бернард Шоу на Электрокомбинате».

В седьмом разделе выставки, озаглавленном « Социалистическая индустриализация и реконструкция сельского хозяйства», значится тема «Колхозники празднуют хороший урожай». Она отмечена звездочкой, как наиболее важная. На эту тему были написаны две известнейшие картины этого времени – С. В. Герасимова и А. А. Пластова.

Авторское название полотна – «Праздник урожая», в официальных документах сохранилось название «Колхозники празднуют хороший урожай».

Соглашение № 285 от 8 декабря 1935 года.

«Комитет поручает, а художник принимает на себя обязательство написать для выставки «Индустрия социализма» на материале одного из колхозов художественное композиционное произведение на тему «Колхозники празднуют хороший урожай» размером 3х2,5.

Художник обязуется представить эскиз указанного произведения не позднее 15 марта 1936 года. Все подготовительные работы (наброски, акварели, этюды, эскизы) и само произведение на тему «колхозники празднуют хороший урожай» художник обязуется представить исключительно Комитету выставки «ИС».

(Ф. Амстиславский)

Дополнительное соглашение № 288/132 ²⁷⁶.

Разумеется, важным источником замысла была подлинная стихия народной жизни, типы людей – все то, что он «видел, знал и любил с детства». Пластов, родившийся и проживший в селе большую часть своей жизни, хорошо знал жизнь крестьян. Став свидетелем революции, гражданской войны, кровопролитных восстаний и бунтов в Поволжье, голода, раскулачивания, он никогда не питал иллюзий относительно новых властей, не разделял социальных утопий, никогда не был членом партии, но после ареста 1929 за противодействие колхозному строительству вел себя внешне, все же, более осторожно и осмотрительно. «Ко мне приходят десятки людей с такими вопросами, отвечать на которые мне и во сне не снилось, а отвечать, разъяснять, помогать разбираться в тысячах небывалых до сего вопросах, я был вынужден благодаря своему положению самого грамотного человека в селе, положению «своего», которому можно было довериться»²⁷⁷. Эту свою абсолютную слитность, нераздельность с народом в те годы Пластов неизменно подчеркивал и именно в ней видел органичность своего творчества.

Он, разумеется, отдавал себе отчет в определенной идеологической направленности выставки.

По-видимому, сразу же оргкомитетом были выдвинуты определенные условия, а именно, включение в композицию портретов Сталина и членов Политбюро.

Участие в выставке было сознательным компромиссом во имя утверждения тех жизненных и живописных ценностей, в которых он был убежден. Именно этим и обусловлен был выбор темы.

Тема «праздника», сюжеты с ней связанные, стала одной из самых интересных тем и в искусстве 20-30-х годов. Безусловно прав А. И.

²⁷⁶ Архив семьи Пластовых

²⁷⁷ Там же

Морозов, утверждавший, что власть, «разумеется, желала иметь искусство, сеющее вокруг идиллический оптимизм. Но его требовали не только политики и идеологи, манипулировавшие обществом. Здесь действовали куда более сложные социальные механизмы»²⁷⁸. В действительности, праздник занимал огромное место в социальном и ментальном пространстве эпохи – от реальных официальных грандиозных постановок в театрах и даже на Красной площади, в режиссуре и оформлении которых принимали участие виднейшие художники и режиссеры (такие, как Н. Альтман, Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин, В. Мейерхольд), до непреременных сюжетов тематических выставок, монументальных проектов, кинофильмов, постановок, до бала Воюнда в создававшемся в те же годы романе М. А. Булгакова. Журнал «Творчество» № 3 за 1938 год был полностью посвящен оформлению праздников.

Праздника урожая, как такового, в реальности крестьянской жизни не существовало. Во всяком случае, в селе Прислониха, где собирался материал к картине, таких праздников не было. Окончание основных полевых работ соотносилось с православными праздниками «Медовый Спас» (14 августа) – Праздник, посвященный памяти Происхождения честных древ Животворящего Креста; «Яблочный Спас» (19 августа), соотносящийся с православным праздником Преображения Господня. Собственно, эти праздники и являлись в народной традиции праздниками урожая, восходящими к древним праздникам благодарения, к греческим Дионисиям.

С другой стороны, в мировой культурной традиции понятие праздника, и, в особенности, народного праздника, связано с буйством, стихией, неуправляемым выплеском энергии, обычно скрытой под спудом повседневной тягостной жизни. «Праздник был как бы временной приостановкой действия всей официальной системы со всеми ее запретами и иерархическими барьерами. Жизнь на короткий срок выходит из своей

²⁷⁸ Морозов А. И. «Конец утопии». – С. 72

обычной, узаконенной и освященной колеи и вступает в сферу утопической свободы»²⁷⁹, – писал М. М. Бахтин, переживший эпоху 30-50 –х годов. Он видел в народном празднике «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов... Подлинная праздничность была неистребимой, и поэтому приходилось терпеть и даже частично легализовать ее вне официальной стороны праздника, уступать ей народную площадь»²⁸⁰.

«Человек как бы перерождался для новых, чисто человеческих отношений. Отчуждение временно исчезло. Человек возвращался к себе самому и ощущал себя человеком среди людей. И эта подлинная человечность отношений не была только предметом воображения или абстрактной мысли, а реально осуществлялась и переживалась в живом материально-чувственном контакте»²⁸¹.

Эти смыслы, неистребимую мечту художника о свободе, изобильной, естественной, счастливой жизни, почувствовал в картине «Праздник урожая» критик Н. М. Щекотов: «Это неисчерпаемая, как говорится, «черноземная сила» русского крестьянства, которую не могли сломить ни века рабства и угнетения, и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение... Ничего сладкого, льстивого, ничего приукрашенного в характеристике людей здесь нет. Лица колхозников, особенно стариков – бородачей, в сущности суровы. Черты их точно высечены твердой и тяжелой рукой. Это много испытавшие, много выдержавшие люди, закаленные трудом и глубоко вросшие в родную землю...»²⁸². Здесь удивительно не то, как точно было понято критиком, а значит, возможно, и другими зрителями, это живописное послание,

²⁷⁹ М. М. Бахтин. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. – С.103.

²⁸⁰ Там же. – С. 15.

²⁸¹ Там же. – С. 16.

²⁸² Щекотов Н. М. Выставка «Индустрия социализма». Живопись. – С. 64-66

утверждение полноценности и красоты традиционного бытия крестьянства, уничтожаемого новой социальной реальностью, а сам стиль анализа. В нем почти нет политической риторики, он написан прекрасным, свободным русским языком (все, безусловно, вынужденные политические оценки Щекотов делает во вступлении и в последующих рассуждениях). Слова о «черноземной силе» русского крестьянства, «которую не могли сломить ни века рабства и угнетения, и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение», поразительным образом прямо попадают в тот самый (скрытый еще от всех) замысел Пугачевщины, «русского бунта», который буквально не оставлял художника на протяжении всей его жизни, эскизы к которому сопровождают практически все его большие работы.

Знаменательно, что фактически в это же время и на эту же тему сельского праздника, «Праздника урожая», был написан балет Д. Д. Шостаковича «Светлый ручей», премьера которого состоялась 4 апреля 1935 года. Это был третий балет Шостаковича на современную советскую тематику. «Первые два – «Золотой век» и «Болт», – писал композитор, – в драматургическом отношении я считаю крайне неудачными. Мне кажется, главная ошибка заключается в том, что авторы либретто, пытаясь показать в балетном спектакле нашу действительность, совершенно не учли балетной специфики»²⁸³.

Праздником открывался и балет «Золотой век».

В тексте либретто балета говорилось: «К окончанию полевых работ, на праздник урожая, в район должна прибыть из столичного театра артистическая бригада. Из ближайшего колхоза «Светлый ручей» пришли на полустанок встречать гостей»²⁸⁴.

Однако, совершенно ясно, что соотнесенность балета со столь политически актуальной темой коллективизации слишком условна и

²⁸³ «Светлый Ручей». М.:«Театралис», 2012. – С. 21

²⁸⁴ Там же. С. 23.

соответствует пушкинской формуле гения – «давай мне мысль какую хочешь...». Автора волновали прежде всего музыкальные и пластические сущности, а отнюдь не идеологические проблемы. Вместе с тем, как и в «Золотом веке», в балете присутствуют герои, ритмы, пластика, стилистические проблемы современной автору жизни.

«Восторгаясь балетными партитурами Чайковского, танцами любимых балерин в «Тщетной предосторожности» и других классических балетов, юный композитор, проявлял неподдельный интерес к музыке быта, к тем живым интонациям, которые во все времена, постепенно переходя из языка улицы в академические словари, питали так называемую «высокую» музыку»²⁸⁵.

Протест против уже сложившихся новых, революционных форм отразился в музыкальном замысле Шостаковича: «Откровенно говоря, глядя всякий раз на так называемую «чистую пантомиму», я не могу отделаться от ощущения, что предо мною происходит разговор глухонемых. Есть в этой, казалось бы, «реалистичности» какая-то непреодолимая ненатуральность. Как в опере не обойдешься без пения (тоже ведь условность), так и не выкинешь танца из балета. Не бороться с этой условностью надо, а оправдать ее».²⁸⁶

Сохраненная классическая форма балета оказалась способной воплотить сложную семантику исторической смены эпох, смены стилей и смыслов. Люди 30-х годов становятся героями классического балета. Комизм, «водевильность» балета – не только дань классической балетной традиции, но аллюзия новых поэтических смыслов, привнесенных в драматургию А. П. Чеховым (именно к этой традиции восходят образы «дачников»).

²⁸⁵ Там же.

²⁸⁶ Там же. – С. 21

Балет, как и поставленная в это же время опера «Леди Макбет», имел огромный успех. Вполне одобрительными были и отзывы критиков, в числе которых был И. Соллертинский, отметивший «очень высокий профессиональный уровень хореографии и общий тонус советский жизнерадостности»²⁸⁷. С другой стороны, уже наметились, развитые позже, обвинения в недостаточной «сюжетности» и несоответствии жизненной правде. Потом эти обвинения и станут основой печально знаменитой статьи «Балетная фальшь»: «В балете музыка... решительно ничего общего не имеет ни с колхозами, ни с Кубанью»²⁸⁸.

И прав был один из первых критиков, утверждавший, что «Создается впечатление, что Шостакович писал музыку к своим собственным мыслям, куда более значительным и содержательным, чем либретто»²⁸⁹.

Для Пластова, как и для Д. Д. Шостаковича, одной из главных творческих задач стала попытка сохранить традиционные композиционные и пластические формы, переосмысливая и перекодируя их.

Другой пластический сюжет, к которому художник обращается в этой же картине – сюжет пира. Тема пира в высоком смысле слова – трапезы благодарения – на пластовском холсте соседствует с темой пирушки («моя распрежаренная пирушка»²⁹⁰), вызывая в памяти крестьянские «пирушки» П. Брейгеля, Тенирса, Я. Стена, офицерские застолья Франса Хальса.

Пластические примеры произведений мирового искусства всегда стояли перед глазами художника независимо от конкретной идеологической конъюнктуры, что позволяет пересмотреть представление о сущности этой картины и как «правдивого, исторически конкретного отображения действительности», и как изображения «типических» сущностей в

²⁸⁷ Там же. – С. 17

²⁸⁸ Там же. – С. 34.

²⁸⁹ Там же. – С. 25

²⁹⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 16. 04. 1936.

«типических обстоятельствах». Об этом свидетельствует и сын художника Н. А. Пластов:

«Реализм Пластова здесь не более реализм, чем в полотнах так любимого им Тинторетто или Веронезе или чем в “Кермессах” Рубенса. До сих пор привычно упрекают Пластова за “Колхозный праздник”. Причем поначалу этот мужицкий пир вызывал возмущение своей неуправляемой стихией, далеко выплескивающейся за те пределы, которые определялись для только что побежденного крестьянства. Привлеченные художником атрибуты благонамеренности, даже портрет Сталина, без которого жюри не мыслило появление этой картины на выставке, никак не избавили художника от настороженных взглядов – часто досадительных – разглядеть в мужиках за столом пирующих “кулаков” с которыми только что успешно справились.

Ныне столь же мало придается значения решаемой художником задаче – все читают “жить стало лучше...” и заносят картину в реестр служебного реализма, соцреализма вопиющей неправды, хотя задача воспроизведения реально существующего события не ставилась художником, да и не могла быть поставлена за отсутствием такового в реальности... Сотни этюдов, богатейший типаж, собранный художником к этой картине, не делает ее более реалистичной, чем пирушки Гальсовских офицеров или «Брак в Кане Галилейской» Веронезе»²⁹¹.

Очевидно, что утверждение Н. А. Пластова основывается не просто на прекрасном знании творчества отца, но является отражением свидетельств самого Аркадия Александровича. Ориентация на традиционную классическую композицию картины, на опыт старых мастеров для художника было сознательным свободным творческим выбором.

Знаменательно, что в начале 1930 –х годов в СССР начинают выходить тома серии «Мастера искусства об искусстве». Впервые на русском языке были опубликованы интереснейшие документы истории мирового искусства.

²⁹¹ Пластов Н. А. Неопубликованные заметки. Архив семьи Пластовых.

В том числе приведенный ниже «Протокол заседания трибунала инквизиции». Среди первых читателей был Аркадий Пластов.

«Сейчас читаю одну книжицу – изумительную и бесценную. Это сборник писем, бесед, замечаний разных художников по поводу искусства. Страницу за страницей открываешь с трепещущей душой и нельзя начитаться. Я читаю и к радости великой вижу, что многое в тиши рожденное, передуманное, добытое размышлением и интуицией самостоятельно и независимо, совпадает с мыслями об искусстве этих великих людей. Многие мысли, какие мне самому казались моей выдумкой, еще требующей или доказательств, или, если она была доказана практикой, кого-либо, то я не совсем был уверен, что данный метод единственен и неизбежен – эти все мысли, представь себе, какая радость и тайная гордость, вдруг видеть и слышать из уст величайших чудодеев и магов, если не полубогов. Это тем более приятно и упоительно, что на душу сходит великая уверенность в правильности своей теории, подтвержденной столь ослепительной практикой...»²⁹².

Многое из того, что читал Пластов в книгах этой серии, так или иначе соотносилось с реальной ситуацией 30-х годов. В частности, вопрос о сюжете и композиции, достоверности изображаемого, который так был важен для критиков 1930-х годов, и который не раз поднимался в статьях.

«Протокол заседания трибунала инквизиции» – допрос и ответы П. Веронезе – одного из кумиров Пластова, возможно, давал художнику ответы на многие злободневные вопросы современной жизни.

– Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие, и я изобразил этих людей с алебардами – как один из них пьет, а другой ест у нижних ступеней лестницы, чтобы оправдать их присутствие в качестве слуг, так как мне казалось

²⁹² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. середина 1930-х годов.

подобными и возможным, что хозяин богатого и великолепного, как мне говорили, дома должен был бы иметь подобных слуг...

- Разве те украшения, которые вы, живописец, имеете обыкновение делать, не должны подходить и иметь прямое отношение к сюжету, или же они всецело предоставлены вашему воображению на полное его усмотрение, без каких бы то ни было оснований? <выделено мной – Т.П. >

- Я пишу картины со всеми теми соображениями, которые свойственны моему уму, и сообразно тому, как он их понимает.

- Так вам казалось подходящими изображать в Тайной Вечере нашего Господа шутов, пьяных, немцев, карликов и прочие глупости...

- Известно ли Вам, что в Германии и в других местах, наводненных ересью, существует обыкновение, при помощи картин, преисполненных глупостей, унижать и осмеивать положения святой католической церкви, чтобы внушать таким образом ложное учение людям невежественным или лишенным здравого смысла?

- Я признаю, что это плохо, но я снова говорю то, что я уже сказал: для меня это долг – следовать тем примерам, которые мне дали учителя...<выделено мной -Т.П.> »²⁹³.

Пластов учился у старых мастеров не только выстроенности композиции и виртуозности рисунка, но и многомерности смыслов, подобно импрессионистам «вводя современные ему мотивы в художественное пространство классических живописных кодов»²⁹⁴.

Многие детали пластовской картины так или иначе действительно соотносятся с картиной Веронезе, обретая дополнительные смыслы (как и

²⁹³ Мастера искусства об искусстве. М.-Л.:ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937 – Т. 1. – С. 231-237.

²⁹⁴ Герман М. Ю. Импрессионизм. – С. 56

движения кисти в рисующем мазке свидетельствуют об освоении метода столь любимого им Ф. Хальса).

В то же самое время для неискушенного зрителя семантика картины вполне соответствуют заданному сюжету, им и исчерпывается. На полотне Веронезе изображено много исторических лиц, среди которых – король Франции Франциск I, его жена Элеонора Австрийская, шут Трибуле, королева Англии Мария Первая, Император Карл V, султан Оттоманской империи Сулейман I, маркиза Виттория Колонна. Установлено, что в роли музыкантов на первом плане художник изобразил великих художников – Тициана, Тинторетто, Андреа Палладио и себя.

Среди 85 персонажей пластовского пира все знакомы ему лично, имеют имена и фамилии (хотя все они не имели паспортов), на первом плане тоже музыканты – «тренькающий на балалайках и гитарах совместно с гармонистами самодеятельный оркестр»²⁹⁵. Как и у Веронезе в «Браке в Кане» (вспомним здесь и историю с собакой в картине «Пир в доме Левия») на первом плане в пластовской картине присутствуют большие собаки.

Среди танцующих Пластов, согласно традиции, помещает свой автопортрет в молодцеватой форме военного летчика, словно желая и отождествить себя с народной толпой и, одновременно, отделить от нее. Мы не видим лица его партнерши (такое «сокрытие лица» – своеобразная интрига, игра со зрителем, часто встречающаяся в мировом искусстве – станет важным элементом поэтики Пластова и будет не раз повторена в его картинах). Его спутница также отделена от крестьянской толпы – на ней желтый берет и платье, скорее, эпохи НЭПа, чем первых пятилеток. Кроме того, художник и его спутница танцуют совсем другой танец, чем «пляшущие в неистовстве бабы и девки, лихо откалывающие камаринского матросы». Это медленный, чувственный танец – скорее всего, танго,

²⁹⁵ Пластов А. А. Письмо Н.А. Пластовой. 16. 04. 1936.

увековеченное как символ эпохи в балете Д. Шостаковича «Золотой век». Среди близких европейских аналогов этого сюжета – «Танец в Буживале» П.-О. Ренуара (1883, Музей изящных искусств, Бостон), его же «Танец в деревне» (1883, Музей Орсе, Париж) и «Танец в городе» (1883, Музей Орсе, Париж) и «Деревенский танец» П. Пикассо (1922, Национальный музей Пикассо, Париж).

Но, пожалуй, самым явным свидетельством восприятия художником традиций старых мастеров является композиция. Опора на классическое формальное построение картины, начиная от значимости неба и горизонта до абсолютного совпадения (что стало особенно важным в этой работе) формального и смыслового центра.

К формальным особенностям композиционного построения относится тот факт, что она «распадается» по горизонтали фактически на две равновеликие части, что, конечно, имеет аналоги в мировом искусстве – в частности, у Франса Хальса – «Банкет офицеров и сержантов гражданской гвардии» 1633 года. Изучение многофигурных композиций Хальса отразилось и в особенностях трактовки «локальных» композиционных групп, фигуры которых, по большей части, взаимодействуют друг с другом, а не нацелены на выражение какой-то общей композиционно – семантической «сверхидеи», как, например, в «Запорожцах» И. Репина. Как и у Хальса, писавшего заказной портрет офицеров, так и у Пластова задача портретности выступает на первый план. Все герои пластовской картины портретны и узнаваемы (это, как мы показали в главе 1, определялось и творческим методом художника в этот период, помещавшего в картину натуральный этюд практически без переработки). У Пластова они портретны еще и потому, что он ставил задачей запечатлеть реальные образы представителей русского крестьянства, трагическую судьбу которого он осознавал в те годы.

Кроме того, именно в архитектонике композиции «Колхозного праздника» воплотились главные для художника, но намеренно скрытые смыслы...

Центр композиции на картине Веронезе – фигура Христа. Как мы помним, вопрос о композиционном центре в «Празднике урожая» не давал покоя ни жюри, ни критикам, ибо в соответствии с логикой «Большого стиля» центром композиции должен был бы стать портрет вождя. Именно к нему должен бы устремляться и на нем останавливаться взгляд зрителя. Но этого не происходит, взгляд скользит мимо. Более того, верхняя часть «Праздника», как и верхняя часть «Брака в Кане» со статуями кумиров и улетающими птицами, кажется даже не слишком связанной с основным действием. На подробном карандашном эскизе 1936 года, легшем в основу композиции и расчерченным схемой перспективы, точка схождения линий перспективы совпадает со странным предметом, назначение которого вряд ли было понятным «тщедушным городским» зрителям. Этот предмет, при рассмотрении, оказывается бункером молотилки (реального сельскохозяйственного агрегата «Коммунар С-1»), словно приготовившимся втянуть в себя ликующую, яркую толпу. Молотилка и венчающий ее портрет Сталина написаны холодновато-прозрачными, словно отражающими свет, «стальными» красками и колористически едины, но противопоставлены общей цветности картины.

Особо зловеще выглядит группа мальчиков, непосредственно приближенная к жерлу молотилки и мальчик, сидящий на ее краю. Современники, да и сегодняшние зрители и специалисты не «читают» эти смыслы отчасти потому, что художник фактически скрыл их за колористическим богатством картины (то есть цвет, колористическая архитектоника – та самая «живописность», о которой шла речь в дискуссиях конца 1930-х – начала 1940-х годов, стала более пластически значимой, чем семантические сущности, выраженные в рисунке и построении композиции). Именно поэтому, когда в 1956 году художнику было предложено переписать

картину (уже находящуюся в Государственном Русском музее), заменив портрет Сталина букетом цветов, он ответил твёрдым отказом, сделав ретуши лишь для открыток, выпускавшихся массовым тиражом. Картина теряла бы внутренний смысл и свое предназначение – стать вечной памятью жертвам режима.

«Дорогой Володя, – писал Аркадий Александрович искусствоведу В. И. Костину. – Получил твое письмо. Довольно оно меня позабавило. Чудес на свете, видимо, предостаточно, а особенно на глухих болотах и чего-чего не привидится в недобрый час. Ну да что об этом разводить. Те ретуши, какие ты просил сделать, я сделал. Прилагаю при этом твою фотографию (очень, по-моему, плохую и изувеченную ретушью).

Ущерба композиция (внешнего), по-моему, не понесла. Да и по сути ничего страшного не произошло. Было и могло быть и так. Если избрано первое, так все в силу все того же бедствия, которое из одних делало вольных или невольных холуев, из других в некоторых случаях просто мертвецов. Кому что выпадало по воле провидения.

Злопыхательству критикующих изображенное на картине «богатство» что противопоставишь? Дворня всегда дворня, что с нее спрашивать. Пока народ безмолвствует – таким «ребятам» – ход. Пусть себе потешаются. Но ведь всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее»²⁹⁶.

²⁹⁶ Пластов А.А. Письмо Костину В. И. 20. 03. 1956. Архив семьи Пластовых.

2.4. Картина « Купание коней»: Мифологические смыслы и неоклассический контекст.

Для творчества Платова 1930-х годов и, в частности, для картины «Купание коней» важна неоклассическая стилистика и мифологический сюжет.

Осмысление русского неоклассицизма длится уже более века, но и сегодня, как во времена А. Н. Бенуа, толкование его семантики и стилистических проблем остается актуальным и не имеет однозначных решений. Несомненно одно: неоклассицизм – мощное направление, захватившее архитектуру, живопись, литературу, музыку и продлившееся в некоторых проявлениях почти до середины XX века. Первый номер журнала «Аполлон», ставший манифестом этого нового направления, объединил статьи А. Н. Бенуа («В ожидании гимна Аполлону»), М.А. Волошина («Архаизм в русской живописи»), В. И. Иванова, И. Ф. Анненского, Г. К. Лукомского.

«Аполлон. В самом заглавии – избранный нами путь. Это, конечно, менее всего – найденный вновь путь к догмам античного искусства. Классицизм – подражание совершенным художникам Греции и Ренессанса – если и возможен опять, то лишь как мимолетное увлечение или как протест против бесформенных дерзаний творчества, забывших законы преемственности. Действительно, этот протест ощущается и в литературе, и в пластических искусствах, и возможно, что ему суждено определиться яснее, формальнее. Аполлон – только символ, далекий зов еще не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства наступает эпоха устремлений – всех искренних и сильных – к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству: от разрозненных опытов – к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте»²⁹⁷, – говорилось в редакционной статье первого номера.

²⁹⁷ Аполлон. -1909. №1. – С.3

В последние десятилетия интерес исследователей к русскому неоклассицизму как важной составляющей истории отечественного искусства XX века очевиден: этот и выставочные проекты, и попытки каталогизации архитектурных памятников, и стремление решить некоторые проблемы теории стиля. Вышли в свет: «Русский неоклассицизм» (2002) и «Неоклассицизм в России» (2008), содержащие богатый иллюстративный материал и статьи известных исследователей (Г. Стернина, Е. Борисовой, В. Круглова, О. Мусаковой, В. Лянина).

«Стиль, – пишет В. А. Лянин, – всегда общность, семантическая, формальная...И наверняка найдутся желающие задаться вопросом: что же это за общность – неоклассицизм,- если она вмещает в себя мирискусников и символистов, реалистов и футуристов, Н.П. Крымова и К. А. Сомова, К. С. Петрова-Водкина и В.А. Серова, Б. М. Кустодиева и Ю.П. Анненкова, З. Е. Серебрякову и В. И. Денисова?»²⁹⁸. Очевидно, именно понимание неоклассицизма как стиля, существующего над объединениями, группировками, течениями позволяет оценить его фундаментальное значение для постижения глубинной семантики русского искусства конца XIX – первой половины XX века. Среди современных исследователей нет единодушия в интерпретации стиля конкретных произведений. Так, Е. А. Борисова и Г. Ю. Стернин различают «античные» сюжеты В. Серова («Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы»), которые, по их мнению, «без натяжки к неоклассицизму отнести нельзя» и «близкий» к

неоклассицизму портрет княгини П. И. Щербатовой. В разных исследованиях наблюдается расширительное толкование неоклассицизма.

Неоклассицизм был явлением универсальным, всемирным, общим для европейского, американского и русского искусства. Обращаясь к образцам античности и Ренессанса, к переосмыслению их великих достижений в эпоху классицизма, к неисчерпаемой глубине мифологических

²⁹⁸ Лянин В.А. Не о классицизме...// Неоклассицизм в России. – С.9.

сюжетов, и, наконец, к почти канонической пластике формы, художник соотносил себя с мастерами прошлого. Вместе с тем, в творчестве П. Пюви де Шаванна, М. Дени, А. Майоля, Э. А. Бурделя, А. Дерена, П. Пикассо, Д. Де Кирико ясно ощутима семантика времени.

«Если перевернуть основные понятия Г. Вельфлина, характеризующие переход от ренессанса к барокко, – пишет В. А. Лентяшин, – то в самом общем виде будут достаточно адекватно описаны черты вечного возвращения от «барокко» к ренессансу: перехода от отклонения к норме, от турбулентного вихря, взрыва к ламинарному упорядоченному потоку. В такой обратной перспективе проясняется онтологический смысл глубокого наблюдения Ф. Ницше: «дионисическое подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей силой»²⁹⁹.

Утверждение неоклассицизма в России связано с эпохой Серебряного века, когда Россия, быть может, впервые в своей истории, начала осознавать себя художественно. Художественное и научное освоение культурных богатств России сливалось воедино в трудах И. Грабаря, книгах Г. Лукомского, гравюрах И. Павлова, офортах И. Фомина. Именно тогда впервые прозвучали мысли о необходимости охраны памятников истории и культуры. В известной рецензии А. Н. Бенуа на книгу Г. К. Лукомского «Современный Петербург» утверждалась несомненная ценность архитектуры петербургского классицизма, призыв вернуться к «живительному источнику», которым питались Кваренги и Росси. Русский 18 век, время, когда Россия впервые соприкоснулась с европейской культурой, эпоха торжества классицизма как государственного стиля, век галантности и высокой поэзии возникает и переосмысливается в работах В. Серова, К. Сомова, А. Бенуа.

²⁹⁹ Лентяшин В. А. Не о классицизме... – С. 8

«В большей мере, чем в остальной Европе, русский неоклассицизм позиционировал себя как «охранитель» высоких традиций национальной культуры, традиций мирового классического искусства», – отмечает В. Круглов. «Неоклассицизм был реакцией на академизм и бескрылый реализм, на импрессионизм, который в стремлении опозитизировать зыбкое, разрушал систему традиционной картины, на вызовы молодых бунтарей из стана набравшего силу авангардизма»³⁰⁰.

Существование неоклассицизма как стиля в послеоктябрьскую эпоху определялась, с одной стороны, его собственной внутренней идейной неисчерпанностью, с другой же – особенностями новой социальной реальности, которая во многом способствовала дальнейшему развитию стиля. Идеолог культурной политики советского государства А. В. Луначарский был увлечен идеями неоклассицизма, и в первые послереволюционные годы в условиях острых противоречий между различными течениями, лично способствовал утверждению классических принципов в архитектуре (И. Жолтовский, А. Щусев, Е. Шор). Идеология неоклассицизма в архитектуре, провозглашенная в дореволюционных статьях А. Бенуа и не нашедшая полного воплощения в предыдущую эпоху, стала основой классицизма в архитектуре 30-50-х годов.

Определенную роль в упрочении позиций стиля играла и социальная востребованность монументального искусства («Эпоха взывает к стене»), «большого стиля», как средства наглядной агитации, утверждение доступных широким массам ясных форм, с которыми ассоциировалась стилистика неоклассицизма. Играло роль и ослабление позиций авангарда и вообще новаторских течений, когда, по словам И. Пуни, «беспредметничество мало-помалу вырождается в эстетизм, финтифлюшество»³⁰¹.

³⁰⁰ Круглов В. К. Русский неоклассицизм//Неоклассицизм в России. – С.13

³⁰¹ Пуни И. А. Современная русская живопись. Цит.по: Мусакова О. «От русского авангарда к советской неоклассике»//Неоклассицизм в России. – С. 31.

Неоклассицизм, безусловно, отвечал стремлениям художников обрести опору в разрушающемся мире, сохранить непрерывность традиции. Мифологические сюжеты и классические формы позволяли, в каком-то смысле, уйти от духовно чуждой многим художниками послереволюционной действительности. Существенным оставалось влияние неоклассических европейских образцов на творчество русских художников. Так, Н. М. Чернышев, увлеченный еще в 1910-х годах творчеством Пюви де Шаванна, восторгавшийся его фреской «Науки и искусства», создает в 1918 году композицию «Науки и искусства приносят дары труду», где очевидно переосмысление традиций неоклассицизма в иных социальных условиях. Импульсы неоклассических европейских тенденций 20-х, влияние Пикассо, Дерена, Де Кирико определяют неповторимый стиль А. Шевченко 30-х годов, никак не соотносимый с общепринятыми и идеологически одобряемыми тенденциями.

Мифологический сюжет обретает особое звучание у П. П. Кончаловского (например, в «Геркулесе и Омфале» (1928)). Лишенный патины времени, миф поглощен здесь великолепной, «натюрмортной» плотью живописи, он почти материален, максимально приближен к зрителю.

В творческом наследии Аркадия Пластова присутствует значительное число работ, которые могут быть соотнесены с исканиями русского неоклассицизма. Это работы 1930-60-х годов, имеющие в своей основе мифологические сюжеты. Композиции объединяет стремление художника обратиться к миру вечных, классических тем и образов, постигнуть их идеальную пластику и гармонию, передать экзистенциальные смыслы современного бытия. Художник работал над композициями параллельно с известными станковыми полотнами («Купание коней», «Стадо»), отразившими пластические открытия этих исканий. Классическое наследие великих культур прошлого было для мастера безупречной чистоты камертоном, с которым он сверялся всю свою жизнь. Очевидно, что неоклассические опыты Пластова 30-х годов должны быть рассмотрены в

контексте творчества художника этого периода и в общем контексте истории русского неоклассицизма как стиля.

Истоки интереса к этим темам и формам следует искать как в фактах творческой биографии мастера, так и в особенностях исторического и художественного контекста его творчества. Юность и годы учебы художника совпали с расцветом неоклассических тенденций в русском искусстве.

Первый учитель живописи А. А. Пластова – Д. И. Архангельский – блестящий акварелист, краевед, этнограф. Подобно Г. Лукомскому, И. Фомину, он сохранял в своих рисунках, акварелях, линогравюрах, литографиях классическую архитектуру старого Симбирска, ампирную застройку Уфы. Стилистические искания столичных художников доходили и до русской провинции.

В замечательной статье «Книжная графика ульяновских художников», Архангельский дает анализ искусства в России начала века и в этом контексте рассматривает книжную графику Ульяновска (Симбирска) середины 20-х годов.

«Девяностые годы были временем пышного расцвета русской книжной графики...Художники группы «Мир искусства» проникали в тайны стилей народов: грезил сказками мрачного Египта, становились язычниками - эллинами (Бакст), вдохновлялись средневековьем (Нарбут), тихо грустили в лад с родными былинами и деревенскими сказками (Билибин, Поленова, Малютин)»³⁰². В этом контексте он пишет о Пластове: «Его рисунок на обложке справочника «Часы Государственного Ульяновского Художественного Музея» (1924г.) изображает Хроноса в погоне за убегающей ланью. Сюда же вкомпонованы – коса, песочные часы и пылающий факел. (Линогравюра). Им же сделана обложка каталога Гончаровской выставки в Симбирске, в 1912 году. Имеются два варианта

³⁰² Архангельский Д. И. Книжная графика Ульяновских художников.// «Живу и дышу родным городом» – С. 124

обложки для студенческого сборника ... в духе русских рукописей 17 века и эскиз обложки для альбома рисунков Д. Архангельского «Чебоксары». (1925 г.)³⁰³.

Упомянутые Архангельским работы являются первыми известными опытами молодого Пластова в неоклассической стилистике.

Среди этих впечатлений, конечно же, был восторг перед «Похищением Европы» и «Одиссеем и Навзикаей» В. Серова, работами Бенуа, К. Сомова, К. Петрова-Водкина, «Купальщицей» и «Крестьянами» столь чтимой им всю жизнь З. Серебряковой.

Осознанные творческие обращения к классическим формам и мифологическим сюжетам в художника произойдут, когда после октября 1917 года он на долгие восемь лет безвыездно поселится в деревне. «Связь с Москвой заглохла с первых лет революции. Наезжал иногда в Симбирск. Там узнавал, что в искусстве сейчас идет ультралевый кавардак»³⁰⁴. Классические сюжеты и формы становятся для молодого художника спасительным ориентиром и важным фактором в формировании своего собственного пластического языка.

Очень ценным является свидетельство сына А. А. Пластова, – Николая Аркадьевича.

«После 1917 года – 8 лет в Прислонихе. Запас красок окончился... Работа над библейскими эскизами и на темы античности. И мать (Н.А. Пластова -Т.П.), и Киселев (В.В. Киселев) говорят о десятках листов на эти темы. Материал : бумага, акварель, гуашь, карандаш... Все сгорели? Не есть ли часть работ на эту тему в Москве работами из Прислонихи? Не восстанавливал ли он иные, взамен сгоревших, в Немчиновке? Установить по бумаге и технике совпадения с работами из собрания Архангельского

³⁰³ Архангельский Д. И. Я счастлив, что его и моя судьба были рядом.// Живу и дышу родным городом. – С. 177.

³⁰⁴ Пластов А. А. Автобиография

допожарного периода. Эскизы на темы античности посвящены отдельным мифам или изображают героические ландшафты с руинами разрушенных храмов, с пасущимися у подножья стадами. Есть эскизы с остатками титанической скульптуры в бурных движениях. Многократно возвращался к темам: «Орфей и Эвридика», «Суд Париса», «Похищение Европы», «Дедал и Икар»... Его архитектурные фантазии могучи и циклопичны. Существует еще одна тема – фонтаны, неожиданные по выдумке. Еще тема – «Герой, венчаемый Славой». Все это, за исключением эскизов поздних, – в карандаше, акварели, гуаши (сангина, сепия). «Суд Париса» – темпера, «Похищение Европы», «Дедал и Икар» существуют в масляных вариантах»³⁰⁵.

Сегодня нет достоверных данных о том, какие именно композиции были созданы в 20-е годы, и являются ли сохранившиеся работы их повторением.

Все известные неоклассические работы 30-х годов можно разделить на несколько групп.

Первая – серия архитектурных композиций с развалинами триумфальных арок, атлантами, разрушающимися или балансирующими конструкциями, напоминающих «бумажную архитектуру» Джованни Баттисты Пиранези и отразивших ощущаемую художником хрупкость, неустойчивость, тревожность бытия. «Героические» ландшафты и циклопические фигуры словно иллюстрируют программные слова художника: «Мне мерещатся краски и формы, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истошными голосами»³⁰⁶. Творческая мощь мастера очевидно не вмещалась в прокрустово ложе, известных и возможных в те времена для реализации, сюжетных и пластических схем и реалистических сюжетов.

³⁰⁵ Пластов Н. А. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластова.

³⁰⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24. 11. 1935

Внутри этой серии выделяются листы с устойчиво повторяющимися фантастическими сюжетами. Это своеобразные каприччо, где близкая художнику реальность – пасущиеся у водопоя стада, купальщицы (фигуры которых задают масштаб композиций) соединены с фантастическими картинами архитектурных катастроф, разрушающихся гигантских строений, извергающихся и потухших вулканов. Мощные фигуры атлантов, пытающихся удержать хрупкое равновесие, мыслятся как скульптурно - монументальные композиции.

В этих работах важна семантика сюжета, которой художник стремится найти наиболее выразительное воплощение.

Другая группа работ, выполненных в том же стиле и технике, – интерпретация известных мифологических сюжетов или сюжетов с известными героями, таких, как «Геркулес и Антей», «Геракл убивает кентавра Несса, похитившего его жену», «Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в её храме».

Третья – чисто архитектурные сюжеты, такие, как «Развалины храма с фигурами гигантов», «Атланты поднимают антаблемент», фонтаны и бассейны.

Кроме листов, связанных с архитектурными темами и проектами, в это же время создавались рисованные легкой кистью по едва намеченному карандашному контуру композиции на античные темы. Среди них – «Орфей и Эвридика» – один из самых любимых художниками сюжетов (достаточно вспомнить работы Н. Пуссена, П.П. Рубенса, Камиля Коро, Мориса Дени). К этой же группе относятся: «Афродита и Эрот», «Афродита покрывает влюбленных», «Вакханалия», «Купальщицы».

Архитектурные композиции объединяет стремление решить задачи скульптурной пластики, вписать объемы фигур и архитектуру в пространство. Лишенный возможности реализовать свой потенциал

скульптора столь масштабно (не забудем, что Пластов получил в Строгановке и МУЖВиЗ скульптурное образование), он воплощает таким образом эту грань своего дарования.

В последующие годы Пластов не раз в различных техниках обращается к известным античным сюжетам. Подобно А. Бенуа, называвшим себя «служителем Аполлона», он видит в классике духовную и творческую опору, очистительную, животворную силу. «Есть два взгляда на искусство, – писал Пластов, – один – взгляд людей, предпочитающих печной горшок статуе Аполлона, другой – совсем забывающих... о печных горшках и помнящих только об этом светлом боге»³⁰⁷.

Неоклассические искания Пластова кажутся отвлеченной игрой воображения и словно бы выпадают из контекста времени, и мало согласуются известными работами этого периода. И, если формально они кажутся ориентированными на рисунки мастеров итальянского Возрождения, П. П. Рубенса, Пиранези, то семантически их можно соотнести с «академическим модернизмом» М. Громера и Р. Магритта, метафизикой Дж. де Кирико, общим мироощущением человека 30-х годов. Пластов мог, как и другие его современники – А. Шевченко, А. Дейнека³⁰⁸ (испытывавшие непосредственное влияние итальянского мастера) – видеть работы де Кирико (например, «Муза, утешающая поэта», 1925; «Римлянки», 1926, – ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва) в Государственном музее нового западного искусства. В 1929 году в ГМНЗИ состоялась выставка «Современное французское искусство» на которой были представлены работы де Кирико «Римлянки» (1926, впоследствии закупленная музеем), «Лошади на берегу моря» (1927), «Археологи» (1927). Выставка широко освещалась и обсуждалась, вызывая неоднозначные мнения.

³⁰⁷ Пластова Т.Ю. Музыка чистых форм//Журнал «Русское искусство» №1, 2004. – С. 73.

³⁰⁸ Джорджо Де Кирико. Метафизические прозрения. Antiga edizioni. 2017 – С.134.

«Классические традиции легко угадываются в сложных, иногда смущающих опытах де Кирико»³⁰⁹, писал Б. Терновец. Особенно тонко и точно почувствовал стилистическую сущность неоклассицизма как отражение экзистенциальных сущностей эпохи А. В. Луначарский: «...Известное представление о неоклассицизме дают вещи Кампильи и де Кирико. С этими итальянцами дело обстоит особенно просто и наглядно. Как только вы посмотрите на всю эту тенденцию к «вечному Риму», к колоссальному, могучему, несколько косолапому монументализму, вам сейчас же приходят на ум цезаристские жесты господина Муссолини»³¹⁰.

Таким образом, очевиден общий контекст неоклассического европейского искусства конца 1920-х 1930-х годов и его реакция на все более мрачное состояние действительности.

Катастрофичность грядущего – общее ощущение просвещенного европейца в предвоенные годы, подкрепленное чередой реальных предзнаменований. Для Пластова это ощущение «Угрожающего времени» (Картина Р. Магритта (1929) усугублялось осознанием неустойчивости бытия – и социального и личного (в 1929 году художник был арестован и несколько месяцев провел в тюрьме Ульяновского ОГПУ), удушающей атмосферой несвободы и страха, беспомощностью человека перед незнающей жалости мощью Власти.

Существенным представляется и то, что обращение Пластова к античным сюжетам совпадает по времени с циклом иллюстраций П. Пикассо к «Метаморфозам» Овидия, почти повторяются некоторые сюжеты, скажем «Орфей и Эвридика», «Геракл убивает кентавра Несса».

«Метаморфозы» и цикл «Сюита Воллара» (серия «Мастерская скульптора», гравюры с образами Минотавра) не являются чем-то отдельным, а вписаны в общий семантический и образный контекст

³⁰⁹ Джорджо де Кирико. Метафизические прозрения. – С. 120.

³¹⁰ Там же.

творчества Пикассо 1930-х годов. Они вплотную «соприкасаются» как с работами, вдохновленными образом Марии – Терезы Вальтер, так и «Минотавромахией», с «памфлетами» «Мечты и ложь генерала Франко», работами, открывающими путь к стилистике и образности «Герники».³¹¹

То же можно сказать о контекстуальном единстве мифологических и неоклассических работ Пластова с одной из главных его картин 1930-х годов – «Купанием коней».

Об очевидной связи композиций и эскизов «Купания коней» с работами на мифологические сюжеты, неоклассическими композициями 30-х годов свидетельствует сын художника, Н. А. Пластов.

«Когда вспомнишь, что это (античные композиции –Т.П.) рождалось ... на том же самом столе с эскизами сельхозплакатов, прочей колхозной агитки, только тогда поймешь, как и чем томила душа художника, какой оригинальный, неожиданный талант губился беспощадными обстоятельствами жизни, в которой не было места Гомеру и Овидию. Рядом с этими эскизами шла работа над образами Прислонихи с ее зимами, заснеженными дворами с лошадьми и прочей скотинёшкой, с ярыми полыми водами. Ненаписанные картины эти – самый доподлинный Пластов, и сейчас не знаешь, чему больше откликается сердце, его ли высотам живописного взлета или этим скромным по размерам, скупым по краскам «мужицким жанрам...»³¹²

Можно совершенно определенно сказать, что эскизы «Купания коней» создавались одновременно с разработкой мифологических сюжетов в тех же материалах, на той же бумаге, теми же пластическими приемами – в цветах

³¹¹ Бусев М. А. Между неоклассикой и сюрреализмом. Пабло Пикассо в 1930-е годы.// Западное искусство. XX век. 1930-е годы. М. 2016

³¹² Пластов Н. А. Воспоминания. Рукопись

архаики – глин и терракоты. Композицию «Купание коней» приходится рассматривать как один из вариантов мифологических эскизов (в одном ряду со стадами на водопое, купальщицами в «циклопических» композициях).

Эскиз «Купания коней» (эскиз №2) весны 1936 года в акварели и сепии – свободная, формальная разработка темы, напрямую соотносящаяся с композициями на мифологические сюжеты. Пруд и всхолмья Прислонихи, угадывающиеся на этом эскизе, преображаются в древние мифологические рельефы. В фигуре, стоящей на крупе лошади безошибочно угадывается сам художник («натурщик я сам»). Торс всадника, поднявшего вверх руки – явно свидетельствует о размышлениях мастера над пластикой греческих торсов и работ Микеланджело. (Подобные задачи переосмысления и использования в качестве пластических формул произведений искусства прошлых эпох, как будет показано далее, решались П. П. Рубенсом).

Импрессионистическая работа (известная как эскиз 1937 года) помимо пленэрных эффектов интересна вариативностью ракурсов и прямыми читаемыми цитатами. Так, на дальнем плане читается скульптурная группа Клодта с Аничкова моста, а центральная фигура со спины – цитатно воспроизведенный памятник Бартоломео Коллеоне Вероккио.

Эскизы и варианты «Купания коней» писались, как следует из писем, практически параллельно с «Праздником урожая». Но если «Праздник» – картина «места», где все персонажи, пейзаж, детали портретно узнаваемы, то «Купание коней» (особенно в варианте Русского музея) – скорее, аллегория времени и пространства, поэтическая абстракция смысла, не предполагающая никаких конкретных, «вещных» прототипов.

Таким образом, оба варианта картины связаны с работой над мифологическими темами. Тема обнаженных фигур у воды была рождена восторгом перед архаикой и лишь затем дополнилась натурным материалом. Это – бессмертные, вечно молодые, непобедимые Герои.

2.5. Образ купальщицы. Женское тело в творчестве Пластова и европейская традиция.

Женское тело – один из важнейших пластических образов мирового искусства. Джорджоне и Л. Кранах, Тициан и Рубенс, Ватто и Буше, Ренуар и Э. Мане, Сезанн, Пикассо и Модильяни – пожалуй, нет крупного европейского мастера, который бы не коснулся этой живописной темы.

Сюжет «купальщицы» и «купанья» был для художников одним из главных поводов изображения женского тела, равно как и обращение к мифологическим и библейским сюжетам.

Европейская традиция изображения женского тела полно и всесторонне освещена в литературе. Этого нельзя сказать о русском искусстве (хотя образы женского тела, скажем, у З. Серебряковой, несомненно, носят характер пластических открытий) и особенно об искусстве советского периода. Между тем, в творчестве таких мастеров, как П. Кончаловский, А. Шевченко, А. Пластов она безусловно присутствует.

Аркадий Пластов создал поистине выдающийся женский образ в национальном искусстве XX века. Его картина «Весна» – это первое и самое значительное произведение живописи советского периода, изображающее обнаженное женское тело как самоценность. Картина уже в момент своего появления стала частью общественного сознания, символом обновления, открыла новые смыслы и пути в послевоенном национальном искусстве. Для художника оно явилась итогом напряженной внутренней работы и освоения богатейших пластических традиций мирового искусства.

Постижение пластики человеческого тела – неотъемлемая часть традиционного художественного образования. Пластов учился в двух самых передовых художественных учебных заведениях России начала XX века – Строгановском училище и МУЖВЗ, где окончил головной, фигурный и натурный классы. Знаменательно, что он сам ставит перед собой задачу освоения формы, и прежде всего, формы человеческого тела. «Посидев в Строгановке за скульптурой, я пришел к мысли, что неплохо бы ее изучить

наравне с живописью, чтобы в дальнейшем уже иметь ясное понятие о форме. Сказывалось, конечно, чтение о мастерах Возрождения. Живописью же я полагал пока так и продолжать заниматься на дому»³¹³, – напишет он позднее в автобиографии.

«После 1917 года- 8 лет в Прислонихе. Запас красок кончился... Поклялся тратить остаток масляных красок только на живопись с обнаженного тела»³¹⁴ – свидетельствовал сын художника – Н. А. Пластов.

В 1925 году Пластов женится на Наталье Алексеевне Фон Вик, она на долгие годы становится его любимой натурой.

«Показал Виктору (В. В. Киселев – художник, ученик А. А. Пластова – Т.П.) ряд сделанных сегодня рисунков женского тела по наброскам с тебя, где, конечно, твоего портретного ничего нет или в ничтожной доле. Бедный Виктор был очарован и покорен и почувствовал, мне кажется, то молитвенное мое настроение, какое я испытываю к нагому женскому телу, мало почувствовал, а понял, уразумел, что есть за чудо и блаженство в этой рыхлой плоти... Теперь летом замучаю тебя сеансами, ибо вижу и знаю, что должен и смогу, наверное, дать вещи, в которых все мое экстатическое поклонение женской плоти было бы явлено с исчерпывающей полнотой»³¹⁵.

На протяжении тридцатых годов, живя в Москве, художник неизменно несколько раз в неделю рисует и пишет обнаженную натуру.

Именно мотив «купальщицы» становится наиболее частым в упомянутых графических сериях середины и второй половины 1930-х годов (не предназначенных даже для гипотетического публичного просмотра), связанных с интерпретациями мифов и неоклассическими фантазиями, обнаруживая творческое изучение широчайшего спектра произведений мирового искусства от Рубенса и Фрагонара до Родена и Сезанна. При этом

³¹³ Пластов А. А. Автобиография.

³¹⁴ Пластов Н. А. Неопубликованные заметки. Архив семьи Пластовых.

³¹⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 03. 04. 1934 г.

художник находит «свои» повороты этих сюжетов, знаменующие дальнейшее развитие эротической пластики. Сюжеты с купальщицами, как и другие сюжеты с обнаженным женским телом важны для понимания развития этой темы в творчестве Пластова

Сюжеты с купальщицами и композиции на мифологические сюжеты стали основой графических серий художника в 1930-х годов, их стилистика соотносится с «Купальщицами» Сезанна и мифологической графикой Пикассо.

Во время войны Пластов впервые изображает в станковой картине обнаженное женское тело. В 1943-44 годах он работает над полотнами «Трактористки» и «Суббота».

Бытовой сюжет «Трактористок» прост и, в то же время, нов для искусства этого периода – разгоряченные работой и жарой женщины (в отсутствии мужчин они сели за руль трактора) раздеваются, чтобы искупаться. Дымящаяся раскаленная железная машина «ХТЗ» словно подчеркивает нестерпимость жары, тяжелого труда, вступает в непримиримое противоречие с изначальными животворящими смыслами женского тела. Такие вечные дихотомические ряды как «жизнь и смерть», «война и мир» получают абсолютно новое для живописной традиции выражение.

Однако, живописные смыслы этой картины гораздо сложнее и не исчерпываются даже глубоким прочтением предложенного живописного сюжета. Сюжет «купальщицы» – один из самых любимых в мировом искусстве живописи – формируется в эпоху Возрождения («мифологии» Тициана – «Диана и Актеон», 1556-1559, Национальная галерея, Лондон; «Сусанна и старцы» Тинторетто, 1555, Музей истории искусства, Вена), позже – «Женщина, купающаяся в ручье» Рембрандта – 1655, Национальная галерея, Лондон; «Купание Дианы» Ватто, 1742, Лувр, Париж; купальщицы Буше...и не теряет своей значимости и актуальности вплоть до XX века, до купальщиц Э. Мане («Завтрак на траве», 1866, Орсе, Париж), П.-О. Ренуара,

П. Сезана, наконец, П. Пикассо. А в русском искусстве – до Б. Кустодиева, З. Серебряковой. Работая над своими «купальщицами», Пластов, несомненно, обращался к пластическому опыту старых мастеров. Особенно, по видимому, ценным был для него опыт П.-П. Рубенса, наиболее полно реализовавшему «выразительные возможности женского тела»³¹⁶. Более того, сам путь постижения пластики женского тела у Пластова был изначально традиционный, академический, рубенсовский. «Рубенс пользовался методом, впоследствии ставшим непреложным законом для всех академических школ живописи, – писал К. Кларк, – он рисовал античные статуи и копировал работы своих предшественников, покуда известные идеалы завершенности формы не зафиксировались прочно у него в сознании: а потом, рисуя уже с натуры, он инстинктивно подчинял реальные зримые формы канонам, запечатленным в памяти».³¹⁷

Изучению и использованию Рубенсом в живописных произведениях образцов искусства предшествующих эпох была посвящена выставка в Музее Истории искусств (Вена) в 2017 году. Так, было показано, что работы Тициана «Венера Адонис» (1555-1560), «Венера с зеркалом» изучались Рубенсом и стали пластическим источником его работ – «Венера и Адонис» (1630), «Венера и купидон», (1628); работа «Четыре реки рая» свидетельствует об изучении работ Микеланджело. Обращение к античным образцам, таким как Belvedere Torso, Laocoon group, Venus Pudica и Venus Anadyomene определили пластическую сущность многих картин мастера.

Изучавший (в том числе, и в копиях) произведения мирового искусства, Пластов, возможно, видел эти пластические цитаты в произведениях великих мастеров и сознательно перенимал их опыт. Так, в картине «Трактористки» не только «пышные тела жемчужного цвета»³¹⁸, ставшие каноническими в искусстве великого фламандца, явились для

³¹⁶ Кларк Кеннет. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004, – С. 172.

³¹⁷ Там же. – С. 172.

³¹⁸ Кларк Кеннет Нагота в искусстве. – С. 172.

Пластова источником и образцом, но и подход Рубенса к компоновке обнаженных фигур приобретает в этой работе сущностный характер. Некоторые холсты Рубенса (например, знаменитые «Три грации» из музея Прадо) кажутся написанными исключительно для того, чтобы зритель мог одновременно охватить взглядом разные ракурсы женского тела, как бы увидеть его объемно, получить полное наслаждение от созерцания. Именно с этим расчетом komponует фигуры Пластов, усиливая воздействие импрессионистическими, ренуаровскими эффектами, игрой света и тени, рефлексами от воды. Пластовские «Трактористки» задумывались как утверждение жизни в противовес беспощадным реалиям войны, как надежда на будущий мир, счастье, любовь. Эта семантика, как и у Рубенса, заключена в самой пластике, «лепке» обнаженного женского тела. «Рубенсовские женщины одновременно чувствительны и бесстрастны. Они счастливы своей красотой, но вовсе не стыдливы, даже когда отражают посягательства сатира или принимают яблоко Париса. Они благодарны за жизнь, и сами их тела исполнены благодарности»³¹⁹.

Вводя в композицию фигуру мальчишки-водовоза Пластов, безусловно, следует этой традиции трактовки сюжета (типология которой восходит к Джорджоне с его «Грозой», «Сельским концертом», «Венере и органисту» Тициана, вплоть до «Завтрака на траве» Э. Мане).

(Мы не рассматриваем здесь семантическую роль «наблюдателя», связанную для художественного сознания человека XX века и с иконографией Сусанны Вавилонской, и с традициями рокальной культуры).

В «Трактористках» присутствует и мощный нереализованный потенциал Пластова – скульптора, его увлеченность пластикой А. Майоля, А. Бурделя. В фигуре, снимающей с себя рубашку, скрыта голова и верхняя часть лица – виден лишь подбородок и приоткрытый чувственный рот. Не будем говорить об объективно присутствующих эротических смыслах этой

³¹⁹ Там же. – С. 172.

трактовки. Для нас важно, что именно тело в его скульптурной выразительности, хранящее память, как об античных торсах, так и об устойчивой гармонии майолевских «Помон» и «Флор», становится важной выразительной сущностью образа.

Итак, пластовские «Трактористки» – это, несомненно, тип классической «Венеры Naturalis», Венеры Земной, вобравшей в себя, вместе с тем, весь опыт осмысления классического искусства. Это факт заставляет пересмотреть характер работы Пластова с натурой и пути реализации замысла, в основе которого лежало стремление воплотить пластический сюжет с обнаженной натурой, основанный на музейном опыте, опыте зрителя великих образцов, а не желание воспеть героический труд женщины. Вместе с тем, в сюжетной парадигме «купальщицы» пластовский сюжет, безусловно, ультимативно нов.

Пластов особенно любил эту картину еще и потому, что натурные этюды делались с Натальи Алексеевны прямо на пленере, в его любимых прислонищенских местах. Она служила моделью для обеих фигур, отличающихся лишь ракурсом, что говорит в данном случае о безусловном приоритете пластического композиционного замысла над непосредственным натурным впечатлением. «Трактористки» висят у меня сейчас на стенке, и я ужасно рад, что они со мной и сияют мне со стены радостью и зноем поля и чистых своих тел. Страшно даже подумать сейчас, что вот ушли бы и они от меня, а я остался бы с жалкой кучей бумажек. Я, пожалуй, никому пока не стану продавать их. С ними связаны столь прекрасные воспоминания, такое благоухание чистых минут, когда я делал к ним этюды, наброски. Шатался с тобой по оврагам, лугам, полям, что ей Богу, если и придется продавать, то только повторение, но никак не их»³²⁰.

Другая работа военного времени – «Суббота» с традиционным пасторально – сельским сюжетом, переложенным на колористический и

³²⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 08. 02. 1944.

понятийный язык северной страны несет в себе то же утверждение безусловной пластической ценности национального архетипа женской красоты. Прикрывая голову и плечи жакеткой, выбежавшая из бани за водой, девушка остается абсолютно обнаженной, и, словно предвосхищая возможность быть увиденной, застигнутой врасплох, прячет за улыбкой ощущение стыдливости. Определенная «стафажность» образа, его слитность с окружающей природой только подчеркивает его «рокальную» эротичность, заставляя вспомнить купальщиц Ватто. В «Субботе» ставятся и решаются колористические задачи – работа построена на тонких цветовых отношениях (особенно в светах): снег, светлое небо, цвет женского тела. Камертоном колористического звучания выступает небольшое желтое пятно соломы, организующее весь цветовой строй полотна.

Этими двумя работами не были исчерпаны замыслы с обнаженными фигурами.

В письме Н. А. Пластовой в январе 1945 года возникает еще один сюжет: «4 дня назад акварелью сделал эскиз той картины, для которой вот уже год который собираюсь делать с тебя этюды – это нагая женщина одевает в предбаннике ребенка, летом сделать это будет необходимо»³²¹.

Итак, новая картина должна была бы составлять единый цикл с двумя другими «военными» работами, о которых говорилось выше, однако, этого не случилось. И не случилось именно потому, что сюжет «женщина в бане одевает ребенка» не имел еще в творческом сознании художника ясных путей пластического воплощения. Чувственные «рубенсовские» тела трактористок и стыдливая эротичность купальщицы «Субботы» не могли быть соотнесены с образом нового замысла, суть которого ясна уже из нескольких фраз обозначенного сюжета. Такие решения были найдены спустя почти десятилетие в картине «Весна» (1954, ГТГ), в период

³²¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 05. 01. 1945.

становления созерцательного, бессобытийного жанра, метафорического сюжета и новой живописной пластики в творчестве художника.

Образ обнаженной женщины, одевающей ребенка должен быть лишен всякой чувственности и эротичности. Это образ «Венеры Небесной», в высоком тициановском смысле, идеальный и недостижимый образ, лишенный каких бы то ни было портретных, индивидуальных черт. По сущностной трактовке образа «Весна» сопоставима и с тинтореттовской «Сусанной», где доминанта чистоты, недоступности и праведности, изначально заложенная в самом библейском сюжете, находит воплощение в идеальном совершенстве наготы.

Эскиз, сделанный в 1945 году (обозначенный как «нагая женщина одевает в предбаннике ребенка») – свидетельство того, что пластическое решение было найдено уже тогда и шло не от наблюденного бытового сюжета, (как и картина «Трактористки») а, по-видимому, от известного типа скульптурной композиции «Венера на корточках (Venus assourie)», или «купающаяся Афродита», выдающимися примерами которой может Венера Лели (Британский музей), Venus assourie (Лувр), Римская Присевшая Венера – Roman crouching Venus (Национальный археологический музей. Неаполь), образцом для которой послужила скульптура Дойдалсаса (3 в. д.н.э.). В итальянской и французской скульптуре XVI – XVII веков. В отличие от скульптурной (частой в итальянской и французской пластике XVI – XVII веков), живописная трактовка данной пластической композиции представляется довольно редкой. Известно, однако, что Венера Британского музея, находившаяся в начале 17 века в собрании Гонзага в Мантуе была зарисована П. П. Рубенсом, Roman crouching Venus послужила моделью для «Замерзшей Венеры» (1614, Музей изящных искусства, Антверпен) Рубенса³²², а Venus assourie из Лувра изучал П. Сезанн, работая над «Купальщицами». Знаменательно, что пластический опыт обоих художников был очень ценен для Пластова.

³²² Rubens. The power of transformation. Hirmer. 2017. – P 198-199.

Пластов – скульптор, разумеется, был знаком с изображениями этих произведений. Обращение к скульптурным образцам в поисках неожиданной и пластически совершенной формы представляется в данном случае вполне логичным и уже имевшим примеры в творчестве художника. (Выше уже говорилось о значении скульптурной пластики в картине «Трактористки»). Перевод скульптурной пластики в живопись оказался для художника сложной задачей. Об этом свидетельствует множество графических, живописных и, даже, фотографических этюдов. Прежде всего, художник отказывается от поворота корпуса – обоснованного и выразительного в скульптуре, но не в живописи. Далее, он находит другое положение рук, определенность и даже некий упор в движении которых как бы уравнивают фигуру, придавая ей естественную устойчивость. Выпрямляя фигуру, словно лишая ее стыдливости он привносит в образ определенную горделивость, осознание независимой красоты обнаженного тела (не свойственное, конечно, реальным сельским женщинам, воспитанным в скромности). Чтобы несколько «пригасить» этот эффект он покрывает часть фигуры струящимися светлыми волосами. С одной стороны, чуть волнистыми длинные волосы становятся, если расплести косы или пучок – что вполне могло быть у сельской женщины, с другой – это одна из излюбленных деталей женского портрета в мировом искусстве (Квентин Мейсис «Богоматерь с младенцем и ангелами», (1509, Институт искусства Курто, Лондон); Рембрандт «Флора» (1635, Национальная галерея, Лондон).

Воплощение замысла, в основе которого лежало не чувственное (для Пластова – всегда чувственное) женское тело, а мраморная скульптура сходно с работой Рубенса над картиной «Замерзшая Венера» (Venus Frigida), прообразом которой была, как уже говорилось, Roman crouching Venus.

Именно поэтому изначально тщетны попытки определить прототип героини, воссоздать жизненные основы сюжета. Рисунки и натурные этюды для этого образа делались и с молодой Натальи Алексеевны Пластовой, о чем говорит приведенное выше письмо, и с натурщиц, имена

которых также известны. Но образ «Весны» в своей пластической сущности не предполагает поисков реальных прототипов. Удивительно, но даже бытовые детали, присутствие в картине ребенка, пейзаж, падающие редкие снежинки не приближают героиню к зрителю, а скорее отдаляют, делают ее доступной лишь восхищенному, почти молитвенному созерцанию. Этот высокий модус определен уже названием, воскрешающем в памяти великое творение Сандро Боттичелли.

«Музейный» контекст очевиден и в сопоставлении обнаженной фигуры с одетой (от «Сельского концерта» Джорджоне до «Завтрака на траве» Э. Мане). В картине «Весна» качество цвета обнаженного тела противопоставлено «теплым» и матовым по качеству (и по семантике) одеждам девочки, что заставляет его буквально сиять. Колористическое решение поверхности тела, основанное на смесях голубого, розового с охрой и белилами в отсутствии резких оппозиций тепла и холода – перефразирование цельности «телесных» решений Джорджоне и раннего Тициана.

Пейзаж и натюрморт, составляющие значимые компоненты полотна, также соотносятся с их значимостью в системе традиционной европейской картины.

Расширение камерного пространства картины за счет открывающегося весеннего пейзажа (композицию сочиненную художником) – также следует отнести к традициям старых мастеров, где значимость фона и деталей была очевидной для семантики полотна. Достаточно вспомнить, напмер, картину Тициана «Любовь земная и любовь небесная» с силуэтом церкви и замка или упомянутую «Сусанну и старцы» Тинторетто с силуэтом Венеции на дальнем плане.

«Коля натянул мой «Предбанник», и вот она стоит сейчас на мольберте, и вся Прислониха, как живая, опять перед глазами»³²³. (21 ноября 1954)

³²³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 21. 11. 1954.

Многоплановая семантическая значимость пейзажа углубляет и усложняет смыслы картины. Противопоставлены стихии и сущности предметов – огня (обозначенного дымом и закопченной дверью), земли и открывающегося в пейзаже неба.

Обнаженная фигура на фоне пейзажа возвращает сознание зрителям к первичным, изначальным образам бытия, природы, усиливает эмоциональное восприятие работы – жаркая баня, обнаженное тело, холодный пейзаж. пейзаже открылось небо.

Многоплановая семантическая значимость изображенной природы углубляет и усложняет смыслы картины. Обнаженная фигура на фоне русского пейзажа ранней весны со снегом, проталинами, в первый раз после зимы выгнанными коровами, возвращает сознание зрителя к первичным, изначальным образам, подтверждающим метафорические смыслы картины.

Устойчивое, незыблемое зеркало воды в ведре – словно часть стихии воды, обозначение темы купальщицы.

И даже чистая, свежая солома, постеленная на полу в предбаннике – казалось бы, совершенно бытовая деталь – ассоциируется с колористическими образами «Жатвы» и «Колхозного тока», золотом хлеба.

Картина «Весна» имела большой успех у художников и зрителей и широко обсуждалась в критике. Как и в случаях с другими «поэзиями» Пластова ее пытались рассматривать с точки зрения представлений о жанровой картине и отражении жизненных реалий. (Об этом: Глава 3.)

И после «Весны» тема «купальщицы» продолжала быть актуальной для художника. Так, на дальнем плане в картине «Лето» (1959-1960) появляются купающиеся обнаженные женщины, как уже говорилось, никак не связанные с сюжетом картины.

Пластова занимал сюжет «купальщиц» все 1950-1960-е годы, типологически близкий к европейскому «Сюзанна и старцы», известному по работам Тинторетто, Рубенса, Ван Дейка. По воспоминаниям близких и сохранившимся подготовительным материалам (эскизам, рисункам), Пластов

хотел изобразить купальщицу на мостках, испуганную внезапным появлением посторонних и тянущуюся за брошенной одеждой. В картине должна была присутствовать собака, почуявшая приближение. Это сюжет почти полностью повторяет рубенсовскую картину «Сюзанна и старцы».

Другой поворот сюжета, более динамичный, отраженный в акварельном эскизе (по-видимому, 1950-х годов) – парни на лошадях на пруду пугают купающихся девушек. В нем явно присутствует воспоминание о сюжете «купания коней», соединенное с сюжетом «купальщицы», важным для Пластова в эти годы.

Все варианты данного сюжета, как видим, связаны с осмыслением сюжета в формах современной ему жизни. После поездок в Италию в 1956 и 1963 годах сюжеты с обнаженной натурой и купанием приобретают мифологическое звучание – «Похищение Европы», «Леда и Лебедь».

2.6. Библейские и Евангельские композиции, мифологические темы. Сакральные смыслы станковых картин А. Пластова.

В творчестве А. Пластова, потомка сельских иконописцев, окончившего семинарию, органично возникают композиции на библейские и евангельские сюжеты, связанные как с русской иконописной традицией (в двадцатые годы художник писал иконы), так и с изучением европейских образцов живописи на ветхозаветные и евангельские сюжеты, которые волновали художника не только интерпретацией канонических текстов, но и пластических сущностей.

Потребность в новой интерпретации религиозных смыслов в искусстве Серебряного века, как и творчество православных философов этого периода (В. Соловьева, С. Булгакова, Н. Бердяева, В. Розанова, П. Флоренского, Л. Толстого), была связана с глобальным процессом, получившим название кризиса религиозного сознания и отраженного в художественных произведениях Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, как некая свершившаяся реальность. Известно, что работы М. Врубеля, М. Нестерова,

В. Васнецова вызывали возражения, как церковных деятелей, так и П. Флоренского. С тем же сталкивался С. В. Рахманинов, создавший «Литургию св. Иоанна Златоуста».

Пластов, в силу своего православного образования хорошо знакомый с канонами, тем не менее, практически во всех своих ранних иконописных работах стремился по-своему интерпретировать сюжеты и ориентировался скорее не на канонические нормы, а на традицию интерпретации сюжета, в том числе и в европейской живописи.

В двадцатые годы, по воспоминаниям жены художника, он пишет иконы, в частности для церкви Германа в Симбирске – «Воскресение». «Христос был необычайно светоносный в лимонноватых одеждах. Поверженная стража ниц, отваленный камень, один воин отшатнулся в ужасе. Справа был виден ангел. На Врубеля не похоже, на Ге тоже». Икона не была принята из-за излишне экспрессивной трактовки. Что и понятно – художник пользовался не каноническими образцами церковной живописи, а стремился создать свой собственный образ великого события по аналогии с образцами великих мастеров (Джотто, Тициана, Тинторетто, Веронезе, Рембрандта). В те же годы для жены Натальи Алексеевны Пластов пишет образ Святой мученицы Наталии. Образ был освящен.

До пожара 1931 года была сделана композиция «Воскрешение Лазаря». По воспоминаниям Н. А. Пластовой, «Грот черный, вечернее небо. На фоне грота в белом Лазарь простирает руки к Христу в темно-малиновом хитоне. Справа – толпа. У ног Христа – Марфа и Мария. Называлась композиция «Лазарь! Гряди вон!». Необычно было лицо Христа и его величественный жест»³²⁴. По-свидетельству, – сына художника, Н. А. Пластова рассказывала это со слезами. Были варианты этой композиции.

³²⁴ Пластов Н. А. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых.

По видимому, художнику были известны репродукции работ Джотто ди Бондоне, Рембрандта, Ван Гога.

О том, что этот евангельский сюжет волновал художника и в последующие (1930-40-е) годы, причем, скорее, в экзистенциальном, философском смысле, свидетельствует его переписка с женой: «Сегодня – Лазарева суббота. Лазарева – в этом названии для меня какой-то волнующий смысл, преддверие каких-то озаренных нездешним светом дней. Я весь как в огне сейчас, ибо подходят дни потрясающих переживаний. Как – то я читал, что 33-й год – это 19 веков ровно смерти и воскресения Христа. На каких рубежах мы живем.

Сейчас вот достану Евангелие, и сегодня и вообще в эти дни, по давнему обычаю моему, сделаю эскизы на страстные дни. Чего мне безумно жаль, так это моих композиций... на бессмертные страницы. Сейчас развернул Евангелие и попытаюсь сделать композицию на тему «Воскрешение Лазаря». Я все думаю, что к этой работе, к этому труду надо подойти с величайшей искренностью простотой. И как это дело сокровеннейших движений нашего сердца, где всякий внешний эффект, нарочитость будут бить по нежнейшим и глубочайшим движениям...»³²⁵. В эти дни был сделан сохранившийся маленький эскиз «Воскрешение Лазаря».

По свидетельству Н. А. Пластовой, «Была композиция на библейскую тему «Самсон и Далила», был эскиз «Рождества»: светится утренняя заря, около пещеры овцы и пастухи, в яслях – светоносный младенец, над ним как бы дымка света, сзади – темным силуэтом – Иосиф, мать склонилась к яслям. Писано далеко не на иконный лад»³²⁶. Замечание: «Писано не на иконный лад» еще раз подтверждает знакомство с произведениями европейской живописи, среди которых такие великолепные образцы, как «Самсон и Далила» Ван Дейка, Рубенса, Яна Стена для Пластова всю жизнь оставались

³²⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 26. 04. 1933.

³²⁶ Пластова Н. А. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых.

образцами композиционных и пластических решений станкового полотна. Не случайно он копировал их сам и призывал копировать своих учеников (В частности, В. В. Киселева и Н. А. Пластова).

Известно, что композиции 20 – начала 30-х годов – «Воскрешение Лазаря», «Воскресение», «Нагорная проповедь» погибли в пожаре 1931 года. Возможно, некоторые из сделанных в 50-е годы композиций стали повторением или вариантом утраченных. Библейские эскизы 50-х годов небольшого размера (до 50 см), выполнены на бумаге в технике акварели или гуаши.

Сюжет Троицы Ветхозаветной, к которому обращается художник, в русской живописи имеет богатую иконографию: «Явление Аврааму у дуба Маврийского» К. Брюллова, «Три странника, возвещающих Аврааму рождение Исаака» А. Иванова, «Троица Ветхозаветная» М. Нестерова, К. Петрова-Водкина, а в европейской – прежде всего – офорт Рембрандта. По художественной стилистике Пластов здесь ближе всего к А. Иванову. Однако, его образы ангелов, Авраама и Сарры еще менее материальны, чем в легчайшей, безупречно сгармонированной в цвете акварели Иванова. Пластов едва намечает их точными легкими касаниями, создавая эффект голубоватого воздушного свечения. Вместе с тем, он абсолютно точен в трактовке сюжета Книги Бытия: К Аврааму Бог явился в виде трех мужей - путников... Бог сообщил, что снова явится к Аврааму и даст сына Сарре. Сарра, услышав разговор Авраама с Богом, не поверила, поскольку была уже очень стара, чтобы зачать, и ей стало смешно. Бог спросил Авраама, почему смеется Сарра? Авраам поведал Богу, что Сарра неплодна. Однако Бог подтвердил, что в назначенный срок будет у Сарры и даст ей сына.

Пластов изображает Сарру, прикрывающую лицо рукой, изображает ее смех, сомнение, символизирующее вечное человеческое сомнение, и вечное человеколюбие и величие Бога.

Совсем по-иному решена художником композиция «Увенчание терновым венцом» («Поругание Христа»), относящаяся также к 1950-м

годам. К этому, одному из самых драматичных сюжетов священной истории обращались величайшие мастера мирового искусства – И. Босх «Увенчание терновым венцом» (1509-1509, Лондон), (1510, Эскориал), Тициан «Коронование терновым венцом» (1542, Лувр, Париж; 1572-1576, Старая Пинакотека, Мюнхен), А. Ван Дейк «Коронование терновым венцом» (1618-1618, Прадо), М. Караваджо. «Коронование Терновым венцом» (1602-1604, Музей истории искусств, Вена)

Источником художественной интерпретации всегда являлся евангельский текст, которому следовал и Пластов: «Тогда воины правителя, взяв Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк, и, раздев Его, надели на Него багряницу; и, сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь перед Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: Радуйся, Царь Иудейский! И плевали на Него, и, взяв трость, били Его по голове». (Мф. 27:27-30)

Безусловно, из всех предшественников ближе всего Пластову были работы Тициана, его поздняя экспрессивная манера, живописные средства, позволяющие выразить неземные сущности.

Пластов строит семантику своей композиции на выразительности чисто декоративных, экспрессивных эффектов. Вырванная из мрака светом факела фигура Христа в алой багрянице сама становится светом, противопоставленным стихии окружающей тьмы. Цвет багряницы не условно символизирует кровь (и, тем самым, жертву Христа), он ее словно воспроизводит. Христос изображен на фоне римской колонны, как символа земной власти (сравним с бюстом Тиберия и надписью на антаблементах в ранней (парижской) картине Тициана «Поругание Христа»).

В попытке найти экспрессивное решение этих тем он сходен с современными ему художниками, обращавшимися к библейским и евангельским темам (Здесь можно вспомнить композиции М. Шагала, его «Авраама и трех ангелов» (1958-1960).

Сакральные смыслы станковых картин А. Пластова.

Сакральные смыслы пластовских картин и понимание православной природы творчества мастера долгое время оставались скрытыми, неразгаданными. Взгляд на творчество мастера как на художественную систему позволяет совершенно по-иному «прочитать» многие его работы.

Можно сказать, что работа над каждой картиной была для художника исполнена сакрально-духовных смыслов: «Мне хочется в будущей картине путем соответствующей композиции, ритма, общего колорита передать словами непередаваемый момент в природе, когда вдруг лицом к лицу встаешь с первозданной красотой, с неизреченным чудом небес, и на это мгновение вдруг падают с тебя оковы твоего ничтожного бытия, и душе освобожденной и внезапно просветленной на краткие мгновения приоткрываются заветные двери райских обителей. Мне хочется, чтобы взглянув на эту вещь, человек вздохнул бы вздохом какого-то освобождения – пусть на мгновенье и то хорошо бы»³²⁷.

Именно религиозное отношение к миру, стремление видеть и изображать мир не просто в богосозданных формах, но в божественной логике вечных смыслов поставило непреодолимую грань между Пластовым и многими его современниками – художниками с романтическим воодушевлением воспринимавшими эпоху революции и строительства новой жизни. Почти каждая его картина помимо прямого сюжетного смысла обращена к исторической и художественной памяти, опыту сакрального переживания.

В картине «Немцы идут» («Подсолнухи») присутствуют смысловые и пластические цитаты и реминисценции мировой живописи. Так, младенец – пластическая цитата картины Рембрандта «Похищение Ганимеда» (1635, Картинная галерея, Дрезден). Символом этой картины стали подсолнухи, как олицетворение жизни, солнца. Увлеченный жизнеутверждающей пластикой

³²⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 19. 11. 1935.

этого цветка, художник помнил о подсолнухах Ван-Гога, одного из самых любимых своих живописцев и мыслителей. И, конечно же, для Пластова – потомка священников и иконописцев, бывшего семинариста – подсолнух – традиционный символ Богородицы в религиозном искусстве (здесь можно вспомнить, например, «Мадонну с куропатками» А. Ван Дейка). И в этом контексте женщина, спасающая младенцев среди мощных прекрасных цветов » воскрешает в памяти пластические формулы сюжета «избиения младенцев» – одного из самых великих новозаветных сюжетов – умерщвление Иродом невинных младенцев и отчаяние их матерей. Удивительно, что, спустя годы, Витторио де Сика снимет фильм о прошедшей войне с Софи Лорен и Марчелло Мастоияни, символом которого станет цветок подсолнуха.

Сюжет «женщина с ребёнком», обычно обозначавшийся в советской традиции как тема «материнства», у Пластова (например, в картинах «Мама», «Вести из Кореи»), несомненно, связан с традицией изображения мадонны; такое звучание сюжета поддержано колористически и композиционно. Важным примером воплощения сакральных смыслов является картина «Из прошлого». (1969-1979)

Картина «Из прошлого» воплощает в национальных формах традиционный для мировой живописи сюжет «отдыха на пути в Египет». Этот сюжет, имеющий апокрифическую основу, был любим многими художниками (Я. Бассано, М. Караваджо, А. Ван Дейк, Н. Пуссен) и был хорошо знаком Пластову. Известно, что картина, задуманная ранее, была воплощена в большом станковом полотне лишь в последние годы жизни мастера по настоянию сына художника – Н. А. Пластова. Желание не связывать картину с современностью, а «прошлое» трактовать не этнографически и исторически, а метафорически и художественно вытекало из той новой поэтики «бессобытийного жанра», которая утверждается в творчестве художника в послевоенный период. (Глава IV).

Само название, как это часто бывает у Пластова, глубоко метафорично – «прошлое» – это и вполне конкретное (во многом идеализированное и поэтизированное) прошлое русской деревни (что подчеркнуто в деталях – одежда, люлька, лоскутное одеяло) и «вечное», «абсолютное» прошлое, метафорическое «прошлое в прошедшем», ассоциирующееся не просто с образом жизни, но с духовной сущностью изображенных людей, которые, по мнению художника, могли олицетворять «вечный сюжет».

Первое указание на символическую связь с сюжетом «Отдых на Пути в Египет», – это, конечно же, красные тона в одежде женщины. Юбка, кофта и даже носки женщины, ткань, виднеющаяся в колыбели – все разные оттенки красного цвета – цвета богоматеринства (что соответствует как репрезентации данного сюжета в мировой живописи – М. Караваджо, А. Ван Дейк, Н. Пуссена, так и иконописной традиции).

Пластов не показывает младенца в колыбели, но «символом» его присутствия, опять же выступает красный цвет.

Тема льющейся воды – соответствует апокрифической легенде: младенец велел родниковой воде излиться. Присутствие лошади в картине также символизирует тему «пути». Все персонажи находятся в состоянии отдыха и расслабления, что, безусловно, соотносится с семантикой сюжета.

Символически могут быть прочитаны и другие детали картины, например, серпы в художественной системе Пластова символизируют смерть («Жатва»).

В работе «Рисующий у окна. (Портрет сына)» (1945), пятнадцатилетний Николай Пластов копирует акварелью икону «Илья Пророк» начала XV века из третьего тома выпусков сборников «Русская икона», изданных товариществом Р. Голике и А. Вильборг в Петрограде в 1914 году.

В портрете матери «За старинной книгой» (1933-1936) ясно читается истинный смысл образа. Ольга Ивановна Пластова, просвирня, жена пономаря прислонишенской церкви изображена, читающей Евангелие.

Казалось бы, тот же смысл имеет портрет «Е. А. Шарымовой» (1964). Близкий к семье Пластовых человек – Екатерина Андреевна Шарымова – на самом деле была неграмотной крестьянкой, и, ясно читающеся здесь Евангелие с киноварной буквицей красной строки, безусловно, призвано выразить внутреннюю сущность этой женщины, неизменно соотносящей свою жизнь с христианскими заповедями. Оба эти портрета, по-видимому, восходят к рембрандтовскому портрету «Читающая старуха» («Пророчица Анна» (1631).

Мифологические сюжеты всегда присутствовали в творческом сознании мастера. Некоторые были реализованы графических и станковых композициях – «Похищение Европы», «Икар и Дедал», «Суд Париса», «Леда и лебедь» (подробно об этом говорится в IV главе). Однако, некоторые задумывались в ранние годы в формах скульптурных композиций. Вспоминая о работах конца 1920-х годов («допожарного» периода), Н. А. Пластова писала: «В последние годы своей жизни он написал картину «Дедал и Икар». Замысел этот был у него давно. Он задумал тогда слепить это из пластилина и отлить, купил для этого воска... Сделал его почти такого как на последней картине. Крылья Икара поддерживали тоненькие лучинки. Дедал стоял с простертыми руками... Почему-то эту скульптуру не отформовал... (модель погибла в пожаре 1931 года).

Другая композиция, сохранившаяся в позднем эскизе – «Парки» также изначально задумывалась в форме скульптурной композиции.

«Потом задумал слепить парок – прях, которые тянули нити жизни. Молодая девушка только начала прясть. Женщина тянула нить длиннее и почти что половина руки было опрядено, а старуха кончала свою пряжу, тянула длинную нить последнюю, далеко отводя свою руку. Руно кончилось, и жизнь кончалась... Для прях позировали мы обе с бабой Олей»³²⁸.

³²⁸ Пластова Н. А. Воспоминания (Рукопись). Архив семьи Пластовых.

Это свидетельствует не только о знакомстве с мифами и пластическом их переосмыслении, но и о присутствии в творческом сознании мастера в ранний период образцов интерпретации их в мировом искусстве, а также о важности именно искусства скульптуры как средства воплощения замыслов.

2.7. Традиции европейской живописи в портрете и натюрморте.

Исследование классических традиций искусства Платова в портретной живописи удобнее начать с автопортретов, составляющих определенную целостную иконографическую парадигму. Художник написал более 30 автопортретов и почти половину из них – в 1920 – 1930-е годы. Уже сам этот факт ставит Платова в ряд художников, использовавших автопортрет в качестве поля для смелых живописных экспериментов (среди них – Ф. Хальс, Рембрандт, Ван Гог). С другой стороны, автопортрет – возможность некоего исследования природы, возможность установить, как во внешних чертах отразились глубинные, потаенные смыслы человеческой личности. Последний портрет Рембрандта (1669, Музей Маурицхёйс, Гаага), автопортрет Ван-Гога с отрезанным ухом (1889, Галерея Института Курто, Лондон) относятся именно к таким произведениям.

Большинство автопортретов Платова создавались без какого-то особого сюжета (в отличие, например, от автопортретов Петра Кончаловского), хотя, все они обладают определенной семантикой. Поводом для написания очередной работы мог стать простой взгляд в зеркало и желание немедленно воплотить ту или иную живописную идею или желание заглянуть в глубину собственной души.

В большинстве случаев автопортрет Платова являлся живописным исследованием, возможностью свободно экспериментировать с натурой, которая в данном случае была ему абсолютно подвластна.

Платов сознательно проходит путь, уже пройденный импрессионистами и многими русскими художниками – путь осмысления

высших достижений старых мастеров в контексте новых живописных открытий.

Соединение принципов построения старого портрета (Ф. Хальс, Рембрандт, Ж. де Латур, Веласкес, Караваджо, Рибера) и классического натюрморта (Веласкес, Шарден), изучаемых, в том числе, и с помощью копирования, с открытиями импрессионистов становится главной задачей художника на протяжении 20-х – начала 30-х годов. Автопортрет в его обычном, не метафорическом смысле, занимает в наследии мастера особое место, определенное традицией мирового искусства – автопортретами Рембрандта (от юношеских экспериментов до трагических поздних откровений), автопортретами в композициях великих полотен Веронезе, Веласкеса, Гойи, Делакруа, живописными исканиями Ван Гога.

Открытость творческого сознания художника различным влияниям объясняется, прежде всего, поисками собственного живописного языка, что было главной заботой Пластов в этот период.

Самый ранний автопортрет маслом (очень похожий, судя по известным фотографиям художника тех лет) написан в студенческие годы. Его можно считать началом серии портретов-экспериментов, проб кисти. Этот юношеский автопортрет выполнен, безусловно, с учетом новых веяний и открытий, которые входят в русское искусство на рубеже веков. В нем одновременно прочитываются наслоения поисков, следы обращений к портрету Валентина Серова («Портрет Н. Я.Дервиз с ребенком», 1888–1889, ГТГ), Эдуарду Мане, Эжену Делакруа («Автопортрет», 1837, Лувр)... Работа писалась в несколько сеансов, была частично соскоблена и осталась неоконченной. Видимо, художнику казалось, что он все же не достиг тех дерзновенно высоких целей, которые ставил перед собой. Юный Пластов предстает сосредоточенным, с упрямо сжатыми губами, полный достоинства и веры в себя.

«Автопортрет в шляпе», относящийся к концу десятилетия – началу 20-х годов демонстрирует, несомненно, новый для художника подход, как к

портрету, так и к трактовке предмета. Здесь Пластов занят тщательным изучением формы, подчеркнутым, словно утрированным вниманием к формообразующим элементам и, собственно, лица, и фона, деталей одежды. Условное «караваджийское» освещение (породившее целую традицию в европейской живописи), абрис франтоватой шляпы над головой, монохромная условность цвета лица – оставляют впечатление некой игры, роли, которую принял на себя молодой художник, что, возможно, объясняется осознанием следования новой для него живописной манере.

Автопортрет, исполненный в первой половине 1920-х, несомненно, имел особое значение для художника. До пожара 1931 года он висел в сельском доме Пластова. Эта работа, писавшаяся долго, с нагруженностью традиционного европейского портрета (например, Рембрандтовского), с явным намерением постепенного, грамотного, но еще лишенного свободы точного знания, решения живописных задач, – попытка взглянуть в себя, дать ответ на мучительные вопросы. Открытость, искренность, даже какая-то мольба читаются во взгляде. Почти черный, монохромный, контрастный к лицу фон, классический светлый акцент на воротнике (явно подсмотренный в произведениях старых мастеров) создают живописную напряженность, некоторую тревогу, что, по-видимому, соответствовало настроению художника.

Автопортреты 1930-х (их более 20) – почти всегда живописные эксперименты, дальнейшее формирование своего художественного языка. При всем разнообразии и непохожести (порой кажется, что они представляют не одно, а множество лиц) эти работы имеют определенные общие черты и приемы написания, закономерности, отражающие пути исканий художника. Во-первых, как и в портретах 1920-х годов, в них наблюдается соединение традиций различных эпох и стилей, главным образом, западноевропейских – старых и современных. Во-вторых, – сознательное ограничение исходной цветовой палитры, когда используются практически три-четыре, максимум пять красок. В-третьих, здесь

присутствует особая последовательность работы – движение от теплого, живого подмалевка (сиена, умбра) к холодным формообразующим мазкам, от внутренней абстрактной константы – к реальному пленэрному восприятию (рефлексы, прозрачные тени). Часто заметно наличие акцента: света на руке, книге или белом воротнике. Иными словами – это соединение технологии и законов «старого» портрета (Караваджо, Рибера, Жорж де Латур, Веласкес, Хальс, Рембрандт) с открытиями импрессионистов.

Автопортреты стали для Пластова лабораторией, где рождались приемы и методы письма, применяемые затем в других работах. В них проявилось то знание формы, та выучка скульптора, которую он получил в молодые годы. Именно в 1930-е годы Пластов проходит путь от изучения живописных приемов к свободному рисованию кистью. В портретах этих лет можно увидеть две тенденции, два способа изображения, которые он тогда осваивал: продолжение линии «Автопортрета в шляпе» (с четким обозначением свето-теневых границ, переломов формы) и иной «кладки», когда мазки теряют четкие границы, создавая трепещущую живописную ткань.

Своеобразной декларацией приверженности традициям старых мастеров (приверженности столь архаичной и несовременной в эпоху первых пятилеток) можно считать «Автопортрет с книгой» (пер. пол.1930-х г.) Оригинальный ракурс, условность освещения, книга, словно шуршащая пергаментными страницами вызывает в памяти портреты Веласкеса, Рембрандта, Сурбарана. Композиция и семантика портрета, вполне возможно, является результатом знакомства художника с портретом харлемского священника, поэта и историка Самюэля Амнцинга кисти Франса Хальса (1630), прекрасная черно-белая фотография которого была помещена в издании *Frans Hals. Sein Leben und Sein Werke*³²⁹. Художник как будто хочет погрузить себя в пространство ушедших эпох, предстать

³²⁹ Frans Hals. Sein Leben und Sein Werke. Herausgegeben von Wilhelm v. Bode. Band I. – Berlin: Photographische Gesellschaft, 1914.

человеком иного времени. Ту же живописную манеру отражают и натюрморты этого периода – «Утренний натюрморт» (начало 1930-х), «Натюрморт с ирисами» (1930-е), «Белый хлеб» (1930-е).

«Автопортрет в розовой косоворотке» (середина 1930-х), благородных розово-винных тонов с густым вишневым тинтореттовским фоном – радостное утверждение художника в своих живописных возможностях, в правильности своего метода. Пластов предстает здесь в своем обычном, естественном «прислонищенском» облике. По воспоминаниям его сына, косоворотки были излюбленной одеждой художника в довоенный период: «Косоворотки черные, белые, тускло-кобальтовые и очень мне нравящаяся коричнево-красная (глухой капут-мортуум с лиловым), косоворотка с “подоплекой” была доношена на моей памяти в тридцатые годы, выгоревшая на плечах и спине до тускло-розового. На одном из автопортретов отца он именно в этой рубашке»³³⁰

При несомненном колористическом аскетизме (использовано всего пять-шесть цветов: темный краплак, охры, кость жженая, сиена жженая) портрет обладает поразительной живописностью. Хорошо прослежена градация тона. Пластов-скульптор выбирает выгодную свето-теневую границу освещенности на форме. Четкий мазок представляет собой самостоятельную живописную ценность. Как и «Автопортрет в шляпе», эта работа построена на подчеркнута выявленных плоскостях. Ее можно считать началом целой галереи крестьянских портретов Пластова середины 1930-х, исполненных с помощью тех же приемов («Федор Тоньшин», «Николай Шарымов (Назаров)» и другие). В этом произведении также подчеркивается артистизм и свобода, акцентированные касания кистью холста, характерные для живописи Ф. Хальса.

Серединой 1930-х годов датируется также автопортрет, знаменующий обретение Пластовым ещё одной манеры письма, при которой мазок не

³³⁰ Пластов Н. А. Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых.

имеет четко выраженных акцентированных границ, и теневая часть лица почти растворяется в фоновом пространстве, составляя с ним единую, гармоничную живописную ткань. Крупное лицо в характерном, излюбленном Пластовым ракурсе – в полуобороте на зрителя – на небольшом вытянутом холсте (взятом, по-видимому, из того, что было под рукой) представляет собой один из лучших живописных экспериментов художника. Для его новой техники характерны короткие упругие движения кисти поверх чуть-чуть подсохших крупных формообразующих протирок. Ясная античная пластика лица достигается не резкой отчетливой геометрией плоскостей, но неуловимыми, «подробными», растворяющимися друг в друге мазками, заставляющими вспомнить трепещущую плоть поздних творений Тициана. Пластов достигает того совершенства мастерства, когда каждое намерение художника мгновенно реализуется в точных движениях кисти.

К этому же времени относятся несколько портретов с палитрой, кистью, рамами, где художник запечатлен за работой: «Автопортрет» (1934–1936, ГТГ), «Автопортрет с палитрой» (1930-е, собрание семьи А.А. Пластова), «Автопортрет на фоне ковра» (1930-е, собрание семьи А.А. Пластова), «Автопортрет в черном пиджаке» (конец 1930-х, собрание семьи А.А. Пластова), «Автопортрет с кистью» (1938–1940, собрание семьи А.А. Пластова). Здесь видна та же обретенная им техника быстрого, мерцающего мазка. Автопортреты с палитрой также традиционны в истории мирового искусства.

Вполне в соответствии с классической традицией художник изображает себя среди героев своих картин. Так, в картине «Праздник урожая» он в гуще пирующей крестьянской толпы изображает себя. В форме военного летчика, в портупее, с мужественным красивым лицом танцует с девушкой в кокетливом, модном желтом берете. Она повернута спиной, что рождает определенную интригу (прием сокрытия лица использован и в других работах художника, например, в «Трактористках», картине «Полдень»).

В картине «Купание коней» портретное сходство с автором имеет центральная фигура всадника, стоящего на крупе коня. Подтверждение этому находим в рисунке и одном из писем художника:

«Вчера и позавчера перевел рисунок на полотно. Я говорю об эскизе для Красной Армии. Сегодня с утра начал его прописывать жидкой, как акварель краской. Получается любопытно. Эти три дня вообще все вожусь с нагой натурой для фигуры красноармейцев. Натурщик я сам. Принимаю перед зеркалом нужные позы, ну и кой-как, с великими мучением, а все же рисунок делаю»³³¹.

Обращение к опыту классической европейской портретной живописи можно обнаружить и в картине «Дети» (1950, Ульяновский областной художественных музеев). Живописный смысл этой работы выходит за рамки очень простого, почти тривиального сюжета – дети в кузове машины едут в летний лагерь. Картина наполнена живописными ассоциациями и реминисценциями.

Групповой портрет прислонишенских ребятишек по серьезности поставленных живописных задач восходит к традиции голландского группового портрета золотого века. Длинный вьющийся розовый шарф – напоминание о розовой атласной перевязи на одном из самых прекрасных детских портретов мирового искусства – портрете Бальтазара Карлоса кисти Д. Веласкеса.

«Никогда в истории мирового искусства, – пишет В. Свансон (Vern G. Swanson) непосредственность, беззаботность детей не изображались с такой силой ласковостью»³³² (Перевод мой – Т.П.).

Пластовская любовь к пленэрному письму, усвоенные ранее открытия импрессионистов создают в этой работе иллюзию остановленного мгновения бытия во всем богатстве рефлексов и живом трепете

³³¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н.А. 15. 04. 1936.

³³² Vern G. Swanson. Soviet impressionist Painting. – p. 244-246.

световоздушной среды. Удивительная яркость красок, почти максимальная приближенность к зрителю, требующая от художника безупречного владения режиссурой тоновой и цветовой гармонии, делает эту работу одним из несомненных живописных шедевров своего времени. Не случайно, американский искусствовед доктор Верн Свансон поместил картину «Дети» на обложку своей фундаментальной книги «Soviet impressionist painting». (2008 г.).

Дети на картине абсолютно узнаваемы – всех их можно назвать по именам: Лида Ильина, Валя Боблева, Петя Тоньшин, Толя Модонов... Веселые, смеющиеся лица окружены мастерски написанными букетами цветов, трепещущими на ветру березовыми ветками. Как и образы детей, цветы у Пластова всегда портретны, при всей декоративности и цельности цветочных композиций, он стремится сохранить образ каждого цветка в его единственной, неповторимой красоте. Привычная метафора о цветах жизни обретает здесь изначальный смысл.

Двойной портрет «Бабушка Катерина и Таня Юдина» (1960) – блестящее воплощение классических живописных смыслов – контраст юности и старости дан колористически на противопоставлении теплого и холодного, темного и светлого. Нежность лица ребенка контрастирует с морщинистым, «рембрандтовским» лицом старухи, что создает пронзительный образ полноты и одновременно трагичности бытия, как его всегда ощущал в своих работах Пластов. Прильнувшая к старушке девочка композиционно составляет с ней одно целое. Но их взгляды обращены в противоположные стороны – одна смотрит в прошлое, другая – в будущее. За ними на стене – старые фотографии как память о прошлом, символ единства семьи, незыблемости традиций, преемственности поколений. Знаменательно, что это не «реалистический» портрет бабушки и внучки (Таня Юдина и Катерина Шарымова не находились в родственных отношениях), а как часто бывает у Пластова, композиционно продуманная и колористически сконструированная картина. Эта работа словно продолжает

традицию знаменитого двойного портрета Д. Гирландайо «Старик с внуком» (ок. 1490, Лувр, Париж), также построенного на подчеркнутом контрасте юности и старости и, одновременно, на декларации удивительной гармонии и нежности, не свойственной мужскому портрету, что выражает и жест ребенка, и взгляд опущенных глаз старика.

О гуманистических смыслах крестьянских портретов Платова говорится в главе IV)

Для натюрморта как отдельного жанра в творчестве Платова и как неотъемлемой части его станковых работ, европейская традиция натюрморта имела большое значение.

Как каждый начинающий художник, Платов в юности писал ученические натюрморты, которые ставил ему первый учитель – Д. И. Архангельский.

« Он учил меня писать акварелью, маслом, непрерывно рисовать все, что попадалось на глаза, снабжал меня, как и прочих, красками, бумагой, карандашами. Ставил натюрморты из фруктов, и автор лучшего рисунка премировался всеми этими яблоками, виноградом, арбузом. Таковым, обычно, бывал я. Чтобы не было очень обидно другим, старался ставить натюрморт из такого количества груш и винограда, что этого хватало на всех. И тогда я премировался покупкой моей работы... Это наполняло мое сердце таким торжеством, что сказать трудно»³³³. Постигание пластической сущности предметного мира продолжалось в годы учебы в Москве. Платов попадает в мастерскую И. И. Машкова – «русского сезанниста», смелого новатора в области формы, мастера «нового» натюрморта. Несомненно, в формировании собственного языка этого жанра много дало Строгановское училище, где в основе преподавание лежало изучение стилей. К этому времени относятся филигранные рисунки полевых цветов, тщательное изучение формы, как определенной конструкции, что также являлось частью

³³³ Платов А. А. Автобиография. Архив семьи Платовых.

строгановской системы обучения. Однако, тонкость и филигранность исполнения, осмысленность цветочной композиции, наконец, подчеркнутый артистизм – свидетельствуют о явном знакомстве с работами Яна Брейгеля Старшего, «бархатного», называемого еще «цветочным», рисунками А. Дюрера («Луговая трава», «Аквилегия», «Примула» и другими).

Ранним натюрмортам (1920-1930-е годы), во многом, свойственна та же живописная поэтика, что и автопортретам этого времени (в частности, «Автопортрету с книгой»), связанная с традицией натюрморта «бодегон» (А. Переда, Д. Веласкес, Ф. де Сурбаран). Это заметно в работах: «Утренний натюрморт» (начало 1930-х), «Натюрморт с ирисами» (1930-е), «Белый хлеб» (1930-е).

Фундаментальная, проработанная вещность изначально согласована здесь с общей задачей.

Одновременно с этим, совершенно иной подход к натуре обнаруживают другие натюрморты начала 30-х годов. Множество этюдов, альбомных зарисовок цветов – удивительная в своей свободе (почти дерзости) живопись, наполненная матиссовской радостью цвета. Художник, исследуя природную гармонию цвета, строит свою, иную гармонию на предельной открытости и яркости цветов – чистый кобальт, чистый кадмий. Он увлечен решением декоративных задач, распределением цветочных масс. Букеты, пленэрные этюды цветов тридцатых годов стали материалом для его первого (утраченного, к сожалению) «Сенокоса» (1935), появление которого ознаменовало вхождение Пластова в художественный мир Москвы.

Традиционные для жанра натюрморта скрытые смыслы обнаруживаются в известных работах мастера. «Пасхальный натюрморт», (датируется 20-ми годами) с куличом, пасхой, традиционными деревенскими пирогами, фарфоровой масленкой в виде агнца (фабрики Кузнецова) на первом плане (агнец – символ воскресшего Христа), написанный с

удивительной легкостью, колористической свободой, артистизмом отражает образ жизни и духовные приоритеты семьи художника.

Натюрморт «Цветы и мед» (1937-1938) символизирует один из главных народных праздников – Яблочный Спас (праздник Преображения Господня), отмечающийся в русских деревнях и в советское время. Написанная в эти же годы картина «Праздника урожая», изобилующая натюрмортами с яблоками и медовыми сотами также несет в себе семантику благодарения, праздников Яблочного и Медового Спасов.

Отдельная тема – образы сакральных предметов в работах художника – икон, Евангелия, богослужебных книг. Иконы присутствуют в работах 30-х годов («Деревенская ночь» (пер. пол. 30-х), «Портрет Татьяны Юдашновой» (1934-1935), что особенно удивительно – в картине, «Защита родного очага» (1942, местонахождение неизвестно).

Все натюрморты картины «Колхозный праздник» писались с натуральных этюдов, сохраняя ощущение жизни, полноты бытия, богатства фактуры. Это традиционные натюрморты крестьянского стола, не формальные и не казенные и даже не ориентированные на изысканную живописность (как в одноименной картине С. В. Герасимова, где букет фиолетовых цветов и игра стеклянных предметов на столе – несомненные признаки живописного артистизма). Сохранилось множество этюдов к картине, сделанных под ярким солнцем: «Корзины с яблоками», «Груши», «Копченая колбаса», «Самовар и бутылка», «Соты», «Тарелка с медом» и другие. Помещаемые в картину, они подвергались значительной переработке, переходя из факта фиксации впечатления в обобщенный символ предмета, сохраняя, однако, стремительность и свежесть письма, остроту натурального восприятия. Натюрморт переднего плана написан с такой благоговейной радостью, с такой молитвенной любовью к жизни, что за нехитрой семантикой колхозного праздника вдруг проступают упомянутые выше вечные смыслы православных благодарений, праздники Яблочный и Медовый Спас. Для Пластова, бывшего семинариста, готовившегося стать

священником, это была молитва «О благорастворении воздушных, изобилии плодов земных и временех мирных...». Целью художника было утверждение жизни идеальной, изобильной, счастливой, живописно ценной и интересной ему, торжество этой живой жизни над безрадостной реальностью, которую он не мог и не хотел изображать. Раскулаченное, обескровленное село жило голодно. Но тем более хотелось художнику (во многом разделявшему с народом эту скудную жизнь) писать это изобилие снеди.

Так, в правой части холста старик с окладистой белой бородой (Архип Калябин) режет пирог с морковкой, который специально для этюда испекла жена художника Наталья Алексеевна. По рассказам Пластова, голодный натурщик с трудом сидел над кусочком пирога. «А ты, ешь, ешь, – говорил художник. «А, можно?», – не сразу поверил крестьянин.

Особая тема натюрмортов «Праздника» – платки – изделия русских мануфактур: шерстяные, жаккардовые, хлопчатобумажные, с точно воспроизведенным, узнаваемым узором. В коллекции реквизитов художника сохранились много дореволюционных платков, написанных в этой и других картинах. Вслед за Ф. Малявиным, Пластов делает эти элементы традиционной одежды живописной ценностью, сочетая их матиссовскую декоративность с материальной реальностью натюрмортов. Таким образом, значительная часть живописной поверхности картины представляет собой решенные композиционно локальные натюрморты, что в сочетании с более чем восьмьюдесятью портретами и создавало то самое ощущение отсутствия композиционного центра, в котором так часто упрекали художника.

Несомненно, это было новое понимание композиции и, вообще, организации живописной поверхности холста. С другой стороны, «достоверность» костюма и материального мира вообще, воссоздаваемая портретность ткани (что особенно явственно именно в платках) несомненно свидетельствует о восхищенности тканями и фактурами, объектами материального мира на картинах старых мастеров, с поставленной задачей воссоздать их здесь уже иным живописным языком.

В поздних работах можно говорить о «новой вещественной реальности» Пластова, когда иллюзорными приемами (соотносимыми с техникой Веласкеса) передается фактура шелкового платка («Девушка с граблями», 1957, ГТГ), меха овчины и поверхности тулупа («Конюх лесничества Петр Тоньшин», (1958, Самарский областной художественный музей), ведра и медного таза («Весна», 1954, ГТГ)

Уже в ранние годы, приехав в Москву учиться, будущий художник (по его собственным воспоминаниям) смотрит на мир сквозь призму впечатлений от произведений искусства.

«Жил в ночной чайной. Комната узенькая, ее мне разносчик снеси по домам сдавал. Жена у него была молодая, дебелая – кустодиевская красавица. А он черный, как цыган. Каждый вечер фазаны, рябчики, глухари на столах грудями лежат. Или корзину семги поставят. Все это лежит цветастое, изобильное, как на натюрмортах у фламандского художника Снейдерса. Вот тогда я Снейдерса понял и полюбил...»

«Птицы лежат огромные на заднем фоне, перья их то углем, то жемчугом блестят. Керосиновая лампа мерцает. А у разносчика пряди черные засыпали лоб и зубы в усах блестят – красиво...»³³⁴.

«Его поражал великий Снейдерс, у которого все живет в его громадных натюрмортах – апофеозах: рыбы извиваются, глотая обжигающий воздух, великолепные крабы расползаются с огромных столов, заваленных снедью, алчные кошки крадут свою добычу, и даже сама смерть принимает участие в этом пиршестве жизни, послушно по воле художника прерывая движение там, где требует его режиссерский замысел. Это привлечение живого в круг мертвых предметов, так обостряющее воздействие натюрморта, особенно волновало отца, и он с увлечением наполняет свои жанры милой ему жизнью»³³⁵.

³³⁴ Жукова А. Пластов из Прислоники. М.: Детская литература, 1982. – С.20-21.

³³⁵ Пластов Н. А. Разговор о натюрморте.// Художник». – 1973. №6. – С. 8

Натюрморт в картине «В деревне» (Кружечка молока) (1961-62, ГТГ) – наполнен поэтикой Франса Снейдерса, его ощущением полноты и богатства жизни. Изысканный натюрморт «Овощной лавки» (1621, Эрмитаж) с живописной пластикой капусты, артишоков, корней, грибов, огурцов, несомненно, множество раз виден и тщательно изучен Пластовым, и здесь он почти «цитирует» некоторые его сюжеты: лошадь у Снейдерса тянется к великолепному вилку капусты, корова в пластовской картине почти «повторяет» этот «жест», к молоку тянутся кот и теленок. Образ кухарки, молочницы – традиционный для голландского и фламандского искусства – присутствует на картине Пластова. Со снейдеровской живописной страстью написан натюрморт, «приготовленный» для коровы – живые в безыскусной пластике капустные листья, фиолетовая свекольная ботва, морковь, наконец, словно случайно попавшие в этот «букет» желтые цветы. Опрокинутая корзина – еще одно напоминание о натюрмортах старых мастеров, традиции которых сочетаются в его работах с желанием передать поэзию крестьянской жизни, любовь к традиционному предмету, его «портретность».

Традиции голландского натюрморта ясно видны и в картине «Сенокос» (1945, ГТГ)

«Никто ведь, насколько мне известно, – писал Н. А. Пластов, – никогда не писал цветущий луг как натюрморт, не писал так, чтобы каждый цветок, стволы берез, каждый лист березовых ветвей был писан как компонент огромного натюрморта, осложненного вдобавок еще сумасшедшими трудностями передачи игры света и теней под полуденным солнцем»³³⁶.

Свободно и широко писанный пейзаж органично переходит во внимательный, но столь же свободно писанный натюрморт первого плана с узнаваемыми образами цветов, шмелями, бабочками, бронзовками – всем этим живущим своей особой, непостижимой жизнью миром.. В сущности, это новое понимание традиций голландского и фламандского натюрморта,

³³⁶ Пластов Н. А. Разговор о натюрморте. С.8.

когда семантика «Memento mori» становится важной гранью общего символического смысла этой «победной» картины. Прекрасно знавший полевые цветы, многократно писавший их в натюрмортах, художник для этой картины изучал их с ботанической точностью, делал «портретные» рисунки каждого цветка, словно называя его по имени. Колокольчики и ромашки, купина и царские кудри, лесная примула и клевер, татарник и купава. Красочное разнотравье «Сенокоса» во многом сочинено, придумано – художник нарочно соединил цветы, которые не цветут одновременно и не встречаются на одной поляне (именно так «собирались» классические голландские натюрморты). Он пишет не просто цветущий луг, а создает аллегория бесконечного лета, вечной жизни, тем самым словно преодолевая тему смерти, обозначенную в самом сюжете.

Выводы II главы:

1. Особенностью творческого метода Пластова, как и большинства крупных европейских мастеров, было восприятие визуального мира с памятью об уже освоенных и утвержденных в искусстве пластических формах.

2. Очевидна роль европейских пластических сюжетов и живописно-образных парадигм, таких как «Праздник», «Купальщицы», «Времена года», «Жнецы и жатва» как выражения устойчивых смысловых и конструктивных формул в складывании замыслов известных картин художника, таких как «Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Ярмарка», «Весна», «Гость с фронта», «Лето», «Из прошлого».

3. Крестьянская тема, с которой неразрывно связано имя Пластова в национальном искусстве мыслилась художником, прежде всего, как продолжение богатейших европейских традиций от П.-П. Рубенса, Брейгеля, П. Поттера, А. Кейпа, А. Остаде до Ж-Ф. Милле и В. Ван Гога

4. При создании картины «Праздник урожая» («Колхозный праздник») для художника был важен опыт «старых мастеров» – П. Веронезе, Ф. Хальса, П. Брейгеля, Д. Тенирса. Формальный анализ композиционного построения картины показывает, что именно в архитектонике композиции «Колхозного праздника» воплотились главные для художника, но намеренно скрытые смыслы.

5. Установлены связи картины «Купание коней» с графическими сериями А. Пластова 1930-х годов на мифологические сюжеты в неоклассической стилистике, соотносящиеся как с рисунками мастеров итальянского Возрождения, так и с работами европейских художников XX века – «академическим модернизмом» М. Громера и Р. Магритта, метафизикой Дж. Де Кирико.

6. Европейский опыт, как живописный, так и скульптурный был очень важен для создания пластических композиций с обнаженным женским телом.

7. В жанре портрета Пластов проходит путь, уже пройденный импрессионистами и многими русскими художниками – путь осмысления высших достижений европейской портретной живописи (Ф.Хальса, Рембрандта) в контексте новых живописных открытий.

8. Широкий спектр опыта европейского натюрморта, как семантический, так и пластический, был освоен Пластовым и воплощен в его собственной живописной системе.

Глава III

Контексты творчества А. Пластова послевоенных десятилетий.

3.1. Творчество А. Пластова в контексте идеологических и художественных тенденций 1940-1950-х годов.

Послевоенный период в советском искусстве определялся, с одной стороны – духовным подъемом, связанным с Победой в Великой Отечественной Войне, ставшей мощным импульсом активизации лучших творческих сил народа в литературе, искусстве, науке, утверждения своей силы и значимости, своего права на лучшую жизнь.

С другой стороны – в ответ на этот подъем наступила жесткая реакция второй половины 1940-х – середины 1950-х годов.

Искренние патриотические настроения и поворот к национальным ценностям (часто грамотно используемые властью), которые приходят на смену идеологическим доктринам перед лицом смертельной опасности, отмечает искусствовед В. И. Костин уже в 1943 году:

«О всеобщем повороте художников к национальному говорить почти не приходится – это слишком понятно и ясно, – напишет искусствовед В. И. Костин своему другу художнику А. А. Пластову, – Но так как этот поворот воспринимается и направляется, например, Комитетом или Ал. Герасимовым и, вообще, как он бытует в официальных выступлениях, это мало имеет общего с тем, к чему тянет большинство художников...

И передо мной предстала сложная, красивая душа русского художества, ничего общего не имеющая с одной стороны – с той пошлостью, которую проповедуют о ней Герасимовы и Яковлевы, с другой стороны – с тем пренебрежительным похлопыванием по ее плечу, до которого снисходят теперь наши западники, вроде Осмеркина, Татлина, Аронова, Волковой...

Нас не удовлетворяет, – продолжает в том же письме Владимир Иванович, – существующие состояние искусства. Мы видим, как далеки мы от подлинного, настоящего творчества. Помимо множества общих и внешних причин, которые привели нас к этому состоянию (один РАПХ чего стоит!), существует одна причина, и она, если хочешь, трагична. Это потеря психологических основ творческой деятельности художника. Все, что в прошлом создавалось замечательного, все вытекало из какой-то приподнятости, особенной внутренней жизни художника, которую он охранял, оберегал от быстро текущих событий внешней жизни, постоянно развивал и обогащал ее. Ведь все лучшее в искусстве рождалось в результате абсолютно потрясенной до корней волос души, когда художник или должен выразить это потрясение, не считаясь абсолютно ни с чем, или умереть. Только это в искусстве что-нибудь и стоит, что вытекает свободно и искренне, от самой души, не продиктованное никакими меркантильными интересами, модой, расчетом или произвольными претензиями. Полная и абсолютная искренность – это закон искусства»³³⁷.

Знаменательно, что эти строки написаны в дни войны, в год «Великого перелома». Костин фиксирует те новые, во многом, наивные с сегодняшней точки зрения, явления в национальном искусстве, которые в то же время знаменовали переход от идеологически иллюстраций к более искреннему и человеческому искусству. «Но, слава Богу, перелом наметился. Есть уже данные к тому, что художники решили, не взирая ни на что, заняться тем, к чему душа лежит. Так, Бубнов пишет «Сказку»..., Шурпин – молящуюся женщину. Многие лелеют планы, готовятся к вещам, которые никак не уложишь, выражаясь твоими словами, в прокрустово ложе тематических планов»³³⁸.

³³⁷ Костин В. И. Письмо Пластову А. А. 08. 08. 1943.

³³⁸ Костин В. И. Письмо Пластову А. А. 08. 08. 1943.

Армия вошла в Европу и многие советские люди впервые за много лет увидели европейскую жизнь и европейское искусство. Друг и ученик А. Пластова В. В. Киселев во время войны был в действующей армии (в мае 1944 Киселев был отозван в Студию военных художников имени М.Б. Грекова) и его письма из освобожденных городов Польши, Чехословакии были для Пластова, не покидавшего пределов страны, значимым впечатлением.

Уже близка победа, и солдат – художник Виктор Киселёв может смотреть на мир другими глазами, словно впервые поражаясь его яркости, вспоминая великих художников, в реальной жизни узнавая созданные ими пластические образы. «Женщины в ярких костюмах – широченные платья и кафтанчики. Юбок надевают несколько, так что на вид напоминают наших мордочек. Веселый, жизнерадостный народ. Мужчины одеты хуже, чем женщины. Он носят серые грубошерстные штаны, узкие, узкие, складок мало, как на картинах художника Милле...»³³⁹.

«Холмы, где нет леса, изрезаны полосками пахоты, и все так цветно, густо-густо по краскам. Горы какого-то сине-лилового густого бархатного цвета, вершины некоторых, что выше, ярко белели, облизываемые облаками. Яркая молодая листва деревьев. На фоне гор – оранжево – коричневые пирамидальные тополя. По густоте и яркости красок вспоминается Ван Гог, а по плотности – Курбе...»³⁴⁰.

Художник впитывает новые впечатления от вдруг открывшейся ему европейской жизни, делает этюды и зарисовки, сравнивает. «Народ приветливый, вежливый, особенно польки – прямо-таки очаровательные, – нетрудно влюбиться. Я шучу, но серьезно, в польках есть какое-то обаяние, что-то привлекательное, хотя подчас они не очень красивые»³⁴¹. (Краков. 9 апреля 1945 г.) «Смотрю на чехов – счастливый народ. Живут своими

³³⁹ Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 17. 04. 1945

³⁴⁰ Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 01. 05. 1945

³⁴¹ Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 09. 04. 1945

семьями, для себя. Понемногу работают, вечером гуляют... Порода здесь худощавая. Женщины с узким тазом, тонкими ногами. Не особо красивые, но симпатичные. И нравственность у них на высоком уровне. Полячки обаятельные, но нравственно ниже...»³⁴².

«Жду с нетерпением, когда попаду в новую страну», – записывает он в дневнике. «К вечеру добрались до Орав -Подзамок и остались здесь ночевать. Прекрасное место. Со всех сторон горы, протекает довольно большая горная быстрая речка. В середине поселка – скала, на вершине которой расположен замок Моравского. К реке почти отвесная скала. На других склонах растут деревья. Основной замок XIII века на самой вершине, ниже- пристройка XV в., а еще ниже – XVIII в. Были внутри. Там расположен музей... Утром писал этюд замка...

«Посмотреть бы Прагу, и домой...Что теперь дома?»³⁴³.

Прага... «Величественная панорама, красивый город. Живописные черепичные крыши, разнообразные по форме и цветам: розовые, лиловые, фиолетовые, золотистые, желтые, красноватые. Колоритно»³⁴⁴.

Проходя через польские и чешские города, русские художники посещают музеи, галереи. Однажды встретились с чешским коллекционером.

«Был сегодня коллекционер, смотрел работы, к живописи отнесся кисло. Когда стал смотреть рисунки, глазки засияли. Рисунки понравились. Любопытно, черт возьми. Вот буржуа, сволочь. Властолюбивый, с сознанием своего высокого положения и толстого кармана. Хозяин наш перед ним принял вид зайца перед волком. Он ему вместо руки подал только два пальца. Как, наверное, перед ним пресмыкаются художники, которые зависят от его крон. Сколько изучал капитал по книгам – не то. Тут я

³⁴² Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 20. 05. 1945

³⁴³ Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 17. 04. 1945.

³⁴⁴ Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 02. 06. 1945.

почувствовал его органически. Представить, что и у нас так было, даже страшно. Как же легко, когда все люди равны»³⁴⁵.

В 1940-е годы в СССР появляются «трофейные фильмы», как немецкие, так и американские, а затем итальянское неореалистическое кино, оказавшее заметное влияние на стилистику как кинематографа, так и изобразительного искусства.

Об этом свидетельствовал Г. М. Коржев: «Я тогда был под влиянием неореализма. Точнее – очень любил неореализм. Итальянское кино». «Итальянское кино, в определенном смысле, породило и живопись, и литературу, и музыку шестидесятых, стало мощным творческим импульсом искусства, обратившегося к судьбам простых людей, их повседневной жизни, окрашенной послевоенной реальностью. Во всей Европе последствия войны были опустошительны, и человек с большим трудом мог сохранить свое достоинство. «Двое» были порождены неореализмом. Я вижу это, когда просматриваю этюды к этой работе. Первоначально в ней не звучала военная тема, но затем я усилил присутствие русской реальности. Мужчины и женщины, уже не молодые, потерявшие семьи, детей, дома возвращались с войны к мирной жизни. Встретившись, им нужно было начинать жизнь сначала»³⁴⁶. (Перевод с английского, авторизированный Г.М. Коржевым, –мой – Т.П.)

Пластов смотрел зарубежные трофейные фильмы, и с особым интересом относился к фильмам итальянского неореализма.

Одним из значимых событий, характеризующих попытки представления русского искусства в Европе, стала выставка работ советских художников А. А. Герасимова, С. В. Герасимова, А. А. Дейнеки, А. А. Пластова в Вене, в Музее Прикладного искусства в 1947 году.

³⁴⁵Киселев В. В. Письмо Пластову А. А. 30. 05. 1945.

³⁴⁶Raising the Banner. С. 26. (Перевод с английского, авторизированный автором –мой –Т.П.)

В оргкомитет выставки входили наряду с военными и дипломатическими представителями СССР и Австрии, директор Третьяковской галереи А. Замошкин, Директор государственных хранилищ произведений искусства д-р Стикс, Директор музея истории искусства д-р Лер, Руководитель собрания графики Альбертина К. Гарцаролли, сами экспоненты и другие.

К выставке был напечатан каталог на русском и немецком языках с предисловием, краткими биографиями художников – экспонентов, каталогом работ и несколькими черно-белыми репродукциями.

В предисловии говорилось: «Советские художники не создают абстрактных произведений, далеких от жизни и замкнутых в себе... Советское искусство – реалистическое искусство. На позициях социалистического реализма стоит оно твердо, последовательно, принципиально...

Чуждые национальной ограниченности, советские художники внимательно изучают наследие мирового искусства... Но, прежде всего, основой советского искусства является сама жизнь»³⁴⁷.

Таким образом, авторы не просто утверждали некоторые идеологические пропагандистские постулаты, но представляли советское искусство как нечто совершенно исключительное, обособленное и цельное, что впоследствии создаст предпосылки определения всего искусства советского периода в европейском сознании как «искусства социалистического реализма».

Из произведений А. Герасимова были представлены: «Портрет И. Сталина» (1939), «Тегеранская конференция руководителей трех великих держав» (1946), пейзажи, портреты, в частности, портрет «О. В. Лепешинской» (1939), натюрморты, акварели Парижа, Флоренции, Москвы, эскизы декораций; С. В. Герасимов, был представлен картиной «Колхозный

³⁴⁷ Ausstellung Sowjetischer Malerei. Kunstgewerbemuseum. Wien. 1947. С. 19-20.

праздник» (1937), портретом «Колхозный сторож» (1933), акварельными пейзажами; А. Дейнека – картиной «Севастополь» (1943), картиной «Окраина Москвы. Ноябрь 1941» (1942), акварельными пейзажами Италии, Франции, Германии.

Пластов был представлен картинами «К партизанам» (1942), «Немец пролетел» (вариант 1946 года), «Трактористки» (1943), «Первый снег» (1946), акварелями военного времени.

В целом, подбор работ говорит о желании устроителей показать художников их лучшими работами, сделать выставку разнообразной. Идеологическая же составляющая в экспозиции при этом (за исключением портрета И. В. Сталина) не была определяющей.

Особый интерес представляет экспонирование картины «Трактористки». Двумя годами ранее присутствие обнаженного женского тела вызывало возражения при формировании выставки «Героический фронт и тыл» 1944 года. «Но вот за «Трактористок» очень досадно. Начальство, говорят, считает их для темы выставки не совсем подходящими»³⁴⁸.

Выставка была открыта в Вене в феврале 1947 года, в апреле – июне демонстрировалась в Праге, в сентябре – в Белграде.

А. А. Пластов принимает непосредственное участие в подготовке выставки, что следует из его писем.

24 октября 1946 он пишет: «Насчет поездки в Вену выяснилось так – надо собирать разбросанные по разным местам, в большинстве неизвестные пока картины, написанные мной за последние годы, а то у двух Герасимовых и Дейнеки идут на выставку вещей по 15, а у меня еле-еле набирается 5-6 штук, да и то неизвестно как утвердят на самом верху... Лучших вещей как-то «Стадо», «Сенокос», «Жатва» оставшиеся на постоянной экспозиции в

³⁴⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 06. 11. 1943

Советском отделе Третьяковке не дадут... «Купание трактористок» вряд ли тоже допустят, «Ночное», пожалуй, тоже, это де лапотная Русь, ну и вот как тут выйдет не знаю пока... Остаются этюды и т.п. Но это уже не то, конечно. «Немец пролетел» Третьяковка вряд ли даст тоже, а повторение где-то гуляет, не попав туда – не то где-то в Сибири, не то на Дальнем Востоке... Ехать де самому тоже надо будет, но ненадолго, на недельку – другую. Может быть, увижу тогда еще Будапешт, Софию, Белград, но всему сему пока не придаю никакого значения, ибо еще столько инстанций, могущих окончательно все перекроить...»³⁴⁹.

В следующем письме снова возникает тема выставки:

«Сегодня отвезли в Третьяковку на просмотр последние 3 картины, что еще оставались в моей мастерской, да 12 штук этюдов – головы мужиков. Всего я туда переправил 6 картин «Ночное», «Март», «Трактористки», «Суббота», «Базар», который ты не видела, и, наконец, «Стадо» вечером, которое возвращается»³⁵⁰. – («Возвращение стада» – Т.П.)

«С отпавкой на выставку за границу, если я в ней буду участвовать (А. Герасимов и ряд иных, до смерти напуганных августовским постановлением по искусству³⁵¹,) сто раз могут угробить все представленное»³⁵².

«С Веней дело еще тянется. То, что я дал из мастерской, все еще мало собирается... Сейчас идет обрамление данных вещей, но что будет принято из данных мной, не знаю, это очень волокитное дело, тем более после всех известных тебе постановлений, да как бы то ни было и очень вообще ответственное дело это – показать Европе, новой Европе свое самое лучшее».

³⁴⁹ Пластов А.А. Письмо Пластовой Н. А. 24. 10. 1946

³⁵⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 04. 11. 1946.

³⁵¹ Постановление оргбюро ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» — документ, принятый оргбюро ЦК ВКП(б) 14 августа 1946 года.

³⁵² . Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 04. 11. 1946.

«Насчет Вены так обстоит: у меня отобрали для выставки купающихся трактористок, «Ночное», потом то Стадо, что идет из Зеленовки и выписывают из Сталинабадского музея «К партизанам»... Потом главное – «Немец пролетел», но Третьяковка эту картину не даст, а то, что я повторял – в Тегеране, откуда взять нельзя. Я предложил выход – сделать еще одно повторение, и если оно высохнет к 1/12, когда хотят посылать на выставку, то поедет это повторение, а если нет, то оно останется в Третьяковке на время Венской выставки – месяца на 1,5-2. Но надо думать, что эта выставка будет путешествовать по Европе, и оттого Третьяковка не хочет давать тот экземпляр, что висит на стене. В Вену, наверное, поедем в начале декабря недели на две, есть надежда, что оттуда можно будет прокатить в Париж!! Вот бы здорово-то»³⁵³.

16 ноября: «Сегодня начал копию «Немец пролетел»... «Начал писать повторение в Третьяковке, так как этюдов у меня нет»³⁵⁴.

19-20 ноября:

«С утра ушел в Третьяковку, где повторяю «Немец пролетел».

Позавчера, значит, призвали меня в Комитет, дали на дом заполнить 3 анкеты на выезд в Австрию, да еще в 3-х экземплярах биографии, да еще поручительство 2-х партийцев, и все это в эти дни надо, ближайшие»³⁵⁵.

29 ноября:

«Как поеду если в Вену, дам телеграмму»³⁵⁶.

3 декабря:

«Приехали из Третьяковки за копией «Немец пролетел», и еще у меня были 3 акварели, взял их из запасников»³⁵⁷.

И, наконец, 30 декабря:

³⁵³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 07. 11. 1946.

³⁵⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 16. 11. 1946.

³⁵⁵ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 19-20. 11 1946.

³⁵⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 29. 11. 1946.

³⁵⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 03. 12. 1946.

«В Вену я не поеду»³⁵⁸.

Приведенные тексты писем свидетельствуют о том, что:

1. Пластов с радостью воспринял возможность выставки в Европе, осознавал ее важность.

2. Участвовал в подготовке выставки, отборе и подготовке работ.

3. Сделал специально для выставки третий вариант картины «Немец пролетел».

4. Мечтал о поездке в Вену и Париж.

5. Осознает всю сложность и драматичность внутрисоветской ситуации (в связи с партийными постановлениями августа 1949 года).

5. Отказался или был вынужден отказаться от поездки, скорее всего, в связи с трудностями и унижительностью оформления документов.

Реакция второй половины 40-х годов (статьи А. А. Жданова, постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», «О кинофильме «Большая жизнь» и опере «Великая дружба», борьба с «космополитами» и статьи о «формализме в искусстве») как раз и была, с одной стороны – упреждающим ответом руководства на тот духовный и творческий подъем о котором было сказано выше, а с другой – желанием не допустить проникновения в СССР влияний европейской жизни и европейской культуры.

Именно в эти годы настоящим репрессиям подвергается изобразительное искусство. Не случайно, в марте 1948 года был ликвидирован и расчленен «Музей нового западного искусства» – одно из самых полных и значительных во всем мире собраний искусства этого периода.

³⁵⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 30. 12. 1946.

Буквально в тот же момент, в марте 1948 года, как очевидное идеологическое сопровождение этого события была опубликована статья Б. Иогансона «Корни зла»:

«Никогда не забуду ошарашивающего впечатления. Над лестницей висело панно Матисса. На зеленом фоне танцующие подобия фигур, обведенных черным контуром. Это было настолько дико и непривычно, что я ясно понимаю возмущение и художника и просто любого советского гражданина, воспитанного на традициях русского и европейского искусства³⁵⁹.

Идеологическая критика 1950-х годов имела для многих художников тяжелые последствия. Они лишались, заработка, возможности выставляться, дискредитировались, подвергались жесткому давлению. Одним из последствий борьбы с формализмом стал, по сути дела, «разгром» Института имени В. И. Сурикова в 1949 году, удаление его лучших профессоров – С. В. Герасимова и Н. М. Чернышева.

Травли не избежал и Пластов. Некоторые подробности этих событий открывает переписка А. А. Пластова и В. И. Костина:

«Здесь после твоего отъезда, – пишет Костин, – были попытки скомпрометировать тебя, а заодно и меня. Какой-то тип, обнаруживший близость к нашей среде, написал в «Огонек» возмущенное анонимное письмо по поводу твоего «Сенокоса» (обвинения в формализме и западных влияниях – Т.П.) и моей статьи. Причем письмо было так составлено, что подействовало на многих из редакции журнала и они уже готовились устроить... скандал, что вот де мол какую продукцию подсовывают для печатания. Но тут вдруг – бах! Так что... все, наверное, спрятали свои носы и, наверное, послали тебе поздравительные телеграммы»³⁶⁰.

³⁵⁹ Иогансон Б. В. Корни зла// Искусство – 1948 №3 – С.7.

³⁶⁰ Костин В. И. Письмо Пластову А. А. 29. 06. 1946

Речь в письме идет о картинах «Сенокос» и «Жатва» за которые художник получает Сталинскую Премию 1946 года.

Но и несмотря на премию ситуация не стала лучше. Во вновь созданную Академию художеств (действительным членом которой стал Пластов) поступали письма-доносы на известных мастеров.

В 1948 году после такого доноса, по настоянию С. В. Герасимова, Пластов пишет картину «Ленин в Разливе». В Академию был отправлен требуемый отчет: «На отношении Академии художеств от 10. 10 – 1949 г. за № 128/1147 сообщаю: мною написана картина «Ленин в Разливе», собран иконографический материал к этому и необходимый этюдный материал к этой картине...»³⁶¹.

Поэтичнейший пейзаж с туманными далями, органичность фигуры у костра, и даже то, что руки в картине он написал свои, не примирило его с этой работой. «Образ мне не удался, потому что человека этого я не знал, не наблюдал в жизни, фотокарточки и жалкие кинокадры не дают полного впечатления. А я все время пишу с натуры»³⁶².

Можно сказать, что каждая картина Пластова этого периода встречалась враждебно.

«За картину («Колхозный ток» (1949) – Т. П.) художники все поздравляют меня, но начальство все требует то глазок, то губки поправить, и, кажется, по невежеству и претензиям ни с чем не сравнимыми, особенно наглядно проступающими с отношением художников и простых зрителей, что это не просто пустое невежество, но и злобное... Вообще, отношение ко многим из нас разное. У Бубнова, Решетникова, Гапоненко и ряда других

³⁶¹ Научно-библиографический отдел Академии художеств СССР (НБО АХ) фонд 1 оп. 1 дело 46, л. 49, 50.
// Ю. Козлов, А. Авдониин Жизнь и судьба Аркадия Пластова. – С. 82.

³⁶² Пластова Т. Аркадий Пластов// Аркадий Пластов. М. 2006. – С. 18.

вещи просто сняты с экспозиции и это по мотивам, ну да ладно, по каким мотивам, после об этом»³⁶³.

Именно в эти годы он напишет горькие строки:

«Единственной нашей мыслью должно быть желание, страстное и непрестанное, устроить так свою жизнь, чтобы в тишине и уединении насладиться природой и свободой... предаваться любимому делу без помех и поправок невежественных и бесчестных людей»³⁶⁴.

Эту возможность он получает только уезжая в деревню, которая была для него той самой «провинцией у моря» о которой позже напишет И. А. Бродский («Письма римскому другу». 1972 г.).

«Его провинция была его Родиной, его «андеграунд» покоился на земле, где ему легко дышалось и работалось»³⁶⁵.

Пластов не считал себя частью того художественного контекста, который принято называть «советским искусством».

«Здесь за то время, какое прошло с отъезда, я успел в какой-то мере почувствовать себя художником, человеком, способным о чем-то думать, что-то чувствовать, о чем-то мечтать, строить планы... В самом деле, лето ныне удалось какое-то... удивительное. Есть и зной и удивительная свежесть, какие-то пышные великолепные облака, веселые грозовые ливни, гулкой грохот грома среди бела дня, двойные радуги поперек всего неба, неопишуемой яркости и нарядности закаты...и что-то радостно-зыбкое, какое-то предчувствие какое-то небывалого, безбрежного счастья... Об этом, конечно, перекликаются полночные петухи, скрипят в росистых овсах дергачи, кукуют в лесу кукушки и, конечно, верный залог всему этому блаженству – вот этот бледно-зеленоватый предрассветный свет, и из лесных долов такой крепости и пряности аромат, какой, никто, конечно, из этих жалких москвичей и ненюхивал никогда и нигде. Так вот пойми, брат,

³⁶³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 2. 11. 1949.

³⁶⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 27. 02. 1951.

³⁶⁵ Леняшин В. Пластов – ценность всего живого//Почва и судьба. СПб.: Palace edition, 2014. – С. 23.

как трудно мне стало дышать, когда я перечитывая строчки твоего письма и каких трудов мне стоило очнуться от сладостного сна. Опять очуметь и одеревенеть, ибо только потеряв всякий облик естественного, так сказать, человека, можно в какой-то мере преодолеть чувство глубочайшего отвращения и тоски, которое мгновенно объемлет, едва только ты вздумаешь коснуться устами смрадной масловской кутерьмы. Хуже гроба, иной раз, кажется это вонючее корыто и что удивительного в том, что вкушающие сию стряпню так обнищали и стали внутренне обезличены, как ты пишешь. Так оно и должно быть и иного результата можно ли чаять... Художники постарше, добавлю я, действительно, как ты пишешь, израсходованы, это очень страшное, но верное слово, кто помоложе, так те действительно растеряны, общипаны, как и постарше, и нищие в еще большей степени, чем первые. Отсюда слезящиеся робкий взгляд, уныло опущенные плечи, поясница уже не держит корпус, ноги согнуты в коленях»³⁶⁶.

Американский исследователь искусства XX века доктор Верн Свансон писал о Пластове: «Несмотря на то, что он был Народным художником, лауреатом Ленинской премии, действительным членом Академии художеств он никак не может быть отнесен к официальным партийным художникам как таковым. Несмотря на прекрасную мастерскую в Москве, он был в сущности сельским живописцем в своей родной Прислонихе, где он жил в добровольном изгнании. Ему легче дышалось свободным воздухом провинции вдали от досягаемости ежедневных бюрократических вмешательств. Безусловно, он был более «Национальный» художник, чем «Официальный». Он честно и провозгласил: «Без меня народ неполный»³⁶⁷.

Художник прекрасно сознавал, какой вред искусству наносит идеологическое давление, которому сам он постоянно противостоял.

³⁶⁶ Пластов А. А. Письмо Костину В. И. 05. 07. 1952.

³⁶⁷ Vern G. Swanson Soviet impressionist Painting. – P.236. <Перевод мой – Т.П. >

«Только установки и тенденции, которые начинают проводить, конечно, много сковывают рост и размах очень многих, и заставляют слабых духом сбиваться на всякую пустельгу. Трудно сейчас не сбиться на дешевку, трудно писать без надлежащей поддержки, которая идет совсем не по адресу и не на пользу искусству»³⁶⁸, — писал Пластов.

Важным контекстом жизни и творчества Пластова были товарищеские отношения с ведущими художниками – П. Кончаловским, С. Герасимовым, М. Сарьяном.

Сарьян и Пластов были связаны духовно и творчески в самые трудные, во многом трагические для нашей культуры годы.

Восторг Пластова от живописи М. Сарьяна, которую он увидел в юности, в студенческие годы, был восторгом перед артистической смелостью, перед новой живописностью, которая ассоциировалась с открытиями французского искусства, представленного в собраниях С. Щукина и И. Морозова, которыми был увлечен молодой художник.

«Я впервые Вас увидел в 12 или 13 году несмышленым мальчишкой, но и сегодня, уже стариком, от Вашего творчества, как и тогда, преисполняюсь чувством необыкновенной свободы, ощущением бесконечной жизни, радости полета в прекрасный и пьянящий мир искусства. И сейчас, как тогда, говорю перед Вашими работами – я буду художником! Боже мой, какое блаженство предстоит мне в жизни»³⁶⁹, – писал Пластов он в письме Сарьяну.

В 1955 году Пластов пишет статью «Живопись Мартироса Сарьяна». Этому предшествовали трудные, во многом трагические для нашей культуры годы, тяжело отозвавшиеся и в судьбе Сарьяна. Обвинения в формализме, буржуазном влиянии, моральная травля (которой в эти годы подвергался и Пластов) порой были нестерпимы (вторая половина

³⁶⁸ Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов// Аркадий Пластов. – М.: 2006 – С. 18

³⁶⁹ Пластов А. А. Письмо Сарьяну М. С. Март 1955. Архив семьи Пластовых.

сороковых – начало пятидесятых) тяжело отозвавшиеся и в судьбах художников. Обвинения в формализме, буржуазном влиянии, моральная травля (которой в эти годы подвергался и Пластов) порой были нестерпимы.

«Кто бывал в Армении, – пишет Пластов,- и видел этот благодатный край, пронизанный солнцем, древние горы с их удивительными светотенями, тот поймет реалистическую основу живописи Сарьяна. Сочными красками, пластически выразительно, взволновано рисует художник картины жизни современной Армении. Свидетельство влюбленности мастера в эту тему – полотна, написанные им в последние годы: «Полдень», «Долина Арарата», «Осеннее солнце», бесчисленные этюды, известные не только советским людям, но и за рубежами нашей Родины. В многообразном творчестве Сарьяна представлен и портрет. В созданной художником галерее портретов современников по-сарьяновски свободно и непосредственно даны характеристики его героев». Пластов хорошо понимал значение личности и творчества Сарьяна для возрождения культуры Армении в XX веке.

«Его захватывает бурная общественная деятельность. По существу, вся художественная жизнь молодой армянской республики создается при участии Сарьяна: открытие художественной школы, объединение художников, охрана памятников, организация музея, института истории и теории искусства...»³⁷⁰.

Тон статьи – объективен и спокоен. Она написана к 75-летию Сарьяна. Но и эта статья некоторыми была встречена враждебно.

«..А уж как старались писаки всей сортов подлости и бесстыдства... Да и сейчас иные не покладают рук на этом незавидном поприще.. Один новоиспеченный академик (высокопоставленный) на обсуждении академической выставки нашел, что десяток строк о Вашем творчестве в «Огоньке», подписанные моей фамилией, носят еретический характер, сеют

³⁷⁰ Пластов А. А. Живопись М. С. Сарьяна //Искусство идет от сердца. Мартирос Сарьян – Аркадий Пластов. –Ульяновск, 2012.-С. 12.

смуту в умах молодежи... Воображаю, чтобы он сказал, если бы статейка не была перед напечатанием основательно «обезврежена» редакторской правкой...»³⁷¹

Удивительна убежденность Пластова в том, что скоро минут эти смутные времена, удивительна его независимость, достоинство, исторический оптимизм:

«С каждым годом навстречу Вашему творчеству устремляется всё больше сердец, всё больше душ раскрывается принять правду Вашего искусства и никаким заклинаниям шаманов не обернуть истории вспять, а некоторые из них всё ещё бьют в бубен и припугивают почтенную публику...»³⁷². [4, 14]

В августе 1955 года Сарьян напишет Пластову, словно продолжая его мысли:

«Очень много наплодилось проходимцев, ставших искусствоведами. Они составляют большую армию, они готовы (говорить) от имени «народа», от чего угодно, от кого угодно; самое главное для них – жрать. Сегодня выругают, завтра похвалят – все это для одурачивания наивных людей; иногда они добиваются до высот, делая позорное дело обеднения искусства и задерживая его победоносное шествие... Есть еще люди, выдерживающие натиск этих мерзавцев.

Честных людей не так много: Сергей Герасимов, А. Пластов, П. Кончаловский, Шмаринов, Кукрыниксы, И. Грабарь и др. Единственное средство борьбы против паразитов – это работа. Работа, требующая от нас большой энергии, творческой силы и здоровья. От всего сердца обнимаю Вас, русского богатыря. Ваши работы сильнее атомных бомб»³⁷³.

³⁷¹ Пластов А. А. Письмо Сарьяну М. С. – март 1955. Архив семьи Пластовых.

³⁷² Там же.

³⁷³ Сарьян М. С. Письмо Пластову А. А. 22. 11. 1962//Сарьян Р. Сарьян и Россия. -Ереван: Тигран Мец, 2006. –С. 97-98.

Ни Пластов, ни Сарьян не называют имен этих «искусствоведов». И думается не только из соображения безопасности. Они намеренно придали их забвению, не желая вписать в историю искусства рядом с блистательными именами русских художников XX века.

В ноябре 1962 года Пластов едет в Ереван. Он посещает Сарьяна, пережившего тяжелое горе – недавнюю трагическую гибель сына Саркиса. В мастерской Сарьяна художник пишет портрет Мартироса Сергеевича. «Удалось в последний день сделать этюд с Сарьяна... Ко мне был очень внимателен. Портрет ему понравился», – напишет Пластов домой. Его переполняют впечатления от увиденного:

«Все сейчас там пепельно-охристого тона, горы встают голубыми пеленами или резкими отрогами со снежными вершинами, над всем царит необыкновенно величавый и светоносный Арарат и гряда Арагаца напротив его. Все соткано из бесконечного, неохватного света»³⁷⁴, – писал Аркадий Александрович сыну – Н. А. Пластову. Спустя несколько месяцев он напишет в письме Сарьяну:

«Опять как бы вновь переживаю те минуты в Вашей изумительной мастерской – музее, где сам не свой от волнения, мучил Вас, бесконечно усталого, позированием для моего этюда с Вас, терзаясь стыдом, что безжалостно изнуряю такого художника, любовь к которому и восхищение несу в сердце уже полвека, и не разу не расплескав ни капли, донес это драгоценное ощущение до сего дня... Точно стою сейчас, когда пишу это, на темнеющей улочке Ереванской и опять смотрю Вам вслед, когда попрощавшись с нами... Вы тихонько пошли домой, и у меня сжалось сердце, что не смог я ни на капельку облегчит Ваши тягостные думы, с которыми Вы жили в то время, избавиться от которых помог бы Вам Бог хоть на немножечко »³⁷⁵. Портрет, написанный в один сеанс, принадлежит к

³⁷⁴ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. Ноябрь 1962. Архив семьи Пластовых.

³⁷⁵ Пластов А. А. Письмо Сарьяну М. С. 24. 02. 1963// Сарьян и Россия. С. 103-104.

шедеврам позднего Пластива. Властная смелость безошибающей кисти, активный живой мазок, безупречная гармония цвета не затмевают высокого скорбного смысла.

Война с фашистской Германией вызвала к жизни поколение прекрасных поэтов, среди которых А. Твардовский, К. Симонов, С. Смирнов, С. Орлов Ю. Друнина, С. Наровчатов, Д. Самойлов... Желание честно жить, честно писать, честно служить Родине становилось императивом. (Понятие «родина» при этом не всегда совпадало с понятием «государство»)

«Я могу сказать, – писал Г.М. Коржев, – что после войны наше искусство начало развиваться по-иному. Поколение, которое выиграло войну, которое многое узнало, и заплатило за это знание своими жизнями и кровью, вернулось из армии. Страна была наполнена людьми, которые стали другими. Они видели все иными глазами и видели все очень ясно. Совершенно не было того революционного романтизма, который существовал в двадцатых. Демобилизованные пришли учиться в наш институт. Каждый день они приходили первыми и уходили последними. Казалось, они стремились наверстать то, что пропустили. Это было совсем другое поколение. Именно это поколение породило шестидесятые. И не только «Суровый стиль». Оно в корне изменило культурную ситуацию. Молодые бывшие офицеры возвращались в общество, принося с собой новое особенное понимание поэзии, литературы и свой собственный взгляд. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды. Для этих людей, сталинистские картины Александра Герасимова и Дмитрия Налбандяна были совершенно неприемлемы. Вы можете называть этот стиль как угодно, только не соцреализм»³⁷⁶. Г. М. Коржева и А. А. Пластива связывали дружеские отношения с конца 1940-х годов.

³⁷⁶ Raising the Banner. The art of Geli Korzhev. Minneapolis: Raising TMORA, 2007. С. 25 (Перевод с английского, авторизированный автором –мой –Т.П.)

«Дело идет так, что я стал предметом восторга для одних – подавляющего большинства и, главным образом, для молодых. Но кто и постарше, и совсем старики, как, например, Куприн, Бакшеев и другие все равно также сердечно и трогательно жали мне руку и говорили чрезвычайно приятные слова о живописности и мощи письма, о прекрасно, блестяще переданном состоянии взятого момента, об удивительной смелости и свежести колорита, о знании жизни, и любовном отношении к ней...»³⁷⁷.

Отечественное искусство середины 1950-х – начала 1960-х, которое принято называть «оттепелью», характеризовалось одной очень важной для понимания истории живописи чертой – на выставках появлялись работы художников принципиально разных поколений, создавая единый, сложный экспозиционный и семантический контекст. Так, например, на Всесоюзной выставке 1957 года работы Г.Коржева, П. Никонова, В. Иванова, Е. Зверькова, А. Папикяна А. и С. Ткачевых соседствовали с картинами С. Герасимова, А. Дейнеки, А. Пластова, П. Корина.

(А.Пластов «Молодые», Т. Салахов «С вахты», Д. Жилинский «В метро», А. Левитин «Теплый день»)

Картины Пластова, появляющиеся на выставках конца 1940-х – 50-х становились событием, в том числе, для молодых художников – Е. Зверькова, Д. Жилинского, С. и А. Ткачева, Г. Коржева, многих других.

Стилистика работ А. Пластова и С. Герасимова во многом определила живописную линию искусства в творчестве братьев Ткачевых, Е. Зверькова, В. Гаврилова. Но, по-видимому, и другая линия – линия «сурового стиля» была в определенном смысле «предсказана» Пластовым.

Свидетельством этого можно считать работу «Радуга», найденную смотанной в рулон между чистых холстов, в мастерской художника в августе 2017 года.

³⁷⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 14. 11. 1948

Размер работы – 123,5 x 170,5, написана маслом на готовом грунтованном холсте крупного плетения, но гладкой фактуры (так называемый «11-ти рублевый холст»).

При осмотре становится понятно, что работа писалась в 2-3 приема со значительными временными промежутками, такими, которые позволили слоям краски полностью просохнуть перед нанесением последующих. Из за того, что работа прописывалась « по сухому», верхние слои краски имеют непрочную связь с нижележащими. Следствием этого стали небольшие, но многочисленные утраты красочного слоя в центре и отслаивание краски при механическом воздействии. Подобные перерывы в работе над картиной, длящиеся по несколько лет, в целом не характерны для творческой практики Пластова, однако, встречаются, например, в работе над картиной «Тройка» (1937-1946), «Праздник» (1954-1967), «Слепые» (середина 1950-х – 1967).

Большую часть холста занимает пейзаж после грозы. Передний план и дали, освещены солнцем, близящимся к закату. Характер неба, длинные тени и высокая радуга свидетельствуют об этом. Передний план представляет собой деревенскую площадь с синими лужами и играющими детьми. Грозовые тучи уходят за горизонт, открывая прорывы лазурного вечеряющего неба. Дети в цветных одеждах, освещенные солнцем, резвятся около луж. Слева на переднем и справа на дальнем плане изображены гуси. Вся картина построена на цветовых контрастах большого диапазона. В основе композиции – явно выраженная синяя диагональ разлившейся лужи, поддержанная цветовым строем уходящего грозового фронта и подчеркнута успокоенной ясной линией высокого горизонта, направленными впротивоход длинными тенями от резвящихся детей и строений, находящихся за спиной художника. Гармония строится на предельно напряженных тоновых отношениях. Почти отсутствуют характерные для манеры Пластова (до второй половины 1950-х годов) импрессионистические градации цвета и тона внутри формы, – налицо их замена взаимодополнением больших

цветовых масс, «импрессионистическими» отношениями между ними. Большие взаимодействующие поверхности делают картину монументальной и читаются издалека. Вообще, стилистика более соответствует мейнстриму 1960-х, обогащённому опытом открытий мастеров «сурового стиля». (К поколению мастеров которого принадлежал сын художника – Н. А. Пластов).

Таким образом, несмотря на то, что работа была найдена в мастерской Пластова и ее тематика и сюжет кажутся близкими сюжетам некоторых его картин, общая стилистика работы, на первый взгляд, впрямую не соотносится ни с одним известным периодом творчества мастера, корпусом эскизного и этюдного материала. Работа была незнакома членам семьи художника, не упомянута в каталогах и письмах. Таким образом, само авторство Пластова не было поначалу бесспорно очевидным.

Картина построена на доминирующем панорамном пейзаже, что, в общем, характерно для работ Пластова в разные периоды творчества.

Радуга, акцентирующая мгновенность состояния и, безусловно, являющаяся для художника важной как в изобразительном, так и семантическом плане, встречается и в законченных работах, и во множестве рисунков и этюдов. Радуга, с ее чистыми спектральными цветами была для художника божественным тональным камертоном, инструментом настройки глаза («Полольщицы» (1930 – е гг.), «Гроза над Прислонихой» (кон. 1930 –х – нач. 1940-х гг.), «Радуга над полем» (1949) и др.).

Белые гуси также встречаются в разных пластовских картинах («Гумно», 1947, Астраханская государственная картинная галерея им. П.М. Догадина), «Сентябрьский вечер», 1961), и не просто как характерная деталь пейзажа, но (и, быть может, прежде всего) как констатация возможности белого цвета меняться в зависимости от малейших градаций освещения, как способ наиболее выразительным образом обозначить почти неуловимые состояния, акцентировать изменение характера освещения.

Для тех же целей нужна белая лошадь в картине «Ночное» (1940) или белая одежда девочки в «Ужине трактористов» (1951).

В данной работе, как и в картине «Сентябрьский вечер» (где белые гуси посреди темной, теплой деревенской улицы «ловят» розовый закатный свет и обозначают этим неуловимое состояние последнего солнечного отблеска перед погружением во мрак) игра белого цвета, его градации, сопоставление тепла и холода на нем безошибочно передают длящееся всего мгновения состояние. Очевидно, что именно состояние вечерней освещенности, характер неба, расположение и характер теней было принципиально важным для художника.

Сюжет переднего плана – игры детей с водой – тематически соотносится с работами Пластова второй половины 1930-х годов. Прежде всего – с картиной «Тройка» (1938) и замыслом «Брызгалки» (1938).

Важнейшим основанием атрибуции данной работы стало ее соотнесение с рисунками в нескольких блокнотах художника. Эти рисунки послужили основой для пейзажа и изображений детей в обретенной картине «Радуга». Они перенесены на полотно практически без изменений – с тем же освещением, такими же движениями и ракурсами. На некоторых листах видны следы масляной краски цвета травы на самой картине. Видимо, раскрытые блокноты лежали рядом с картиной во время работы над ней художника.

Как правило, все работы и неосуществленные замыслы так или иначе отражались в пластовских блокнотах, которых насчитывается более 60. Пластов обрел этот метод работы с натурой в студенческие годы, обучаясь в Строгановском училище, и сохранил его на всю жизнь. В училище студентам выдавали на летнюю практику блокноты в половину писчего листа для рисунков и композиций с натуры, которые они должны были показывать осенью заполненными набросками с натуры.

Альбомы, пронумерованные (не в хронологическом порядке) и частично датированные автором, сохраняющие его пометки и записи являются, по сути дела, важнейшей составляющей творческой лаборатории

мастера, ценным источником для датировки, понимания истории создания работ.

Первый, по-нашему мнению, рисунок (цветными карандашами с натуры), напрямую отражающий данный замысел, появляется в альбоме № 24 за 1952 год. Изображено небо после дождя, конец деревенской улицы, играющие в лужах дети. В сущности, это, по-видимому, первая фиксация композиционного и колористического сюжета, который будет разрабатывать художник.

Позже, при систематизации альбомов, на листе внизу рукой автора сделана пометка «+22», что означает отсылку к блокноту №22.

В блокноте №22 (датируется 1955 г.), по крайней мере, 3 листа с изображением гусей относятся к данному замыслу. Это рисунки с натуры с определенной задачей: «гуси, освещенные закатными лучами» (о значимости этой детали в колористической структуре работы говорилось выше).

Если один рисунок детально проработан в цвете с учетом освещенности, то два других акцентированы на схематичную фиксацию «тепла и холода». Появление рисунков в альбоме 1955 года означает, что, скорее всего, они были сделаны в процессе завершения работы над картиной как уточняющие в поисках окончательного и наиболее выразительного решения темы.

В блокноте №17 (относящемся к 1952-54 годам) находятся 7 рисунков, определенно сделанных к этой работе. На обложке блокнота среди обозначений других тем рукой Пластова написано: «гуси под рябиной», «Радуга», «Гроза ушла», «После <дождя>, ливня».

Все рисунки (бумага, цветной карандаш) сделаны с натуры с позирующих детей в заданных сложных движениях, что говорит об уже практически найденном решении локальных композиций картины: «мальчик с поднятой рубашкой», «девочка в красном платье», «мальчик,

бьющий ногой по лужам», «деревенская улица с гусями», «рисунок стоящей девочки».

Рисунок с мальчиком, поднимающим рубашку, заложен листочком бумаги, на котором эскизно набросана композиция с церковью, радугой и играющими детьми.

В блокноте № 20 за 1954 г. находится 8 рисунков, являющихся вариантами локальных композиций блокнота № 17, некоторые детализированы, уточнены в цвете: «мальчик с поднятой рубашкой» (2), «мальчик, бьющий ногой по лужам», а также «гусями» и детализированный в цвете рисунок «мальчик, стоящий в воде». На обложке альбома рукой А. А. Пластова надпись: «После грозы».

В альбоме, датированном 1953-1954 гг. (без номера), находится разработанный вариант (отличный от предыдущих) композиции «После грозы» (б. цв. кар), на рисунке намечены силуэты всадника и велосипедиста.

Таким образом, очевидно, что данная тема чрезвычайно интересовала художника, и он постоянно возвращается к ней. По-видимому, работа над картиной была начата в 1952-1953-х годах и продолжилась (или была завершена) в 1955 году, но никак не позднее лета 1956.

В художественном наследии Пластова есть еще одна картина, продолжающая эту тему и подтверждающая атрибуцию работы «Радуга». Это картина «Гроза прошла» (х. м. – 64,5 x 109, ИРРИ), относящаяся к 1960-м годам (более точная датировка пока невозможна). Эта работа помещена в каталогах 1976 и 1977 годов, неоднократно выставлялась.

Набросок эскиза этой композиции – церковь с радугой и играющими детьми – был найден на закладке в блокноте №17 (о чем говорилось выше), что свидетельствует о генетическом родстве этих двух работ. Кроме того и другие материалы к работе «Радуга» были использованы в данном холсте.

Колористически и сюжетно эта работа близка картине «Радуга», однако в ней радикально изменен композиционный подход. Несмотря на меньшие размеры, картина выглядит эпичнее.

В центре композиции – Богоявленский храм села Прислонихи (к 1960-м годам обезглавленный и полуразрушенный). Но художник изображает храм в том виде, каким он был до разрушения – с восьмериками и куполами с крестами. Именно белый храм является смысловым и доминирующим центром пейзажа, придающим ему торжественность и монументальность, чему способствуют и длинные тени и большие, композиционно значимые, цветовые массы.

Знаменательно, что белый храм на фоне грозового неба встречается в одном из эскизов картины «Ярмарка» (1947), свидетельствуя об устойчивости и важности этого сюжета в живописной поэтике мастера.

Радуга над храмом – безусловное отнесение к библейской радуге, символу окончания потопа.

По сравнению с работой «Радуга» неба стало больше, оно начинает играть доминирующую смысловую и композиционную роль, превращаясь в событие. Еще более расширена панорама пейзажа, где дети и гуси являются композиционно необходимым стаффажем и не играют центральной роли, как в работе 1950-х годов.

В пейзаж привнесены элементы узнаваемой местности (гора, дорога, порядок домов), и, в целом, это тот самый пейзаж, который художник привык видеть, выходя из ворот своего дома.

Таким образом, не вызывает сомнений, что автором картины «Радуга» был А. А. Пластов. Картина писалась в первой половине 1950-х годов (скорее всего, 1953-1955). Она не была дописана и не выставлялась автором, возможно из-за обнаружившихся отслоений красочного слоя. Однако, живописная тема была важной для художника, и именно поэтому он вновь обращается к ней в 1960-е годы. Эта работа, тем не менее, оказывается важной для понимания эволюции живописной системы А. Пластова.

3.2. Проблемы поэтики «бессобытийного жанра» в творчестве А. Пластова 1950 – 1960 – х годов и переход к живописной метафоре.

В первой половине 1950-х годов стилистика работ А. Пластова меняется. В его работах начинает преобладать созерцательность, поэтика «бессобытийного жанра», что абсолютно расходилось с основной линией советского искусства этого периода. «Большой стиль» послевоенного искусства сменяется жанром, «советским бидермейером»³⁷⁸ (по точному выражению А. Боровского), режиссированным и направленным сверху. «Нарратив режиссировался до полной отлаженности причинно-следственных связей. Селевой поток подобного жанризма залил все официальные выставки. Вещи более высокого уровня: жанры Ф. Решетникова, «Свежий номер цеховой газеты» А. Левитина и Ю. Тулина, поражающий своей самодовлеющей оптической «Переезд на новую квартиру» Лактионова не изменяют ситуацию в целом»³⁷⁹.

Начиная с конца сороковых годов вопрос о «жанре» становится едва ли не главным на страницах журналов³⁸⁰. Попытки критиков дать сколько-нибудь честный анализ ситуации подвергались немедленным идеологическим поправкам.

Знаменательно, что именно вопрос о «жанре», понимаемом официальной критикой как утверждение ценности устоявшегося образа жизни, мещанского быта становится в центре полемики, принимающей порой идеологический характер. «Однако, большинство критиков, – пишет П. М. Сысоев, – о картине «Письмо с фронта», – просто не пожелало заметить картину. О многих художниках-экспонентах пишет в своем обзоре

³⁷⁸ Боровский А. Искусство послевоенных десятилетий//Лицом к будущему. – С. 490.

³⁷⁹ Там же.

³⁸⁰ Ситник В. О жанре в советском искусстве. //Искусство. -1947. №1 ; Сысоев П. М. Борьба за социалистический реализм в изобразительном искусстве //Искусство. – 1949 №1; В. Никифоров О бытовом жанре// Искусство. – 1956. №3.

выставки в «Вечерней Москве» В. Костин, но о Лактионове он не вспоминает. В статье «О подвиге и герое» («Комсомольская правда, 7 января 1948,) космополит Каменский не нашел для «Письма с фронта» других эпитетов, кроме как «фальшивый блеск» и бездушность. В. Костин позднее писал о картине Лактионова («Вечерняя Москва», 1948 13 ноября), что она «тщательно выполненная», «академически жесткая по живописи», «имеет существенные недостатки в раскраске фигур»³⁸¹.

Пластов еще в 1930-е годы органически не принимал этот стиль.

«Мне мерещатся формы и краски, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истошными голосами»³⁸².

Первым отличие стилистики Пластова от советского бытового жанра отметил Р. С. Кауфман.

«В советской картине до Пластова находили в первую очередь применение принципы повествовательного, сочиненного сюжета. Пластов же стал строить свои картины по принципу «бессобытийного жанра». Он сохранил существенно важные черты этого метода, ибо они соответствовали его мировосприятию»³⁸³.

Знаменательно, что рукопись статьи Кауфмана Пластов читал еще до выхода альбома в 1958 году, и она ему понравилась. «Рукопись нам с Колей очень понравилась»³⁸⁴.

Р. С. Кауфман считает, что Пластов **словно бы наследует напрямую русской дореволюционной традиции помимо десятилетий советской истории.** «Зритель хоть мало-мальски знакомый с дореволюционной живописью, не может перед картинами Пластова не вспомнить произведения так называемого лирического жанра, занявшие такое большое

³⁸¹ Сысоев П. М. Борьба за социалистический реализм в изобразительном искусстве» С. 51

³⁸² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24. 11. 1935

³⁸³ Кауфман Р. С. Аркадий Александрович Пластов. – М.:Искусство,1962. – С.15

³⁸⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22. 02. 1958

место в русском искусстве 90-900-х годов. Солнечные картины А. Архипова, где природа, как светлое начало, озаряет трудную жизнь крестьян, произведения анималиста А. Степанова, который был не только знатоком животных, но и настоящим художником человека, наконец, удивительные в своей безыскусственной правде и глубоко поэтические крестьянские жанры великого Серова – вот наследство, воспринятое еще в юности и сбереженное до наших дней Пластовым»³⁸⁵.

Уже сами названия его картин – «Ужин трактористов» (1951), «Родник» (1952), «Юность» (1953-1954), «Весна» (1954) «Летом» (1954), «Лето» (1959-1960), «Смерть дерева» (1962) – обозначение высоких вечных смыслов бытия.

Картина «Ужин Трактористов» писалась в Прислонихе летом и осенью 1951 года. Ее можно назвать «картиной созерцания». «Вчера и сегодня на закате небеса окрашивались такой умопомрачительной нарядностью и торжественностью, с таким несказанным великолепием и величием зацветало небо, будто его расписали ангелы»³⁸⁶.

С точки зрения цветовой системы эта работа является прямым продолжением модели колористической организации картины «Колхозный ток». Вместо доминирующего локального «красного» здесь большое пространство локального «белого», по отношению к которому срежиссированы все остальные цвета. Белый, как и черный – особые цвета в пластовской палитре, всегда сложносочиненные. Художник часто повторял фразу, которую можно воспринять как в прямом, так и метафорическом смысле: «Как объяснить слепому, какого цвета молоко?». Белый цвет, как известно, аналогичен по спектру солнечному свету. В картине белое и в халате девочки, и в цвете молока ловит закатные лучи солнца. Вообще, как и в картине «Колхозный ток», все, что изображено «ловит» солнечный свет, но

³⁸⁵ Кауфман Р. С. Аркадий Александрович Пластов. – С. 15

³⁸⁶ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. 12-13. 09.1951.

здесь этот свет закатный. Художник словно «проверяет» закатный свет на всем: щеке девочки, траве, вспаханной земле, загорелой шее тракториста (красной с изумрудной тенью), его красной майке и волосах лежащего мальчика, металле трактора. Построена идеальная колористическая система закатной освещенности, где каждый цвет не просто верно передан, но в этой системе как бы заранее предсказуем и предопределен. Задача передать состояние, которое продолжается не более получаса, сложна, и художник изучал его не только в этюдах к данной картине. Портреты и автопортреты, пейзажи на закате – его любимый живописный мотив.

«Меня поразило, – отмечал в одном из очерков писатель Ефим Дорош, – что в картине, которую можно бы назвать жанровой, действительность, запечатленная художником, выглядит как бы существующей от начала бытия. Каждая подробность в ней относится к нашим дням: и фуражка пограничника на небритом трактористе, и жесткий ширпотребовский бидончик в руках босой девчонки, принесшей трактористам ужин, и трактор с облачком дыма, не выключенный ради спешности... Однако при взгляде на людей и на уходящую к горизонту пашню, освещенную красноватым закатным солнцем, невольно хочется сказать о картине: «Оратаи»³⁸⁷.

«Вневременную» сущность картины обнаруживает и профессиональная журнальная критика того времени, как правило, с негативной оценкой.

«Все три образа как бы застыли, ушли в себя, поглощенные своим немудреным занятием. Предвечерняя тишина, разлившаяся по ниве, сковала и образы людей. Если бы справа не был изображен еще не остывший от работы трактор, то зрителю представилась бы лирическая и правдивая картина того, как работал потихоньку-полегоньку в поле пахарь со своей сохой, а теперь присел отдохнуть и закусить. Пластов нарушил внутреннюю

³⁸⁷ Кауфман Р. С. Аркадий Александрович Пластов. – С. 5.

правду образа уже в самой композиции картины, не говоря уже о том, что ее размеры не соответствуют образному решению темы»³⁸⁸.

В. П. Толстой пишет о картинах «Ужин трактористов», «Витя подпасок»:

«Пластов мало и недостаточно широко видит вокруг себя и, следовательно, изображает в своих картинах не всю правду, а лишь частичку ее – одну и уж, конечно, не главную грань действительности. Поэтому-то вместо целостной, правдивой картины жизни и труда современного колхозного крестьянства, мы находим в его картинах отдельные случайные фрагменты, в которых есть и чувство, и наблюдательность, но нет обобщения. А мы ждем от Пластова эпического полотна о нашей жизни, о ее передовых достижениях, о великом труде нашего народа. Мы ждем от него создание **типических образов наших современников** (выделено мной-Т.П.). Пластов еще не осознал до конца, что «малая правда» отдельного частного факта это еще не та реализма большая жизненная правда, за которую мы боремся в искусстве социалистического реализма, – правда богатырских дел и незаурядных характеров русских людей эпохи построения коммунизма»³⁸⁹.

В. Зименко старается «оправдать» художника, выступает против оценки критикой картины «Колхозный ток» как выбранного случайного момента и «слабости» сюжетной мотивировки: «главный герой на переднем плане не работает, а прохлаждается, воду пьет» «Так пьет, как изображенный мужчина в красной рубахе, только много и тяжело поработавший человек... И пьет он торопливо, стремясь скорее снова включится в ритм труда»³⁹⁰. Но он, опять же, делает это не с точки зрения

³⁸⁸ Соседова М. Всесоюзная художественная выставка 1951 года. О жанровой живописи. //Искусство 1952 №3. – С. 17.

³⁸⁹ Толстой В. О жизненной правде и художественном мастерстве. Искусство.- 1952. №4. – С.22-23.

³⁹⁰ Зименко В. Проблема специфики живописи.// Искусство. – 1956. №3. – С. 10

ценности живописных качеств картины, а с точки зрения обоснованности, мотивировки сюжета.

Картина «Юность» – еще одно свидетельство утверждения новой поэтики и живописной манеры Пластова, что выражалось не только в отказе от развернутой сюжетности, но и в изменении сущности и функции натурального этюда и характера его преобразования в картине. И если в картине «Колхозный праздник» этюд входит в картину практически без изменений, то здесь он не только живописно, но и семантически преобразуется.

В этюде «Спящий» (к картине «Юность») решены все задачи натурального этюда – анализ формы, цвета, прослежены рефлексы, узнаваемо намечены цветы. На этюде парень одет с синюю майку и коричневые брюки – обычная одежда для деревенской жизни, рядом с ним лежит фуражка. В картине парень по пояс обнажен, на нем – белые брюки, рядом лежит изысканного цвета голубая рубашка. Преображаются и цветы – реалистичные в этюде – в картине они приобретают образ некой идеальной воплощенности, абсолютности. Сохраняя портретное сходство с Н. А. Пластовым, образ из реалистического в этюде превращается в идеальный образ юности, в надежду на счастливую будущность. Знаменательно, что при этом Пластов намеренно использовал свой любимый прием частичного «сокрытия лица» («Колхозный праздник», «Трактористки» «Полдень» и др.), что с одной стороны, акцентировало внимание на «позе», «языке тела», а с другой – «переводило» поэтику сюжета в «метафору».

Символический смысл приобретает и дорога, едва виднеющаяся среди высокой зеленой ржи.

Вольно раскинувшийся в белых брюках на меже молодой человек не устраивал ни критику, ни доминирующее эстетическое сознание вообще. У него не было ни истории, ни приемлемого сюжета жизни.

В этой картине проявилась та же вневременная сущность пластовской поэтики, которая очевидна уже в работе «Ужин трактористов» и которая

позволила его картинам перешагнуть временные ограничения, перейти от пресловутого «правдивого, исторически конкретного сюжета» к возможности существования в вечности.

Картина была начата летом 1953 года и заканчивалась зимой 1953-1954 года.

«Беспечальным светлым праздником встало в памяти ласковое лето. Было такое ощущение, что точно какие-то крылья перенесли тебя к этой шелестящей ржи, под это утреннее небо, поэтическое волнение охватило нас обоих»³⁹¹.

«Вторую, где сынка лежит около ржи, писал тоже дня три назад. Перенес совсем за край велосипед, чуть-чуть его выпустив, освободил золотые цветы от неясной путаницы с велосипедом, переписал брюки, сделал их полотняными... Сразу вся картина стала единой, легкой, цельной...»³⁹².

На картине изображен (портретно) сын художника – Н. А. Пластов. Ему 22 года и очевидно, что на картине изображен молодой человек (а не мальчик, как пыталась утверждать критика, придумывая за автора несуществующий сюжет – «мальчик на каникулах»).

«Мальчик- подросток, растянувшись во весь рост на меже возле поля молодой зеленой ржи, подставил солнцу свое до половины обнаженное, худенькое, еще не загорелое тело. Образ юноши – центр картины, однако ему отведена в ней лишь пассивная роль. В первую очередь и с наибольшим увлечением художник говорит все же о молодости родной земли, о буйном цветении трав и бескрайней зелени нив. Все это выражено прекрасно – передана пьянящая свежесть воздуха, манящая синева далей, а образ юноши очерчен бегло. Картина и захватывает и оставляет у зрителя ощущение какого-то душевного голода: **так хочется поближе увидеть молодого незнакомца, узнать, какими делами заполнена его жизнь, почему так**

³⁹¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24. 12. 1953

³⁹² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 20. 01. 1954

сладок для него этот отдых?(выделено мною – Т. П.). Думается, что в жанровой картине пейзаж должен быть лишь аккомпанементом человеческих переживаний, средой, в которой живет человеческий образ»³⁹³.

Критик хочет видеть жанр, ясный и понятный сюжет и не случайно К. Ситник далее вспоминает сказочную «Аленушку» В. Васнецова, сюжет которой и все события каждому знакомы с детства.

Между тем, автор исчерпывающе точно решает поставленную им самим задачу – создать живописную метафору юности, собирая вместе все ее визуальные образы- юность человека, юность природы (зеленая рожь, портретно узнаваемые цветы раннего июня, щенок с розовым языком, впервые увидевший жуков-бронзовок). Поэтический смысл пластовской картины сродни пушкинскому образу «утро года».

Юность – символ расцвета физического и духовного, надежд на будущее, на счастье, на практически бесконечную жизнь. Эти надежды для Аркадия Александровича были воплощены в сыне. Картина «Юность» – это мечта о его счастье и счастье его поколения, а не «рассказ» о приехавшем на каникулы из города в колхоз.

«Сынок у меня сегодня дома, пишет свою летнюю картинку – она стала плотнее, живописнее и ладнее по композиции. Хороший из него выйдет художник. Глаз у него – алмаз и очень большое понимание необходимых для живописца вещей. Я вот сегодня посмотрел в Третьяковке акварели Репина, Серова, Сурикова, Врубеля (я не говорю о более мелких) и невольно сравнивал Колины акварели с работами этих великанов. Недалеко он от царствия небесного. Даже сейчас у этого птенца поражает размах крыльев. Если Бог помилует всех нас и его в первую голову – это будет крупный человек. Хвала Господу за все. Только бы не висело у него на ногах что-нибудь ничтожное, годы его молодые»³⁹⁴.

³⁹³ К. Ситник. На академической выставке// Искусство. -1955. №1. – С. 12-13

³⁹⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22. 03. 1952.

Картина «Родник» (1952) Ереванского музея – обращение к образу юной Наталии Алексеевны Пластовой – жены, собеседника, первому зрителю и критику всех его картин. Ее прообраз – фотография юной гимназистки с двумя русыми косами, та, которую впервые увидел Пластов у своего однокашника, священника А. А. Троицкого. «Дева над вечной струей» – один из поэтичнейших образов мирового искусства.

В цикл «созерцательных», «бессобытийных» работ 1950-х годов входит и картина «Весна» (1954). Как и другие «поэзии» Пластова, она также вызвала поляризацию мнений и зрителей, и критиков, многие из которых хотели отождествить ее с бытовым сюжетом, настаивая на названии «В старой бане».

«Все было бы хорошо, если бы Пластов сплошь да рядом не ошибался, принимая уходящее за существующее и полагая при этом, что он выражает правду жизни, – писал Б. Иогансон. – Возьмем, хотя бы, его картину «Весна», наиболее интересную из последних работ... Посмотришь на картину во второй, в третий раз, четвертый раз – первое впечатление проходит, и тогда начинаешь рассуждать: «А зачем Пластову надо было брать баню «по-черному»? Ведь это не этюд с целью выявить белизну тела на фоне бревенчатой, покрытой сажей стены бани. Ведь это картина, стало быть, обобщение. Почему предбанник без крыши? И начинаешь догадываться, что баня «по-черному» необходима была Пластову для живописного эффекта светлого тела на черном фоне. А снятая крыша – для того, чтобы дать верхнее освещение и показать пейзаж»³⁹⁵.

Совсем по-другому оценивал картину А. Каменский: «А отразилась ли в этой картине современность? Да, отразилась. Отразилась, так сказать, опосредованно в ощущении полноты и счастья жизни, радужной ее зари, которыми буквально пронизана картина. По-моему, это чувство, порожденное нашей эпохой, есть и в другой картине Пластова – «Весна»,

³⁹⁵ Иогансон Б. Всесоюзная художественная выставка. 1954 года. Всенародный смотр. // Журнал Искусство. – 1955. №2 – С. 8.

хотя ей и придали заголовок «В старой деревне»... Но ведь, право же, не ради восхваления старого обычая написано это полотно. Оно воспевает прелесть туманного влажного дня ранней весны, красоту молодого крепкого тела девушки, выбежавшей в холодный предбанник, чтобы помочь одеться сестренке, крохотной, но уже подражающей степенности взрослых девчурке, с уморительно поджатой нижней губой. Разве не современно это торжество полной сил, живых соков молодости»³⁹⁶.

О замысле и пластических источниках картины «Весна» говорилось в главе II.

Художнику удалось запечатлеть тот идеал женской красоты, телесной и духовной, который живет в сердце каждого человека и, как правило, не находит воплощения в реальной жизни. Холодноватость, чуть отстраненность письма, трогательный образ ребенка, простота и естественность сюжета ставят этот образ на недоступный для чувственного восприятия пьедестал чистого восторга и целомудренной любви. Пластов назвал картину «Весна» (а не «В старой бане»), подчеркивая тем самым ее метафоричность и вызывая в памяти весь ассоциативный ряд образов мирового искусства, связанный с этим словом.

В начале 60-х художник пишет огромное полотно «Лето», как бы реминисценцию своей давней картины «Стадо». Но и цветовой строй, и настроение здесь совсем иное – во всем чувствуется полнота жизни, хлещущая через край радость бытия: в потоках света, в мощи и пластическом совершенстве животных, в обнаженных телах купальщиц на дальнем плане, в животворных струях молока. Тем же упоением жизнью, солнцем, водой, счастьем молодости проникнута картина «Полдень». Полдень – это не просто самое жаркое, нерабочее время летнего дня, – это, как часто бывает у Пластова, аллегория жизни, в ее расцвете, силе, совершенстве. Картина «Праздник» с ее пуссеновским небом, скачущими дивной красоты лошадьми

³⁹⁶ А. Каменский. Тема и образ. // Искусство. – 1955. №2. – С. 16

– это праздник жизни, на который приглашены все, кто способен ощутить эту, как писал художник, «громоподобность бытия». Данные работы также относятся к жанру пластовских «поэсий». Ярким примером перехода к бессобытийному жанру в позднем творчестве мастера может служить картина «Бабье лето» (1969-1971). Задуманная как пейзаж со стафажем, в процессе работы она превращается в декоративное полотно с матиссовскими декоративными эффектами.

Важно, что во всех картинах нарративный сюжет заменяется живописной метафорой, суть которой художник сам разъясняет в письме искусствоведу Н. Соколовой. Уже сами названия его картин – «Весна», «Лето», «Полдень», «Юность», «Родник» – обозначение высоких вечных смыслов бытия, которые соотносятся с парадигмой вечных тем и экзистенциально осмысленных пластических сюжетов мирового искусства – таких, как времена года, жизнь и смерть, юность и старость. Можно говорить о «поэтике названий» пластовских картин, составляющих единое целое с их живописной семантикой.

«Что Вам сказать насчет того, чтобы я дал название «Весна» одной моей работе? Если брать «вопросы зрителей», так ну их с этими вопросами. Мне на эти вопросы трудно ответить, переводить с русского на китайский, ей – богу, нет охоты и пользы.

Вот как Вы им отвечали, мне было бы интересно узнать. Но если Вы сами хотите задать мне такой вопрос, то это уже много хуже и печальнее, ибо сие значит, что даже наиболее чуткие сердца замкнулись для самых обыкновенных голосов искусства и надо забыть евангельский наказ: «толщьте и отверзется вам».

Если искусство во многом, так сказать, иносказанье, немая и самая красноречивая речь, то, видимо, надо иметь зрителю... какие-то особенные уши, чтобы услышать этот сокровенный, страстный шепот души художника, чтобы вдруг ощутить тепло его уст, очнуться и как бы воскреснуть в ином чудесном мире, из которого, заглянув в него хоть раз, уже никогда не

захочется вернуться в то состояние, которое диктует такие названия, как «Рубка леса» (вместо «Смерти дерева») или «Мальчик на каникулах», которое мне советовали дать моей картине «Юность»... и т.д.

Вы пишете: «Вы придумываете названия, на мой взгляд, очень многозначительные, которые соответствуют Вашему мироощущению. Уточните это. Подобная цитата не только поможет зрителю и каждому из нас, но и ...»

Дорогая моя! Я никогда не придумываю названий... Название и идея картины, замысел рождается одновременно, неотделимо друг от друга. Но только на холсте я пишу цветом..., а на бумажке, что под картиной, пишу ну как бы подстрочный перевод, что ли, того, что зрителю предстает в том или ином обличье перед глазами.

Каждый волен подыскивать любое слово из убогого нашего словарного фонда (по сравнению с живописью)..., но, давая свой подстрочник, я втайне рассчитывал, что он попадет в руки поэта или просто умного человека, и этого ключа хватит ему открыть твой ларец с немудреными сокровищами. Увы, это редко, редко доводится встретить, а пытаться объяснить слепому, какого цвета молоко, для меня просто не по мозгам»³⁹⁷.

Именно слово, как метафора, как ключ к кодам культурной архетипической памяти человека должно было, по мнению художника, пробудить весь спектр образных и пластических ассоциаций и, тем самым, «вписать» данный конкретный элемент бытия в общую вечную картину мира, сделать ее цельной и гармоничной.

Если попытаться проанализировать здесь стилистику письма к Н. Соколовой (сокровенный, душа, уста, воскреснуть, евангельский наказ: «толцые и отверзется вам»), станет понятно, что семантика «нового жанра» представляется художнику почти сакральной.

³⁹⁷ Пластов А. А. Черновик письма к искусствоведу Н. Соколовой. 1963. Архив семьи Пластовых.

Эти работы – есть прямое обращение к зрителю («я втайне рассчитывал, что он попадет в руки поэта или просто умного человека»), что напоминает чеховское: «когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам».

По определению современника Пластова, Бориса Пастернака: «Метафоризм, — есть естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по – орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа»³⁹⁸.

Новую стилистику своих картин конечно же осознавал сам художник.

«Необычность моих картин многих ставит в тупик – хорошо это, бесспорно, но за чего же считать прочее»³⁹⁹.

3.3. Зарубежные поездки Пластова и их влияние на стилистику и семантику творчества художника в 1950-1970 гг.

Большое влияние на творческое сознание и пластический язык Аркадия Пластова (совершенно недооцененное исследователями) в 1950-60 годы оказали заграничные путешествия, возможность видеть Европу, европейскую жизнь, сокровища европейских музеев. В письмах начала 1950-х годов ясно различимы ноты безнадежности от осознания своей оторванности от мировой культуры и цивилизации. «Еще нестерпимее стала мысль о безнадежности когда-либо узреть воочию то, о чем несёт душа мечты с тех пор, как себя помнит. Ну, Господь с этим, зачем только все это

³⁹⁸ Пастернак Б. Л. Избранное: в 2-х т. – Т.2.- М.: Художественная литература, 1985. – С. 306.

³⁹⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 21. 11. 1954.

достается на муку самым чувствительным сердцам»⁴⁰⁰. Он прекрасно осознает сущностную ущербность замкнутого пространства советского проекта, несправедливость и пагубность «железного занавеса», за которым ему суждено было прожить большую часть жизни. «Трудно нам, протухшим в раковинах, понять и должным образом оценить движения и поступки людей, для которых арена деятельности – весь мир, у которых каждое перышко в их крыльях пропахло всеми ветрами вселенной»⁴⁰¹.

В середине 1950-х Пластов, как очень немногие его современники, получил неожиданную, пусть и подконтрольную возможность выезжать за пределы Отечества. Во второй половине 1950-х – первой половине 1960-х он посещает Италию, Францию, Египет. Всего один день проводит он в Стамбуле, несколько часов – в Афинах. Как правило, в исследованиях этим впечатлениям и их влиянию на творчество мастера практически не уделялось внимания, что отчасти представляется логичным: Пластов к этому времени уже вполне сложившийся мастер, с определившимся кругом живописных тем, далеко не молодой человек. Между тем, эти впечатления буквально ошеломили его: «... Бог дал счастье увидеть Парфенон и, наконец, святую Софию в Константинополе. Пусть на это дали нам по туристической программе всего по часу, по два, все равно удалось пережить как бы некое восхождение на седьмое небо вне всяких человеческих категорий по разделу прекрасного, превыше всяких наших воображений и ожиданий, так, что даже на какое-то время усомнились в самой реальности развернувшегося перед нами свитка поистине небесных чертогов. Я лично не мог удержаться даже от слез восхищения перед неисповедимым взлетом человеческой мощи, перед такой бездной счастья, что опрокинулась на нас подобно блистающему водопаду и *поглоштило в тебе все, что ты много десятков лет почитал за жизнь и радость* (курсив мой – Т. П.). Было это превыше всего, и сознание

⁴⁰⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 27. 02. 1951.

⁴⁰¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 06. 03. 1956

было бессильно разобраться в этом божественном опьянении»,⁴⁰² – писал он своему первому учителю – Д. И. Архангельскому.

Изучение значения этих поездок существенно не только для понимания поздних работ Пластова, но и для определения общего вектора его творчества.

Работа над данной темой включала анализ дневников, писем, воспоминаний, специально подготовленного художником текста для публикации (и неопубликованного по причине редакторского вмешательства), анализ этюдов, альбомных зарисовок, и, наконец, картин, написанных, под непосредственным впечатлением от поездок, а также исследование изменения пластических сюжетов и стилистики работ художника, появление новых сюжетов (в частности, мифологических) над которыми он работает уже не как над эскизами, а как над станковыми произведениями («Суд Париса», «Икар и Дедал»).

Аркадий Пластов приехал в первый раз Италию летом 1956 года с группой известных художников, среди которых были С. В. Герасимов, С. А. Чуйков, Т.Н. Яблонская, Б. В. Иогансон, Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов). Поездка была связана с участием живописцев в «Биеннале ди Венеция», которая проходила с июня по октябрь 1956 года. Комиссаром советского павильона был Г. Недошивин. На выставке были представлены крупнейшие художники советского периода, в том числе уже ушедшие из жизни, например, М. В. Нестеров, И. И. Машков, П. П. Кончаловский. Выставка должна была продемонстрировать безусловное смягчение культурной политики, ее смещение в сторону общечеловеческих ценностей. Были представлены работы различных стилистических направлений (разумеется, в рамках официального искусства), практически отсутствовала идеологическая, пропагандистская направленность.

⁴⁰² Пластов А. А. Письмо Архангельскому Д. И. Декабрь 1965// «Живу и дышу родным городом». – С. 198.

На экспозиции были разделы живописи, скульптуры и графики.

В живописном разделе были представлены портреты М. В. Нестерова, «Хлеб» Т. Яблонский, «Композитор С. Прокофьев» и натюрморты П. Кончаловского, «Москва» Ю. Пименова, пейзаж С. Герасимова «Лед прошел», «Портрет скульптора С. Коненкова» П. Корина, работы М. Сарьяна «Натюрморт с цветами и фруктами» (1953), «Улица в Ереване» (1945), «Натюрморт на фиолетовом фоне» (1952) Н. Удальцовой. Как видим, даже недавно столь неудобные и порицаемые за «формализм» художники, как Н. Удальцова и М. Сарьян, принимали участие в выставке.

«Советский раздел на 28 Международной Биеннале в Венеции предлагает итальянской и международной публике знакомство с широким спектром нашего искусства – живописи, скульптуры, графики за последние 20 лет. Практически все произведения выставки были созданы в период с 1934 года, когда СССР в последний раз участвовал в традиционной венецианской Биеннале. На стендах выставки вы встретитесь с художниками разных республик Советского Союза. Это художники не только разных направлений, но и разных поколений. Здесь преобладают полотна, изображающие жизнь нашей страны в ее повседневной реальности. Так темой картины Аркадия Пластова «Ужин тракториста» стала жизнь русской деревни. Его работу отличает энергия, живописный темперамент»⁴⁰³.

Пластов был представлен тремя картинами: «Юность», «Родник», «Ужин трактористов».

В отзывах итальянской прессы отмечалось, что «В русском павильоне ожидали увидеть многочисленные портреты «вождей» во всех более или менее героических позах и колоссальные полотна, изображающие бесконечные шествия трудящихся... или же изображения жестоких боев, когда грозные «товарищи» в форме с победоносным видом давят карающей пятой ненавистного капиталиста – и все это в реалистическом стиле. Вместо

⁴⁰³ G. Nedoscivin. Prefazione//L'ARTE SOVIETICA alla XXVIII BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA. VENEZIA. 1965. – p. 3

этого публика увидела в русском павильоне светлые и гармонические образы, плод иллюстративной живописи, мирной и радостной...»⁴⁰⁴. (Коррьере делла Национе» Рим 5 августа 1956 Анджелло делла Массеа)

Критика выделяет «живого портретиста» П. Корина, «Ужин трактористов» А. Пластова, где «заходу солнца позавидовал бы и Моне»⁴⁰⁵.

В Биенале участвовали такие выдающиеся европейские мастера как Джорджио де Кирико («Автопортрет в костюме чинквеченто», «Руджеро освобождает Анжелику», «Ипполит со спутниками на острове Крит»), К. Карра, Ф. Казорати, Б. Бюффе, скульптор А. Джакометти и другие.

Большую премию по живописи получил Жак Вийон (Франция), работавший в живописи и графике как в фигуративной, так и в абстрактной стилистике.

По скульптуре – английский скульптор Линн Чедвик, работавший в очень выразительной стилистике, синтезирующий фигуративность и абстракцию.

Оценка советской критики (в частности, Г. Недошивина в статье «XXVIII Биеннале») большинства направлений и стилистических течений европейского искусство была тенденциозной, политизированной, подчас предвзято негативной.

«Все в таких вещах рассчитано на то, чтобы почти физиологически раздражать глаз и нервы, возбуждать в зрителе болезненно обостренное ощущение уродливых форм. Это искусство человеконенавистническое и, если так можно выразиться, жизнененавистническое»,⁴⁰⁶ - пишет он о скульптурах Чедвика.

Вместе с тем положительные отзывы советского критика вызвали работы Р. Гуттузо («Пляж»), молодых английских живописцев Дж. Бретби,

⁴⁰⁴ Губер А. Итоги XXVIII Биеннале в Венеции. //Искусство.-1957. №3 – С. 57.

⁴⁰⁵ Там же С. 66.

⁴⁰⁶ Недошивин Г. XXVIII Биеннале. // Итальянские впечатления. – М. Советский художник, 1958 – С. 139.

Д. Гривза, скульптуры Ф. Мессины («Ева», «Венера»), Дж. Манцу («Танцовщицы»), М. Маццакурати, графика А. Сальваторе, М. Муччине.

« В работе над развитием здоровых реалистических основ советского искусства определенную роль должно сыграть внимательное изучение тех многообразных и сложных реалистических тенденций, которые мы наблюдаем сегодня в самых различных странах»⁴⁰⁷.

В целом Биеннале можно считать важным этапом в преодолении изоляции советского искусства от европейского и мирового культурного пространства.

Знаменательно, что у Аркадия Пластова сложились неформальные отношения с некоторыми итальянскими художниками, участниками Биеннале. Так, в итальянских путевых альбомах Пластова сохранились адреса, написанные собственноручно художниками Камилло Кателли (Неаполь), Доменико Пурификато и Саро Мирабелла.

Очень профессиональные работы Камилло Кателли (в живописи, графике скульптуре) – интересны переосмыслением традиций французской живописи (импрессионистов, П. Сезанна, П. Гогена).

О С. Мирабелла писал в статье о Биеннале Г. Недошивин: «его напряженные, но суровые и крепкие пейзажи, его монументальные жанровые группы рыбаков и крестьян правдивы и скупно выразительны»⁴⁰⁸.

Важным источником изучения влияния зарубежных поездок на творчество А. Пластова являются документы, хранящиеся в архиве семьи художника и впервые вводимые в научный оборот.

Первая поездка в Италию (июль 1956 года) отражена в многочисленных рукописных текстах Пластова, среди которых:

1. Дневник.

⁴⁰⁷ Там же. С. 157.

⁴⁰⁸ Недошивин Г. XXVIII Биеннале. – С.161.

2. Несколько вариантов воспоминаний, написанных уже в Москве или Прислонихе.

3. Письма.

3. Текст рукописи «В Италии», предназначенный для печати и имеющий следы редакторской правки.

Видимо, художник не согласился с исправлениями, которые носили как стилистический, так и концептуальный характер. В верхней части титульного листа рукой сына художника – Н. А. Пластова написано: «После редакционной правки отец отказался подписать в печать переделанную редактором рукопись в самом резком тоне»⁴⁰⁹. Этот текст наиболее выверен автором стилистически, менее эмоционален.

4. Рукописи вариантов воспоминаний.

Тексты, написанные как в Италии под непосредственным впечатлением от увиденного, так и по возвращении содержат оригинальные, порой отличные от хрестоматийных оценки итальянского искусства, что отражает личностное, индивидуальное восприятие художника и является важным дополнением к пониманию его творческого мировоззрения. Тексты содержат оценки произведений итальянских художников, описание впечатлений от городов, отдельных памятников, повседневной жизни Италии, являются прекрасным образцом языка и оригинального стиля Пластова.

Так, текст, предназначенный для печати, необычайно интересен абсолютно независимой оценкой достопримечательностей Рима.

Каждый эпизод путешествия отражен в текстах, при этом тексты являются, как это часто бывает у Пластова, важным и значимым комментарием и дополнением к живописным работам.

Циклы этюдов связаны с конкретными городами и, в основном, известными, много раз изображавшимися разными художниками, местами.

⁴⁰⁹ Архив семьи Пластовых.

В анализе этюдных циклов Пластова интересна как стилистика работ, так и их связь с текстами, со словом.

Венеция в этюдах и текстах Пластова – это соединение стихии воды со стихией искусства, столь же причудливой и непредсказуемой, это желание увести с собой благоуханную свежесть лагуны, сокровища Понте Риальто, переливы муранского стекла...

«Сказочная Венеция все семь или восемь дней, какие мы провели в ней, казались неправдоподобным и пленительным сновидением. Только в ней, да еще в Неаполе познаешь что такое неисчерпаемость и величие стихий... Надо смиренно отложить всякие попытки поведать что-либо бедным нашим языком. То есть его хватит, может быть, на то, что просто накипь на ее блестящей радужной поверхности, но взяться дать малейшее представление об этом фантастическом облике, сотканном будто из одних жемчужных переливов, выше моих сил. И состояние духа там не поддается привычному разумению. Утро ли было, подобное продолжению какого-то бесконечно счастливого сна, сверкающий ли полдень среди мраморных дворцов, погруженных в зеленоватый хрусталь Адриатики, исполосованных отражением нежнейших колеров, когда в каком-то безумном расточительстве по атласу каналов брошены брызгами золото, изумруды, аквамарины, неслышный ход черного бархата гондол на жемчужном мерцании вечно трепещущих волн, набегающих пологими зелеными горбами на темно-зеленый мох мраморных ступеней, одевая их сверкающим кружевом пены, столбы причалов с золотыми точеными верхушками и неустанно пляшущим отражением пестрят тут и там, и от этого веселого частотола не можно оторвать глаз»⁴¹⁰.

Все итальянские работы писаны с «расширенной» палитры, художник стремится передать насыщенность цвета, яркость красок Италии. (Чего ему, видимо, не хватало в среднерусском пейзаже). При небольших размерах эти

⁴¹⁰ Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

этюды, писанные тонкой рисующей кистью, необычайно точны и информативны, передают мельчайшие детали реальности, поразившей художника. Работу «San Marco», передающую перспективу площади, стремящуюся к собору, все значимые архитектурные детали которого подчеркнуты и акцентированы (включая знаменитые мозаики), в то же время можно считать одним из образцов живописи Пластова, воплотившим традиции импрессионистической поэтики. Эта работа, как и «Пьяцетта», где живая жизнь площади, изящные силуэты девушек, удивительная гармония между богатством цвета и воздухом, наполняющим пространство картины, напоминает работы Ю. Пименова.

К мотиву «Мост у Пьяцетты» художник возвращается дважды – пишет его в солнечный день и во время грозы, практически повторяя импрессионистические эксперименты К. Моне, изучая разную освещенность движущейся воды.

Солнечный этюд написан против света, яркий красный цвет платья женщины на мосту является абсолютно необходимым цветовым камертоном. Цвет неба – охра с белилами, а волконскоит – вода под мостом в тени: свидетельство широчайшего тонового диапазона (небо – самое светлое, вода – самое темное). Белая арка моста в тени против желтого неба написана кобальтом фиолетовым светлым, дальние фигуры на мосту облекаются знойным противосветом.

По светоносности пасмурный этюд практически не уступает первому, солнечному. И хотя тональное сближение самых светлых и самых темных произошло, но камертон остался то же – красный.

Можно сказать, что Пластову в Италии впервые открывается поэзия города, красочность городской толпы. Не писавший Москву (сохранилось несколько графических листов), как, впрочем, и другие города, утратившие в постреволюционные годы для него всякое духовное наполнение, ставшие в его сознании источником фальши и символом потери идентичности, Пластов лишь в итальянских этюдах впервые пишет жизнь города, людей,

«населяющих» архитектурные пейзажи. Художника захватывает жизнь Венеции, этой вечной праздничной мистерии, где жив дух Карнавала, авантюры, Казановы.

Кисть Пластова обретает в Венеции способность писать ночную жизнь города, изящных европейских дам в подчеркнуто модных одеждах, респектабельных буржуа, прогуливающихся с собачками по пьядетте, пластику обращенных друг к другу фигур влюбленных. Синяя венецианская ночь с красными сполохами ярких одежд, узнаваемый силуэт города в этюде «У Дворца дождей ночью» станет сразу, по возвращении в Москву, основой картины «Венеция» (Ростовский областной художественный музей, г. Ростов – на – Дону). «Вечером, когда всюду блистает красноватое, тускнеющее золото утомленного солнца, и ночь приходит с цветными огнями, серенадами, и с таким неисчислимым множеством беспечных веселых людей, красотой всех стран, всех наций, юных и прекрасных, приехавших сюда испить добрую чашу счастья»⁴¹¹. Художник делает с натуры этюд и рисунок цветными карандашами, а также многочисленные зарисовки типов лиц, женских фигур, обнимающихся пар, собачек.

Очевиден особый интерес художника к мостам, попытка разобраться в их архитектурной живописности. «Мост у Пьяцетты», «Ponte Rialto», «Мост Вздохов» – тому свидетельство. Однако желание запечатлеть (возможно, прежде всего, как память) красоту Венеции никогда не подчиняет живописных задач, которые всякий раз ставит и решает художник.

В итальянских этюдах Пластова ясно виден взгляд скульптора, восхищение архитектурными и скульптурными решениями. «Памятник Кондотьеру», «Храм Аполлона. Помпеи», «Римская волчица», «Марк Аврелий».

В работе «Кондотьер» (Бартоломео Коллеони) Пластов словно перефразирует в живописи скульптурные решения Вероккио, сохранив и

⁴¹¹ Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

подчеркнув все реперные точки контроля формы и пропорций памятника. При этом, он безусловно восхищается «вписанностью» памятника в архитектуру площади. Фигура лошади и всадника сделана не более чем 20 мазками, передающими восторг художника от ракурса, сохранив пластическую и анатомическую точность. Посадка и положение ноги всадника и каденции лошади переданы безупречно, с абсолютным знанием особенностей искусства выездки.

Неаполь, куда тоже счастливо попадает художник – совсем иной мир. Пыльный, знойный город из фильмов итальянского неореализма (художник смотрел итальянские фильмы – об этом есть упоминания в письмах), а рядом – удивительный цвет залива, Везувий, Помпеи...

«Я два раза побывал в Помпеях, пылающих нестерпимым зноем, и сделал там этюд храма Аполлона и небольшой прилегающей к нему площади, на фоне такого невинно-голубоватого конуса с белым облачком в половине горы легендарного Везувия. В этом городке, как будто вчера пришедшем из античности, такие удивительные, приветливые в этих светлых пепельно-охристых развалинах, такие невинные цветы среди камней. Такая простая, цельная, понятная жизнь, видимо тогда была, что не можно и оторваться от этой задушевности. На Везувий, когда мне пришлось его видеть в этот день с палубы небольшого пароходика, делающего огромную дугу по Неаполитанскому заливу, вечером смотреть страшно. Сизобагровый, как исполинский карбункул, он вздымался над жемчужного литья прибрежными отелями, над которыми висел золотистый туман испарений рассыпанного по взгорью города. Прекраснейшего густого-прегустого сапфирического цвета море, как бы светящееся изнутри ..., расстилалось вправо и влево на неоглядное пространство. Розовые на закате клины рыбацких лодок с красными бортами подчеркивали невозмутимую и торжественную тишину над темнеющим на глазах морем».

Художник делает несколько очень информативных рисунков Везувия – «Везувий», « Везувий с моря», «Неаполь», – которые стали основой работ маслом, написанных в Москве.

Среди четырех написанных в Москве по итальянским впечатлениям больших работ две посвящены Неаполитанскому заливу.

Рим, прежде всего Рим античный, поразил художника: «Перед духовным взором развертывалось необозримое, исполинское, и длинный ряд веков уходил в темную пропасть отживших культур и безвозвратно угасших цивилизаций...»⁴¹²

Пластов описывает свои впечатления от папского богослужения, статуи Марка Аврелия в Капитолийском музее, Аппиевой дороги.

«Вечером съездили на Аппиеву дорогу, – писал он жене,- дописывал этюд, нарвал цветов, совсем как у нас они, и еще как в Крыму...»⁴¹³

«Когда мне пришлось писать этюд в Риме на Аппиевой дороге с ее неизъяснимым очарованием, совершенно сельской свежестью, особенно разительной в соседстве с раскаленными от зноя римскими улицами, мне казалось, что нет более возвышенного состояния духа, которое овладело мной около этих бесконечных развалин, каких-то башен, гробниц и обломков статуй из чуть потемневшего мрамора, розовеющих от уходящего солнца на фоне голубых гор с рядами темных пятен. Медленно и торжественно вставали канувшие в лету столетия, прекрасное и печальное, и сегодняшний день с его с его кипучим шумом и звоном вдруг начинал дребезжать и превращаться в пустую погремушку, обратить какое-то внимание на которую, так же как на римском Форуме или среди обвалов и пропастей Колизея, – просто было неловко...»⁴¹⁴.

⁴¹² Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

⁴¹³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. 10. 07. 1956.

⁴¹⁴ Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

Художник пишет этюд «Аппиева дорога» с закатным солнцем и делает несколько рисунков в блокноте цветными карандашами. Именно они станут основой будущей картины, которую он напишет уже в Москве («Аппиева дорога». 1957 г., Ульяновский областной художественный музей). Сравнивая этюд и рисунки с картиной можно понять насколько разные задачи ставит и решает художник в этюде непосредственного впечатления и в композиции, воплощающей сложные метафоры бытия.

Другой вечный образ Рима, столь любимый художниками, – статуя Марка Аврелия, с которой Пластов делает этюд (и еще несколько – в другой приезд 1963 года). Цепкий взгляд скульптора, осязающего форму, кажется, не оставляет места колористическому восторгу живописца.

«В Капитолийском музее есть статуя Марка Аврелия. Кое-где еще блестит позолота на этом чуде древности. Такого сгустка жизни этот конь, такой невероятной жизненности, что все прочие кичливые монументы не хочется ставить рядом. Один наш Фальконе, заключивший в бронзу фантастическую энергию Петра, может стать рядом с ним. Ничего случайного, каждая точка в этой удивительной статуе источает какую-то необыкновенную энергию, которая, кажется, истекает зримо, как в мощном водопаде, согласованность его с окружающей архитектурой динамична, от этого то и другое поразительно... Я писал с конной статуи этюд рано утром, часов в шесть. Звонили к ранней мессе, через небольшую площадь на capitoлийском холме проходили редкие прохожие...».

«Сегодня смотрели в Академии и церкви Святого Рокко Тинторетто и Тициана. Нет слов описать эту бурю, этот сверхъестественный выброс породы из величайших глубин на поверхность»⁴¹⁵.

В текстах А. Пластова, посвященных итальянской поездке особенно интересны оценки художником итальянского искусства, что позволяет, в том числе, судить о его отношении к искусству отдельных

⁴¹⁵ Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

мастеров Возрождения: Микеланджело, Тициан, Веронезе, Тинторетто, и которые позволяют судить о его собственных стилистических приоритетах.

«Из всех художников, пожалуй, наибольшее впечатление произвел Микеланджело. Его творчество удалось увидеть почти в полном объеме, и кажется, это единственный мастер, который выдерживает сравнение с античностью и даже превосходит ее по глубине и органичности замысла. Его потолок в Сикстинской капелле подобен раскатам грома. Из капеллы Медичи во Флоренции выходишь уже не тем человеком...

Великий Тинторетто, представленный в Венеции в церкви Сан Рокко в таком ошеломляющем изобилии, поражает чудовищной мощью своей творческой энергии. Стихийное неистовство той колоссальной жизненной силы, которая клокотала в нем, как лава в жерле вулкана, подхватывает, увлекает как воды прорвавшейся плотины, и в этом сиянии красок и света ты теряешься, как перед бешенством моря в сильную бурю»

Тинторетто всегда неожиданен, безмерно свободен, он как бы распоряжается стихиями, все думаешь, что вот рухнут стены, не выдержав напора его иступления. Тициан в тех немногих вещах, которые мы видели в Венеции, поднимается до беспредельных высот живописи, недоступных с тех пор никому из живших после него художников»⁴¹⁶.

Оценка Пластовым итальянского искусства позволяет сделать выводы, важные для понимания творчества самого мастера. Оценка Микеланджело и Рафаэля соотносится с формулой Пластова 1930-х годов: «Мне мерещатся формы и краски, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истошными голосами»⁴¹⁷.

⁴¹⁶ Пластов А.А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых

⁴¹⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 24. 11. 1935.

В тексте неопубликованной статьи о Рафаэле сказано так: «Прославленный Рафаэль при сравнении с этими гигантами и мудрецами кажется лишь очень молодым их братом, с угловатыми и неловкими движениями юности, где поразительная сила лишь в бутоне. Его удивительное композиционное дарование часто приносится в жертву архитектуре, и как не велико в результате это содружество, но все же Рафаэля воспринимаешь с некоторыми оговорками, тогда как Микеланджело и Венецианцев – целиком и полностью. Страшный Буонаротти потрясал как бы само небо, держа в руках апокалиптические вихри, и, конечно, людям свойственно скорее испуганно обходить грозную вакханалию его творчества и льнуть к Рафаэлю, величайшему мастеру примирения языческого и католического, цельному и невозмутимому, общедоступному, удобочитаемому, от которого уходишь, как пришел, здрав и невредим, ни капельки не потревожив себя. Может быть, на католическом западе его так и любят поэтому»⁴¹⁸.

«Побывал в церкви Святого Петра, где помещена могила Буонаротти, куда меня проводили за горстку лир римские мальчишки. Я стоял и думал – вот тут стоял Иванов, Суриков, Гоголь, целые легионы художников и поэтов, вот тут, на этих плитах и я вот сопричастен их волнению, и неопишуемая сила прекрасного источалась этой статуей, и тогда, и раньше, и целые века после нас гореть будет жаркий пламень великой души Буонаротти»⁴¹⁹. «Я уже не говорю о капелле Медичи, где трагический гений Микеланджело, непомерная скорбь величайшего из людей искусства поистине превышает меру какой-либо оценки»⁴²⁰.

«Во Флоренции мы были всего лишь одни сутки и благодарили небо, даровавшее нам счастье продержаться на ногах все 24 часа и хотя бы бегло ознакомиться с галереями Питти и Уффици. Что за город, где жил Данте,

⁴¹⁸ Пластов А.А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых.

⁴¹⁹ Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

⁴²⁰ Там же.

Брунеллески, Микеланджело, что здесь в церквях можно увидеть Мазаччо, фрески Джотто, что тут отливал свои бронзы Донателло, Петрарка слагал свои сонеты, что по этим площадям ходил мифический Леонардо, что Макиавелли сочинял здесь свой знаменитый трактат...»⁴²¹.

Совершенно ожидаемо, что Пластова – скульптора и живописца – поразили скульптуры и римские портреты Капитолийского музея, Национального музея Рима и Неаполитанского музея.

«Великое диво римских скульптур, особенно портретов»⁴²².

Пластовские мужские портреты крестьян – это портреты как на конструкцию и антропологическую характерность, так и на характер личности. Не случайно его портреты, как и римские – это головы, достаточные для полной репрезентации человека. Посредством скульптурной пластики достигалось сходство через отобранность и анализ формы.

«Как живые до сих пор стоят перед глазами персонажи Тинторетто, Веронезе, Тициана, так сильно врезались они в память. Вот где сказалось великое умение художника видеть жизнь и брать из нее только типическое, а значит и вечное. Меня особенно поразили простотой и силой жизненности некоторые портреты Дожей Тициана. Они напоминают русских деревенских стариков, только роскошные темно-малиновые тоги придают им необычность. Вообще портреты Тинторетто и Тициана по своей жизненности не уступают римскому портрету, а порой, может быть, и превосходят его»⁴²³.

Барочный Рим представлялся ему олицетворением пресыщенности, затмевающей смыслы.

⁴²¹ Пластов А.А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых.

⁴²² Пластов А. А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых.

⁴²³ Там же.

«Помпезность витых бронзовых колонн Бернини, театральность позсаженных святых, колоссальные огненные шелковые полотнища..., избыток барочности в отделке стен и саркофагов...

Точно так же, когда ходишь по Ватикану... В этих раззолоченных склепах давно угасли былые темпы жизни, и вместо той необыкновенной радости, которую дает творчество, вы мало-помалу проникаетесь протестом против этого искусства, которое как бы вычеркивает ваше право творчески добавить что-то к обогащению мира»⁴²⁴.

Художник, безусловно связанный определенным режимом пребывания за границей, чувствует здесь себя не пугливым туристом, а свободным человеком, наследником великих сокровищ мастеров прошлого, их единомышленником и собеседником. Да и в обыденной жизни, общаясь с итальянцами, гости из России чувствовали себя вполне комфортно. В этом «Вступать в общение с итальянцами было легко и приятно. Они вступали в разговор с великой охотой и дружелюбием»⁴²⁵.

«И бродили мы по Риму или Венеции с той же беспечностью, с какой ходим у себя дома»⁴²⁶.

По свидетельству Н. А. Соколова (Кукрыниксы), повседневная жизнь Итальянских городов вызывала у Пластова восторг: «Все парочками ходят в обнимку, как будто, кроме них, никого кругом нет. Удивительно трогательная вещь»⁴²⁷.

«Вот скажи этакая красавица, этакая красавица, чего ей хочется, и сделаешь! Как повернется, как посмотрит – все необыкновенно!!!»⁴²⁸.

⁴²⁴ Пластов А. А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых.

⁴²⁵ Там же.

⁴²⁶ Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых.

⁴²⁷ Соколов Н. А. Восторг художника. А.А. Пластов в Италии//Н. Соколов. Наброски по памяти. М.: Искусство, 1987.- С. 152.

⁴²⁸ Там же

В блокнотах художник зарисовывает жизнь итальянских городов, бытовые сценки, делает карандашные портреты людей, с которыми общается на улице: продавца лимонов в Неаполе, чистильщика обуви, итальянку в автобусе с ребёнком на руках, похожую на Анну Маньяни.

Пластов покидал Италию, как казалось ему, навсегда. «Италию-сказку вижу во сне чуть не каждый день. Просто беда. Видно не надо было связываться с этой сказкой»⁴²⁹.

В 1958 году работы Пластова вновь экспонировались на «Биеннале ди Венеция». Это были: «Фашист пролетел» (1944), «Девушка с велосипедом» (1955), «Колхозный ток» (1949), иллюстрации к произведениям Л. Н. Толстого.

В 1963 году Пластов вместе с сыном, художником Н. А. Пластовым, еще раз побывал в Италии.

Работы 1963 года отличает еще большая свобода. Не подробная фиксация факта, а впечатления по свету, цвету, неожиданные ракурсы. Большинство работ написаны на картоне со скользким грунтом, (долго впитывающем в себя масло) и позволяющем легко и виртуозно работать кистью (в том числе, маленькой). Художник как бы возвращается к тем же местам, но пишет их уже не по первому яркому впечатлению, но с уже обдуманном намерением, ставя и решая определенные пластические и цветовые задачи. По – прежнему его излюбленные мотивы памятники - «Вилла Боргезе», «Марк Аврелий», «Римский фонтан», «Арка Тита», «Памятник Кондотьеру. Венеция»; мосты – «Мосты над Тибром»; море - «Неаполитанский залив», «Море в Остии». Он выбирает более сложные ракурсы, например, в композиции «Мосты над Тибром», где уходящая перспектива аркады мостов венчается Замком святого Ангела.

Вновь возвращаясь к столь любимому им памятнику Бартоломео Коллеони Вероккио, он пишет его более детально (но не подробно)

⁴²⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. Июль 1956.

передавая скульптурно конструктивную фактуру бронзы, ее патиновые переливы, архитектуру постамента, словно восхищаясь каждой гениальной находкой мастеров прошлого. То же можно сказать о соборе Скуола Сан Марко, архитектурные детали которого он иллюзорно точно передает.

Прохожие на площади перед собором и даже точно и характерно нарисованные собачки, которых так любят в Венеции, придают работе удивительную органичность.

Неаполитанские этюды посвящены столь любимому Пластовым морю. «Неаполитанский залив» – быстрый этюд, написанный уже в новой эстетике больших локальных, сближенных по тону цветовых пространств, с памятью о Марке. «Неаполь. Восход солнца» – как бы проигрывание излюбленного мотива Пластова, к которому художник обращался на протяжении всей жизни.

По приезде в Россию художник еще полон итальянских впечатлений и занят их осмыслением. Он перебирает этюды, записи, работает над текстами воспоминаний.

Сразу по приезде Пластов пишет две работы «Неаполь. Везувий с моря» и «Неаполь» (1956). Они написаны быстро, на протирках, широкой кистью, нагрузка дана лишь в изображении города на дальнем плане.

Уже в начале января 1957 года художник пишет жене о работе над «Аппиевой дорогой». «Очень приятно двинул вперед целых три картинки, над которыми сейчас вожусь, ту, где пара молодых, потом, где картошку собирают..., потом кардинально выправил «Аппиеву дорогу». Но это не самая еще суть. Как-то нечаянно вчера, переглядывая записные книжки, наткнулся на замечательный мотив и не успел оглянуться, как уже оформился, кажется, очень интересный замысел. Лично для меня он крайне интересный»⁴³⁰.

⁴³⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 01. 01. 1957.

Как видим, замысел работы «Аппиева дорога» родился не только и не столько из этюда, (написанного больше на состояние) сколько из мотива рисунка в блокноте.

Картина «Аппиева дорога» – метафизическое постижение сущности исторического ландшафта, времени, запечатленном в пейзаже. (Здесь можно вспомнить работу «Аппиева дорога при закате солнца» (1845) Александра Иванова).

«Сочетание свежести римской Кампаньи с немymi видениями классического мира были неопиcуемы. Легенды облекались в мощную плоть, и почва как бы колебалась под поступью пробудившейся истории»⁴³¹.

Это было иное ощущение, чем непосредственные впечатления от написанного с натуры этюда.

«На фоне голубоватых альпийских гор неширокая полоска дороги уходила вглубь римской Кампаньи. По обеим сторонам дороги припудренные золотисто-красноватым золотом уходящего на покой и, наверное, уставшего солнца, среди густых теней темно-синих кипарисов поднимались красноватые кирпичные руины, обезображенные временем и непогодой тысячелетий, саркофаги, надгробные плиты, безголовые статуи, какие-то обломки колонн и капителей среди травы и скромных цветов нашей степной полосы. Торжественно вставали канувшие в Лету столетия. Что-то печальное и прекрасное веяло в вечернем воздухе, как призрачная песня, и сегодняшний день с его кипучим шумом и звоном вдруг превратился в пустую погремушку, думать о нем было как-то неловко и неприятно. Это сочетание свежести природы с немymi видениями классического мира неопиcуемо. Легенды облекались в плоть и кровь, почва как бы колебалась под поступью пробудившейся истории. Печать призрачности лежала на всем; глубокая созерцательность овладевала тобой мало-помалу, и ты уходил потихоньку из плена действительности»⁴³².

⁴³¹ Пластов А. А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых.

⁴³² Пластов А. А. Воспоминания. Архив семьи Пластовых. Москва.

Возможно, определенным импульсом, побудившим Пластова к работе над итальянскими мотивами стала выставка этюдов С. Герасимова.

«Вспомнил, что не был на одной выставке, не видел при дневном освещении итальянских и парижских этюдов С. Герасимова, которые он валял, когда мы там с ним были. На самом-то деле, он выставил повторение их, увеличив каждый до размера листа ватманской бумаги... Я думал, что это будет лучше. Конечно, он увеличил с обычным своим умением нарядно раскрасить тот или иной сюжет, но я-то ведь видел, что он показал в натуре, да к тому же и сам делал с этого и, скажу по правде, был разочарован. Все было сделано им по излюбленной им рецептуре и аромат и обаяние оригиналов местами совершенно испарилось, или просто давало искаженное, схематическое представление. Как правило, светоносность, без чего нет пейзажей Италии и Парижа, отсутствовала, а наличествовала декоративная раскраска, присущая ему вообще и бездумие, что особенно как – то резало глаза, так как невольно вставало в душе никогда не могущее померкнуть очарование итальянских и парижских впечатлений. Я вот только, дурак, все откладывал довести свои этюды до конца и записи»⁴³³.

Из приведенного отрывка видно, сколь серьезно относился художник к «итальянским сюжетам», рассматривая их не как «дневники поездки», а как возможность экспериментов с цветом и светом, решения новых живописных задач.

В 1958 году вышла книга «Итальянские впечатления» с воспоминаниями о поездке в Италию С. Герасимова, Е. Кибрика, А. Кокорина, Ю. Колпинского, А. Лаптева, Г. Недошивина. По-видимому, именно для этого издания Пластов готовил статью, которую отказался давать, не согласившись с редакторской правкой, в основном носившей стилистический характер.

К работе над картиной «Венеция» художник приступает в 1959 году.

⁴³³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 20. 02. 1957.

«Сам пишу Венецию – все никак не найду настоящего ей выражения, просто мало ей материала, а еще попасть туда в этом году – несбыточная химера. Ладно, видно, и то, что дал Бог два года назад – и это вышло чудо. Вообще куда-то там ехать, видимо, мечтать не надо, но мне как-то уж и не так хочется – очень уж большой нервной перенапряженностью это покушается. **Безумные люди создали настоящий ад по сложности для общения и, конечно, этому, наверное, не будет конца, по крайней мере, на нашем веку**»⁴³⁴. – <выделено мной – Т.П.>

«А вечерами, когда меланхолически звонили на колокольнях города, это сладкое и странное блаженство было особенно упоительным... Огоньки фонариков на черных гондолах с пурпурными сиденьями ложились, трепеща поперек шелковых полотнищ каналов. Красные, синие, полосатые дубовые столбы-причалы с точеными позолоченными маковками топили свои пляшущие отражения в зелено-синей мгле каналов, и от всего нельзя было оторвать глаз. Всюду возникали нежные серенады, словно их рождала благоухающая ночь, как и те, бесчисленные толпы юных и старых веселых, нарядных, и, кажется, беспечных счастливых людей, что заполняли площади и улицы без авто и горячего бензина. Магазины драгоценностей и цветного стекла Мурано переливаются тысячью огней, на площади святого Марка – концерт, люди слушают его, сидя под звездным пологом неба за столиками с прохладительными напитками. Всюду плечи и очи дам с лицами первейших звезд и красавиц Голливуда»⁴³⁵, – этот текст из неопубликованной статьи также является комментарием к картине «Венеция». При этом, его (как и картину) нельзя считать результатом непосредственных впечатлений, восторгов человека впервые попавшего в Италию – это продуманное и ответственное суждение человека. И, разумеется, это – не увеличенный этюд 1956 года, а картина с собственной

⁴³⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 14-15. 03. 1958.

⁴³⁵ Пластов А. А. Неопубликованная статья. Рукопись Архив семьи Пластовых.

внутренней семантикой. Вместе с тем, очевидно, что замысел «Венеции» как картины приходит художнику в Италии. Он очень тщательно зарисовывает в альбомы фасоны туфель, платья, собачек.

Смальтовое мерцание красок, зримо воспроизводящее слова о «драгоценностях и цветном стекле Мурано, переливающимся тысячью огней», белоснежный силуэт Сан Джорджио Маджоре, фигуры изящных дам – тех самых «звезд и красавиц Голливуда», о которых пишет Пластов (детали их образов – девушку с черным шарфом, спущенным с плеч, туфельки он набросал в блокноте с натуры), ухоженные породистые собачки, гондольеры, сидящие у воды, словно выхваченное ярким светом пространство пьецетты, сами плиты которой становятся драгоценным объектом изображения. Вся эта утонченная поэзия жизни, давно уже потерявшая ценность в глазах современного Пластову западного искусства, могла быть увидена только свежим взором человека, выпущенного из тюрьмы беспросветного советского быта. В левом углу картины — девушка в профиль в мерцающем бордовом платье с открытой спиной и тяжелой копной высоко заколотых волос. Она одинока (рядом нет спутника), взгляд ее опущен, она держит букетик цвета аметистового ожерелья, которое Пластов привезет из поездки. Этот (видимо, поразивший его) цвет поддержан в одежде девушки, стоящей у воды, и в облаках ночного неба над лагуной. Такого образа нет в этюде 1956 года.

Итальянская поездка оказала существенное влияние на творческое сознание Пластова и стилистику его работ. После поездки он еще некоторое время не может вернуться к сюжетам окружающей реальности, пребывает в пространстве иных образов и пластических композиций.

«Почти довел до конца группу, изображающую русалку, похищающую девочку. Мать подсказала, мне, по-моему, очень правильное решение ее композиции. Она поставила всю группу, так сказать, на попу, и это решение создало этой группе совсем новое и более забавное состояние... Как видишь, все это очень далеко от нашей прекрасной действительности, но черт знает

почему – то время от времени хочется нырнуть с головой от плоской прелести этой непреодолимо напорающей на тебя действительности **во что-то такое, где ты устанавливаешь сам законы бытия, а не просто только исповедуешь параграфы устава, начертанного каким-нибудь унтером**⁴³⁶. – <выделено мной – Т.П.>

В мастерской «все было по-прежнему, да и как бы надо было быть? Фавны по-прежнему танцевали, размахивая своими цевницами. Старый леший спугивал купальщицу, пьяный сатир – лысый и безобразный – дремал на камне; ведьма неслась в диком упоении и встречный вихрь вздымал ее космы; коричневый кентавр держал на мощных дланях нежную нимфу; чертенятки гонялись друг за другом; русалы, снедаемые желаниями, спешили найти русалок, плывущих одна за другой среди раковин и драгоценных самоцветов. Как я люблю этот сумасбродный и смешной мир фантастических обитателей нашей мастерской»⁴³⁷.

Тот факт, что Пластов одновременно работает над «Молодыми», «Сбором картофеля», «Аппиевой дорогой» – очень разными, в сущности, вещами – представляется значимым. Это свидетельствует, о едином эмоциональном и ассоциативном контексте, о том, что воспоминание об Италии, ее гениальных мастерах жило в его сознании и кисти. Их решения в той или иной степени обусловлены теми открытиями и впечатлениями, которые Пластов получил в Италии.

Изменение стилистики портретных образов, обретение особой пластики, таинственности характерно для работ «Валя Волкова» (1956), «Девушка с граблями» (1957). Пластов одевает на своих героинь старинные шелковые платки из своей коллекции, делает более утонченными, таинственными.

⁴³⁶ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. 20. 02. 1957.

⁴³⁷ Там же.

Так, портрет «Валя Волкова» далек от обычных образов сельских девочек, которых так много писал художник.

«Итальянский» контекст оказывается важен и для картины «Молодые», которая задумана еще до поездки и над которой художник работает зимой 1957 года. Здесь отразилась его восхищенность как художника пластикой искреннего, свободного чувством венецианских влюбленных.

«Я в каких-то полчаса написал лицо парня, его улыбку, такую хорошую и молодую, какой бесплодно добивался вот уже второй год, и без которой парень не был бы парнем, так как девчонка рядом убивала его своей жизненностью. И глаза его вышли тоже как надо – чистые, полные чувства, как и у девчонки рядом... Когда я закончил в темноте почти... картинка засияла таким весельем, радостью, молодостью, что я прямо глаз не мог оторвать от этой свежей-свежей, крепкой гаммы... Ничто уже не гасило ни в одном месте этой задорной и праздничной музыки какой-либо нескладностью или грубостью. Не скажу, чтобы я ранее это очень ясно представлял себе вот это звучание, такое веселящее, но все же замысел мой имел вот это в виду – вот этот веселый-веселый звон молодости. Я смотрел долго и все время радость лилась в сердце и от того, что наконец-то ... осилил страшно сложную штуку и оттого, что изображенное захватывало подлинной правдой и каким-то завораживающим приятством в целом»⁴³⁸.

После поездки в Италию в творчестве Пластова вновь возникает тема «войны и мира».

Холодная война, ядерная угроза, борьба за мир были частью европейской общественной жизни и значимой темой искусства. Для художника эта тема была искренней.

⁴³⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 03. 01. 1957

Страх перед новой войной, ядерной угрозой становится важной частью европейского просвещенного сознания и темой искусства (Об этом в гл. IV).

В этом контексте следует рассматривать и написанную после поездки, году картину «Когда на земле мир», которую художник задумывает летом 1957 года и продолжает осенью и зимой.

И, хотя замысел картины связан с рождением внука Николая, с радостным желанием запечатлеть драгоценные для художника мгновения жизни ребенка («Писал свою зеленую и все вспоминал маленького Колюшку и мне стоило большого труда отогнать от себя, чтобы не мучиться, его чистый и светлый образ»)⁴³⁹, совершенно очевидно, что эта работа, как и написанная почти десять лет спустя картина «Солнышко» с очень схожим композиционным решением, – результат тех ошеломляющих впечатлений, которые получает художник в музеях Европы. И хотя на обеих композициях фигуры не обнажены, именно пластика тела играет здесь определяющую роль. Достаточно редкое для Пластова фронтальное решение композиции, полное отсутствие неба, заднего плана позволяет говорить здесь о влиянии живописных образцов старых мастеров. В картине соединены пленэрные открытия импрессионизма с композиционными традициями классической картины.

Художник возвращается к своим замыслам 1930-х годов, к мотиву сада, но пластические решения теперь совершенно иные. Совмещение живописной иллюзии пленэрного состояния и композиционных законов классической картины создают новые возможности.

Камерность сюжета, «приземленность» композиции соотносится с образами закрытых, укромных пространств, в которые помещались Мадонна с Младенцем на полотнах старых мастеров. Живописная отвлеченность цвета одежд на картине – белый и голубой – более соответствует традиционной сакральной символике, нежели бытовой реальности

⁴³⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 20. 10. 1957

крестьянской жизни (белое платье женщины, расстеленное на земле белое покрывало, голубая рубашечка ребенка). Определенные ассоциации с приёмами изображения Младенца-Христа, Иоанна-Крестителя в картинах мастеров Возрождения («Мадонна в Гротте» Леонардо Да Винчи, «Мадонна в зелени» Рафаэля) вызывает жест и поза ребенка в картине как напоминание о церковном догмате, утверждающем что образ человека есть образ Божий.

Однако, сильная фигура, загорелые крупные ноги, и наконец, изысканно написанные рассыпавшиеся из-под гребенки великолепные волосы «приземляют» образ, обозначают своеобразное единство «небесного» с «земным».

Как и в картине «Трактористки», особый смысл здесь несет жест «сокрытия лица». (Этот интригующий зрителя прием использовал, например, Д. Веласкес в полотне «Венера перед зеркалом»). Художник опять стремится избежать узнаваемости модели, делая именно пластику тела главным содержанием образа, сохраняя интригу невозможности узнавания. Важно, что поза фигуры была найдена сразу и почти не изменялась в последующих эскизах, где художник работал в основном над колористическим образом картины. Этот же прием использован в работе «Солнышко» (1965 -1966 г.) Появлению этой работы также предшествовала поездка художника в Италию (в 1963 году). Здесь – то же тенистое, укромное пространство сада, то же фронтальное положение модели под деревом, (правда, она развернута в другую сторону), младенец (здесь – у груди женщины), что и в картине «Когда на земле мир». В окончательном варианте красный цвет, преобладающий в ранних эскизах, полностью заменяется на белый. Фигура в белом платье лежит на белом покрывале, словно купаясь в кружеве легчайших серо-сиреневых теней. Многие в этом полотне говорят о желании художника прикоснуться к пластике более «чувственных», более поздних композиций Тициана, начинающихся с «Данаи» (Музей Прадо, Мадрид) и всех последующих одноименных композиций, и продолженных в наполненных соблазнительной пластикой женских тел «Диане и Актеоне»

(1559) и «Диане и Каллисто» (1556-1559) (Национальная Галерея Шотландии, Эдинбург). Рисунок и живописная выразительность ног на пластовской картине, чуть заметный разворот ступни, устойчивая архитектура складок платья и покрывала на земле наполнены воспоминаниями о виденных и изученных им работ: «Данае» из эрмитажной коллекции и «Данае» из Неаполитанского музея. Сброшенные изящные, светлые туфли на каблуках, белое платье – скорее, значимые элементы внутренней поэтики картины, чем бытовые детали сельского быта. Да и младенец, припавшей к груди, больше похож на купидона или путти, чем на реального деревенского ребенка. Присутствие на полотне большой лежащей собаки (изображена собака художника Акбар), чутко охраняющей покой всей сцены, относит зрителя к принципам классических композиций старых мастеров – «Венера и Адонис» (1553, Прадо, Мадрид), «Юпитер и Антиопа» (1550, Лувр, Париж) Тициана. Сам образ сада в картине – некий природный альков, затаенное пространство, выстроенное и отрежиссированное в соответствии с художественными задачами. Желтые цветы, разбросанные по верхней части поля картины – словно напоминание о золотом дожде, а высоко поднятый над землей ярко-фиолетовый цветок татарника – частый атрибут свадебных портретов золотого века нидерландской живописи, символ верности – звучит как торжественная цветовая доминанта. Пластов помещает на первом плане большой сельский натюрморт, намеренно отгородив его от основной сцены дугой коромысла, обособляя мир «прекрасного материального» от мира прекрасного и одухотворённого, воплощенного в человеке. Натюрморт даров лета, плодов солнца и земли, кажется, представлен для того, чтобы подчеркнуть неисчерпаемость богатств природы и восторженность взора художника в созерцании этой гармонии земной красоты.

Написанная между двумя этими картинами, работа «Полдень» (1961) продолжает тему «любвонной пары», которая так захватила художника в Венеции.

Рисунки, относящиеся к замыслу картины, появляются в рабочем блокноте Платова № 56 летом 1961 года. Пять рисунков (вполне отражающих движение замысла и карандашный эскиз очень близкий к окончательному решению композиции) соседствуют в альбоме с подготовительным материалом к другой картине («В деревне. Кружечка молока» (1962). Платов с сыном, Николаем Аркадьевичем, ездили в знойный день на мотоцикле по прислонишенским полям и остановились умыться у родника.

Первый рисунок (Б., цв. карандаш) – мужская фигура, склонившаяся над зеркалом родника, в котором отражается небо и окружающая зелень – явное свидетельство натурального, «импрессионистического» впечатления, ставшего источником замысла. Это подтверждает и следующий рисунок в альбоме – сруб родника с отраженными в воде облаками. В рисунках (начиная с первого) присутствует мотоцикл. Платов, ездивший сзади, как пассажир, был восхищен этим, редким тогда, «чудом техники». Уже на третьем листе появляется женская фигура – она намечена слева, на четвертом – стоящая женщина, расправляющая платок на ветру и пьющая собака (этот мотив в дальнейшем разрабатывался в акварельном варианте). В карандашном наброске из этого же альбома художник находит окончательное расположение фигур.

Этюды к этой картине (их более 25) – как всегда у Платова – «непререкаемые свидетели живой жизни», отражение его бесконечного восторга перед натурой. Цветовой строй солнечного освещения, проложенные огненной охрой полутени, голубовато – холодные рефлексy от пронизанной солнцем воды, прозрачность волконскоитовых с сиеной натуральной протирок в тенях на траве – все это богатство, найденное в этюдах стало основой живописной организации большого холста.

Возможно, именно это состояние восторженности заставило художника уйти от, наметившегося было, бытового сюжета из сельской жизни (с пьющей собакой и женщиной поправляющей платок) к живописной метафоре. Само название «Полдень», как и «Весна» – тот самый ключ, поэтический шифр, подсказка «умному» зрителю.

Сюжетом картины становится «украденная любовь», тайное свидание посреди великолепных буколических кущ. Полдень – полдень жизни, самое светлое и радостное время дня. (Как далек этот образ от тех многочисленных «рабочих полдней», которыми изобиловало искусство Страны Советов). В связи с этой новой задачей художник преобразует всю живописную систему работы, каждый элемент которой становится не только живописно, но и семантически значим. Подобно мастерам голландской живописи 17 века, Пластов делает каждую деталь ключом к изображаемому.

Низкий горизонт, отсутствие неба (он даже уберет из картины и с таким восторгом найденный мотив отражения облака в зеркале родника) сделают композицию приземленной в прямом и переносном смысле, создает ощущение камерности, интимности. Мастер подчеркнет этот странный контраст мужика в синей майке, кажется, только что вырвавшегося из пекла полевых работ, и его, «собранной» (как говорят в деревне), нарядной спутницы в белом платье, подчеркивающим грациозную пластику тела, изящных туфлях на каблуках. Туфельки с открытой пяткой (вдобавок красного цвета) ассоциируются с голландскими шлепанцами – одним из главных значимых элементов любовных сцен в живописи «малых голландцев» (кстати, подобные туфельки он зарисовывал в итальянских альбомах). Разумеется, родник, вода, утоление любовной жажды, брызги, гасящие любовный огонь – традиционные символы европейского искусства. Чертополох, татарник тщательно многократно зарисованный в блокнот, а затем написанный маслом специально для картины – частый атрибут свадебных портретов золотого века нидерландской живописи. И, наконец, лягушка, притаившаяся в воде на первом плане, – широко распространенный

древний эротический символ у разных народов. (Винсент Ван Гог поместил лягушку на первом плане своей работы «Куртизанка» -1887).

Героини большинства лирических картин Пластова («Весна», «Солнышко», «Полдень», «Мама», «Из прошлого») принадлежат к определенному типу женской красоты. Вслед за Рубенсом и Тицианом Пластов создал свой тип женщины в искусстве.

Пленерные этюды к картине «Полдень» написаны с Е. В. Шарымовой – «няни Кати» – многие годы жившей в доме художника в Прислонихе и часто служившей ему натурой. В эскизах тоже еще сохранены ее черты. Но на самом полотне предстает совсем иной тип женщины – она выше, стройнее, моложе, у нее правильные черты лица, в полуулыбке приоткрыты губы. Продуманной режиссурой Пластов интригует зрителя, указывая пути в скрытые смыслы своей композиции. Прикрывая верхнюю часть лица героини ладонью, он словно не желает узнавания, навсегда оставляет ее тайну нераскрытой.

В 1950-60 –е годы традиционный уклад русской жизни, служивший художнику источником тем и сюжетов, безвозвратно меняется, пульсирующий нерв крестьянской темы, как ее видел и любил Пластов, исчезает. Один за другим уходят из жизни его любимые герои.

После поездок в Италию Пластов все чаще в различных техниках обращается к известным античным сюжетам. Рождаются множество вариаций на мифологические темы – « Похищение Европы», «Леда и Лебедь», «Дедал и Икар». Можно сказать, что эти темы приобретают новое звучание. Обращение к мифологическим, вечным сюжетам в определенном смысле означало и некую исчерпанность сюжетов реальных. Важно, что художник так и не осуществил главный свой замысел, картину на тему Пугачевского бунта, над эскизами к которой он работал в 30-60-е годы. По-видимому, для него, во многом, померкла та драматическая реальность, которую он хотел отразить в этой картине, а просто исторический сюжет, как таковой, его не интересовал.

Подобно А. Бенуа, называвшим себя «служителем Аполлона», он видит в классике духовную и творческую опору, очистительную, животворную силу. «Есть два взгляда на искусство, – писал Пластов, – один – взгляд людей, предпочитающих печной горшок статуе Аполлона, другой – совсем забывающих... о печных горшках и помнящих только об этом светлом боге»¹⁷.

После поездок в Италию в 1956 и 1963 годах сюжеты с обнаженной натурой и купанием приобретают новое звучание.

Мифологический сюжет – неиссякаемый источник мирового искусства – привлекает художника возможностью воплотить пластические темы, вдохновлявшие Леонардо, Микеланджело, Тициана, Рубенса, Веласкеса, Пикассо. И теперь он решает их уже не как графические композиции или архитектурно – скульптурные проекты, но как живописные картины. Вслед за Серовым, хотевшим изобразить Навзикаю «не такой как ее пишут обыкновенно, а такой, какой она была на самом деле»¹⁸, он стремится к композиционной точности и колористической убедительности своих работ.

Один из любимых сюжетов мастера – миф о Дедале и Икаре. Как указывалось во II главе, этот сюжет в форме скульптурной композиции художник воплотил еще в конце 20-х годов, но именно в конце 50-х -60-х годах он вновь возвращается к нему. Он делает множество композиционных вариантов темы, каждый из которых достоин воплощения в картине. Трудно сказать, что волновало его более – содержание мифа, божественные стихи «Метаморфоз» Овидия или интерпретация классических сюжетов величайшими художниками и скульпторами – Я. Тинторетто, П. П. Рубенсом, А. Ван Дейком, А. Кановой, О. Роденом... Дедал (означает искусный) – художник, скульптор, архитектор. Полёт Икара – стремление к свободе. «Пусть земли и воды преградой встали, зато небеса – свободны, по ним понесемся. Пусть всем владеет Минос, но воздухом он не владеет». Порой кажется, что постоянное в течение многих лет (начиная со середины 30 – х гг.) обращение к этому сюжету имеет автобиографический подтекст. У

художника подрастал сын, мысли о его будущей жизни занимали мысли отца. Не только композиции взаимосвязей фигур (вполне скульптурные), но и колористическая поэтика стихий – воздуха, воды, земли становятся для художника задачей, имеющей множество решений. В одних композициях воздух наполнен белым, слепящим огнём зенитного солнца и фиолетовая твердь скал своей изначальностью уходит к истокам бытия мира. Другие решения найдены в зеленовато – голубых цветовых сочетаниях, отсылающих зрителя к нездешнему, неземному световому эффекту, исторической и временной отстраненности. К таким решениям относится и работа в технике холст/масло (1960-е г., 110 x 84), в которой мастер добавил в арсенал воздействия крайнюю экспрессию мазка.

Сюжет «Похищение Европы» также становится в этот период одной из важнейших тем его композиционных раздумий. Можно с уверенностью сказать, что опыт старых мастеров Рубенса (1628-1629, Прадо, Мадрид) и Веронезе (1580), обращавшихся к этому сюжету (работу Веронезе Пластов видел во Дворце Дожей в Венеции), их живописно-чувственное прочтение мифа было ему гораздо ближе плакатно-схематичного, бесстрастного языка модерна, на котором говорит В. Серов в своем «Похищении Европы» (1910). Каждое обращение художника к мифу, каждый вариант композиции – не просто попытка «рассказать» его по-новому, но, безусловно, желание найти и раскрыть в нем **новые смыслы**.

По-видимому, художник обращается непосредственно к тексту Мифа, изложенному в книге Н. Куна «Легенды и мифы древней Греции».

«Чтобы не испугать своим появлением юной Европы, он принял вид чудесного быка. Вся шерсть Зевса-быка сверкала, как золото, лишь на лбу у него горело, подобно сиянию Луны, серебряное пятно, золотые же рога быка были изогнуты, подобно молодому месяцу, когда впервые виден он в лучах пурпурного заката. Чудесный бык появился на поляне и легкими шагами, едва касаясь травы, подошел к девам. Сидонские девы не испугались его, они окружили дивное животное и ласково гладили его. Бык подошел к Европе, он

лизал ей руки и ласкался к ней. Дыхание быка благоухало амврозией, весь воздух был наполнен этим благоуханием. Европа гладила быка своей нежной рукой по золотой шерсти, обнимала его голову и целовала его. Бык лег у ног прекрасной девы, он как бы просил сесть на него.»⁴⁴⁰.

В работе Веронезе (1580 г. Зал Четырех дверей Дворца Дожей, Венеция) миф развернут как бы в нескольких эпизодах – бык (Зевс) видит дев, девы играют с ним, украшают его венками, Европа садится ему на спину, бык с Европой удаляется в сторону моря, и вдали – они уже плывут в волнах, а девы сидонские машут с берега.

Пластов развертывает миф в нескольких отдельных композициях, и понятно, что это не поиск формы для мифа в целом, но желание воплотить каждый поворот его сюжета. При этом сюжетность композиция обретают только в сопоставлении с эпизодом мифа, вне же этой связи она выглядит свободной фантазией, построенной на цветовых эффектах, артистизме графических техник.

В некоторых эскизах он почти уходит от фигуративности. Вопреки тексту мифа и в отличие от работ Веронезе, Рубенса, во всех композициях Пластова (как у Йорданса⁴⁴¹, композиции которого Пластов изучал и перерисовывал) сама Европа, и девы обнажены, что дает основание рассматривать эти эскизы как продолжение сюжетной парадигмы купальщицы, проходящей через все творчество художника, трактовать этот сюжет как часть экспериментов художника с обнаженной натурой (о чем говорилось во II главе). В почти теряющих фигуративные смыслы композициях, только знание сюжета позволяет зрителю восстановить связи с деталями мифа, которые у Пластова лишь обозначены. Так, в эскизе «Прощание дев» испуганная Европа обернулась к застывшему в ужасе девам, что-то кричит им, а одна из которых пытается догнать быка, уже плывущего

⁴⁴⁰ Кун Н. Легенды и мифы древней Греции. –М.: Учпедгиз, 1957. – С. 60.

⁴⁴¹ Йорданс Я. Похищение Европы, 1655. Бумага, мел, тушь, перо. Государственный Эрмитаж.

по бурному морю. В другом – Европа величественно, почти победно восседает на спине плывущего быка, ее обнаженное тело развернуто на зрителя. Художник обозначает удивительную живописную задачу – белое тело девы на белой спине в окружении брызг, белой пены и белых чаек, обозначающих, видимо, морских божеств окружавших плывущего Зевса.

В другом эскизе Европа в очень эротичной и, в тоже время, целомудренно-трогательной позе, боясь упасть, обнимает за шею быка-Зевса, а он, обернувшись, лижет ее.

Наконец, Пластов делает эскиз, наполненный золотым сиянием восходящего солнца, где бык-Зевс плывет прямо на зрителя сверкая золотой шерстью, золотыми витыми рогами, кружат чайки и дельфины (как и сказано в тексте мифа) плывут навстречу ему, а фигура Европы почти не различима.

Во всех эскизах художник делает море (одну из любимых своих стихий) не просто фоном, но главной живописной сущностью. «Море как бешеное, страшное и прекрасное одновременно. Впрочем, нет слов описать это»⁴⁴². Именно его состояние, его колористическая сущность определяет настрой каждой композиции. (Здесь можно вновь вспомнить слова Матисса о «роли цвета в живописи», об «утверждения его эмоциональной силы»).

«Суд Париса» – один из любимейших сюжетов мирового искусства.

От С. Боттичелли и Лукаса Кранаха Старшего с его куртуазной трактовкой образа (Парис в рыцарских доспехах), четырех вариантов сюжета Рубенса с различными нюансами трактовки темы, рокально-чувственной поэтики работы Ватто до живописных и скульптурных композиций Ренуара.

В эскизе «Суд Париса» Пластова (1960-е годы) присутствуют все канонически значимые элементы сюжета и герои: Парис, Гермес и три богини – Гера, Афина, Афродита. При этом, Пластов не интерпретирует сюжет композиционно, как, например, Рубенс, введивший пасторальный

⁴⁴² Пластов А. А. Неопубликованные записки. (неотправленные письма). Архив семьи Пластовых.

пейзаж с овцами в одном из вариантов или, как Ренуар, делавший акцент на компоновке обнаженных фигур. Его эскиз построен на мощной колористической драматургии: Гера одета в черный гиматий, Афина – в сверкающий золотом шлем и доспехи, Афродита – обнажена. Белизна ее кожи подчеркнута как черной одеждой Геры, так и огненно-рыжими волосами Богини любви.

На первом плане намечен Павлин – атрибут Геры, Афина в шлеме, но нет Эрота, сопровождающего Венеру. Композиция представляется окончательно решенной: фигуры правой стороны, решенной как скульптурная группа, уравновешена другой группой – сидящем на дереве Гермесом и сидящим под деревом Парисом. При этом живописный язык эскиза, как и язык композиций «Похищения Европы» не предполагает по своему строю перехода к более подробной, «прописанной» и «реалистичной» трактовке.

В работе «Суд Париса», над которой художник работал с 1956 по 1972 год и которую можно считать завершенной, язык живописи также отличается от написанных в то же время работ на другую тему. Очевидно, что художник стремится передать формально «законченное прошедшее» время мифа, словно воссоздать поверхность местами утраченной фрески из помпейского дома.

Правую часть композиции занимают вертикали греческих колонн, поверхность, цвет и фактура которых явно увидена художником, наблюдаена. Кажется, это виденные художником колонны Парфенона («... Бог дал счастье увидеть Парфенон»), его ступени, камни. Мифологически реальными выглядит Гермес, выходящий из храма и маленький Купидон, держащий в руках золотой лук. В центре композиции – «скульптурная группа» – прекрасная Афина в золотом шлеме с эгидой и Гера, уже не в черном, а в кобальтово-синем. Афродита, как и на эскизе, о котором шла речь, представлена обнаженной на фоне изумрудного моря, словно напоминающего о ее чудесном рождении из морской пены.

Коленопреклонённый Парис протягивает ей большую раковину с оранжевыми плодами, что выпадают на землю, и Афродита подбирает их.

Выводы третьей главы.

1. Тенденции, складывавшиеся в культуре страны в послевоенный период определялись с одной стороны, реакцией конца 1940-х начала 1950-х, а с другой некоторым сближением с Европой – особенно ясно ощущаемым после 1953 года, создавали противоречивый и во многом драматический внешний контекст для творчества многих мастеров, в том числе и А. Пластова.

2. В начале 1950-х годов в художественной системе А. Пластова А. вопреки общей тенденции начинает преобладать поэтика «бессобытийного» жанра, переход к живописной метафоре, изменение живописного языка.

3. Зарубежные поездки (особенно первая – В Италию, в 1956 году) оказали существенное влияние на творческое сознание, тематику и живописную стилистику Пластова 1950-1970-х годов.

Глава IV

Гуманистические смыслы искусства А. Пластова и гуманитарные проблемы XX века.

4.1. Последний портрет русского крестьянства

Важнейшим проявлением гуманистической сущности искусства А. Пластова явился воплощенный в его творчестве образ русского крестьянства, обездоленного и ввергнутого в бесправие, но силой таланта ставший частью мирового искусства.

Пластов принадлежал к поколению художников, сформировавшихся в дореволюционные годы. Оценка Пластовым Русской революции и ее последствий дана всей его судьбой – он никогда не был членом правящей партии, не разделял коммунистических идей, не верил в социальные утопии, намеренно удалялся от политических проблем.

Переживший октябрьскую революцию, Пластов, совсем по ленинской логике, обнаруживал в оценках и поведении двойственную природу – он был крестьянином и христианином по рождению и образу мыслей, с другой стороны – семинарист и студент – он начинал воспринимать эпоху, как воспринимала ее русская интеллигенция.

Семинарское образование, которое получает Пластов, способствовало разностороннему развитию личности, широкому взгляду на жизнь.

« В Семинарии помимо богословской, была прекрасная библиотека по естественным и философским наукам и литературе русской и мировой. Религиозное воспитание не выпирало на первый план, религиозные доктрины не вкладывались безапелляционно, а преподносились оснащенные всякими научными и логическими доказательствами, сложнейшими философскими рассуждениями и часто неожиданными доводами, – все шло впрок. Дарвин, например, использовался доказательством 7 дней творения мира. Философия, начиная с греческих

философов, и кончая нашими – Соловьевым, прекрасно обрабатывалась в доказательство бытия Божия. Энциклопедисты с Вольтером во главе, Спиноза, Кант и прочие использовались на пользу религии с хладнокровием и беззастенчивостью и часто остроумием. Излишне говорить, что по части политики все было вполне прилично. Александр I был благословенный, Александр II – освободил, Александр III – миротворец... Революция 1905 года застала меня еще в духовном училище, и я ее не видел и не чувствовал, если не считать, что стрелял в окна надзирателей из рогатки, да раз услышал взрыв бомбы, убившей губернатора...»⁴⁴³.

Русская революция не сводилась, конечно же, к октябрьскому перевороту, это была, прежде всего, революция духа, отразившая свои главные смыслы в искусстве предреволюционной эпохи: новые

формы искусства, жизни, миропонимания и, еще не вполне ясный, но ультимативно неизбежный образ будущего.

Еще задолго до революции социальной в России происходит революция в искусстве. Символистские пророчества «Возмездия» и «Двенадцати» А. Блока, футуризм В. Маяковского, социальный символизм В. Брюсова, «Буревестник» М. Горького – в литературе. В живописи (где отражением поисков смыслов грядущего бытия стала абстракция) – супрематизм Малевича («Нам нужна была революция – восстание против цепи вещей и повисшего на нас старого Разума веков»), духовные поиски В. Кандинского.

Но задолго до этого новые формы и смыслы предрек А. П. Чехов: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего ненужно»⁴⁴⁴ – скажет Константин Треплев, герой чеховской «Чайки» – пьесы о «новом искусстве» и его трагической судьбе.

⁴⁴³ Пластов А. А. Автобиография. (Вариант) Архив семьи Пластовых.

⁴⁴⁴ Чехов А. П. Собрание сочинений и писем в 30-ти томах. – М.: Наука, 1986. – Т. 12. – С. 8.

Образ будущего ясно встает в другой чеховской пьесе – «Вишневый сад».

«Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час...»⁴⁴⁵ (ключевое слово – «поймешь»). «Наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь», «Начинается новая жизнь, мама»⁴⁴⁶.

Студентом Пластов принимал участие в студенческих волнениях февраля 1917 года.

«**А тут началась Революция 17 года...** Я, подобно многим, покатался по Москве на грузовике с красным флагом на штыке винтовки, арестовывая приставов, жандармов....»⁴⁴⁷. В феврале 1917 Пластов принимал участие в революционных событиях в Москве, одной из движущих сил которых были студенты. Февральская революция представлялась торжеством справедливости, осуществлением вековой мечты о «свободе, равенстве и братстве».

«Я все же в конце 3-й недели с начала Революции поехал к себе на родину в Прислонику на летние этюды до осени». Но и село бурлило:

« В это лето я въехал в деревенскую жизнь, как говорить с ушами. Сходы чуть не каждый день, и я должен отвечать этому, развороченному революцией, муравейнику на тысячи вопросов. Кажется, впервые за свою жизнь я задумался над политической стороной жизни.

Прежнее, дофевральское, примитивное представление о революции безвозвратно покинуло меня.

⁴⁴⁵ Чехов А. П. Указ. соч. – С. 241.

⁴⁴⁶ Чехов А. П. Указ. соч. – С. 240.

⁴⁴⁷ Пластов А. А. Автобиография. Архив семьи Пластовых.

К стыду своему в февральские дни мне мнилось, что вот ликвидировать глупого и вредного царя и основное свое дело революция сделает. Дальше все пойдет как по маслу: кирпичик за кирпичиком будет складываться новая, так давно желанная жизнь. И только к октябрю 1917, когда я, собравши кое-что на дорогу, приехал заканчивать Училище Живописи, Ваяния и Зодчества наткнулся совершенно неожиданно на баррикады и стрельбу на улицах, я уразумел, наконец, что революция в такой стране, как Россия,— процесс, который по своему размеру и значению подобен смене геологических эпох в жизни нашей планеты, и что сейчас мало быть только художником, но надо быть еще и гражданином, и, пожалуй, последнее даже в первую голову, и всерьез, и надолго»⁴⁴⁸.

Пластов избирается секретарем сельского совета, секретарем комиссии по оказанию помощи голодающим Поволжья. Он тоже получает надел земли и по-крестьянски рад этому.

« В числе прочих безземельных я был награжден землей. Так я заделался пахарем, косцом, жнецом и т. п. Все эти сельские профессии я немножко знал и раньше, а тут пришлось их осваивать вплотную. Работая изо дня в день, я полагал, что это самый лучший случай, какой судьба предоставила мне наглядеться на крестьянскую жизнь досыта, узнать ее до последней мелочи, чтобы потом уже без всяких усилий и заминок воспроизводить ее. Скоро в одном лице я соединил в себе секретарство в комбедe, в помголе, в разных обследовательских комиссиях и т. д., нагляделся всего худого и доброго.

Параллельно с этим я рисовал, писал этюды, эскизы, мечтал, строил планы в целом цикле картин развернуть эпопею крестьянского житья-бытья»⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Пластов А. А. Автобиография.

⁴⁴⁹ Там же.

С беспристрастной достоверностью летописца он зарисовывает сцены новой деревенской жизни – сельские сходки, митинги, выборы «комбеда».

Эти народные собрания, сходки, споры, бурление пока еще свободной народной жизни, многократно запечатленные художником, несомненно, являются документом эпохи. Будучи безусловно решенными с точки зрения формальных задач, эти вещи, безусловно, рассчитаны на рассматривание, на внимательное прочтение значимых деталей. Эти сцены, прежде всего, интересовали художника как многофигурные композиции, он вспоминал картины народной жизни голландцев и фламандцев, выстраивая на современном материале классические живописные темы. Многие персонажи этих сходок портретны, автор не пытается загладить суть происходящего, ему интересна реакция каждого героя. Так в работе «Выборы комбеда» ясно видно, что многие крестьяне при голосовании демонстративно прячут руки за спину.

Показано реальное противостояние взглядов на жизнеустройство, то самое «обострение классовой борьбы», которое приведет к гибели крестьянство как класс, ломает судьбы многих участников этих сходок и собраний. Среди насупленных, прячущих руки за спину или демонстративно складывающих их на груди, осанистых, бородатых мужиков, не желающих голосовать за колхоз, за комитет бедноты, много близких друзей художника, героев его портретов. Делая по этим наброскам и эскизам в 1940 году серию больших акварелей и гуашей: «Выборы комитета бедноты», «Запись в колхоз», «Подписка на заем в колхозе», «Передача скота бедноте», художник радовался возможности воплотить в больших работах старые замыслы. «Вот было удовольствие делать эти вещи! Ведь все это прошло когда-то пред глазами, как бы некая автобиографическая страничка»⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ Пластов А. А. Автобиография.

Пластов разделил с народом такие трагические этапы его судьбы, как коллективизация и раскулачивание. Особенно потрясают эскизы сцен раскулачивания. Лишенные пафоса и исторического драматизма, они ценны именно своей как бы уже обыденностью, вниманием к подробностям: выброшенные на снег предметы домашней обстановки и утвари, увод со двора скотины – главного богатства крестьян-середняков (сегодня понятно – это было богатство страны), оставшиеся без крова и средств, крестьянские семьи с малыми детьми, заколоченные дома. Страну на глазах художника лишали лучших работников, надежд на процветание, лишали будущего...

Ранней весной 1929 года, художника, высказавшего сомнение в рациональности навязываемого способа сельхозработ (против покупки дорогого трактора и за сохранение лошадей), за саботаж увезли в следственную тюрьму НКВД в Ульяновск, где удостоверялись в его благонадёжности долгие четыре месяца. Его выручили те же односельчане, написав прошение и подписавшись по кругу.

«Всю жизнь бился над тем, – писал он матери из заключения, – чтобы обезопасить себя от всего, что могло бы отвести в сторону от моего искусства и вдруг – домзак»⁴⁵¹.

Эти работы при жизни мастера, конечно же, не печатались и не выставлялись, но впечатления от увиденного воплощались и в иных замыслах.

С впечатлениями от постреволюционных событий, событий Гражданской войны связана одна из главных тем пластовского творчества – «Пугачевщина». На его глазах разворачивалось одно из самых кровавых восстаний крестьянства против большевиков – Чапанный бунт, охвативший земли многих уездов Симбирской губернии. Причиной его стал ленинский декрет о продразверстке. В восстании участвовало более 150 тысяч человек (больше чем в антоновском восстании и Кронштадском мятеже). Оно было

⁴⁵¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой О. И. Весна 1929.

жестоко подавлено. Именно под этими впечатлениями Пластов задумывает полотно о пугачевском восстании, именно живые картины народного бунта заставили его увидеть в мирных хлебопашцах, своих соседях и друзьях грозную, страшную, стихийную силу. Как свидетельствовал сам художник, он отговаривал крестьян своего села от участия в бунте, уже хорошо понимая его «бессмысленность» и «беспощадность» с обеих сторон.

О том, что замысел «пугачевщины» возникал не столько как исторический жанр, а писался кровью и плотью современной эпохи свидетельствуют впечатления известного искусствоведа – Н. М. Щекотова, посетившего мастерскую Пластова в 1939 году, о чем он потом написал в статье. Там же он приводит комментарии Пластова к работам.

«Наш пастух из Комаровки – совершенный Емельян Пугачев», – говорит Пластов.

«Одни этюды, как я скоро понял, – писал Н. Щекотов, – были уже использованы для написания картины «Праздник урожая в колхозе», другие, как обнаружилось позднее, – для картины «Голосование», но еще вот группа этюдов о чем-то точно говорила, что-то как будто напоминала.... Наконец, среди других работ мелькнул набросок (акварель), затем другой (тушь).... Пугачев, Емельян Пугачев – вот какой художественный замысел мог бы объединить эту третью группу голов! Исторический деятель, стихийно выдвинутый когда-то народом в его борьбе за свое освобождение»⁴⁵².

Важно, что одни и те же лица, типажи (Федор Тоньшин, Андрей Рябов, Матвей Кондратьев) мыслились художником и как герои задуманной «Пугачевщины», и как персонажи «Колхозного праздника». И не случайно

Этюды к колхозному празднику более декоративны, написаны на пленере под солнцем. Портреты крестьян, которые можно отнести к замыслу «Пугачевщины» более сдержаны живописно, основной акцент сделан на типаж, характер, фактуру, экспрессию. Это очень достойные, мужественные

⁴⁵² Щекотов Н. М. Аркадий Александрович Пластов// Творчество – 1939.№1.- С. 8-9.

лица. Несмотря на то, что крестьянский портрет Пластова во многом продолжает гуманистические традиции русского крестьянского портрета (Венецианов – Перов – И. Репин – Крамской – Архипов – А. Корин – Малявин) – это, все же, иной взгляд на крестьянина.

Пластовские крестьянские образы – это уже не «Мужички из робких» и не богоносные, смиренные старцы. Важно, что прислонишенские крестьяне – потомки вольных, «служивых» людей (одиндворцев), с XVII века селившихся вдоль Карсунской засечной черты, оборонявших Юго-Восточные границы Московского княжества от немирных степей. Пластов писал народ, принесший священную жертву истории, переживший все ужасы революции, гражданской войны, коллективизации. Разнарядки на раскулачивание, лишенцы (лишение права голоса), наконец, закон от 7 августа 1932 года «Об охране имущества государственных предприятий, колхозов и коопераций и укреплении общественной (социалистической) собственности», прозванный в народе «законом о колосках»... Выросший среди крестьянства и во многом разделивший его судьбу, Пластов смотрел на крестьянина не глазами городского интеллигента (как было, в основном, в русской живописной традиции), а как бы изнутри.

Портреты крестьян середины и конца 1930-х годов («Федор Тоньшин», «Старик Герасим Терехин», «Петруха Гришин» (за столом), «Кузнец Василий» (В кузнице), «Иван Гундров» – это портреты людей, переживших и переживающих невиданные доселе репрессии и гонения. В то же время они полны внутренней силы, величественности и достоинства. Эта та самая «неисчерпаемая ... “черноземная сила” русского крестьянства, которую не могли сломить ни века рабства и угнетения и которая теперь находит себе здесь, на этом колхозном празднике, свободное выражение»⁴⁵³, – как писал критик Н. М. Щекотов, увидевший и почувствовавший ее (не забудем, что, как было сказано выше, Щекотов видел и другие портреты Пластова, в том числе относящиеся к замыслу «Пугачевщина».)

⁴⁵³ Щекотов Н. М. Выставка «Индустрия социализма. Живопись»./Искусство – 1939. № 4. – 64

Формально портреты наполнены живым движением, отражающим экспрессию как самого художника, так и персонажа. Подчеркнута особая динамика форм в их взаимодействии (переломы форм, завороты, соединение формы с пространством, особая лепка трехмерного пространства и укладывание его в двухмерное), что, безусловно, являлось реализацией опыта Пластова-скульптора.

Важно, что замысел «Пугачевщины» созрел и реализовывался в портретах и эскизах в основном в 1930-1940 годы – в самые суровые годы репрессий, направленных как против крестьянства, так и против интеллигенции. Представляется, что согласно логике творчества Пластова, последний выброс энергии народа, его надлом связан с войной. Это яснее всего видно в сохранившихся эскизах и подготовительном материале к картине «Защита родного очага» (1942) (Местонахождение неизвестно). Крестьяне с оружием изображены в интерьере деревенской избы. Разбросанные по комнате вещи — сундук, стол с резными ножками, стулья, зеркало – предметы из типичного прислонишенского дома.

Особую ценность живописную и сущностную имеют послевоенные крестьянские портреты Пластова. Это уже не сбор материала к «Пугачевщине», это – «Портрет Русского Крестьянства», который был сознательно и с особым чувством написан художником. Для каждого персонажа ищет свой ключ, свою живописность, свой характер, свое композиционное решение.

Доминантой послевоенных портретов становится уже не экспрессия, а разработка образа, которую можно трактовать как направленную на увековечение образа русского крестьянина, его сохранение в истории и истории искусства. От быстрого импрессионистического портрета он все более переходит к портрету фундаментальному, многосеансному, большеразмерному, одновременно обращаясь к языку проверенных живописных констант, что несут в себе опыты разных великих художников – Ф. Хальса, Рембрандта, Э. Мане.

Постановка фигуры в холсте, касания и способы движения кисти, трактовка фона – свидетельствуют об этом. Именно такими приемами написаны его самые известные портреты – «Николай Волков» (1947-1950), «Плотник Иван Лобанов» (1947), «Иван Кузнецов – решетник» (1948-1949), «Афанасий Лысов» (1949), «Иван Батин» (1955), «Кузнец Василий Лотин» (1955), «Матвей Кондратьев» (1948-1949), «Василий Павлович Гундров» (1949-50).

Так, портрет Михаила Гуляева написан на фоне неба против света, с задачей написать лицо силуэтом, но при этом найти внутри цветовые отношения.

Портрет решетника Ивана Кузнецова наполнен почти сакральными смыслами. Его взволнованный взгляд, полный высоких эмоций, устремленный к небу – словно взгляд человека, увидевшего Бога.

Портрет Василия Гундрова написан с рембрандтовской силой и выразительностью касаний кисти, в ракурсе, придающем особое достоинство. Афанасий Лысов – бледный, белесый в серой одежде на сером фоне воплощает цветовую гамму органичную его характеру.

Можно сказать, что для каждого героя художник находит свой выразительный язык, свой ракурс, свою палитру.

Особым смыслом в связи с этим наполняются слова Пластова о портретах Тициана:

«Меня особенно поразили простотой и силой жизненности некоторые портреты Дожей Тициана. Они напоминают русских деревенских стариков, только роскошные темно-малиновые тоги придают им необычность»⁴⁵⁴.

Пластов создал особую формулу крестьянского портрета, объединившую в себе опыт живописца и скульптора – это ростовой портрет Петра Григорьевича Черняева – «Жнец»⁴⁵⁵ (1951-1952). Золотая стена

⁴⁵⁴ Пластов А. А. Неопубликованные заметки об Италии. Архив семьи Пластовых.

⁴⁵⁵ Этот образ был использован скульптором А. В. Свизовым для статуэтки, вручающейся лауреатам Пластовской премии.

пшеницы (фон дан «впротирку», «недописан», чтобы не брать на себя внимание зрителя), в руке крестьянина – серп (который, конечно же, с точки зрения реалистической поэтики выглядит уже анахронизмом), кувшин с водой, заткнутый пучком травы, также играет исключительно художественную и композиционную роль.

Знаменательно, что тот же Петр Григорьевич Черняев ранее стал героем другого знакового портрета – **«Петр Григорьевич Черняев с граблями» (конец 1940-х)**. Взятый под прямым солнцем, на фоне свежей листвы, в голубой под желтым светом рубашке, желто-белесыми волосами – он являет собой один из самых живописных крестьянских портретов.

В 1940-х годах Пластов создает серию женских портретов – портретов старух: «Лизавета Черняева» (1940), «Афанасьевна» (1942-43), «Повитуха Акулина» (1942-44) «Алексевна Мосева» (1940-е), «Надежда Мошкова» (1944). Пожалуй в русском искусстве только Пластов (не ставя, впрочем, такой специальной задачи), оставил в своем художественном наследии «женское лицо войны».

Повитуха Акулина Ларионовна – через ее руки прошли все жители села – и Пластов с особой выразительностью пишет эти руки. Пастушиха Надежда Мошкова – пасла сельское овечье стадо и умерла от истощения и болезней прямо в поле вскоре после написания портрета. Ее взгляд, как бы уже из иного мира и потрясенность художника делают этот портрет одним из самых экспрессивных работ художника. Между тем, как и в мужских портретах, здесь отсутствует колористическая экспрессия, и вообще желание «выразить себя». Художник пишет портреты людей, достоверно чувствовавших свой и своих близких последний день и час, живущих без особых надеж или почти без надежд. Он находит соответствующий этому язык – эмоционально, морально ответственный, со сдержанной, сосредоточенной палитрой, сближенной тональностью. Из свободы цветовых впечатлений осталась точная, рисующая кисть и пластика

формообразования. Можно сравнить с эмоциональным письмом раннего Ван Гога – тоже не бесстрастным наблюдателем своего времени.

Это реквием русскому крестьянству. Не случайно тема смерти и само слово «смерть» возникает в позднем творчестве Пластова. Картина «Смерть дерева» (1962) – одно из немногих произведений художника, где эмоциональный и живописный строй картины входит в определенное противоречие с метафорическим смыслом названия. Метафора «Смерти дерева» по парадоксальности и глубине, семантической удаленности от заявленного сюжета (не случайно современники «хотели» воспринимать его как «рубка леса») сродни метафоре чеховского «Вишневого сада». Удивительным образом это подтверждает написанное вскоре письмо.

«..Умер тот самый старик, что фигурирует в картине «Смерть дерева», — писал Пластов Н. И. Соколовой, — Был он мне большой друг... Ушел настоящий образчик настоящего русского мужика... один из тех, кто уже никогда не появится на святой Руси, богатырь телом и младенец душой, безропотный работник до последнего вздоха, на все руки мастер, да какой еще, настоящий крестьянин во всем очаровании крестьянства, если кто еще понимает что-нибудь в этом деле или когда-нибудь задумывался, что такое был когда то мужик»⁴⁵⁶.

«Старух Машину и Фадееву жалко. Дело их старое, но хороший народ был, таких вновь не состарится из теперешних»⁴⁵⁷.

Это взгляд на народ не со стороны, не глазами городского интеллигента, а как бы изнутри.

Особое место в портретной галерее Пластова занимают портреты цыган.

⁴⁵⁶ Пластов А. А. Черновик письма Н. И. Соколовой. 18. 01. 1963. Архив семьи Пластовых.

⁴⁵⁷ Пластов А.А. Письмо Пластовой Н. А. 11. 02. 1954.

Художник наблюдал жизнь цыган на протяжении всей своей жизни. Их таборы в летние месяцы часто приходили и стояли по нескольку дней в Прислонихе. Художник общался с ними, восхищался их искусством, рисовал их, их лошадей, расписывал вместе с сыном их кибитки. Известны несколько масляных портретов цыган и цыганок, относящихся к блестящим образцам портретного искусства.

Портрет «Цыган Иван» (1950) сдвинут в холсте и как бы ускользает от взгляда зрителя, олицетворяя свободную, кочевую, не вмещающуюся в принятые форматы жизнь.

Удивительно живописны портреты цыганок – «Цыганка Фая» (1950), «Цыганка» (1954), «Цыганка с картами» (Нина Лещенко) (1954).

Художник любит яркую, изысканную, природную красоту цыганских девушек, словно перечисляя на холсте обворожительные детали – шали, монисты, браслеты на тонких смуглых запястьях, кольца, цветы в волосах. По живописному языку портрет Нины Лещенко напоминает портреты Эдуарда Мане («Лола де Валенс», 1862).

Пластов присутствовал и выступал на знаменитых встречах Н. С. Хрущева с интеллигенцией. М. Ромм и А. Солженицын написали воспоминания об этих встречах. М. Ромм приводит рассказ Пластова о портрете «Н. Мошковой»: «А вот помню, писал я соседку – коз она у меня пасла, во время войны еще было, поразило меня трагическое выражение лица. Пишу день, пишу два, пишу три, но времени-то мало – днем пасет коз, пригонит – уж скоро темнеет. Затянулся немножко портрет. Вот однажды она меня и спрашивает: «Скажи долго ты еще портрет – то будешь делать?». Я ей говорю: «Да дня четыре». Она говорит: «Как бы мне не помереть к воскресенью». Да и померла. Из зала ему: «От чего?». Он говорит: «От голода». И такую стал картину деревни рисовать, всё поддакивая Хрущеву и говоря: «Спасибо Вам, Никита Сергеевич», – клуба нет, спирт гонят цистернами, все безграмотные, в искусстве никто ничего не понимает. Эти все совещания никому не нужны. Такую картину постепенно он обрисовал,

что жутко стало. И по сравнению с этим рассказом и «Вологодская свадьба», и «Матренин двор» просто показались какой-то идиллией что ли... И заканчивает: – В Москве правды нет! – И обводит так рукой. А говорит-то он на фоне Президиума ЦК! «В Москве правды нет!». И хотя смеялись во время его выступления, – когда он кончил, как-то стало страшновато»⁴⁵⁸.

Об этой же встрече вспоминал А. И. Солженицын: «А тут, по недосмотру ли, выпустили художника Пластова, который начал под простачка и так высказал единственное свежее за всю эту полосу встреч. В глубинке не понимают ни социализма, ни абстракционизма, спрашивают – а деньги вам платят? А то, вот мы второй месяц работаем – не платят. – (Не второй, а сто второй?- конечно, смягчил). – В деревне нет проблем отцов и детей: отец – конюхом, сын – скотником. Вы в Москве с жиру беситесь. Меня спрашивают: сколько за эту картину берешь? Пятерку дадут? Я знаю, что – полтысячи, – говорю: четвертную. Удивляются: золотые у тебя руки! А старик сидит рядом, кивает: «все с нас, все с нас». – Тут Никита искренне схватился руками за голову (схватиться б ему покрепче) – Еще и жалование получаете? Еще и премию дают? Нельзя жить все время в Москве, тут правды не увидишь, здесь мы услышим, что нам надо говорить – а там увидим, что нам надо делать... Вот это, что Пластов, – первое, что и я сказал бы. Это он – от души, за меня сказал»⁴⁵⁹.

Американский исследователь Верн Свансон писал:

«Несмотря на то, что он был Народным художником, лауреатом Ленинской премии, действительным членом Академии художеств он никак не может быть отнесен к официальным партийным художникам как таковым. Несмотря на прекрасную мастерскую в Москве он был, в сущности, сельским живописцем в своей родной Прислонихе, где он жил в добровольном изгнании. Ему легче дышалось свободным воздухом провинции вдали от

⁴⁵⁸ Ромм М. Устные рассказы. М: Киноцентр.- 1989. – С. 136-137.

⁴⁵⁹ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом.//Новый мир. – 1991. №6. – С. 52

достижимости ежедневных бюрократических вмешательств. Безусловно, он был более “Национальный” художник, чем “Официальный”. Он честно и провозгласил: “Без меня народ неполный”»⁴⁶⁰.

Безусловной гуманистической сущностью обладает серия детских портретов А. Пластова и картин с изображением детей.

По-видимому, он единственный из крупных художников своей эпохи писал портреты сельских детей – детей обобранных революцией и раскулачиванием, осиротевших в войну и пораженных в гражданских правах (вспомним, что крестьянин в советскую эпоху до 60-х годов не имел даже паспорта). Дети рано становились взрослыми, разделяя с отцами недетские заботы.

Пластов никогда не рисовал и не писал застывшую, «мертвую» натуру, его интересовала жизнь, энергия, живое движение души, выраженное в пластике. Дети с их безыскусностью, тонкой пластикой движений всегда были для художника самой драгоценной натурой и постоянной художественной задачей. Художник В.В. Киселев, учившийся у Пластова в 20-е годы, вспоминал: «Когда мы жаловались, что модель вертелась, он говорил: «Вертись и ты за ней!». Виктор Васильевич любил рассказывать, как рисовали старика с внучкой Ришкой. «Сам он (Пластов) писал их маслом, а мы рисовали. Дедушка сидел, все время дремал, а вот Ришка была чистый бесёнок. Толстоморденькая, с копной кудрявых, огненных волос, она сидела как на иголках, соскакивала, то и дело вертелась. Мы говорим Аркадию Александровичу: «Она вертится, нельзя рисовать». Он посмотрел ястребом: «Ришка, бегай! Рисуйте!»⁴⁶¹.

Самая «детская» картина художника – «Тройка» была задумана Пластовым в декабре 1937 года. Ее милый, простой сюжет и доминирующая пленэрная, этюдная основа, характерная для этого периода

⁴⁶⁰ Vern G. Swanson. Soviet impressionist Painting. – P. 236. (Перевод мой – Т.П.)

⁴⁶¹ Цит. по: Пластова Т.Ю. Ученик великих мастеров. – С.32.

творчества художника, позволяют отнести ее, наряду с другими работами второй половины тридцатых годов (например, картиной «Урок ботаники»), к немногочисленной группе бытовых, камерных картин, работа над которыми шла параллельно созданию монументальных эпически звучащих полотен, таких, как «Колхозный праздник», «Купание коней», «Стадо».

Великая Отечественная война стала тем рубежом, за которым закончилось это, быть может, не очень сытое, но все же радостное и беззаботное деревенское детство. С военных портретов Пластова на нас смотрят серьезные, до срока повзрослевшие ребята, в одежде с чужого плеча. Но их не по росту большие, доставшиеся от отцов одежды, писаны кистью, обретшей хальсовскую свободу и власть над натурой. Дети в картине «Жатва» – это дети войны, разделившие со взрослыми все ее лишения и тяготы, они не по-детски смиренны и серьезны. Работа в поле, «привычка к труду благородная» для сельского ребенка была естественна.

Картина «Дети» (1950) – групповой портрет прислонишенских ребятешек по серьезности поставленных и решённых художественных задач восходит к традиции голландского группового портрета золотого века; выразительность детских лиц, артистизм письма – к «Смеющемуся мальчику» (1625, Маурицхейс, Гаага) Франса Хальса. Длинный вьющийся розовый шарф – напоминание о розовой атласной перевязи на одном из самых прекрасных детских портретов мирового искусства – портрете Бальтазара Карлоса кисти Д. Веласкеса (1635- 36, Прадо, Мадрид).

Пластовская любовь к пленэрному письму, усвоенные открытия импрессионистов создают в этой работе иллюзию остановленного мгновения во всем богатстве рефлексов и живом трепете свето-воздушной среды. Удивительная яркость красок, почти максимальная приближенность к зрителю, требующая от художника безупречного владения режиссурой тоновой и цветовой гармонии, делает эту работу одним из несомненных живописных шедевров своего времени. Картина написана в 1950 году, в самый разгар реакции, и была неудобна своей живописной свободой. Как и

в «Празднике урожая», он помещает в картину портрет Сталина, здесь – явно желая огородить ее от нападков критики и дать ей возможность быть увиденной зрителем на стенах выставочных залов.

«Она излучает какую-то безотчетную радость и веселие, и нет ни одного места в ней, от которого бы не сжалось сладко сердце, – писал художник, – Большое это дело – долго писать и то, что у тебя вызывает чистое и нежное чувство. Я с такой радостью душевной не писал ничего с тех пор, как возился с «Сенокосом», да еще с «Обедом в поле» – <«Жатва» – Т. П.>».⁴⁶²

Неслучайно, американский искусствовед доктор Верн Свансон поместил картину «Дети» на обложку своей фундаментальной книги «Soviet impressionist painting».

При всей свободе письма, дети на картине абсолютно узнаваемы – всех их можно назвать по именам: Валя Боблева, Петя Тоньшин, Толя Модонов... Веселые, смеющиеся лица окружены мастерски написанными букетами цветов, трепещущими на ветру березовыми ветками. Как и образы детей, цветы у Пластова всегда портретны, при всей декоративности и цельности цветочных композиций, он стремится сохранить образ каждого цветка в его единственной, неповторимой красоте. Привычная метафора о цветах жизни обретает здесь изначальный смысл.

Желая подчеркнуть поэтичность, женственность образов, художник часто пишет портреты девочек с цветами: «Люда Шарымова» (1967 г.), «Тая Репина» (начало 60-х г.), «Надя Волкова» (1971. Тульский областной художественный музей), девочка из картины «Летом» (1954. ГРМ). Колористическое богатство, яркость этих портретов никогда не затмевает нежной тонкости образов. Черты национального архетипа, являющиеся доминантой всех пластовских портретов, присутствуют и в портретах детей.

⁴⁶² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 08. 12. 1950.

Девочки с косами, повязанные платочками отражают традиционные представления о скромности и благочестии.

Маленькая героиня знаменитой «Весны», с ее поднятым навстречу матери лицом и такой характерной, согнутой в запястье ручкой – Нина Шарымова. Ее известный портрет в теплом пальто и красном платке художник напишет семь лет спустя.

Двойной портрет «Бабушка Катерина и Таня Юдина» – блестящее воплощение классических живописных смыслов – контраст юности и старости дан колористически, как противопоставление теплого и холодного, темного и светлого. Взгляды девочки и бабушки обращены в противоположные стороны – одна смотрит в будущее, другая – в прошлое. За ними на стене – старые фотографии как память о былом, символ единства семьи, незыблемости традиций, преемственности поколений.

Портреты мальчиков отличает простота и цветовая собранность. Определенность и ясность взгляда подчеркивает уже обозначающиеся мужские черты. Гордо и чуть самоуверенно смотрит пастушок Витя, данный портретно на фоне вечеряющего пейзажа с восходящей луной. («Витя-подпасок», 1951, ГРМ). Ему подчиняются большие и сильные животные. Он привычно доволен этой ролью хозяина земли и совершенно готов к будущей взрослой жизни.

Один из прекраснейших детских портретов Пластова – портрет Пети Тоньшина (1951). Это красивый, полный какого-то внутреннего благородства мальчик рано остался без родителей. В деревне его прозвали Петя-сирота. Худенький, в рваной на рукаве рубашке, он всегда вызывал у художника острое чувство жалости. Годы спустя, Пластов вновь напишет его уже молодым парнем («Конюх лесничества Петр Тоньшин» (1958).

Миша Кузьмин («Миша Кузьмин» (1942-45), Петя Юдашнов, Миша Савин («Мишка Савин», 1941), Петя Тоньшин, Коля Волков («Подпасок Коля Волков», 1950-е) – это дети его соседей, близких друзей. Словно желая

оставить их в истории, мастер всегда полностью подписывает на портретах имена и фамилии сельских детей.

4.2. Творчество А. Пластова как отражение христианского сознания.

Для Аркадия Пластова главным разногласием с государством было уничтожение русского крестьянства, последний портрет которого он оставил в своем искусстве, и поругание православной веры, уничтожение храмов, святынь, репрессии против священнослужителей.

Пластов происходил из рода священников и иконописцев. Его прадед Гаврила Степанович Пластов обучался в Арзамасской школе живописи, основанной в 1802 году художником А.В.Ступиным. Сын Гаврилы Степановича Пластова – Григорий Гаврилович с ранних лет увлекался живописью, обучаясь у своего отца. О Григории Гавриловиче известно, что он был псаломщиком в Богоявленской церкви села Прислониха, он же расписывал храмы и делал архитектурные проекты церквей. А.Пластов вспоминал, что в бумагах, оставшихся у его отца, он находил проекты (сгорели в пожаре 1931 года) с надписями: «Церковь в селе таком-то... Сочинил и чертил Григорий Пластов». В 1878 году старая церковь в селе Прислониха была разобрана, и по проекту Г. Г. Пластова построена новая в честь Богоявления Господня с приделом в честь Казанской иконы Божьей Матери. Стены изнутри были обтянуты холстами и расписаны маслом. Иконостас был украшен резьбой. Убранство церкви в Прислонихе стало первым художественным впечатлением Аркадия Пластова.

«В 1908 году, — писал А. А. Пластов в автобиографии, — к нам в село приехали иконописцы подновить и дополнить то, чем дед с отцом когда-то разукрасили нашу церквушку. Общество поручило отцу руководство и надсмотр над работами. Когда стали устанавливать леса, тереть краски, варить олифу, я ходил как во сне — до того было все пронзительно

увлекательно. Но вот с отцом полезли под купол к веселым кудрявым богомазам. Запах олифы, баночки с красками, сажженные пророки, архангелы с радужными крыльями обступили меня кругом. Контур были в палец толщиной, обычной прилизанности икон не было и в помине. Живопись была мазистой, резкой. Как зачарованный, я во все глаза смотрел, как среди розовых облаков зарождается какой-нибудь красавец в хламиде цвета огня, и потрясающий неведомый восторг, какой-то сладостный ужас спазмами сжимал мое сердце. Тут же я взял с отца слово, что он мне купит вот таких же порошков, я так же натру себе этих красивых — синих, огненных красок и буду живописцем и никем больше...»⁴⁶³.

Пластов получил редкое для художника фундаментальное православное образование, обучаясь в Симбирском духовном училище, а затем и в Духовной семинарии. (Он ушел с последнего курса поступать в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и был благословлён ректором семинарии послужить Отечеству как художник). Не став священником, он остался человеком православным, прекрасно знающим священное писание и церковные службы.

В 1930-е жизнь становилась все суровее. Стали закрываться храмы, священники, в том числе и хорошо знакомые Пластовым, подвергались гонениям. Весной 1937 года Богоявленский храм в селе Прислониha был закрыт, а затем варварски разграблен.

«Мальчонкой лет шести... держась за складки бабкиного сарафана, стоял я в толпе перед расхлестнутыми воротами церковной ограды, — вспоминал сын художника Николай Пластов, — Прямо под ноги нам, сверкающе и нарядно, выбрасывались из церкви иконы, ризы, резное золото иконостаса, литые завитки паникадил, коричневые кожаные книги с медными застежками. Иные при ударе раскрывались, и слышно было, как ветерок шелестит — перебирает древние страницы с киноварью инициалов и чернью уставного

⁴⁶³ Пластов А. А. Автобиография.

письма. По разъезжающимся доскам икон прыгал хромец-активист..., сведенную крючком ногу ему заменял костыль с оковкой и гвоздем на конце... С ухмылкой он норовил попасть в глаза поверженных святителей и делал резкий разворот... Кирпичные столбы ограды были разобраны по баням на печки. Туда же тащили рулонами сорванные со стен прадедовы библейские композиции. Холст, после того как отпаривался размокший грунт вместе с живописью, был добротен: «Портянки, Аркадий Александрович, безызнанные получают»⁴⁶⁴.

Разрушенный храм еще двадцать лет стоял, оставаясь архитектурной доминантой и композиционным центром окрестного пространства, сердцем села. И лишь в середине 1950-х, в эпоху тотальной и безжалостной борьбы с православной церковной культурой, он бы обезглавлен, окончательно приведен в «гражданское состояние» и превращен в склад удобрений. Ни мольбы, ни просьбы академика Пластова не помогли. «Этого горя, — писал сын художника, Николай Пластов, — отцу хватило на весь остаток жизни...»⁴⁶⁵.

Но церковь продолжала жить в пластовских этюдах, рисунках, акварелях. В 1930-е годы, как бы предчувствуя скорую гибель храма, художник пытается сохранить образ Богоявленской церкви во множестве станковых и графических работ: это «Дворик художника» (1940–1945), «Сруб для мастерской» (1940), «Из палисадника» (начало 1940-х), «Вечером» (1930-е), «Праздник» (1953–1967). Лишь в единственной картине «Апрель» (1964–1970), работа над которой продолжалась в последние годы жизни художника, храм изображен с содранной обшивкой и заколоченными окнами. Около поруганной церкви, на бывшем кладбище, на могилах своих предков кружатся в хороводе деревенские девочки. Лишь одна стоит поодаль. В ее руке ветка сломанной вербы, с которой играет маленький щенок. Апрель — весна, Вербное Воскресенье, Пасха. Все проходит мимо

⁴⁶⁴ Пластов Н.А. Прислониха. Из прошлого // Памятники Отечества. 1998, №42 (7/8). – С. 164.

⁴⁶⁵ Там же. – С. 173.

этих детей, не ведающих, что творят. Пластов, как художник, всегда видел в детях будущее (достаточно вспомнить его «Жатву», «Первый снег», детские портреты). Кажется, что в этой картине будущего для художника нет. Пни от огромных срубленных деревьев — ровесников храма — как мрачный аккомпанемент этой безрадостной темы. И только природа, поэзия весеннего вечера, молодой месяц в небе — по-прежнему прекрасны.

Воспоминания о прошедшей радостной, полной поэзии, живописной жизни русской деревни живут в сердце Пластова и волнуют его как художника.

Выгон скотины в стадо по весне, праздник Флора и Лавра, Моление о дожде, Троица, Крещение — все это реальные ежегодно повторяющиеся события, сохраненные в зарисовках, набросках, этюдах становились сюжетами его работ.

Многие традиционные обряды сохранялись в селах и в советское время. Один из удивительнейших обрядов — «Моление о дожде» — до сих пор бытует в Среднем Поволжье. Художник много раз сам участвовал в этом поразительном действе. Наталья Алесеевна Пластова вспоминает, как проносили чудотворную икону Николы Промзинского в засушливый 1921 год по селам Симбирской губернии: «Тогда подняли Николу Промзинского. Какой страх был — никогда, как появился, не уходил Он с горы в Промзине — а тут Его несли крестным ходом от села к селу в город. В каждом селе в церкви Он побывал. Вышли Его встречать всем духовенством города и несметно народу, весь Симбирск, наверное, был...

Его высоко несли, народ со всех сел, где шел, следовал за Ним, несли на плечах, высоко, весь в лентах — издали, как по воздуху плыл... Как увидели, все на колени упали, вопили со слезами: “Заступник, Отче, Никола!”. Все архиереи и священники со всех церквей вместе со всеми на коленях стояли, молились. Стоим все в пыли, а небо пустое, знойное, белое, вроде солнце жжет, а все бесцветно, пыльно, мертво. Как Он подошел, встали с иконами... стали молебен служить водосвятный, с водосвятьем,

без акафиста. И тут еще молебен не кончился, в небе как бы что-то сделалось, ударил тяжелый гром. Все стояли на коленях, с иконами. И взмыла туча, и ударил ливень, и толпы народа шли полем под реками, все хоругви, иконы плыли под дождем. А дождь был как река, хлестал, и хлестал, пока крестный ход, уже в Симбирске, не стал делиться и расходиться по церквям»⁴⁶⁶.

Радостным и красочным был праздник Флора и Лавра. Пластов очень любил лошадей и в любви этой соединялся практический интерес крестьянина и восторг художника. Свидетельство тому — множество альбомов с беглыми зарисовками и настоящие «портреты» лошадей, картины, в которых они становились главными героями. Аркадий Александрович знал и чувствовал лошадь и мог в зрелые годы нарисовать ее без натуры в любом ракурсе. Художнику передалось то почти религиозное отношение к лошади, когда конь изображался на иконах вместе со святыми.

Первую композицию «День Флора и Лавра» Пластов делает в 1920-х годах, гуашь «Праздник Флора и Лавра» — в 1940-м. «Служили молебен и выходил крестный ход на площадь к церкви, — вспоминала Н.А. Пластова, — Под колокольный перезвон кропили лошадей святой водой. Тут собирались больше одни мужики. Каждый вел свою лошадь, часто не одну, а с двухлеткой и жеребенком, а которые побогаче вели двух лошадей с молодыми целым выводком. Сами все были одеты по-праздничному и лошадей старались нарядить. Надевали нарядные уздечки, наборные и новые обрети. Кончался молебен. Лошадей подводили под уздцы и священник кропил каждую святой водой»⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Пластова Н. А. Воспоминания.

⁴⁶⁷ Там же.

Живя в Москве в 1930–1970 годы, Аркадий Александрович каждую субботу и, неизменно, по большим праздникам стоял среди верующих в Богоявленском соборе в Елохове, Всесвятской церкви на Соколе и храмах Сергиева Посада, храме Рождества Богородицы в Путинках. О посещении последнего незадолго до закрытия (1935 г., возвращен церкви в 1990 г.) Пластов пишет в письме жене: «В воскресенье зашел около полшестого на Дмитровку. Пели что-то, потом батя сказал проповедь, а потом говорит — ну братие, будем сейчас прощаться по христианскому обычаю, а в это время споем пасхальный Канон. И запели, правда нестройно “Воскресения день...”, а потом взялся за это дело хор и на два клироса с одного на другой запорхал Канон светлого Христова Воскресения. Сначала — до “святися, святися Новый Иерусалиме”, включительно. Я стоял и чуть не плакал. Ты поймешь, какое было невыразимое от этого на душе чувство печали и радости. Больше, конечно, печали, т.к. этот торопливый пережат, бесконечную ласковость, ангельское веселье, весеннюю голубизну и светозарность этих стихир просто нельзя было даже с усилием воспринять как что-то реальное осязаемое, что вот взял бы и унес с собой. Все казалось сном, неаявлю; ежеминутно и ежесекундно просыпался в ужасающую рядом с этим действительность, и опять, и опять, увлекаемый нежным порханьем и благоуханьем, не знал, что лучше — продолжать это слушать, не отрываясь, или, скорее, скорее умереть и ничего-ничего не чувствовать. В конце концов, воспоминания и ассоциации стали душить невыносимо, и я, когда последняя стихира с певучим шелестом замерла в воздухе, вздохнул свободнее. Запели потом что-то длинное, печальное и торжественное. Люди молча нагибались, кланяясь друг другу, и так же молчаливо целовались — и все это тихо, медленно, степенно и печально невыразимо»⁴⁶⁸.

В своих церковных гуашах и акварелях Пластов сделал таинство церковной службы (в ее осмысленной художником драматургии) предметом

⁴⁶⁸ Пластов А. А. Письмо Н.А. Пластовой 18. 03. 1935.

искусства — чего до него в русском искусстве не делал практически никто. Он видел церковь духовной опорой народа и своей духовной опорой в самые жестокие годы. Не делая на богослужениях зарисовок с натуры, он, как правило, в тот же вечер садился за акварель. Озаренное светом свечей пространство храма передавалось легкими акварельными касаниями, чередующимися с густыми сочными заливками теней. Священники в праздничных одеждах, возвышающиеся над темной толпой предстоящих, сверкающие окладами святые лики икон, молящиеся прихожане стремительно и свободно возникали на больших листах.

Как правило, изображаемые церковные интерьеры соотносятся с реальными храмами: Троицким собором Троице-Сергиевой Лавры («В Троицком соборе», 1950-е; «Конец службы», 1950 -е); Успенским собором Троице-Сергиевой Лавры («В Успенском соборе», 1950-е); Трапезной Лавры («Сергиев Посад. В трапезной», 1950-е); Богоявленским храмом села Прислониха («Венчание», 1960-е, «Свадьба в старой Прислонихе», 1968).

В то же время, изображение иконостасов и отдельных икон носит творческий характер и не всегда буквально совпадает с реальностью. Можно сказать, что Пластов создает свой собственный образ храма, иконостаса, церковной службы и что именно храм, фигуры святителей, драматургия службы становятся для него предметом изображения, драгоценной натурой. В письме к сыну художник напишет: «...Конечно, я не успел еще толком собраться с мыслями, но тот процесс, который рождает то, что называется произведением искусства уже начался, набирает, как говорится, скорость. Все уже в брожении, в смутном говоре, в том торжественном, непонятном для непосвященных передвижении отдельных лиц и предметов, после чего начинается от века установленное рождение, скажем, пасхальной службы, которую мы с тобой не раз наблюдали у Троицы. Еще миг и в тени весенней прозрачной ночи, где-то далеко-далеко над тысячами голов, над все разрастающимся пламенем бесчисленных огней багряных свеч, разнесется,

щемя сердце, “Христос Воскресе”»⁴⁶⁹. К серии зарисовок церковных служб Пластова примыкает цикл «Предстоящие» — это портреты прихожан, монахов, священников, которых художник рисовал по памяти, возвратившись из храма. Образы молящихся и предстоящих, которые искали и воплощали Михаил Нестеров и Павел Корин, уже в советскую эпоху, представляют совершенно другого человека XX века, кардинально отличного от типа *homo soveticus*, мыслящего навязанными мифологемами и утопиями. В национальном архетипе русского человека Пластов совмещает крестьянскую и религиозную линии.

4.3. Пластов и русская классическая литература: интерпретация экзистенций и художественных смыслов.

Одной из важнейших творческих и духовных задач жизни художника стало раскрытие и интерпретация гуманистических смыслов русской литературы XIX века. Важно, что это происходило практически одновременно с осознанием и освоением этих смыслов, как европейским сознанием в целом, так и его выдающимися представителями – Сартром, Камю, Кафкой. Проблемы «ценности человеческой личности», «Бога и религиозного сознания», «жизни и смерти», «свободы», «экзистенциального выбора», «войны и мира» были важными для творчества Пластова на протяжении всей жизни.

Очевидно, что национальное изобразительное искусство (исключая, по-видимому, только искусство авангарда) не стало для мира такой безусловной художественной, экзистенциальной ценностью, как русская литература второй половины XIX века. Именно в «исповедовании» ценностей русской литературы человек, живший в Советском Союзе, не смотря на господствующее тоталитарное сознание, обретал духовную свободу.

⁴⁶⁹ Пластов А. А. Письмо Пластову Н. А. 1950-е годы.

Художественные и философские смыслы русской литературы были для А. Пластова, казалось, не менее важными, чем живописная традиция. Именно русская литература позволяла сохранить в самые трудные времена «чувство личной свободы». «...Необходимо чувство личной свободы, а это чувство стало разгораться во мне только недавно. Раньше его у меня не было...»,- писал Чехов А. С. Суворину, – Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям... лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, – напишите, – как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба, и как он, проснувшись в одно прекрасное утро чувствует, что в жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая, человеческая»⁴⁷⁰. «Я через Чехова, – писал Пластов, – пытаюсь закрепить на бумаге без всякого вольного или невольного приспособленчества, открыто, по душам, как говорится, по совести, не лукавя, все то, что я видел, знал и любил с детства и вижу, знаю и люблю до сего времени. Для меня Чехов обаятелен и неисчерпаем, как сама жизнь, И я не в силах противиться потребности воочию показать по мере сил своих ту абсолютную правду жизни, ту необыкновенную святую силу искренности, с какой Чехов искал эту правду всю жизнь, и в чем он так сходен с Пушкиным и Толстым, и что пленяет и покоряет неодолимо»⁴⁷¹. Аркадий Пластов, сын сельского псаломщика и просвирни, в дореволюционные годы начал путь, как бы предначертанный Чеховым, путь русского разночинца-интеллигента к вершинам духовной свободы и высокой культуры.

Иллюстрации к произведениям русской литературы составляют неотъемлемую и очень значимую часть творческого наследия А. А.

⁴⁷⁰ Чехов А. П. письмо Суворину А. С. 7 января 1889 г.: Переписка А. П. Чехова. М. 1984.

Т.1. – С. 212.

⁴⁷¹ Пластов А.А. Из черновика письма искусствоведу Н. И. Соколовой (50-е гг.). Архив семьи Пластовых. Москва.

Пластова. Для Пластова, как человека высокой культуры, русская словесность была частью мировоззрения, неиссякаемым источником художественного наслаждения, внутренним камертоном свободы и честного служения искусству. Иллюстрируя ее смыслы, художник мог напрямую говорить то, чего невозможно было выразить в станковой картине.

Слова русского идеолога «чистого искусства» поэта А. К. Толстого, приведенные Пластовым в автобиографии:

«Дружно гребите, во имя прекрасного,
Против течения!» -

- стали поистине поэтическим символом его творчества. Удивительно, но эти слова, по воспоминаниям А. И. Цветаевой, очень любила ее сестра Марина (современница Пластова)

Его отец – псаломщик сельской церкви и иконописец Александр Григорьевич – «был большим любителем чтения»; дома в Прислонихе «было много книг, собранных без всякой системы случайно. И отец всегда сидел с одной из них у окошечка»⁴⁷². Как и большинство людей культуры начала прошлого века, Пластов был воспитан литературой, а точнее говоря, словесностью.

Латынь, греческий, древнеславянский, гомилетика и риторика, изучавшиеся в Семинарии заложили мощный фундамент его гуманитарной культуры.—Вместе с тем, «В семинарии мы все увлекались Белинским, Герценом, Добролюбовым, Гл. Успенским, Толстым. Нам в этом не мешали»⁴⁷³ – вспоминал Пластов. С середины двадцатых годов Пластов работает над иллюстрациями к произведениям русской литературы. – А. М. Горького, А. П. Чехова, Г. И. Успенского, А. Н. Некрасова, А. В. Кольцова, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого. Начавшаяся, как почти единственно

⁴⁷² Пластов А. А. Автобиография

⁴⁷³ Там же.

доступный источник заработка, работа эта вскоре стала неотъемлемой и органичной частью его искусства, а порой единственным способом противостоять тому разрушительному для души и творчества натиску лжи, притворства, лицемерного чванства, который не давал не только свободно работать, но и жить.

«Лимонно-желтая азбука Л. Толстого как будто только час назад раскрыла передо мной чудо звучащих и говорящих закорючек. Крохотный синий томик Пушкина «Капитанская дочка», Жилин и Костылин Толстого, его мелкие рассказы, кольцовское «Что ты спишь, мужичок» – эти вещи были первое из литературы, что я пытался изобразить беспомощным карандашом»⁴⁷⁴, -писал художник в автобиографии. Эти детские впечатления словно бы предрешили его будущую творческую судьбу. Русская литература была частью мировоззрения художника, внутренним камертоном свободы и честного, беззаветного служения искусству.

Пластов оставил уникальную, блистательную коллекцию пластических интерпретаций шедевров Пушкина и Гоголя, Льва Толстого и Некрасова, Чехова и Горького. Обращение к гениям русской литературы было, подчас, единственным способом прямого диалога с современным ему читателем и зрителем на языке безусловной правды.

Аркадий Пластов читал Чехова всю жизнь. В его домашней библиотеке в Прислонихе были практически все изданные собрания сочинений писателя, начиная с издания А. Ф. Маркса. Рассказы Чехова часто читались вслух для всех членов семьи. Любимейшими рассказами художника, по воспоминаниям близких, были «Студент», «Архиерей», «Тоска», «В овраге», повесть «Степь», пьесы.

⁴⁷⁴ Пластов А. А. Автобиография. Архив семьи Пластовых. Москва.

Известно, что в конце тридцатых годов Пластов писал этюдный портрет О. Л. Книппер-Чеховой к панно для нашего павильона на Международной выставке в Нью-Йорке и несколько раз встречался с ней.

Дважды художник обращается к произведениям Чехова как иллюстратор – в конце двадцатых годов делает в основном сдержанно-цветную, тональную серию листов, в начале пятидесятых появляются иллюстрации, решенные в акварели и гуаши. К некоторым рассказам он возвращается снова, но без оглядки на сделанное ранее.

В конце 20-х годов Пластов делает серию иллюстраций к рассказам «В овраге», «Мужики», «Горе», «Враги», «Нахлебники», «Свирель», «Счастье», «Спать хочется» и др. «Мужицкие» сюжеты очевидно переплетаются с его собственными композициями. Но художника, несомненно, интересовал глубинный, тонкий смысл этих рассказов, близкий его собственному мироощущению.

К рассказу «Новая дача» он делает четыре иллюстрации, четыре разных картины, объединенные одной мыслью – трагическое непонимание между крестьянством и интеллигенцией, просвещенными людьми. Не только Чехову и Толстому, но и Пластову, жившему в селе одной жизнью с мужиками, сеявшему и косившему, делившему с ними горе и радость, не раз приходилось чувствовать эту внезапно возникающую непримиримую отчужденность. (Пожалуй, самым трагическим эпизодом его жизни было разграбление закрытого в 30-е и обезглавленного властями в 50-е годы храма в его родном селе Прислониха, в котором участвовали сами же вчерашние прихожане). Сюжет рассказа «Новая дача» дал художнику возможность создать три варианта композиции, где изящные, одинокие фигуры инженера и его жены словно бы подавляются наступающей массой мужицкой толпы. Встреча мужиков, идущих с покоса, несущих косы за плечами, с инженером приобретает у Пластова символическое, пушкинское звучание – «Не дай Бог мне видеть русский бунт...».

«В их деревне, думают они, народ хороший, смирный, разумный, Бога боится, и Елена Ивановна тоже смирная, добрая, кроткая, было так тяжело глядеть на нее, но почему же они не ужились и разошлись как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи, и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором..»⁴⁷⁵. Пластов, переживший революцию, видел своими глазами то, что так гениально предсказал Чехов.

К рассказу «В овраге» художник делает в конце 20-х годов несколько иллюстраций, среди которых особенно пронзительна весенняя лунная ночь, силуэты людей и лошадей возле костра и Липа с умершим мальчиком на руках. «О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно весна теперь или зима, живы люди или мертвы...»⁴⁷⁶. Ради этой ночи, ради вопроса Липы и написан рассказ. «И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек, мужик или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?»⁴⁷⁷.

Этот вопрос, спустя годы, задаст человечеству Пластов в своей картине «Фашист пролетел», используя тот же прием контраста невыразимой красоты, поэтичности природы и гибели ни в чем не повинного ребенка.

Чеховский реквиему по ребенку вновь отзовется в творчестве художника в середине пятидесятых. Он повторит мотив лунной ночи, используя теперь уже всю мощь своего живописного дарования. Библейская монументальность пластики и особый свет (свет костра, столь

⁴⁷⁵ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. -Сочинения. – Т. 10. – С. 127.

⁴⁷⁶ Там же. – С.173.

⁴⁷⁷ Там же. – С. 175.

любимый и Чеховым и Пластовым), создающий озаренность, словно иллюстрируют слова Липы, обращенные к старику: «Ты давеча взглянул на меня, а сердце мое помягчило. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые»⁴⁷⁸.

Пластову, как и Чехову было присуще особое понимание природы, ее внутренней изначальной одухотворенности; травы, деревья, цветы всегда изображались им портретно. Все его знаменитые картины построены на естественном, богозадуманном единении человека и природы, обращению к ней как к свидетелю и спутнику жизни, как в чеховской «Скрипке Ротшильда»: «И вдруг в памяти Якова, как живой вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба – зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»⁴⁷⁹

Пластов не иллюстрировал чеховского «Архиерея». Но работая над портретами священников, композициями церковных служб (а их за долгую жизнь накопилось множество), он, несомненно, обращался сердцем к строкам рассказа: «В продолжение всех двенадцати евангелий нужно было стоять среди церкви неподвижно, и первое евангелие, самое длинное читал он сам. Бодрое, здоровое настроение овладело им. Это первое Евангелие «Ныне прославится сын человеческий» он знал наизусть; и, читая, он изредка поднимал глаза и видел по обе стороны целое море огней, слышал треск свечей, но людей не было видно, как и в прошлые годы, и казалось, что это все те же люди, что были тогда, в детстве и в юности, что они все те же будут каждый год, а до каких пор – одному Богу известно»⁴⁸⁰.

Описывая в письме к жене свои чувства во время церковной службы, Пластов даже стилистически близок Чехову (письмо Н.А. Пластовой 18.03.1935).

⁴⁷⁸ Там же. – С. 174.

⁴⁷⁹ Чехов А. П. Указ. соч. – Т. 8. – С. 303.

⁴⁸⁰ Чехов А. А. Указ. соч. – Т. 10. – С. 198.

Дважды Платов обращается к чеховскому рассказу «Свирель». Первый раз – это рисунок, второй – построенная на пейзаже картина. Цель одна – показать средствами изобразительного искусства этот мир, которого так жалко героям рассказа, вызвать те же чувства у смотрящего на иллюстрацию: «Жалко!.. И Боже, как жалко! Оно, конечно Божья воля, не нами мир сотворен, а все-таки, братушка, жалко. Ежели одно дерево высохнет или, скажем, одна корова падет, и то жалость берет, а каково, добрый человек, глядеть, коли весь мир идет прахом? Сколько добра, господи Иисусе! И солнце, и небо, и леса, и реки, и твари, все ведь это сотворено, приспособлено, друг к другу прилажено... И всему этому пропадать надо...»⁴⁸¹. Идея хрупкости бытия, своеобразное «memento more» присутствует во всех, даже самых радостных картинах – сломанный цветок подсолнуха в веселой «Ярмарке», обреченные косам прекрасные цветы в радостном, победном «Сенокосе», наконец, «Смерть дерева»...

Любовь к каждому проявлению жизни, родной земле, к Родине в истинном художнике рождает молитву, подобную той, что звучит в чеховском «Вишневом саде»:

«Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами»⁴⁸².

Каждое обращение Платова-художника к произведениям русской классики становилось определенным этапом его творчества, влияло на замыслы будущих картин. Поэзия А. С. Пушкина, вошедшая в творческое сознание художника в раннем детстве, осталась с ним навсегда, соединяясь с собственными замыслами. Органично в творчестве Платова возникает образ самого поэта. В сентябре 1833 года на пути в Симбирск из имения Н. М. Языкова Пушкин проезжал через Прислониху, и осознание того, что он

⁴⁸¹ Чехов А. П. Указ. соч.- Т. 6. – С. 323.

⁴⁸² Чехов А. П. Указ. соч. – Т. 13. – С. 224.

видел эти поля, эти просторы, эти бесконечно дорогие сердцу художника пейзажи, воплотится, спустя годы, в изумительную по настроению и цельности образа гуашь «Пушкин в Болдино» (1949), где подлинный прислонишенский пейзаж соединен с портретом поэта верхом, словно вырастающим из пушкинских стихов:

Ведут ко мне коня; в раздолии открытом,
Махая гривой он всадника несет,
И звонко под его блистающим копытом
Звенит промерзлый дол и трескается лед...

«Пушкин едет верхом по ржаному полю в серый осенний день. За ним – стадо овец, впереди у огородов – две лошади, хмурый порядок с золотой березкой, амбары; на туманном горизонте – ветрянка, озими, золотистый лесок на грани с небом – вообще все то, что мы видим из окна каждой осенью. В небе – сетка галок и ворон, тусклой завесой спускается дождь, дорога грязная, и во всем печаль, сладкая, тонкая нашей осени...»⁴⁸³.

Село Большое Болдино – в двухстах верстах от Прислонихи и пейзажи действительно очень похожи. Но Болдино и «Болдинская осень» – это не конкретное место пребывания поэта – это символ поразительного взлета пушкинского гения, полного единения поэта с природой, столь любимой им русской осенью. Для Пластова русский осенний пейзаж – это образ Родины, поэтический символ России (именно так звучит он в его монументальных шедеврах «Немец пролетел» и «Жатва», эпической гуаши «Тройка» к «Мертвым душам» Гоголя), это все те неисчислимы богатства пространства, природы, истории, культуры, искусства, наследником и хранителем которых он себя осознавал. Искусство слова, поэтические образы жили в художественном мире Пластова наравне с образами пластическими. Иногда кажется, что ему не хватало чисто зрительных или

⁴⁸³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 27. 02. 1949

чисто поэтических, словесных образов, и он пытается их соединить, дополнить одни другими... В письмах, стремясь передать наиболее точно состояние природы, художник нередко обращается к поэтическому слову Пушкина.

«По дороге еще мало нашли зелени, вернее, ее совсем не было, но примерно с Инзы березы распустили еле-еле свои зеленые ладошки, и этого хватило вполне, чтобы сказать с Пушкиным: «Еще прозрачные леса как будто пухом зеленеют...» и пухом, добавлю, почти призрачным»⁴⁸⁴. В другом письме: «... нависло, за окном промозглые пейзажи, какое-то безнадежное небо, и то дождь идет, то снег порхает, но ничего в этом от сладостного пушкинского «Зима!.. Крестьянин, торжествуя...» – нет»⁴⁸⁵.

Пластов сделал иллюстрации ко многим произведениям Пушкина: «Руслану и Людмиле», «Полтаве», «Сказке о царе Салтане», «Истории села Горюхина». Но самой значительной, самой главной темой, темой проходящей через всю его жизнь, стала потрясшая его, во многом благодаря Пушкину, тема пугачевщины. Идея пластического воплощения темы «русского бунта», в ее подлинном, непридуманном драматизме возникает у Пластова, вслед за Пушкиным. Тема Пугачевского бунта – одного из самых значительных социальных потрясений XVIII века, «золотого » века русского дворянства – интересовала Пушкина как художника и как историка. Повесть «Капитанская дочка» и «История пугачевского бунта» – тому свидетельства. Судя по письмам Пластова, композиционные раздумья на тему «Пугачевщины» не покидали художника в 20-е, 30-е, 40-е, 50-е, 60-е годы, сопровождая все его большие работы. Именно для этого замысла написаны многие портреты мужиков 30-50-х годов. Изучая и обдумывая тему, художник вновь и вновь обращается к Пушкину, идет за ним в раскрытии исторической правды. «Все неисчислимы подробности про пугачевский бунт полны остроты и глубокого интереса для меня даже при

⁴⁸⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 11. 05. 1965

⁴⁸⁵ Пластов А.А. Письмо Пластовой Н. А. 26. 10. 1950

беглом и стремительном просмотре. Я все думаю, что перебрав все, что гений Пушкина счел нужным пересмотреть, прежде чем начать историю пугачевского бунта, я уразумею больше и ярче в этой смутной эпопее»⁴⁸⁶. И, хотя шестиметровый холст, приготовленный в мастерской художника для композиции «Суд Пугачева», так и остался чистым, сохранившиеся материалы – бесчисленные эскизы, рисунки, композиции позволяют судить о масштабности замысла и составляют значимую часть творческого наследия мастера. Возможно, он прислушался к словам Пушкина, сказанными устами Петра Гринева : «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». А ведь то, что собирался представить Пластов зритель должен был именно увидеть.

И его мощный творческий потенциал, найденные решения и композиции воплотились в цикле иллюстраций к повести «Капитанская дочка».

Серия из шестнадцати листов колористически как бы распадается на две части – пастельные – розово – серые, зеленоватые, голубые тона картин «мирной жизни», любви Маши и Гринева и густые, кроваво- красные, иссиние-черные композиции сцен с Пугачевым. В пушкинской «Капитанской дочке» есть две сцены потрясающего символического пророчества. Одну из них Пластов иллюстрировал – юноша Гринев в зеленом форменном мундире на коленях целует руку, сидящему на троне мужицкому царю. Другую – сон Гринева (который затем и сбывается), где мать его просит поцеловать руку бородатому мужику, называя его батюшкой, – иллюстрировать невозможно. Дворяне и мужики – это единый народ, у которого одна Родина и одна Вера, отцы и дети, братья и сестры, а посему любой «русский бунт бессмысленный и беспощадный».

Не случайно именно в 20-е годы, нагледевшись ужасов гражданской войны, бунтов притесняемого крестьянства и их жестокого подавления, этой

⁴⁸⁶ Пластов А.А. Письмо Пластовой Н. А. 25. 02. 1950

безжалостной диалектики братоубийства и разорения страны, Пластов задумал картину о пугачевском восстании. Именно для этой картины он пишет в 30-50 –е годы галерею портретов прислонишенских мужиков, многие из которых сами пережили эти трагические события. Многочисленные эскизы, наброски этюды способны дать представление об этом грандиозном замысле.

«Этот эскиз лежит передо мною, как драгоценность какая... Суть его в том: подъехала тройка темно-рыжих, и из возка вылезает Пугачев в алом кафтане, закидывает ногу в желтом сапоге через наклейку, через ковер, Ковер будет полостью, он частью лежит на снегу. Пугачев в тулупе; через ногу лежит, блистая камнями, шашка, упираясь в сиденье кучера-татарина и в край кибитки из войлока; Пугачев сурово и настороженно смотрит чуть-чуть влево; за тройкой – толпа без шапок. От коней в нарядной сбруе валит пар. За кибиткой, справа у саней, наполовину срезанный рамой – старик-казак с шашкой наголо. На всей картине только одно лицо – Пугача. ...Я смотрю на эту композицию и такое наслаждение испытываю, какое редко сходит в душу. Вся композиция собрана в один густой-густой по цвету красочный ком. Редко такое органическое сочетание форм и цвета бывает. Не говоря уже о содержании, которое пьянит меня, как вино... Будто нашел и увидел въяве давным-давно, еще в детстве увиденный сон, и уже не сон это, а явь, вот и сейчас только увиденная мною и никем более, и без нее я уже не могу жить»⁴⁸⁷.

Обращение произведениям Н. А. Некрасова, к его крестьянской поэме «Мороз, Красный нос» тоже было для Пластова неслучайным.

Аркадию Пластову довелось стать свидетелем событий не масштабных и трагических. Вернувшись в октябре 1917 из Прислонихи в Москву заканчивать Училище живописи, ваяния и зодчества он «наткнулся совершенно неожиданно на баррикады и стрельбу на улицах и уразумел,

⁴⁸⁷ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой 28. 02. 1954

наконец, что революция в такой стране, как тогдашняя Россия, – процесс, который по своему размеру и значению подобен смене геологических эпох в жизни нашей планеты, и что сейчас мало быть только художником, но надо быть еще и гражданином»⁴⁸⁸. Эта некрасовская мысль из программного для всей русской демократической поэзии стихотворения «Поэт и гражданин» («Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»), осознание ответственности культуры и интеллигенции вообще за судьбы страны и народа, несомненно, была очень близка художнику.

«Передо мной никогда не изображенными стояли миллионы живых существ! Они просили любящего взгляда! И что ни человек, то мученик, что ни жизнь, то трагедия!»⁴⁸⁹. Эти слова, сказанные Н. А. Некрасовым, мог бы произнести и Пластов. Парадоксально, но именно в непростые для творчества послевоенные годы Пластов получает предложение от Государственного издательства художественной литературы сделать иллюстрации к самой трагической, поистине народной поэме Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос». Для него это было не просто предлогом воплотить еще раз столь любимые им сельские сюжеты, но, прежде всего, возможностью сказать правду о трагической судьбе русского крестьянства, в эпоху удушающей идеологической реакции, страха и лицемерия. Некрасовское посвящение к поэме звучало для Пластова очень выразительно:

Но не брат еще людям поэт
И тернист его путь, и непрочен,
Я умел не бояться клевет,
Не был ими я сам озабочен...

В 1946 году отмечалось 150 лет со дня рождения Н. А. Некрасова. Пластов входил во Всесоюзный Юбилейный комитет и был приглашен на

⁴⁸⁸ Пластов А. А. Автобиография.

⁴⁸⁹ Цитируется по: История русской литературы. – М., «Наука», 1983 – С. 253

торжественное заседание в Колонный зал дома Союзов. По-видимому, к юбилею, выполняя заказы издательства (в 1946 -1947 гг.), он делает иллюстрации к «Стихам» Н. А. Некрасова («Дед Мазай и зайцы», «Школьник», «Несжатая полоса», «Саша», «Генерал Топтыгин» и др. – Детгиз, 1946). Об откликах на эти иллюстрации Пластов упоминает в письме к жене: «В газете «Советское искусство в последнем номере посмотрите об иллюстрациях к Некрасову. Там меня за те пустяки, что я делал весной в Детгиз превозносили – лучше быть нельзя. А вот за эти бы, (к поэме «Мороз, Красный нос» – Т.П.) наверно, не знаю уж что и сделали – они очень и очень интересны»⁴⁹⁰.

Предложение сделать иллюстрации к поэме «Мороз, Красный нос» поступает от издательства «Художественная литература» в том же 1946 году. Важно, что создавались они одновременно с серией послевоенных портретов, когда художник ясно осознавал трагическую судьбу русского крестьянства.

Работе над каждой картиной Пластова предшествовал напряженный, осмысленный поиск формальной композиции и цветового решения. Многовариантность композиционных решений пластической темы – пожалуй, основная черта творческого метода зрелого Пластова. Стремясь достичь наибольшей выразительности, художник, зачастую, создавал к одной и той же картине несколько блестящих эскизов. Работая над иллюстрациями параллельно со станковыми картинами, он использовал тот же метод работы. Так создавались самоценные произведения искусства, а не просто картинки к тексту. Серии иллюстраций представлялись художнику единым целым, «сюитой», со своей собственной внутренней композицией и взаимосвязью отдельных частей, с расчетом на выставочное экспонирование.

⁴⁹⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 01. 12. 1946

Непосредственно к работе над листами иллюстраций (сделано около 50) художник приступил в конце ноября 1946 г. В письмах к жене он подробно комментирует эту работу:

«Вчера... взялся за просмотр иллюстраций к Некрасову и почти мгновенно сделал эскиз один, такой величаво-скорбный, что загордился даже гордостью и самомнением и вся сюита на тему «Мороз, Красный нос» предстала мне, наконец-то, в том виде, какой меня глубоко порадовал. И размер рисунков, и расцветка их, и техника – все предстало, наконец, перед взором, и с завтрашнего дня, Бог даст, я уже ничтоже не колеблясь, буду делать их один за другим, эти рисунки, и, мне кажется, они произведут кой на кого должное впечатление. К Некрасову таких еще не было... Размер их я решил делать большой, примерно 50 см. на 30, что сразу даст монументальное впечатление, причем предельно широкой манерой, а уж горяшко народное дам в полный накал. Чтобы каждая иллюстрация по силе напряжения и выразительности была дальше и глубже Некрасова. Поспорим со стариком – на моей стороне больше шансов, так как сила воздействия зрительных образов в таких вещах, как эта некрасовская вещь, конечно, несравненно большая, рядом с образом поэтическим, тем более, что он разбавляет свои образы некоторой мелодраматической сладостью... Между прочим, думаю каждую иллюстрацию сделать в только ей присущем тоне, что даст каждому рисунку наибольшую выразительность»...Сегодня сел за иллюстрации к Некрасову, сделал первую акварель, – пишет он в следующем письме, – прямо замечательно, очень я доволен, писал ее с подъемом, и она страшно действует, без глубокого волнения невозможно смотреть. Если около этого будут следующие – у меня создается замечательный цикл...»⁴⁹¹. Художник явно увлечен работой. Через несколько дней он снова пишет жене: «...молниеносно сделал очередную акварель – иллюстрацию к Некрасову- это где баба застывает в лесу. До конца не отделал, завтра немножко поправлю белилами, но что сделано –

⁴⁹¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 02. 12. 1946

сделано здорово, могу хвост распустить. Сейчас вот были по радио какие-то прекрасные народные песни... Песни были торжественно-печальные, и я, не хвалясь, скажу, что было как-то жутковато смотреть в это время на мои иллюстрации – казалось эти звуки идут оттуда, из глубины этих листов, и были им поразительно созвучны. У меня как-то гордо стало на сердце. Вчера я сделал одну тоже такую иллюстрацию, на которую без щемящего чувства смотреть не можно. Вся бесконечная печаль некрасовской вещи, так меня в начале сковывающая, и даже как бы отвращающая от выполнения этих иллюстраций, сейчас, напротив, захлестнула полностью и у меня для самого себя до неожиданности **оказались такие темы, которые, конечно переросли иллюстрации, и по значительности не уступают картинам на темы безысходного горя народного, которое под этим соусом можно вполне законно подать зрителю.** <выделено мной – Т. П.>. Пусть отдувается Некрасов, мое дело – верно передать его, но конечно, эти темы вечны и они меня, повторяю, глубоко пленили. Никогда бы раньше я не коснулся этих скорбных страниц, но теперь вижу, что подавая их в плане монументальном, я сделаю большое дело, которое трудно переоценить. Вот привезу, впрочем, и ты сама увидишь по содроганию своего сердца, что это не просто иллюстрации. Теперь у меня их семь штук, завтра, Бог даст, сделаю еще одну... Остаются сложные сцены, и в день, конечно, их не сделаю каждую»⁴⁹².

«Сейчас..., – пишет он через несколько дней, – начну подготавливать рисунок к следующей акварели со станом с ткачихой. Надо будет сделать ее очень легкой и красивой по цвету и своеобразию обстановки. Печальные сюжеты закончил, пожалуй, сегодня двенадцатый по счету лист. Остается вот еще со станом, потом пляска, потом вот сейчас пришел мотив в голову, это к тому месту, где сказано о храбрости русской женщины – ну вот что-то о том, что коня на скаку остановит, в горящую избу войдет и т. п. Эти листы должны быть, в противовес минорному тону сделанных, весьма мажорны и

⁴⁹² Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 11. 12. 1946.

динамичны, этим (надо) дополнить серию бодрыми нотами, или чтобы образ крестьянки в моих иллюстрациях был освещен со всех сторон, как это и есть у Некрасова, да и мне после изобилия трагических и просто унылых сцен хочется ударить кое-чем лихим, буйным и красочно-праздничным»⁴⁹³.

19 декабря, – Николин день, – праздник, особо почитавшийся в семье Пластовых. Накануне и в день праздника Аркадий Александрович со своим учеником и другом Виктором Васильевичем Киселевым были на церковной службе. «Вчера были на Новокузнецкой. Было очень хорошо, стоял я и вспоминал вас всех, а сейчас тоже оттуда с ним с молебна. Было дивно»⁴⁹⁴.

Обычно, вернувшись с богослужения, Пластов часто делал дома по памяти акварельные композиции на темы храмового действия. В этот раз посещение церковной службы, несомненно, стало импульсом создания композиции «Венчание».

«Сейчас на руках их 12 листов. Кто видел – в восхищении, не знаю только в искреннем ли. Сегодня, может быть, сделаю рисунок свадьбы-венчания, это, помнишь слова:... «с рабом повенчаться...». Правда, приличный предлог изобразить это изумительное зрелище?»⁴⁹⁵.

Судя по письмам, к концу 1946 года Пластов сделал 15 из 22 листов. Возможно, работа над циклом была закончена в Прислонихе, где художник находился с 15 января по 4 марта 1947 года.

В апреле 1947 года иллюстрации к поэме «Мороз, Красный нос» (10 листов) были представлены на отчетной выставке в Гослитиздате. «Все прочие иллюстрации совсем слепенькими и серенькими казались рядом с моими листами, и директор Гослитиздата, знакомя меня то с одним, то с другим, – говорил – вот посмотрите, этот прекрасный художник прямо-таки спорит с автором, создавая поэму не ниже некрасовской»⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 15. 12. 1946.

⁴⁹⁴ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 19. 12. 1946.

⁴⁹⁵ Там же.

⁴⁹⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 02. 04. 1947

Пластов возвращается к иллюстрациям в феврале – марте 1948 года, в период непосредственной подготовки издания книги. Он делает суперобложку, форзац, заставки и, по просьбе редакции, несколько вариантов композиции «Семья Дарьи. Из церкви». «В эти дни заканчиваю Некрасова, навожу, так сказать, единое впечатление на всю сюиту»⁴⁹⁷.

Серия к поэме Н. А. Некрасова, наряду с иллюстрациями к пушкинской «Капитанской дочке» и произведениям Л. Н. Толстого, безусловно, принадлежит к шедеврам иллюстративной графики Пластова. Для художника, сделавшего в общей сложности более пятидесяти композиций к текстам поэмы, это был не просто повод воплотить еще раз столь любимые им деревенские сюжеты, но прежде всего, сказать правду о трагической судьбе русского крестьянства в XX веке. Многие из композиций действительно перерастают свой жанр. Это картины традиционной жизни русского народа, запечатленные в найденных художником пластически совершенных формах, так, как это было у А. Венецианова, Ж-Ф Милле, В. Ван-Гога. Точность, безупречное владение техникой акварели и внутренняя свобода художника, столь редкая в русской жизни этого времени, позволили создать монументальные композиции с картинной проработанностью первого плана, объемной прорисованностью пейзажа, конкретно найденным рисунком небес. Кажется, что Пластов собрал воедино не только свои любимые сюжеты из деревенской жизни, но и наполнил свою сюиту множеством ассоциаций с творениями старых мастеров и репликами собственных станковых полотен. Так, за композициями «На пахоте», «Сон в поле» явно стоит обращение к Венецианову, его тонкой, грациозной пластике, нежнейшей гармонии

⁴⁹⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22. 03. 1948

пейзажа. «На косьбе» – с драгоценным буйством узнаваемых цветов первого плана – реминисценция пластовского «Сенокоса».

В некрасовском цикле есть сюжеты («На могиле сына», «Ставят крест»), о смысле которых даже в письмах к жене художник мог сказать лишь намеком: «Эти темы вечны, и они меня, повторяю, глубоко пленили. Никогда бы раньше я не коснулся этих скорбных страниц, но теперь вижу, что подавая их в плане монументальном, я сделаю большое дело, которое трудно переоценить»⁴⁹⁸.

Эти темы «великой скорби» сквозь пластические ассоциации с творениями гениев прошлого подводят сознание понимающего зрителя к великому первоисточнику – евангельским сюжетам.

Возможность воплотить эти вечные сюжеты, опираясь на некрасовский текст («пусть отдувается Некрасов»), и представить их в изданной значительным тиражом книге в 1949 году было действительно редкой удачей. И все же, некоторые иллюстрации по цензурным соображениям в книгу не вошли – это композиции «Венчание», «Чтец».

Восхищаясь некрасовским текстом, Пластов подходит к нему как режиссер, отбирая пластически значимые, интересные для иллюстрирования сцены.

«Мне кажется, – писал он искусствоведу Н. Соколовой,- хотя, может быть, я и не прав, что голый принцип иллюстрирования до конца, во чтобы то ни стало, чтобы соблюдены были все выгоды массового тиража.., чтобы ни в одном лице не держать себя выше простого раба перед его величеством автором – ошибочная тенденция. Книга с иллюстрациями – это ведь уже не просто текст плюс картинки, между прочим. Это сцена, где если убрать актеров, а оставить одну читку, будет одна скука. Книга с иллюстрациями – это ведь спектакль уже, а не просто текст в том или ином переплете»⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 11. 12. 1946

⁴⁹⁹ Пластов А. А. Из черновика письма искусствоведу Н. И. Соколовой (50-е гг.).

Этот подход предполагает иллюстрирование не столько сюжета и подробностей текста, сколько раскрытие внутренних смыслов, поэтической сути произведения. Пластов не вписывался в среду современных ему советских иллюстраторов, в большинстве своем привязанных к сюжету, событийности, благополучному достижению полного созвучия авторскому тексту. Корни его свободы и дерзости лежали в русле совсем иных традиций, традиций русского искусства начала XX века.

«Единственный смысл иллюстрации, – отмечал С. П. Дягилев, – заключается как раз в ее полной субъективности, в выражении художником его собственного взгляда на данную поэму, повесть, роман. Иллюстрация вовсе не должна ни дополнять литературного произведения, ни сливаться с ним, а, наоборот, ее задачи – освещать творчество поэта остроиндивидуальным, исключительным взглядом и чем неожиданнее этот взгляд, чем он ярче выражает личность художника, тем важнее его значение»⁵⁰⁰.

Волею судьбы, Пластов воплотил мечту русской литературы XIX века о художнике, живущем одной жизнью со своим народом. В двадцатые годы он становится художником и хлебопашцем, но и потом, спустя десятилетия, получив звания и премии, не утрачивает этой «благородной», по слову Некрасова, привычки к простому труду. Разделить с народом его труд на земле, говорить понятным ему языком, то к чему стремился всю жизнь свою Лев Николаевич Толстой, «Великий Лев», как называл его Пластов, стало для художника примером поиска и утверждения своего, единственно возможного для него пути жизни.

Во времена юности Пластова Толстой был поистине властителем дум, мыслителем и художником, формировавшим общественное сознание нации, привлекавшим к себе лучшие умы человечества. С ним вынуждены были считаться даже русские социалисты – не случайно Ленин напишет

⁵⁰⁰ Сергей Дягилев и русское искусство. – М.: Изобразительное искусство, 1982 – Т. 1. – С. 96.

несколько статей о Толстом, явно пытаюсь адаптировать и объяснить его с точки зрения своих теорий переустройства мира.

Пластов читал Толстого всю жизнь, считая его несравненным художником и великим учителем жизни. Строю его души, его мироощущению были, несомненно, близки вольная стихия «Казачков», лаконичная, подлинно народная мудрость «Азбуки» и рассказов для народа, психологическое художественное совершенство «Холстомера».

Художник начинает работу над иллюстрациями к произведениям Толстого в начале 50-х годов, когда его творческая зрелость достигает расцвета. В это же время образ самого Л. Н. Толстого впервые возникает в его творчестве. В 1953-1954 годах художник делает большую гуашь «Встреча Л. Н. Толстого со слепцами», напрямую связанную с картинами «Слепые» и «В старой Прислонихе» (Слепцы). (Об этом гл. II)

В «Казачках» художника привлекала, прежде всего, стихия народной жизни, самобытность национального характера. К повести сделаны три иллюстрации – «Дядя Ерощка», «Оленин и Марьяна», «Марьяна». Иллюстрация «Дядя Ерощка» построена по законам живописного портрета. В темно-красном бешмете с газырями, с белой окладистой бородой, с тесаком за поясом, со стаканом вина в крепкой руке, он взят в момент оживленного разговора. Видно, что художник с радостью нашел этот образ, такой близкий героям его собственных картин. «Марьяна» – тоже портрет. Черноволосая девушка в розовой рубахе дана во весь рост. Этот женский тип также очень близок художнику, встречается во многих его вещах. «Марьяна, – пишет Толстой, – напротив, отнюдь не хорошенькая, но красавица. Черты ее лица могли показаться слишком мужественными, почти грубыми, ежели бы не этот большой стройный рост и могучая грудь и плечи, и главное, – ежели бы не это строгое и вместе с тем нежное выражение длинных черных глаз, окруженных темною тенью под черными бровями, и ласковое

выражение рта и улыбки...»⁵⁰¹. Встреча Оленина с Марьяной в залитом солнцем винограднике, одно из поэтичнейших мест повести – сюжет третьей пластовской иллюстрации.

Пластов удивительно избирателен: к огромному роману «Анна Каренина» он делает лишь два варианта эпизода «Левин на покосе». Именно в этой сцене художник почувствовал особое родство с толстовским героем, который был близок и самому Толстому.

«Чем далее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не руки махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама собой. Это были самые блаженные минуты»⁵⁰².

«Сенокосную работу, – писал художник, – я люблю до самозабвения»⁵⁰³.

Толстовская «история лошади» не могла оставить Пластова равнодушным. Для крестьянина лошадь испокон веков была частью бытия, кормилицей, труженицей, олицетворением богатства и счастья. Искусство всех времен и народов обращалось к этому образу как символу физической гармонии, красоты, победы – ассирийские рельефы, античные квадриги, конные статуи Вероккио и Донателло, бесконечно восхищавшая Пластова статуя Марка Аврелия в Капитолийском музее, и, наконец, медный всадник М. Фальконе и возникшая вслед за ним пушкинская метафора поднятой на дыбы России, «птица-тройка» Гоголя... Пластов любил лошадей как крестьянин и как художник. «Наше село, – писал он в автобиографии, – лежит на большом московском тракте, и, сколько себя помню, мимо нашего дома тянулись бесконечные обозы, мчались пары и

⁵⁰¹ Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 тт. Под редакцией С. А. Макашина, Л. Д. Опульской. –М.: Правда, 1987. – Т. 3. – С. 101.

⁵⁰² Л. Н. Толстой. Указ. Соч. –Т.7. – С.282.

⁵⁰³ Пластов А. А. Автобиография.

тройки лошадей с ямщиками-песенниками. Кони были сытые, всяких мастей, гривастые, в нарядной сбруе с медным набором, с кистями, телеги и сани со всякими точеными и резными балясинами, дуги расписные как у Сурикова в «Боярыне Морозовой» С тех пор запах дёгтя, конское ржание, скрип телег, бородатые мужики приводят меня в некое сладостное оцепенение»⁵⁰⁴. Праздники Флора и Лавра, освящение лошадей, бега, купание, ночное – все эти впечатления воплощались во множество рисунков, этюдов, композиций, а затем в картины – «Купание коней», «Ночное», «Праздник»...

Работая над иллюстрациями к «Холстомеру», Пластов задумывает одну из самых красивых своих картин – «Праздник» («Бега») и сразу же начинает работать над ней. Именно поэтому иллюстрация «Холстомер обгоняет Лебеда» – почти точный фрагмент этой картины.

Пластической выразительностью, точностью рисунка в передаче лошади на движениях (сохранились десятки альбомов натуральных зарисовок) художник создает образы достойные гениального толстовского текста: «У гусарского офицера я провел лучшее время моей жизни. Хотя он был причиной моей гибели, хотя он ничего и никого не любил, я любил его именно за это. Мне нравилось в нем именно то, что он был красив, счастлив, богат и потому никого не любил. Вы понимаете это наше высокое лошадиное чувство. Его холодность, его жестокость, моя зависимость от него придавали особенную силу моей любви к нему. Убей, загони меня, думал я, бывало, в наши хорошие времена, я тем буду счастливее»⁵⁰⁵.

Пластову был близок высокий смысл толстовской повести. Как и во всех своих вещах, Толстой здесь удивительно многогранен, выразителен и требователен. «...Я никак не мог понять, что такое означало, что меня называют собственностью человека. Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой

⁵⁰⁴ Там же.

⁵⁰⁵ Толстой Л. Н. – Указ. Соч. – Т. 11. – С. 26.

воздух, моя вода... И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит мое, тот считается у них счастливейшим... И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими»⁵⁰⁶.

«Холстомер» – это гимн лошади, гимн жизни. В иллюстрациях «гадкая и величественная» старость лошади – прекрасна. Ведь по законам того живописного языка, на котором говорит Пластов, – она гармонично вписана в окружающий мир – на траве, под небом, озаренная солнцем. К финалу повести – смерти Холстомера мастер делает поэтичнейшую картину «Волчиха с волчатами». Травы, цветы, словно бы перенесенные сюда из его «Сенокоса», мощные, выразительно написанные стволы деревьев – спокойное торжество природы, независимый от человека и неподвластный ему мир. Пластов заканчивает свою сюиту к «Холстомеру» просветленно и гармонично. Толстой – беспощадно и жестко: «Ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело Серпуховского убрали в землю гораздо после. Ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились...»⁵⁰⁷.

Поздний Толстой поражал Пластова стилистической ясностью, точностью языка, мудростью. Иллюстрируя «Лозину», «Кавказский пленник», «Много ли человеку земли нужно» он, несомненно, отдавал дань восхищения не только Тостому – художнику, но и тому пути жизни, жизни честной, осмысленной, с совестью, с Богом, которому призывал Толстой следовать.

К крошечному – чуть больше страниц – толстовскому рассказу «Лозина» Пластов делает три иллюстрации: «Пчелиный рой», «Жнецы под лозиной», «Смерть лозины». В маленьком рассказе художник увидел историю Дерева, почувствовал особое течение времени – «Мужик – тот что

⁵⁰⁶ Указ. Соч. – С.22.

⁵⁰⁷ Указ. Соч. – С. 41.

посадил лозину, давно уже умер, а она все росла. Старший сын два раза срубал с нее сучья и топил ими. Лозина все росла... И старший сын перестал хозяйничать и деревню сселили, а лозина все росла на чистом поле»⁵⁰⁸. Эта тема жизни и смерти дерева отзовется в известной пластовской картине «Смерть дерева» (1962), написанной в русле этих толстовских размышлений.

Вопрос о земле – один из самых главных русских вопросов и во времена Толстого и во времена Пластова. Но рассказ – притча «Много ли человеку земли нужно» переводит эти вопросы в вечный философский контекст. Великий писатель дает однозначный и ясный, как приговор, ответ на этот вопрос: «Три аршина».

Для Пластова, как и для Толстого была невероятно трагична слепота людская к истинному смыслу бытия, пренебрежение ценностями, дарованными человеку Богом в угоду, как писал Пластов, «прилежности к суете мира сего».

К финалу рассказа художник делает две иллюстрации, которые сам комментирует в одном из писем к жене:

«Первая – это Пахом в великом изнеможении, закрыв глаза, откинув голову, почти умирая, задыхаясь бежит на зрителя.левой рукой судорожно забирая рубаху на груди, он бежит вечеряющей степью среди трав и цветов, и за ним, за багровой далью садится огненный шар солнца, касаясь пламенеющего горизонта. Небо залито солнцем и киноварью пышного и торжественного заката. Впечатление, нужно сказать есть и как-то даже потрясает, особенно, если знаешь, что еще минута, и этот человек умрет, и ни во что вменится ему прилежность к суете мира сего.

Вторая – финал. Первый план в редких травах, узкая полоса. Слева на зрителя лежит, уткнувшись в траву головой, выбросив руки вперед, Пахом. Он уснул навек, этот беспокойный, век несытый человек. Справа работник

⁵⁰⁸ Указ. Соч – Т. 6. – С. 62.

копает землю... Голубоватая тень стягивается к горизонту. Цепочка всадников. Это киргизы едут в свои кибитки. А над всей этой сценой встает величавое янтарное небо с клубящимися взлохмаченными громадами серо-синих туч с багровыми днищами над алой полосой вдоль горизонта. ... На эту акварель нельзя смотреть без глубокого волнения. Даже не зная текста, попадая под воздействие декоративных эффектов, то уже проникаешься какой-то мрачной и величественной экспрессией замысла»⁵⁰⁹.

Оригинальный, толстовский текст гораздо более сдержан и скуп на описания природы. В нем нет ни степи, ни цветов, ни полыхающих небес. Есть солнце «большое, красное, кровавое», тревожное и пугающее своим скорым заходом. У Пластова – другая задача – показать величие и красоту мира, которым пренебрегает человек, слепой к истинному смыслу бытия.

Увы, люди редко внимают предупреждениям и пророчествам.

«Интересно только одно, – писал Пластов, – что столь популярная, поистине народная вещь, как это произведение Толстого «Много ли человеку земли нужно», некоторым, видимо, неизвестна, или, в лучшем случае, звучит глухо, не так, конечно, как рассчитывал великий Лев. Да и я, ваш покорный слуга. Но кто знает эту потрясающую повесть, тот останется очарован и моей скромной попыткой зримо показать заключительный момент этой великолепной драмы»⁵¹⁰.

4.4. Антивоенная тема в творчестве Пластова в контексте гуманистических смыслов европейского антивоенного искусства.

Творчество Пластова созвучно европейскому сознанию в трактовке одной из самой важной для искусства XX века темы – войны.

⁵⁰⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 10. 11. 1952

⁵¹⁰ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 10. 11. 1952

Ее понимание и трактовка и для русского, и для передового европейского сознания уже к началу XX века во многом определялась формулой Л. Н. Толстого, данной в романе «Война и мир» (первый перевод романа на французский язык был сделан в 1879 году): «и началась война, то есть свершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие. Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства...грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которые, в этот период времени, люди, совершавшие их, не смотрели как на преступление»⁵¹¹.

Именно Толстой сделал тему войны вселенской, абсолютной, монументальной, эпической. Его художественные и экзистенциальные открытия серьезные художники будущего не могли не учитывать. Толстой воплотил уже в названии всю парадигму значений слова: мир – как антоним войне и мир как общество, мир как социум. Слово «мир» в этом значении было понятно русскому человеку: «мир» – еще и крестьянское сообщество. (Вспомним картину С. Коровина «На миру»).

Для Европы одним из самых драматических переживаний в истории стала Первая мировая война.

Антивоенная тема в европейском искусстве становится магистральной в 20-е годы. Потрясенность жесткостью, антигуманной сущностью и масштабами войны, вовлеченностью в нее цивилизованных европейских народов отразилась в литературе (Э. М. Ремарк, Э. Хемингуэй, Р. Олдингтон, Б. Шоу) и изобразительном искусстве (М. Эрнст, О. Дикс, М. Бекман, Э. Барлах, К. Кельвиц). В изобразительном искусстве рефлексия первой мировой войны, сознание невозможности воплотить новые страшные реальности в прежних художественных формах приводило к их

⁵¹¹ Толстой Л. Н. Указ соч. – Т. 5. – С. 5.

переосмыслению в искусстве Dada и сюрреализма. «Братство прошедших фронт или избежавших его литераторов, художников и музыкантов стало, вероятно, началом «потерянного поколения», в годы войны еще не впавшего в мучительную депрессию. Скорее спасительная, болезненная эйфория, желание противопоставить дикости обезумевшего мира «симультантное», беспрограммное веселье, основанное на свободе форм и тенденций...»⁵¹².

Тридцатые годы XX века ознаменовались появлением таких работ, как «Предчувствие гражданской войны» С. Дали (1936), «Испания-мученица» Андре Фужерона (1937), «Герника» П. Пикассо (1937).

А.Пластов конечно же помнил войну 1914 года, вместе со всей страной пережил гражданскую (в ее безжалостном горниле без вести пропали два его брата).

Предчувствие новой войны воплотилось в неоклассических композициях Пластова второй половины 30-х годов. Семантически их можно соотнести с «академическим модернизмом» М. Громера и Р. Магритта, с «метафорой нерасшифрованного страха, не образы подсознания, а те картины, которые нам бессознательное посылает еще не расшифрованными»⁵¹³, отражением глубоко скрытого мироощущения человека 30-х годов. Неоклассические опыты Пластова середины 1930-х годов (о которых шла речь во II главе) -картины надвигающихся катастроф, разрушающихся гигантских строений – несмотря на иную стилистику, также не связаны напрямую с окружающей реальностью и также не поддаются «реалистической» трактовке как «Слон Целебес» (1921) М. Эрнста или «Голос ветров» (1928) и «Ключ к полям» (1936) или «Угрожающее время» (1929) Рене Магритта.

Беззащитность жизни перед Историей, отраженная в мифологических композициях, особо явственно прозвучит позже в автобиографии: «И вот я

⁵¹² Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 251-252.

⁵¹³ Герман М. Ю. Модернизм. С.314

представил себе, как все это горит, трагически нелепо ломается, цветущая земля засыпается пеплом, ясный воздух застилает гарь»⁵¹⁴.

«И вот шло что-то непомерно свирепое, невыразимое по жестокости, что трудно было даже толком осмыслить и понять даже при большом усилии мысли и сердца, и что неотвратно надвигалось на всю эту тихую, прекрасную безгрешную жизнь, ни в чем не повинную жизнь, чтобы все это безвозвратно с лица земли смести без тени милосердия вычеркнуть из жизни навек»⁵¹⁵.

С этими связаны и некоторые замыслы станковых композиций этого времени. Один из них – «Проводы» или «Мобилизация».

К этому замыслу художник обращался несколько раз, начиная с середины 1930-х годов до конца жизни.

Известны несколько эскизов (30-х и 1972 года) и упоминания в письмах.

Первое обращение к этой теме относится к 1936 году и, по-видимому, этот эскиз, ранее отнесенный к периоду финской войны (1939-1940), был осуществлен гораздо раньше.

Первый эскиз создавался весной 1936 вместе эскизами с «Купания коней», видимо, как один из возможных вариантов картины для выставки «XX лет РККА и Военно-Морского Флота».

«2 дня назад вечером 4-го сел в 10 часов за большое полотно, а к трем ночи у меня намалевалась новая тема «Проводы новобранцев в деревне». Вчера и сегодня я ее дописал и вышла замечательная вещь.

«Опишу еще словами: от толпы отделяется автомобиль – грузовик с новобранцами, мальчишка бежит за ним позвать руку одному. Парни пляшут под гармонь, прочие машут шапками и пр. Один, нагибаясь, что-то передает

⁵¹⁴ Пластов А. А. Автобиография

⁵¹⁵ Пластов А. А. Из письма. Цит. по: Т. Пластова. А. А. Пластов. – М., 2006. – С. 15

старухе-матери. В толпе ребяташки, бабы, девки, парни, старики. Позади башка лошади, за дугой – фигура выше прочих – предполагается на санях. Кто машет рукой, шапкой, кто смеется, кто смотрит серьезно. На переднем плане справа в углу парень пожимает руку немного беременной жене, надо думать она вот-вот заплачет. Он смотрит на нее последним взглядом, тем самым, когда слегка улыбаешься, а сердце умирает. Старик за ним курносый с лысым лбом как фавн, сдерживает напуганную фырканием рванувшегося грузовика лошадь, машет шапкой. На помосте над ним- красноармейцы, рабочий и высокий, чудесный, смуглый мужик в тулупе, держа шапку в руке смотрят на отъезжающих. Над ними – кусок уходящего за раму тяжелого бархатного знамени. Небо, и снег, и все. Впечатление дает сильное и цельное»⁵¹⁶.

Эта тема, но уже с опытом переживания реальных проводов 1941 года возникает после поездки в Италию.

Холодная война, ядерная угроза, борьба за мир были частью европейской общественной жизни и значимой темой искусства. Страх перед новой войной, ядерной угрозой становится важной частью его мироощущения. По-видимому, контекст европейских впечатлений стал поводом вновь обратиться к этим сюжетам.

«Сейчас сижу над эскизом – пока стоял у Елоховских (в Богоявленском кафедральном соборе – Т.П.) все обдумывал и вот надо кой-что закрепить бы. Я думаю, что на этой теме надо бы остановиться для Всесоюзной выставки. Это провода, мобилизация, июнь 1941 года. Тема трагическая, возвышенная, я каждый раз, как касаюсь ее, не могу удержать себя от глубокого волнения. Если я сумею это свое передать, то многие будут вовлечены в эти страшные переживания 41 года, и я буду замечен среди всякого хлама, какой всегда в изобилии на выставках подобного рода»⁵¹⁷.

⁵¹⁶ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 04-12. 05. 1936

⁵¹⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22-26. 03. 1957.

Реальным комментарием к этому замыслу могут служить воспоминания сына художника – Н. А. Пластова.

«Как сейчас вижу июльский полдень сорок первого с ярким солнцем над млеющим в зное селом. – Писал сын художника Николай Аркадьевич Пластов, – Помню тревожную суету, подводы с чумазыми трактористами прямо с полей, немалую уже толпу у сельсовета, рыдающих баб. Часа в три дня вопль стоял уже по всему селу, слышалась надрывной удали песня, и уже повторялось непонятное слово, непонятно и враз разворотившее жизнь, разрубившее по живому каждую семью – «мобилизация».

В тот день ушло сразу человек полтора. Трактористы, плотники, кузнецы, комбайнеры, косцы и пастухи густо толпились на площади, а с концов все шли и шли. Председатель, писаря, затянутый в ремни военком с кубарями выбивались из сил, чтобы ускорить отправку, но дело затянулось до вечера: в одночасье не исторгнуть было селу своих кормильцев, не снарядить в дорогу, из которой не многим довелось вернуться. Ни обнять, ни оплакать, провожая в смерть, не успеть было в военкомовские сроки...

Из полутора сотен ушедших в эту ночь с войны вернулось человек двадцать – не более, Почти все, кого писал Пластов в 30-е годы, были убиты»⁵¹⁸.

Военные картины Пластова – это, прежде всего, воплощение гуманистических смыслов, протест против войны как таковой. Он, как правило, не изображает боевых действий, солдат, военачальников. (исключение составляют «Один против танка» и «Партизанская атака»).

Работы времен войны изначально несли фиксирующие исторические смыслы.

22 июня 1941 года Пластов пишет этюд «Шиповник цветет» – вечерний пейзаж с луной над лощиной за селом. Придя домой он узнает, что началась война. Этюд подписан: «22 июня 1941 года».

⁵¹⁸ Пластов Н. А. Прислониха. Из прошлого. – С. 164.

В июле 1941 года он пишет картину «Немцы идут» (Подсолнухи)», где мир и война сталкиваются, сливаются воедино, создавая одновременно страшную и живописную, яркую картину жизни. «Писал я ее очень волнуясь. Я представлял себе эту трагедию очень ясно, как будто все это совершается перед моими глазами. Было тогда чудесное лето, все было такое свежее, рослое – подсолнухи в сажень высоты. И вот я представил себе, как все это горит, трагически нелепо ломается, цветущая земля засыпается пеплом, ясный воздух застигает гарь. Я сделал много этюдов – все хотелось написать так, чтобы было солнце, свежая зелень, гарь и пожарище и среди всего этого родные люди, смелые и непреклонные»⁵¹⁹.

Пластов совмещает в одной работе отстреливающихся (но, безусловно, обреченных) крестьян и беззащитных женщин и младенцев.

Самая известная антивоенная картина «Немец пролетел» (авторское название, которое впоследствии было заменено на «Фашист пролетел») стала символом преступности войны и беззащитности человека перед ее угрозой. Как П. Пикассо в «Гернике» Пластов, изображая на первом плане кровь и убитого ребенка стремится потрясти зрителя.

Художник писал ее всего пять дней осенью 1942 года.

О связи этой картины Пластова с русской дореволюционной живописной традицией Серова, Левитана, с семантикой нестеровских полотен впервые написал А. И. Морозов: «Образ мальчика-пастуха среди тихой осенней природы так или иначе мог побудить у зрителя ассоциацию с поистине культовым полотном Михаила Нестерова «Видение отроку Варфоломею»... Пластовский пейзаж, словно списанный с природы, в силу сугубой хрестоматийности самого мотива, столь памятного и любимого многими по произведениям Нестерова, Серова, Левитана, прямо возрождает традиции русской живописи рубежа XIX-XX веков...»⁵²⁰. А. И. Морозов

⁵¹⁹ Пластов А. А. Автобиография.

⁵²⁰ Морозов А. И. Подвиг и Слава. Искусство на войне. // «Третьяковская галерея» – 2010. № 1. – С. 23.

руководствовался поэтикой пластовской картины, своей интуицией, и не знал, что перед самой войной (весной 1941 года) А. А. Пластову суждено было встретиться с М. В. Нестеровым, о чем он рассказывает в письмах к жене.

«Был в гостях у великого человека – у художника Нестерова. Несколько времени тому назад, перед тем, как мне ехать на Кавказ, Нестеров был в Третьяковке. Ему 79 лет, он тихо, под руки водимый, ходил по Третьяковке в сопровождении директора и секретаря Третьяковки, и прочей знати. Этот знаменитый старик смотрел выставку, на которой я экспонирован, смотрел, в общем, советскую живопись. Только в редчайших случаях он дает положительную оценку, и такое дело оценивается как событие. И вот среди сотен выставленных вещей он останавливается перед моими работами, восторгается, возвращается к ним несколько раз, расспрашивая об авторе, выражает желание узнать меня поближе; заявляет: «Вот какие нам художники нужны, вот подлинный художник, которого надо ценить, беречь и прочее... Ты поймешь, как я был и глубоко тронут, и польщен таким вниманием и оценкой великого старика. Через некоторое время мне отзыв Нестерова передал один художник, близкий его знакомый и мой тоже, в беседе с которым Нестеров говорил обо мне. В общем, в конце концов наладилось свидание сегодня часов с 8:30 вечера и до половины двенадцатого. Я пришел вдвоем с упомянутым художником. Я очень волновался, когда он – невысокий худенький старичок с блестящими глазами, в черной шапочке легко вошел в гостиную и протянул мне руку с приветливой улыбкой. Сели на диван, он попросил сесть поближе, ссылаясь на свою глуховатость, и скоро завязался разговор. Михаил Васильевич много и интересно говорил, расспрашивая про мою жизнь, мои работы, планы, методы работы, очень хорошо отзываясь о «Стаде» и о «Ночном». «Купание» совсем правильно раскритиковал. Много рассказывал о себе, о своих современниках – художниках – Сурикове, Коровине, Левитане, Серове, Репине, Чистякове и многих других, рисуя их часто совсем с иной,

неизвестной стороны, и было странно как-то слушать и видеть этого полуполюгендарного старика, сидящего вот тут рядом, связующего, казалось, навек ушедшее прошлое, с самым настоящим, если так можно выразиться, – великого умника и высоконравственного человека, хранителя и носителя лучших традиций русского искусства, изумительного мастера, такого любезного и учтливового... Потом сидели за чаем, а разговор увлекательный, непринужденный, в высшей степени для меня интересный, все продолжался, и часы летели для меня совсем незаметно. В 11 я встал, чтобы проститься. На прощание он нам показал фото с одной свернутой в рулон картины, по правде сказать, замечательной, ряд портретов его и кое-что из вещей Поленова, Серова, Рериха, Репина и др., что висели по стенам. Потом, прощаясь, я сказал: «Михаил Васильевич, недавно была Пасха, давайте похристосуемся». Старик был очень растроган, и мы троекратно поцеловались, и еще раз поцеловались, когда я совсем уходил. Дал он мне много ценных советов, правда, таких, которым я и до этого следовать пытался, но меня это тронуло тем, что я из его уст слушал самые сокровенные мысли, и радовался, что значит думаю иногда, и чувствую довольно близко к правде. Получил приглашение бывать, и вообще поближе сойтись»⁵²¹.

Пластов был у Нестерова с художником Ф. С. Булгаковым, сыном высланного философа и священника С. Н. Булгакова. Боясь вскрытия почты, Аркадий Александрович не упоминает имени своего спутника. Позднее оно было вписано на полях оригинала сыном А. А. Пластова – Николаем Аркадьевичем. «На днях был у меня тот, что ходил со мной к Нестерову. Старик зовет в гости, очень мной заинтересовался, говорит, что я какой-то особенный, ни на кого не похожий. Эх, Наля, вот в таком бы окружении работать, рядом с такой совестью народной, как бы было полезно и душевно

⁵²¹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 30. 04. 1941

укрепляло бы и просветляло, а то кругом все какая-то шушера и сам становишься пустозвонным трепачом»⁵²².

Дальнейшим встречам помешала война, которая застала Пластова в Прислонихе. В январе 1942 года Платов пишет Нестерову письмо. Тон его неожиданно эмоционален и восторжен для обычно сдержанного художника.

«Дорогой, милый Михаил Васильевич, здравствуйте!

Написать Вам мне хотелось давно-давно. И вот до сего времени все не хватало духа. «Почему?», – спросите Вы. Да я и сам не знаю толком, возможно, и не объясню. Но о чем хочется по душам поговорить с Вами – это бесконечно много и не в письме это уложить, да и не с моим умением излагать мысли.

...Мне хочется увидеть Вас, чем-нибудь услужить, порадовать, обнять, крепко-крепко поцеловать душевно, со всей любовью, на какую способно мое сердце, принять от вас ласковое слово на творчество, труд, как это было весной 41 года, и через то почувствовать себя причастным чему-то невыразимо светлому, бесконечно хорошему, войти в радость прекрасного и вечного...

Милый, дорогой Михаил Васильевич, я знаю, Вы не усомнитесь в глубочайшей искренности этих слов. Я не то еще добавил бы к сему, но слаб и тускл, и косноязычен бывает язык обыкновенного человека, когда он пытается выразить сокровенные и чистейшие движения сердца своего, да еще за тысячу верст от того, к кому устремлены душевные помыслы.

Я теперь лишен возможности что-либо знать о Вас, и до какого времени? Это мне страшно, не знать о Вас, и если Вам можно и Вы меня пожалеете – черкните одну строчечку: жив, здоров..»⁵²³.

Нестеров сразу же ответил на письмо Пластова.

«Дорогой Аркадий Александрович!

⁵²² Платов А. А. Письмо Платовой Н. А. 19. 05. 1941

⁵²³ Платов А. А. Письмо М. В. Нестерову от 14. 01. 1942

На днях я получил Ваше хорошее письмо, отвечаю, к сожалению, на него кратко, так как по своим стариковским немощам лежу в постели.

Ваше письмо столь безыскусно и ценно, как и ваши картины. Чего бы я пожелал Вам еще – это более внимательного, точного рисунка формы и еще большей согласованности Ваших тем с размером картины, так как одно вытекает из необходимости другого. Когда-то давно, когда я был молодым, такой совет мне дал покойный Крамской, и я его крепко запомнил.

У Вас есть все, чтобы быть прекрасным художником, чтобы рассказать людям о простых вещах, поэтические, еще не сказанные никем так убедительно, правдиво подробности быта нашего народа, быть может, истории нашей. Сейчас Третьяковская галерея выпустила хорошо изданную книжку моих очерков, воспоминаний «Давние дни».

Федя (Ф. С. Булгаков. – *Т.П.*) еще в Москве, живет в казармах, изредка заходит к нам. Так через месяц он, вероятно, отправится в действующую армию.

В Москве сейчас холодно, но покойно. Желая Вам доброго здоровья, благополучия. Желал бы еще встретиться с Вами, побеседовать о любимом нами деле.

Искренне Ваш, Мих. Нестеров.

10 февраля 1942 г.»⁵²⁴

Пластов живет с мыслью о Нестерове, обращается к его работам. Кажется, особо – к «Видению отроку Варфоломею». Нестеровский отрок – будущий Сергей Радонежский – получает из рук старца-черноризца частицу просфоры в знамение благодати Божией и разумение Святого Писания. Это символ духовного возрождения, знаменующий надежду на будущее, воскрешающий торжество святого сплочения народа.

⁵²⁴ Нестеров М. В. Письмо Пластову А. А. 10.02. 1942 // Художник. – 1972. №11. – С. 34.

Написание осенью 1942 года картины «Немец пролетел» почти мистически совпадает с уходом М. В. Нестерова (он скончался 18 октября 1942 года).

Картина наполнена нестеровской поэтикой: и образ мальчика - пастушка, и пейзаж, и вырастающий из него эпический образ Родины... Пластов – удивительно точный в деталях – словно цитирует фрагменты нестеровского полотна, помещает на первом плане молодые сосенки, оброненный кнут, ассоциирующийся с конной упряжью в руках отрока Варфоломея...

В контексте «Видения отроку Варфоломею» пластовская картина приобретает еще более страшный и высокий смысл. «Осень тогда у нас стояла тихая, златотканая, удивительно душевная, теплая. Я люблю осень, всегда испытываю в это время страшно приятное особое состояние творческого возбуждения. И вот шло что-то непомерно свирепое, невыразимое по жестокости, что трудно было даже толком осмыслить и понять даже при большом усилии мысли и сердца, и что неотвратимо надвигалось на всю эту тихую, прекрасную безгрешную жизнь, ни в чем не повинную жизнь, чтобы все это безвозвратно с лица земли смести без тени милосердия вычеркнуть из жизни навек. Надо было сопротивляться, не помышляя ни о чем другом, надо было кричать во весь голос...

Надо было облик этого чудовища показать во всем его вопиющем беспощадной мести обличье. Под влиянием примерно таких мыслей и чувств, общих тогда всем нам, русским, стали у меня зарождаться один за другим эскизы на данную тему, и на одном последнем варианте, показавшемся мне наиболее лаконичным и выразительным, я остановился и тотчас принялся писать подготовительные этюды. Эта предварительная работа заняла у меня недели три. Все, что изображено на картине сделано по очень тщательным этюдам... Картина имела известный успех у зрителя. Сам

я ее тоже люблю, душевно она меня очень измучила с момента ее зарождения в эскизе до ее окончательного завершения»⁵²⁵.

Картина, таким образом, воплотила и переформатировала гуманистические смыслы русского искусства.

Сын художника, Н. А. Пластов, вспоминал, что на одной из выставок к картине «Фашист пролетел» подошел мужчина с мальчиком – ровесником пластовского пастушонка, и ребенок, мгновенно поняв страшный смысл происходящего, задал лишь один вопрос: «За что?», безыскусно выразив самые сокровенные гуманистические смыслы русской культуры.

Осознавая значимость этой картины, Пластов сделал 3 ее повторения – 1944 (ГРМ), 1946 (Нижне-Тагильский государственный музей), 1971-1972 (Собрание семьи художника).

Спустя годы, немецкий художник неоэкспрессионист Георг Базелиц обратился к этой картине Пластова. Базелиц жил и получил художественное образование в Восточной Германии, и, следовательно, был знаком с советским искусством.

В цикле так называемых «Русских картин» он создает новые мощные визуальные сущности, присутствующие в настоящем, и, в то же время, отсылающие зрителя в прошлое. (Используя формулы известных картина А. Герасимова, Иогансона, Чуйкова и других). Базелица особо интересует тема смерти, изображения которой часто встречаются в «русских» картинах (Пластов «Фашист пролетел», А. Хмельницкий «Во имя жизни», 1967). Тема смерти интересует его как нарратив, как изобразительная история, и как метафора разрушения.

Важно, что обращаясь к картине Пластова, он использует не только мотив, но и пластический сюжет, определенную пластическую формулу, а также элементы стиля, техники «цитируемого» художника. Для Базелица

⁵²⁵ Из письма. Цитируется по: Пластов А. А. М. 2006. С. 15.

тема смерти имела еще и другой аспект – смерть как предпосылка утверждения нового.

Французский исследователь творчества А. Пластова Жульетт Мильбах так писала о переосмыслении в его работе пластического сюжетов картины «Фашист пролетел»: «Он интерпретировал эту известную картину А. Пластова, как бы переворачивая ее в манере, которую использует с 1960-х годов»⁵²⁶.

В 1942 году Пластов пишет картину «Защита Родного очага», одну из самых экспрессивных и искренних работ, воплотить на холсте мощный выплеск энергии, неистовую страсть людей, стоящих на последнем рубеже жизни.

Разбросанные по комнате вещи – сундук, стол с резными ножками, стулья, зеркало – предметы интерьера прислонищенского дома Пластова. Впервые в работе, предназначенной для официальной выставки, художник пишет красный угол с образами.

Но не иконы испугали цензуру выставкома.

«Узнаю, что Храпченко что-то сказал о типаже Николая Волкова. Эта дивная голова показалась ему чрезмерно экспрессивной. Лакеи, всегда окружающие в таких случаях господина, засуетились и, хотя все отдавали должное замыслу и исполнению, решено было поставить ее в филиал... На комиссию «Пастушонок», в частности, произвел слишком сильное впечатление. Но вещь все же такая, что не вешать нельзя, слишком могуче от нее»⁵²⁷ – писал художник жене 7 ноября 1942 года. «Немец пролетел», «К

⁵²⁶ Мильбах Ж. Проблемы изучения творчества Аркадия Пластова в западноевропейском искусствознании. // Пластовская осень. – Ульяновск, 2012 – С. 106

⁵²⁷ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 07.11.1942.

партизанам», «Защита родного очага» были представлены на выставке «Великая Отечественная война» (1941-1942) в Третьяковской галерее.

Гуманистические смыслы искусства Пластова раскрываются в парадигме темы войны и мира.

Именно во время войны впервые Пластов изображает в станковой картине обнаженное женское тело. Победа под Сталинградом, перелом в войне, надежда на мир, любовь счастливую жизнь рождала новые замыслы. В 1943-44 годах он работает над полотнами «Трактористки» и «Суббота».

Знаменательно, что как и многие европейские художники 1920-х годов, пережившие Первую Мировую войну (Генри Тонкс, Георг Гросс, Отто Дикс, Эрнст Барлах) Пластов был поражен образами раненых, искалеченных войной молодых людей впоследствии «инвалидов войны»: «Инвалид войны Василий Яшогин» (1942-1944), «Фронтвик Василий Бизяев» (1942 – 1943), «Инвалид войны Алексей Петрович Карпунин» (1943-1944).

Утверждением жизни, гуманистических ценностей стали победные картины «Сенокос» и «Жатва».

Антивоенная тема, а позже и проблема ядерной угрозы будет до конца жизни волновать художника. В 1952 году Пластов пишет картину «Вести из Кореи», удивительно созвучную совсем иной по стилистике картине П. Пикассо «Резня в Корее» (1951). Эта картина Пикассо, безусловно, отражает искреннюю потрясенность художника массовым убийством мирного населения в Корее американскими и южнокорейскими солдатами. Проникнутая желанием шокировать зрителя, она соединяет разные приемы фигуративной поэтики – от безликой механистической символики наступающих солдат (один из которых держит в руке меч – олицетворяя абсолютную беспощадность войны) до почти возрожденческих приемов изображения младенцев, похожих на традиционных путти. (Это напоминает способы воздействия на зрителя пластовского полотна «Фашист пролетел», где по выражению А. Боровского «ставка делается на индивидуальное

переживание мотива,... на внутрикартинный «инцидент»⁵²⁸, приближение к реальности усиливает и обостряет это переживание). Изображение смерти ребенка языком фигуративной живописи практически выходит за грань дозволенного, нарушает общепринятые этические нормы. Не случайно такой сюжет, как «Избиение младенцев» являлся в мировой живописи столь весомым и частым аргументом утверждения религиозных смыслов.

Картина Пластова «Вести из Кореи» построена на совсем иных пластических и семантических доминантах. Художник увлечен ее живописностью, цветовой архитектурой, о чем пишет в письме:

«В иные моменты освещения она так приятно сверкает и мерцает всей своей торжественно-нарядной гаммой, что иногда я просто не могу оторвать глаза. Красный цвет и все созвучья я стараюсь довести до наивозможнейшего звучания и, чтобы совершенно избавиться от слепых, невыразительных мест – все думаю и думаю, и иногда Бог посылает удачу – так, например, я взял да написал фигуру матери, с ребенком, которая вся в красном, она была ведь в темной юбке. Эта маленькая деталь предала сей фигуре такую сияющую ценность, будто вся она засветилась изнутри, кроме того, платок на ней я сделал желто-золотистого цвета. Теперь можешь себе представить, как она вся звенит со своими темными руками на белой пеленке, которой слегка прикрыт перламутрово – розовый ребенок в лазоревой рубашке и шапчонке. Лицо ее чуть темнее бледно-золотистого фона, в холодном рефлексе с нежными зеленовато-розовыми тенями, как и ее матово-белая нежная грудь. Она с ужасом внемлет страшным строкам и слезы блестят на ее глазах. Мне этот момент хочется передать так, чтобы никто от картинки не ушел не потрясенным. Пейзаж позади ее я все уточняю и суету, какая там была, почти всю уже убрал»⁵²⁹.

⁵²⁸ Боровский А. Искусство послевоенных десятилетий.// Лицом к будущему. Искусство Европы 1945 -1968. – С.489

⁵²⁹ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 22. 11. 1952.

В действительно очень красивой по живописи картине Пластов акцентирует внимание зрителей на выражениях лиц женщин, придавая им несвойственную его поэтике экспрессивность, патетику жестов (можно вспомнить лишь эскизы и подготовительный материал к работе «Защита родного очага»). Он хочет передать ужас людей, только что переживших войну и потерю близких и снова услышавших слово «война», их живой отклик, их сострадание.

Поездка в Италию и Францию в 1956 году, знакомство с антивоенной, пацифистской тематикой европейского искусства рождает новые замыслы, такие, как картина «Когда на земле мир» (1957), опять-таки семантически и образно созвучную работам европейских художников, например, триптиху Х. Грундинга «Ядерная война» («Запретите ядерную бомбу» (1954), «Против ядерной смерти» (1958).

Одна из последних работ Пластова – «Письмо» (1971, Дальневосточный художественный музей) продолжает тему известия, несчастья, тревоги. Очевидна ее соотнесенность с эскизами «Мобилизация» 1972 года.

Картина также очень красива с точки зрения живописности. Она построена, как и многие поздние картины Пластова, (начиная с картины «Лето» (1959-60), а затем – «Мама» (1964), «Из прошлого» (1969 -1970) на мощных, звучных колористических аккордах – на теплых коричневых, красных, глубоких темно-синих. Камертоном цветового звучания картины стал платок на голове женщины (церулеум с кобальтом синим). Горестная, словно застывшая поза женщины, не повязанная, а как бы покрытая платком, обнявшиеся, визуально ставшие единым целым мальчики, устремленный вверх, к чему-то невидимому взгляд девочки – выражение чувства, эмоций, причины которых мы точно не знаем. Бессобытийность, отсутствие ясной сюжетной аргументации и мотивировки и нерасшифрованность чувства (которое само дано нам в визуальных образах), делает внутреннюю поэтику этой работы в чем-то сходной с «Криком»

Мунка. С другой стороны, здесь явно присутствует опыт переживания религиозных сюжетов мировой живописи (например, Дж. Беллини, А. Мантеньи).

Важно, что в этой работе почти отсутствуют детали. Бревенчатая стена за спиной женщины пуста (в других работах, скажем, в портрете «Татьяны Юдашновой», «Мама», «Защита родного очага» художник помещал туда иконы, фотографии, имеющие смысловую значимость и расширяющие семантику картины). По-видимому, такое стремление к ограничению деталей являлось осознанным, как с точки зрения ухода от подробностей и второстепенных смысловых обертонов, так и сточки зрения колористической цельности.

Одной из последних крупных работ мастера стало авторское повторение картины «Немец пролетел» (1972).

4.5. Эстетические и этические принципы А. Пластова и «мораль благоговения перед жизнью» А. Швейцера.

Творчеству А. Пластова, как мы пытались показать, не был присущ «социальный оптимизм»⁵³⁰ не только в трагические периоды истории и его собственной судьбы, но и, по большей части, вообще. И, вместе с тем, его искусство для каждого, кто с ним знаком, представляется глубоко жизнеутверждающим, обращенным к человеку.

Мировоззрение Пластова-художника более всего соотносится с этической концепцией великого гуманиста XX века А. Швейцера, его «моралью благоговения перед жизнью».

Осознавая кризис современной культуры, вызванный, по его мнению, господством материальных ценностей над духовным, и общества над индивидуумом, Швейцер создал достаточно стройную и обоснованную

⁵³⁰ Гломшток И. Тоталитарное искусство. –М.: Галарт, 1994. – С.36

систему, основанную как на анализе европейской философии, так и на собственном, личностном опыте. «Благоговение перед жизнью» – основание попытки разделить смысл бытия в целом и смысл бытия человеческой личности, признать ее право на свободный выбор. Он убежден, что «культуротворческое мировоззрение»⁵³¹ и «культуротворческая энергия»⁵³² коренятся в в жизнеутверждении, в оптимистических и этических началах.

«Когда воля к жизни ясно осознает себя, то она одновременно поймет, что может положиться только на себя. Ее задача – стать независимой от мира... Только через призму этой идеи мое существование приобщается к целям таинственной, универсальной воли к жизни, обнаружением которой я являюсь. В углубленном мире – и жизнеутверждении я испытываю благоговение перед жизнью. Сознательно и по своей воле я отдаюсь бытию. Я начинаю служить идеалам, которые пробуждаются во мне, становлюсь силой подобной той, которая так загадочно действует в природе. Таким путем я придаю внутренний смысл своему существованию»⁵³³.

Швейцер признает прогрессом исключительно то, что направлено на духовное и нравственное совершенствование человека. «Благоговение перед жизнью» и «воля к жизни» являются базовыми принципами взаимодействия человека с миром и со всем сущим, главными для разрешения многих базовых вопросов – познания, этики, творческой свободы.

«Этика заключается, следовательно, в том, – считает Швейцер, – что я испытываю побуждение высказывать разное благоговение перед жизнью как по отношению к моей воле к жизни, так и по отношению к любой другой. В это состоит основной принцип нравственного.»⁵³⁴.

«Познание, которое я приобретаю благодаря своей воле к жизни, богаче, чем познание, добываемое мною путем наблюдения над миром...

⁵³¹ Швейцер А. Благоговение перед жизнью.- М.: Прогресс, 1992. – С.73

⁵³² Там же. –С. 76

⁵³³ Швейцер А. Указ. Соч. – С. 203

⁵³⁴ Там же. – С.218

Высшим знанием является знание о том, что я должен доверять моей воле к жизни»⁵³⁵.

«Когда воля к жизни ясно осознает себя, то она одновременно поймет, что может положиться только на себя. Ее задача – стать независимой от мира»⁵³⁶.

Важным представляется утверждаемая Швейцером связь этики с мистикой.

«Этика, – утверждает Швейцер, – должна родиться из мистики»⁵³⁷. «Тем самым, – пишет А. Гусейнов, – получает «разрешение» труднейшая задача перехода от раскаяния к позитивному действию... Что может заставить живого, плотского, земного человека подняться над своими же живыми, плотскими, земными страстями... Что может побудить природного человека действовать нравственно? Мистическое единение с Иисусом Христом, отвечает Павел»⁵³⁸.

Пластов не оставил специальных теоретических сочинений по каким бы то ни было вопросам. (Единственным исключением можно считать его статью «От этюда к картине», посвященную вопросам сугубо профессиональным). Однако, его письма, комментарии к картинам и сама экзистенциальная их сущность позволяет представить достаточно целостную систему его творческого мировоззрения, которая в главных позициях очень близка системе взглядов А. Швейцера. Имя А. Швейцера было известно в Советском Союзе, но его основные работы выходили уже в 1970-х годах. (Кроме работы «И. С. Бах», вышедшей на русском языке в 1934 году). В семье Пластовых уже после смерти А. А. Пластова книги и учение А. Швейцера было очень высоко ценимо. Однако, есть одно прямое доказательство связи философии Швейцера с мировоззрением А. Пластова.

⁵³⁵ Там же. – С. 203

⁵³⁶ Там же. – С. 203

⁵³⁷ Швейцер А. Благоговение перед жизнью. – С. 215

⁵³⁸ Гучейнов А. Благоговение перед жизнью: Евангелие от Швейцера//Благоговение перед жизнью. –С. 539

В 1893 году Швейцер знакомится с произведениями Л. Н. Толстого, которые производит на него огромное впечатление и мечтает познакомиться с самим писателем. Об это он писал в статье «Гениальная простота. О Л. Н. Толстом»⁵³⁹. «Но то, что в ходе дальнейшего чтения произвело на меня еще большее впечатление, – пишет Швейцер, – был нравственный и творческий облик самого автора... Он увлекает нас сюжетами и самим характером своих произведений, побуждает задуматься над собственной нашей жизнью и ведет нас к простому и глубокому гуманизму. Чувствуется его стремление раскрыть понятие прекрасного решительно во всем, что касается нас...

Я удовольствовался выпавшим на мою долю счастьем, **вспахать то же поле, что и он** < выделено мной – Т.П.>, и навсегда остался ему благодарным за влияние, которое он оказал на меня»⁵⁴⁰. Итак, тем животворящим источником, откуда, во многом, проистекли мировоззренческие системы и А. Швейцера и А. Пластова был Л. Н. Толстой.

Этические проблемы, стоящие перед художником в тоталитарном обществе, можно также описать в категориях, предложенных Швейцером: материализм, признание прогресса (технического, социального) основной целью развития, подчинение индивида (и художника в том числе) воле и идеологии большинства, отсутствие выбора и самоопределения личности.

«Благоговение перед жизнью» можно считать главным творческим принципом Пластова, основой его мировоззрения. Любовью к жизни проникнуты все его работы – от пейзажей и портретов до известных крупных полотен, таких как «Сенокос», «Смерть дерева», «Фашист пролетел», «Когда на земле мир»...

В письмах Пластова обнаруживаются не просто тематические и смысловые, но почти дословные совпадения с текстами А. Швейцера.

⁵³⁹ Швейцер А. Гениальная простота. О Л. Н. Толстом.// Литературное наследство. – М., 1966. – Т. 75. С. 296

⁵⁴⁰ Там же.

«Зрелище, когда распахнутая лемехом земля вдруг явит доселе скрытые перламутровые плоды, и удивительно цветные фигуры баба, собирающих их грубыми руками в ведра, и нежное сияние сентябрьского солнца, золотисто-коричневый бархат борозд, какая-то акварельной прозрачности зелень поникших подсолнечников по краям огорода, и многое, многое иное – все было торжественно и красиво, как-то лучезарно свято, трогательно чуть не до слез и так все значительно, так все напоено **милой жизнью**...<курсив мой – Т.П.>»⁵⁴¹.

«Когда же навстречу нашей машине поплыли поля и еще раз поля с таинственными туманными горизонтами, и убогие, грязные человеческие контуры мало-помалу истаяли в этих дымных сизо-пепельных разливах, как бы самой бесконечности... у меня сжалось сердце от мучительно-радостного чувства внезапно нахлынувшей бесконечной радости, от чувства какой-то всего тебя полонившей свободы и счастья, что словами не могу выразить.

Москва со всей ее духотой и нудностью, удушьем и сутолокой отваливалась от меня с непостижимой быстротой такими громадными кусками, что я уже через десяток минут чувствовал себя необыкновенно легко и вольно, и сердце сладостно замирало и трепетало, и будто это я вылез из какого-то каземата и впереди только воля, счастье, счастье до слез. Вот здорово-то, экое счастье подхватило меня на своих крыльях... и я не мог оторвать глаз от все плывущих и плывущих навстречу пустынных полей в рыжей щетине поблекшего жнивья с редкими ометами соломы на сыром черном бархате давней пашни. Навстречу этому величавому, сверхмогучему потоку земли, я тархтел в своем жестяном кузовочке с таким чувством, будто у меня исполинские крылья и впереди меня ждет только без конца и краю радость, что, да как оно – это неведомое – явит себя мне, я не задавался этой мыслью ни на один миг. Это безотчетное торжественно-гудящее, что

⁵⁴¹ Пластов А. А. Вариант письма Решетникову Ф. П. 1960-е годы. Архив семьи

подобно медленному гулу колокола, все вливалось и вливалось в грудь, все обещало и обещало выполнить»⁵⁴².

«Добро – то, что служит сохранению и развитию жизни, зло есть то, что уничтожает жизнь или препятствует ей»⁵⁴³, – пишет Швейцер.

И для Платова – зло – это, прежде всего, то, что уничтожает жизнь.

«И вот шло что-то непомерно свирепое, невыразимое по жестокости, что трудно было даже толком осмыслить и понять даже при большом усилии мысли и сердца, и что неотвратимо **надвигалось на всю эту тихую, прекрасную безгрешную жизнь, ни в чем не повинную жизнь, чтобы все это безвозвратно с лица земли смести, без тени милосердия вычеркнуть из жизни навек...** – < выделено мной – Т.П.>»⁵⁴⁴.

Именно поэтому, после окончания войны, он мечтает об «искусстве радости», ничего общего не имеющим с требуемым «социальным оптимизмом». «Ну, теперь радуйся, брат, каждому листочку радуйся – смерть кончилась, началась жизнь»⁵⁴⁵.

Декларированное Платовым «желание, страстное и непрестанное, устроить так свою жизнь, чтобы в тишине и уединении насладиться природой и свободой... предаваться любимому делу без помех и поправок невежественных и бесчестных людей»⁵⁴⁶, есть ничто иное, как желание воплотить свое (естественное – по Швейцеру) право на свободный личностный выбор, отличный от воли и взглядов большинства.

Платову органически было свойственно утверждение **жизни** вопреки любым противоречиям и драматизму, и это утверждение было, прежде всего, утверждением живописным, утверждением живописи. Вот почему никогда

⁵⁴² Платов А. А. Письмо Платову Н. А. 03. 11. 1964

⁵⁴³ Швейцер А. Благоговение перед жизнью. – С. 218

⁵⁴⁴ Платов А. А. Из письма. Цит. по: Т. Платова. А. А. Платов.//Аркадий Платов. – М., 2006. С. 15

⁵⁴⁵ Платов А. А. Автобиография

⁵⁴⁶ Платов А. А. Из письма 16. 03. 1950

идеологическая критика ни с какой стороны не имела для него никакого значения и смысла.

«Но ведь всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее. Правда я, по своему характеру, предпочитал оптимистическую логику вещей, но спрашивается – зачем мне было вылезать из своей шкуры и жить и других заставлять жить тем, что мне не любо в жизни»⁵⁴⁷, – напишет он в 1956 году о своей до сих пор самой противоречивой в оценках картине «Праздник урожая» («Колхозный праздник»).

И, конечно же, Пластову было свойственно религиозное, мистическое переживание, о котором пишет А. Швейцер в работе «Мистика Апостола Павла».

«Мне хочется, – писал художник в 1935 году, – в будущей картине путем соответствующей композиции, ритма, общего колорита передать словами непередаваемый момент в природе, когда вдруг лицом к лицу встаешь с первозданной красотой, с неизреченным чудом небес, и на это мгновение вдруг падают с тебя оковы твоего ничтожного бытия и, душе освобожденной и внезапно просветленной на краткие мгновения приоткрываются заветные двери райских обителей. Мне хочется, чтобы взглянув на эту вещь, человек вздохнул бы вздохом какого-то освобождения – пусть на мгновенье – и то хорошо бы»⁵⁴⁸.

Выводы IV главы:

1. Творчество А. Пластова обладало несомненной гуманистической сущностью, что выражается в созданном им

⁵⁴⁷ Пластов А. А. Письмо Костину В. И. 20. 03. 1956

⁵⁴⁸ Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 19. 11. 1935

«последнем портрете русского крестьянства», образ которого силой своего таланта он сделал частью мирового культурного наследия.

2. Искусство Пластова было с одной стороны – отражением христианского сознания мастера, с другой – протестом против гонения на церковь и веру, активно осуществляемое властью в советский период.

3. Одной из важнейших творческих и духовных задач жизни художника стало раскрытие и интерпретация гуманистических смыслов русской литературы XIX века, что происходило одновременно с осознанием и освоением этих смыслов, как европейским сознанием в целом, так и его выдающимися представителями – Сартром, Камю, Кафкой.

4. Творчество Пластова созвучно европейскому сознанию в трактовке одной из самой важной для искусства XX века темы – войны и мира. Антивоенные работы Пластова 1930-1950-х годов создавались практически одновременно с антивоенными работами С. Дали, А. Фужерона, П. Пикассо, что свидетельствует об общности мироощущения просвещенного европейца независимо от национальности и страны проживания. Апофеозом антивоенной темы стала картина «Фашист пролетел».

5. Этические и эстетические принципы Пластова во многом совпадают с идеями «морали благоговения перед жизнью» и «жизнеутверждающим мировоззрением» великого гуманиста XX века А. Швейцера.

Заключение

В работе были рассмотрены основные аспекты творчества А. А. Пластова в европейском контексте. Установлено, что искусство мастера являлось неотъемлемой частью и логическим продолжением широкого спектра европейских традиций, воспринимаемых им как в качестве источников и эталонных образцов живописного языка, так и в виде материала для переосмысления живописных тем и пластических сюжетов, воплощенных в национальных формах. Данный подход напрямую связан с осознанием непрерывности истории национальной культуры, с пониманием русского искусства как части европейского, того, что в отечественном искусстве присутствовали различные стилистические тенденции, имеющие общемировой характер (например, сезаннизм, импрессионизм и постимпрессионизм, неоклассицизм), подтверждающие наличие единых процессов в художественном творчестве середины XX века.

А. Пластов, как и многие его современники, формировался как художник в эпоху трансформации стилей, утверждения новых «форм созерцания», влияния нового западного искусства, представленного в коллекциях С. И. Щукина и И. А. Морозова и уже переосмысленного в русском искусстве начала XX века в творчестве В. Серова, К. Коровина, С. Виноградова, И. Грабаря.

Стилистика живописи Поля Сезанна, колористический строй и новое понимание композиции П. Гогена также представляется очень важной для понимания творческого генезиса раннего Пластова.

С открытиями Матисса связано введение декоративных элементов в пространство портретов и картин, как ранних – «Татьяна Юдашнова», «Автопортрет на фоне ковра», «Коля с красным зонтом», так и поздних работ – «Мама», «Из прошлого», «Бабье лето».

В 1930-е годы в русском искусстве советского периода открытия импрессионизма были важны и плодотворны для нового поколения

художников (С. Герасимов, А. Пластов, Ю. Пименов, П. Вильямс, А. Фонвизин, Н. Тырса), в том числе и потому, что именно этот путь давал некую возможность погрузиться в стихию живописания и творческой свободы, избежать иллюстрирования идеологических догматов.

Исследование и систематизация широкого круга (в том числе и неизвестных ранее) материалов, относящихся к этому периоду, введение в научный оборот новых источников позволило по-новому подойти к данной проблеме, сделать вывод о том, что движение в сторону чистой живописности, артикуляции живописной формы, камерности, живописного мотива было очень важной стороной искусства Пластова 1930-х – 50-х годов.

На основании проведенного анализа установлено, что присутствие живописных мотивов, утверждение натурального этюда как основного способа взаимодействия с действительностью, понимание сущности композиционного строя, использование живописных эффектов, изменение роли рисунка и сущности композиционного строя картины, стремление к **эстетизации поверхности красочного слоя**, – свидетельствуют о присутствии импрессионистической поэтики в творческом методе мастера, что в значительной мере определило характер его оригинального живописного языка, его стилистику, выходящую за рамки традиционных представлений о господствующем стиле эпохи.

Все крупные работы и замыслы 1930-х годов – «Стрижка овец», «Сенокос», «Колхозный праздник» («Праздник Урожая»), «Купание коней», «Урок ботаники» обладают признаками импрессионистической стилистики.

Картины «Праздник урожая», и «Купание коней» можно считать первым опытом соединения импрессионистических открытий с традиционной живописной семантикой и поэтикой в станковой картине.

Своеобразным апофеозом переосмысления художником импрессионистического языка стала картина «Сенокос» (1945). Пластов соединил импрессионистический прием (значительно развитый технически)

и чисто живописные задачи с традиционной для русского и старого европейского искусства проблематикой станковой картины. При этом важно отметить, что «Сенокос» и «Жатва», как установлено автором данной работы, создавались как диптих и мыслились как живописная метафора Победы.

Стилистика и поэтика импрессионизма и постимпрессионизма оказала значительное влияние на формирование собственного живописного языка Пластова.

В последующем импрессионистический опыт остается значимым компонентом живописности мастера, вместе с тем, его язык становится более сложным, а манера более смелой, свободной и индивидуальной. Особенно важными становятся «эстетизация» живописной поверхности (картина «Ярмарка»), опора на колористические эффекты, сложно составленные цветовые аккорды, достижение иллюзорности в трактовке отдельного предмета как живописной самоценности. Анализ подготовительного материала, в частности эскизов, свидетельствует о том, что рождение и трансформация замысла отныне происходит не в рамках классической линейной композиции с вычерченной перспективой, а в вариативных колористических композициях, режиссуре распределения цветовых масс.

Вместе с тем, особенностью творческого метода Пластова, как и большинства крупных европейских мастеров, было восприятие визуального мира с памятью об уже освоенных и утвержденных в искусстве пластических формах.

Очевидна роль европейских пластических сюжетов и живописно-образных парадигм, таких как «Праздник», «Купальщицы», «Времена года», «Жнецы и жатва» как выражения устойчивых смысловых и конструктивных формул в складывании замыслов известных картин

художника: «Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Ярмарка», «Весна», «Гость с фронта», «Лето», «Из прошлого».

Крестьянская тема, с которой неразрывно связано имя Пластова в национальном искусстве, мыслилась художником, прежде всего, как продолжение богатейших европейских традиций от П.-П. Рубенса, Брейгеля, П. Поттера, А. Кейпа, А. Остаде до Ж.-Ф. Милле и В. Ван Гога.

Установлены связи картины «Купание коней» с графическими сериями А. Пластова 1930-х годов на мифологические сюжеты в неоклассической стилистике, соотносящимися, как с рисунками мастеров итальянского Возрождения, так и с работами европейских художников XX века – «академическим модернизмом» М. Громера и Р. Магритта, метафизикой Дж. Де Кирико.

Европейский опыт, как живописный, так и скульптурный был очень важен для создания пластических композиций с обнаженным женским телом. Так, в картине «Трактористки» пластика обнаженного женского тела и рубенсовский подход к компоновке обнаженных фигур приобретает сущностный характер. Этот факт заставляет пересмотреть характер работы Пластова с натурой и пути реализации замысла, в основе которого лежало стремление воплотить пластический сюжет с обнаженной натурой, основанный на музейном опыте, опыте зрителя великих образцов, а не желание воспеть героический труд женщины.

Анализ подготовительного материала к картине «Весна» показывает, что решение замысла шло не от наблюденного бытового сюжета, а, по-видимому, от известного типа скульптурной композиции Венера на корточках (*Venus assourie*) купающаяся Афродита, выдающимися примерами которой являются Венера Лели (Британский музей), *Venus assourie* (Лувр), Римская Присевшая Венера – *Roman crouching Venus* (Национальный археологический музей. Неаполь). Этот высокий модус определен уже названием, воскрешающим в памяти великое творение Сандро Боттичелли.

В портретном жанре Пластов проходит путь, уже пройденный импрессионистами и многими русскими художниками – путь осмысления высших достижений европейской портретной живописи (Ф.Хальса, Рембрандта) в контексте новых живописных открытий.

В послевоенном искусстве «Большой стиль» сменяется утверждением «жанра», «советским бидермейером» (по точному выражению А. Бровского), режиссированным и направленным сверху, определившим в значительной степени лицо советского искусства конца 1940 – первой половины 1950-х.

В стилистике же работ А. Пластова как раз в этот период начинает преобладать созерцательность, поэтика «бессобытийного жанра», что абсолютно расходилось с основной линией советского искусства и, если и не приближалось к стилистическим поискам современного Пластову европейского искусства, то явно стремилось уйти от фабульности и нарратива в направлении живописной метафоры.

Работы конца 1940-х – середины 1950-х годов («Первый снег» (1946), «Ужин трактористов» (1951) «Родник» (1951), «Юность» (1953-1954), «Весна» (1954) отличаются, с одной стороны, более личностным и индивидуальным «переживанием» сюжета, с другой – переходом от нарратива к метафоре, утверждению жанра «поэзий».

Значимыми событиями в творческой жизни Пластова в послевоенный период стали заграничные путешествия в Италию и Францию (1956), Италию (1963), Египет, Афины, Стамбул. (1965).

Знакомство с подлинниками европейского искусства, памятниками культуры и европейской жизнью оказали значительное влияние на стилистику и семантику творчества А. Пластова. Первая поездка в Италию в 1956 году отразилась не только в этюдах, и созданных на основе их картинах, существенно отличающихся по стилистике и тематике от других работ мастера (в частности, картины «Венеция» и «Аппиева дорога»), но и в

многочисленных текстах об итальянском искусстве, впервые введенных в научный оборот в этой диссертации.

В его творчестве появляются картины не просто с лирическим вневременным сюжетом, но явно носящие следы конкретных пластических поисков в направлении традиций европейских мастеров, изменяется стилистика портретов.

Непосредственное знакомство с античной архаикой и картинами европейских мастеров (Веронезе, Тициана, Рубенса) стали для Пластова мощным импульсом в работе над античными и мифологическими сюжетами: «Дедал и Икар», «Леда и лебедь», «Похищение Европы», «Суд Париса».

Творческому сознанию Пластова, никогда не разделявшего и не принимавшего коммунистических идей и социальных утопий, были близки общечеловеческие гуманитарные ценности – христианские, демократические, антивоенные, культурные – в их исторической непрерывности и преемственности. Особой гуманистической сущностью обладает крестьянский портрет Пластова, который можно назвать «последним портретом русского крестьянства». Портреты несут в себе опыт осмысления разных художников – Ф. Хальса, Рембрандта, Э. Мане.

Одной из важнейших творческих и духовных задач жизни художника стало раскрытие и интерпретация гуманистических смыслов русской литературы XIX века. Важно, что это происходило практически одновременно с освоением принятием этих смыслов, как европейским сознанием в целом, так и его выдающимися представителями – Сартром, Камю, Кафкой. Проблемы «ценности человеческой личности», «Бога и религиозного сознания», «жизни и смерти», «свободы», «экзистенциального выбора», «войны и мира» были важными для его творчества на протяжении всей жизни.

Один из значимых гуманистических аспектов творчества Пластова была антивоенная тема, вошедшая в европейское искусство после Первой Мировой войны. Тема войны как народного горя появляется в творчестве

художника в середине 1930-х годов в серии композиций «мобилизация», «провода» практически одновременно с антивоенными работами С. Дали, А. Фужерона, П. Пикассо, что свидетельствует об общности мироощущения просвещенного европейца, независимо от национальности и страны проживания. Апострофом антивоенной темы стала картина «Фашист пролетел».

Этические и эстетические принципы Пластова во многом совпадают с идеями «морали благоговения перед жизнью» и «жизнеутверждающим мировоззрением» великого гуманиста XX века А. Швейцера.

Таким образом, определена и доказана важность европейского контекста для творчества А. А. Пластова, в полной мере осознаваемая самим художником.

Библиография

1. Альберт Швейцер – великий гуманист XX века. Воспоминания и статьи. – М.: Наука, 1970. – 235 с.
2. Аркадий Пластов. Составитель Н. Н. Пластов. Автор вступительной статьи Т. Ю. Пластова. М.: Новый Эрмитаж – один, 2006. – 367 с.
3. Аркадий Пластов. Читая Толстого. Каталог выставки. – М., 2016. – 144 с.
4. Аркадий Александрович Пластов. Составитель Н. А. Пластов. Авторы статей Пластов Н. А., Сысоев В. П.- Л.: Художник РСФСР, 1979 – 311 с.
5. Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. Под общей редакцией Н. А. Пластова. Составители Н. М. Августинович, Н. К. Комова, Н. Н. Мазуренко. – Ленинград: Художник РСФСР, 1977. – 199 с.
6. Аркадий Пластов. Каталог произведений. Ульяновский Областной художественный музей. Под общей редакцией Т. Ю. Пластовой и Н. Н. Пластова. Составители О. А. Королева, М. А. Калинова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2016.- 159 с.
7. Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования М.: Искусство, 1971. – 223 с.
8. Антонова А. К. Произведения А. Пластова в Государственном Русском музее. – М.-Л.: Советский художник, 1966. – 40 с.
9. Архангельский Д. И. О художниках и художественной жизни Ульяновска//Наш город. Справочная книга об Ульяновске. Ульяновск, 1927. – С. 130-133
10. Бахтин М. М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса.- М.:1990. – 543 с.
11. Бекштетте Свен. Борьба против ядерной смерти в изобразительном искусстве Восточной и Западной Германии.// Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. Каталог. – М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2017 – С. 270-279.
12. Бенуа А. Машков и Кончаловский// Неизвестный Кончаловский [Публикация и комментарии А. Гершович] – М., 2002. С. 140-150

13. Бескин О. Монументальная живопись//Искусство 1940 №1. С. 103-127
14. Бескин О. Формализм в живописи//Искусство. 1933.№ 3. С. 15-18.
15. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский неоклассицизм// Русский неоклассицизм. –М.:Галарт, 2002. – С. 246.
16. Боровский А. Искусство послевоенных десятилетий.// Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. Каталог. – М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2017 – С. 486-493.
17. Бурдель Э. А. Искусство скульптуры.- М.: Искусство, 1968. – 311 с.
18. Бусев М. А. Между неоклассикой и сюрреализмом. Пабло Пикассо в 1930-е годы.// Западное искусство. XX век. Тридцатые годы. – М.: Государственный институт искусствознания. – С. 171-199.
19. Буш М. и Замошкин А. Путь советской живописи. 1917-1932. – М.: ОГИЗ-Государственное издательство изобразительных искусств, 1933. -147 с.
20. Вайбель Петер. Искусство Европы после 1945 года.// Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. Каталог. – М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2017 – С. 16-39.
21. Ван Гог В. Письма. Ленинград-Москва: «Искусство», 1966 – 602 с.
22. Ванслов В., Зайцев Е. Российская Академия художеств и отечественное искусство.- М.: Российская Академия художеств, 1999. – 300 с.
23. Ванслов В. О сюжетно-тематической картине на выставке «Советская Россия»//Искусство. – 1970. -№7. С. 10 – 15.
24. Волошин М. А. М. С. Сарьян//Аполлон. 1913.№9. – С. 14-20
25. Венера Советская. СПб.: «Palace Edition», 2007.
26. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля.- М.: «В. Шевчук», 2009. – 290 с.
27. Виктор Киселев. К 100-летию художника. Под редакцией Н. В. Корчевой – Киселевой, Н. Н. Пластова, О. Г. Шейпак. – Ульяновск: «Пресса». 2007. – 96 с.
28. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. – Спб.: «Азбука-классика», 2005. – 284 с.

29. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: «Шевчук», 2014 – 359 с.
30. Всегда современное. Искусство XX-XXI вв. Буклет выставки. –М, 2016. – 127 с.
31. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». Каталог. М. -Л.: Искусство. 1939. Стр.144.
32. Выставка Всероссийского кооперативного товарищества «Художник». Первая выставка «Союз советских художников». Каталог. – М.: В. К. Т-ва «Художник». 1931. 112 с.
33. Выставка «Индустрия социализма»//Искусство 1939.№ 4. – С.59-107
34. Выставка лучших произведений советских художников. Каталог. Живопись, скульптура, графика, архитектура. ГТГ. – М.:1941. 46 с.
35. Выставочные ансамбли СССР, 1920-1930-е годы. Материалы и документы. Отв. ред. В. П. Толстой. – М.:Галарт, 2006. – 454 с.
36. Гавриляченко С. А. Потаенный Пластов//Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного искусства: Альманах «Пластовская осень». – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. С. 117-123.
37. Геташвили Н. В. Во что превратится Венера. – М: БуксМАрт, 2016. – 80с.
38. Герман М. Ю. Импрессионизм. СПб.: Азбука-классика – 2008. – 518.
39. Герман М. Ю. Модернизм. СПб.: Азбука-классика – 2008. – 477 с.
40. Герценберг В. Осенняя выставка московских живописцев/Искусство. – 1936. №2. – С. 15-62.
41. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт.1994. Стр. 296.
42. Греков А. У. Вещный мир на полотнах А. А. Пластова//Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного искусства: Альманах «Пластовская осень». –Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2016.-С. 141-143.
43. Грибоносова-Гребнева Е. В. Творчество К. С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920–1930-х. М., 2010. – 200 с.

44. Гройс Б. Утопия и обмен.- М.: Знак, 1993. – 373. с.
45. Гусейнов А. А. Благоговение перед жизнью: Евангелие от Швейцера// Благоговение перед жизнью.- М.: Прогресс, 1992. – С.522-545.
46. Губер А. Итоги XXVIII Биеннале в Венеции//Искусство.-1957. №3. С. 61-70.
47. Дажина В. «Великая война» (1914-1918) и судьбы европейского искусства. – М.: БкусМарт, 2014. – 227 с.
48. Даниэль С. Рококо. СПб.: «Азбука-классика», 2007. – 330 с.
49. Даниэль С. Европейский классицизм СПб.: «Азбука-классика», 2003. – 300 с.
50. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
51. Деготь Е. Борьба за знамя. Советское искусство между Троцким и Сталиным. – М, 2008. – 297 с.
52. Дедюхин В. Краски Прислонихи. – Саратов: Приволжское книжное издательство, 1970. -104 с.
53. Дмитриева Н. А. Передвижники и импрессионисты// Передвижники и импрессионисты. На пути в XX век. М., 2017. – С. 30-64.
54. Джорджио Де Кирико. Метафизические прозрения. – Antiga edizioni, 2017 – 349 с.
55. Дмитрий Иванович Архангельский. Человек, художник, подвижник. К 120-летию со дня рождения. Материалы межрегиональной научной конференции. –Ульяновск, 2010. – 144 с.
56. Емельянова И. Д. Аркадий Пластов.- М.: Изобразительное искусство, 1971. – 54 с.
57. Емельянова И. Д. Картины Пластова 1950-х годов. Собрание Государственной Третьяковской галереи//Очерки по русскому и советскому искусству. – М.: Советский художник, 1965. – С. 37- 45.
58. Епишин А. С. Наследие Аркадия Пластова. Смыслы, послания, интерпретации// Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного

- искусства: Альманах «Пластовская осень». – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2015. – С.116-118.
59. Епишин А. С. Тема сталинского коллективизма в живописном пространстве раннесоветского искусства. Между мифом и утопией// Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного искусства: Альманах «Пластовская осень». – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012. – С. 124-128.
60. Епишин А. С. Триумф «пролетарского тела». Репрезентация телесности в раннесоветской живописи 1930-х годов.// Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного искусства: Альманах «Пластовская осень». – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. – С. 165-167.
61. Ессе Номо. Опыт войны и христианские иконографические мотивы в европейском искусстве 1940-1950-х годов.// Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. Каталог. – М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2017. – С.130-135.
62. «Живу и дышу родным городом». (По материалам архива Д. И. Архангельского) Составитель и редактор В. М. Костягина.- Ульяновск: Вектор-С, 2009. – 445 с.
63. Жидкова Е. О традициях и новаторстве в советской пейзажной живописи послевоенных лет// Советская живопись послевоенных лет. Сборник статей. Под общей редакцией Н. И. Соколовой. М.: Советский художник, 1956. – С. 71-100.
64. Жиркевич А. В. Потревоженные тени. Симбирский дневник (1915-1922). – М.: Этерна-принт.- 638 с.
65. Жиркевич – Подлесских Н. Г. А. А. Пластов и А. В. Жиркевич-собиратель русской культуры.// Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного

- искусства: Альманах «Пластовская осень». –Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012. – С. 113-116.
66. Жукова А. Пластов из Прислонихи. – М.: Детская литература, 1982. – 191 с.
67. Жутовский Б. И. Великий человеческий учитель//Д. И. Архангельский. Человек, Учитель, Подвижник. Материалы межрегиональной конференции – Ульяновск, 2010. – С.92 – 96
68. Зайцев Е. В. Художественная летопись Великой Отечественной. Графика. Живопись. Скульптура. Театрально-декорационное искусство. Народное искусство.- М.: Искусство, 1986. – 495 с.
69. Замошкин А. Образ советского человека в живописи»// Искусство. 1947. № 6. С.7-19.
70. Замошкин А. О Современном пейзаже//Творчество.-1946. №2. – С.2-9.
71. Замошкин А., Буш М.//Образ человека в советском искусстве//Искусство. -1941. №3 – С. 3- 12.
72. Зименко В. Проблемы специфики живописи//Искусство.-1956. №4.С. -7-15
73. Зотов А. За преодоление пережитков импрессионизма // Искусство. – 1950. №1 – С. 79 -82.
74. Зотов А., Сысоев П. О современной теме в живописи.//Искусство.-1941. № 2. –С. 29-32.
75. Идеюность и мастерство//Искусство.-1949. №5. – С. 3 – 6.
76. Идет война народная... 1941 – 1945. Каталог. – СПб.: Palace Editions, 2015.- 131 с.
77. Иллюстрации советских художников к произведениям Л. Н. Толстого. – М.: Советский художник, 1960. – 179 с.
78. Иогансон Б. Всесоюзная художественная выставка 1954 года. Всесоюзный смотр.//Искусство. – 1955. № 2.- С.6-10
79. Иогансон Б. В. « О мастерстве в живописи»// Искусство. 1951. №3 С. 7-9.

80. Иогансон Б. «О цвете и тоне»// Газета «Советское искусство» 6 июня 1939.
81. Иогансон Б. Корни зла// Искусство.1948. №2 С. 7-9
82. Искусство идет от сердца. Мартирос Сарьян. Аркадий Пластов. Каталог выставки. Составители Н. Н. Пластов, Т. Ю Пластова, Т. Ф.Верещагина. – Ульяновск, 2012. – 67 с.
83. История русского искусства. Под общей редакцией И. Э. Грабаря. –Т. 12.- Редакторы : Кеменов В. С., Сарабьянов Д. В. -М.: Академия наук, 1961. – 615 с.
84. История русского искусства. Под общей редакцией И. Э. Грабаря. Т. 13 (дополнительный). Редакторы Кауфман Р. С., Нейман М. Л. – М.: Академия наук, 1964.
85. История русской литературы XI – XX веков. – М., Наука, 1983. 478 с.
86. Каменский А. Право иллюстратора. Иллюстрации художника А. Пластова к произведениям А. П. Чехова.// «Советская культура», 1955, 18.01.
87. Каменский А. Романтический монтаж. М.: Советский художник 1989. Стр.334
88. Каменский А. Тема и образ. (Заметки с выставки)// Искусство. – 1955. №2. – С. 11-19.
89. Каталог художественной выставки современного русского искусства. – Казань: Типо-литография Н. М. Чижовой, 1909. 48 с.
90. Кауфман Р. С. Аркадий Александрович Пластов. М.: «Искусство», 1962.
91. Кауфман Р. С. Советская тематическая картина. 1917-1941. М.1951. – 171 с.
92. Кеменов В. Кеменов В. «Против формализма и натурализма в живописи» // «Против формализма и натурализма в искусстве» ОГИЗ-ИЗОГИЗ. 1937. С. 20-28
93. Кларк Кеннет. Нагота в искусстве. СПб.: «Азбука-классика»,2004. – 479 с.
94. Коржев Г. М. Слово о Платове// Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. Под общей редакций Н. А. Пластова. Составители

- Н. М. Августинович, Н. К. Комова, Н. Н. Мазуренко. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – С. 8-9.
95. Корнилов П. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века. – Л.-М.: Искусство, 1947. 215 с.
96. Корнилов П. Е. «Материалы к словарю ульяновских (симбирских) художников»// Край Ильича. Сборник №3. Казань, 1928.
97. Козлов Ю. Авдонин А. Жизнь и судьба Аркадия Пластова. Документальный очерк. Ульяновск: Симбирская книга. 1992. С.5-115.
98. Корнилов П. Е. Ульяновский художник А.А. Пластов. Казань, 1929.
99. Костин В. И. Аркадий Александрович Пластов. М.: «Советский художник», 1956. Стр. 62
100. Костин В. И. Среди художников. М.: «Советский художник». 1986. 176 с.
101. Костин В. А. Пластов. «Первый снег»//Искусство,1937. №4. С. 159-161.
102. Круглов В. К. Импрессионизм в России// Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. – СПб.: Palace Edition, 2000. – С. 7-40.
103. Круглов В. К. Русский неоклассицизм//Неоклассицизм в России Спб.: Palace Edition, 2008. –С. 13-29.
104. Кузнецова С. А. Пластов (Мастера советской живописи) – Л.: Аврора, 1974. – 351 с.
105. Кун Н. Легенды и мифы древней Греции. –М.: Учпедгиз, 1957. – 463 с.
106. Л. Н. Толстой и изобразительное искусство. Сб. статей под ред. М. М. Раковой.- М.: Изобразительное искусство, 1981. – 222 с.
107. Лебедев П. Против формализма в советском искусстве// «Против формализма и натурализма в искусстве» ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937. – С. 40-56
108. Лебедевский М. Русская живопись 1920-1930 годов. Очерки. – М.: Искусство, 1999.- 143 с.

109. Ляняшин В. А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. – СПб.: Золотой век, 2014 – 439 с.
110. Ляняшин В. А. ...Из времени в вечность. Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма//Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. – СПб.: Palace Edition, 2000 – С. 43-60.
111. Ляняшин В. А. Не о классицизме...// Неоклассицизм в России. – СПб.: Palace Edition, 2008. – С. 5-10.
112. Ляняшин В. А. ...Художников друг и советник. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 310 с.
113. Леонидов В. Музей Леонида Пастернака в Оксфорде//Русское искусство. -2004. №4 – С. 40 – 49
114. Леонтьева Г. К. Аркадий Александрович Пластов. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – 71 с.
115. Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968. Каталог. М.: ГМИИ имени А. С. Пушкина, 2017. – 504 с.
116. Манин В. С. Пленэр в советской живописи середины и второй половины 1950-х годов//Государственная Третьяковская галерея: материалы и исследования. – Л., 1983. – С. 202-215
117. Манин В. С. Искусство и Власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917-1941. СПб.: Аврора. 2008. 391 с.
118. Мастера искусства об искусстве. М.-Л.: ИЗОГИЗ, 1937 – Т. 1. – С. 233-237.
119. Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Живопись. Составители: П. М. Сысоев и В. А. Шквариков.- М.: Искусство. – С. 392-412.
120. Мартирос Сарьян. Лучшие современные художники. Авторы текста: Сарьян Р. Л., Сарьян С. Л., Стошкуче Д. А. -М.: Комсомольская правда. Директ-Медиа. 2017. – С. 70
121. Матисс. Сборник статей о творчестве. – М.: Иностранная литература, 1958. – С. 126.

122. Маца И. Л. Творческие вопросы советского искусства.- М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – 46 с.
123. Меликадзе Е. «Против импрессионизма и его пережитков»// «Искусство».- 1949. № 6. – С. 71-76.
124. Мильбах Ж. Проблемы изучения творчества А. Пластова в западноевропейском искусствознании// Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного искусства: Альманах «Пластовская осень». –Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2012. – С. 106-108.
125. Михайлов А. Изоискусство реконструктивного периода. – М.-Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. 208 с.
126. Морозов А. И. Неизвестный Кончаловский// Неизвестный Кончаловский. – М, 2002. С. 10-21
127. Морозов А. И. Конец Утопии. Из истории искусства СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. – 218 с.
128. Морозов А. И. Русский импрессионизм в советской действительности//Пути русского импрессионизма. -М.: Сканрус. 2003. С.106-113
129. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. – М.: Галарт, 2007. – 221 с.
130. Мочалов Л. Неповторимость таланта. – М,; Искусство, 1966. -166 с.
131. Музей русского импрессионизма. Каталог коллекции. М.: Арт-Бюро «Классика», 2016. 232 с.
132. Мурина Е. Б. Аркадий Александрович Пластов. [Альбом репродукций] [Текст] – М.: Советский художник. 1961. – 4 с.
133. Мусакова О. От Русского авангарда к советской неоклассике.// Неоклассицизм в России., Спб.: Palace Edition, 2008. – С. 31-39.
134. Недошивин Г. Заметки о выставке XX лет РККА и Военно-Морского Флота // Искусство. – 1938. №5 – С. 82-99.

135. Недошивин Г. «XXVIII Биеннале»// Итальянские впечатления. – М. Советский художник, 1958. – С. 130-176.
136. Некто 2017. –М.: ГТГ, 2017. – 312 с.
137. Нейман М. Выставка «XX лет РККА и Военно-Морского Флота»//Творчество. 1938. №7-8. С.9-17
138. Нейман М. Молодые художники//Творчество. -1938. №10 – С.12-16.
139. Немировская М. А. Тема современности в советской жанровой картине. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 55 с.
140. Никифоров Б. М. О бытовом жанре//Искусство.- 1956. №3.- С. 15-19.
141. Никифоров Б. М. Путь к картине. О творчестве и мастерстве советских живописцев. – М.: Искусство, 1971. – 142 с.
142. Никифоров Б. М. Советское искусство. Живопись. – М-Л.: «Искусство», 1948. – 176 с.
143. Никифоров Б. М. Черты нового в жанровой картине наших дней//Искусство 1958. №2. – С. 9-19
144. Нестеров М. В. О пережитом. 1862 -1917.- М.: Молодая гвардия,2006. - 589 с.
145. О всесоюзной художественной выставке//Искусство, 1947, № 1. С. 3-22.
146. Оттепель. Каталог. –М.: ГТГ. 2017. -719 с.
147. Память и время. Из художественного архива Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. – М.: Галарт, 2011. – 455 с.
148. Парамонов А. В., Червонная С. М. Живопись.- М.: Просвещение, 1981.- 270 с.
149. Паперный В. Культура «Два». -М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384.
150. Пастернак Б. Л. Избранное: в 2-х Т. – Т.2.- М.: Художественная литература, 1985. – 559 с.
151. Передвижная выставка картин по колхозам Московской области (Рязанский район). –М.: Всекохудожник, 1935. – 26 с.
152. Передвижники и импрессионисты. На пути в XX век. М., 2017. – 171с.

153. Переписка И. Н. Крамского в 2 т. – М.: Искусство, 1954 – Т. 2. -668 с.
154. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. – Л.: Искусство, 1970. – 625 с.
155. Пластов А. А. (Альбом) Автор-составитель и автор вступительной статьи Б. М. Никифоров. – М.: «Советский художник», 1972. – 212 с.
156. Пластов А. А. Живопись М. С. Сарьяна// Искусство идет от сердца. Мартирос Сарьян. Аркадий Пластов. Каталог выставки. Составители Н. Н. Пластов, Т. Ю. Пластова, Т. Ф. Верещагина. – Ульяновск, 2012. – С. 12.
157. Пластов Н. А. Вступительная статья.// Аркадий Александрович Пластов. Составитель Н. А. Пластов. Авторы статей Пластов Н. А., Сысоев В. П. – Л.: Художник РСФСР. – С. 5-14.
158. Пластов Н. А. Прислониха. Из прошлого // Памятники Отечества, 1998. № 42(7–8). Часть II. – С. 158-173.
159. Пластова Т. Ю. А. Пластов «как зеркало русской революции»/Пластова Т. Ю.// Материалы международной научной конференции «Творческое наследие А. Пластова и проблемы искусства XX-XXI века»: Альманах Пластовская осень. Гл. ред. Греков А. У. -Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения. 2017.– С. 105-110.
160. Пластова Т. Ю. А. Пластов. Поэтика натюрморта/Пластова Т. Ю. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 3/2014.- С. 207-217.
161. Пластова Т. Ю. А. Пластов. Православные истоки творчества/Пластова Т. Ю.//Русское искусство- 2004. IV. – С.122-131.
162. Пластова Т. Ю. А. Пластов: Процесс становления художественной системы и живописные традиции начала XX века./Пластова Т. Ю.// Театр, живопись, кино, музыка. – М.: РАТИ-ГИТИС. – 2008 №1(3) – С. 131-142.
163. Пластова Т. Ю. А. А. Пластов и П. Е. Корнилов. (К истории первой выставки А. Пластова в Казани в 1929 году)/Пластова Т.

- Ю.//Актуальные вопросы развития искусствоведения в России, странах СНГ и тюркского мира. К 120-летию со дня рождения Петра Евгеньевича Корнилова (1896-1981). Часть 1. – Казань. 2017 – С. 126-131.
164. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов// Аркадий Пластов. Вступительная статья к альбому. – М.: Новый Эрмитаж –один.- 2003. – С. 9- 13.
165. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов. Альбом в серии «Великие художники». – М.: Директ-Медиа, 2011., – 48 с.
166. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов. От этюда к картине. – М.: Кучково поле, 2018. – 431 с.
167. Пластова Т. Ю. Античная тема и мифологические сюжеты в творчестве А. А. Пластова и проблемы неоклассицизма в русском искусстве XX века/Пластова Т. Ю.// Искусствознание. – 2013. №1-2. С.- 495-512.
168. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов//Аркадий Пластов. Вступительная статья к альбому репродукций. – М.: Новый Эрмитаж – один. 2006. -С. 7-21.
169. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов: Ученик и учитель/Пластова Т. Ю.//Русское искусство.- 2010. II – С.95-103.
170. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов. Читая Толстого/Пластова Т. Ю.//Третьяковская галерея. -1/2016. – С. 100-107.
171. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов и Императорское Строгановское художественно – промышленное училище/Пластова Т. Ю.//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова – 3/2011. – Часть 2 – С. 69-73.
172. Пластова Т. Ю. А. Пластов. Пушкин в Болдино/Пластова Т. Ю.// Альманах Пластовская осень. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения – 2020. – С.101-103.
173. Пластова Т. Ю. Апология счастья. Тема праздника в искусстве 1930-х годов/Пластова Т. Ю.// Декоративное искусство и предметно-

- пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. -1/2016.
– Часть 1. – С. 190-199.
174. Пластова Т. Ю. «Большой стиль» Аркадия Пластова/Пластова Т. Ю. // Собрание. – 4/2014. – С. 106-119.
175. Пластова Т. Ю. В контексте времени. (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции «Искусство XX века ГРМ»/Пластова Т. Ю.// Проблемы развития Отечественного искусства. Научные труды. Институт имени И. Е. Репина. Выпуск №24. 2013. – С. 138-147.
176. Пластова Т. Ю. Век нынешний и век минувший/Пластова Т. Ю.// Искусство XIX-XX веков. Контрасты и параллели: Сб. ст. – М.: Канон плюс. -2014. – С. 130-136.
177. Пластова Т. Ю. Винсент Ван Гог – Аркадий Пластов: Парадигма бытия и живописная традиция/Пластова Т. Ю.//«Декоративное искусство и предметно-пространственная среда». Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова – 1/2012. – С. 90-97.
178. Пластова Т. Ю. Гении и злодеи. Искусство 1930-1950-х годов в зеркале критики/Пластова Т. Ю.// История искусства в России – XX век. Интенции. Контексты. Школы: Сб. ст. –М. 2018. –С. 127-134.
179. Пластова Т. Ю. Дмитрий Архангельский. Последний луч серебряного века/Пластова Т. Ю.//Собрание. – 1/2015. – С. 66-73.
180. Пластова Т. Ю. Душа народа./Пластова Т. Ю.//Русское искусство.- 2013. II – С.158-164.
181. Пластова Т. Ю. И. Е. Репин – А. А. Пластов. Пути русского Реализма/Пластова Т. Ю.// Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения: Материалы международной научной конференции. –М. 2015 – С. 259-272.
182. Пластова Т. Ю. Импрессионистические поиски и открытия в творчестве А. Пластова 1930-х годов/ Пластова Т. Ю. //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова.-1/2017. – С. 170-181.

183. Пластова Т. Ю. История глазами художника/Пластова Т. Ю.// Родина. – 2014. №1 – С.126-129.
184. Пластова Т. Ю. Исчезающая красота/Пластова Т. Ю.//А. Пластов. Цветы. Вступительная статья к альбому репродукций – М.: Новый Эрмитаж-один. 2004.- С.4 – 5.
185. Пластова Т. Ю. Искусство и революция. Художественные формы и экзистенциальные смыслы./Пластова Т. Ю.//На пороге будущего. Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века. – Москва : 2021. – С. 12-19.
186. Пластова Т. Ю. Италия Аркадия Пластова "Multaque pars mei...". /Пластова Т. Ю.//Альманах Пластовская осень. – Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения – 2020. – С. 63-65.
187. Пластова Т. Ю. Картина А. А. Пластова «Весна». К истории создания/Пластова Т. Ю.// *Secreta Artis* (Секреты искусства) №1 (09) июнь 2020. Научно-методический журнал Академии акварели и изящных искусств С. Андрияки.- С. 3-30.
188. Пластова Т. Ю. «Купание коней». История одной картины/Пластова Т. Ю.//Третьяковская галерея. – 12/2018. –С. 19-41.
189. Пластова Т. Ю. Литературно-художественный контекст русского символизма/Пластова Т. Ю.// Эпоха символизма: встреча литературы и искусства: Сб. ст. –М.: Азбуковник. 2017. С. 143-153.
190. Пластова Т. Ю. Любовь земная и любовь небесная. Образ женского тела в творчестве А. Пластова и традиции европейской живописи/Пластова Т. Ю.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова- 2/2014 – С.261-270.
191. Пластова Т. Ю. Музыка чистых форм/Пластова Т. Ю.//Русское искусство. – 2004. I. – С. 70-79
192. Пластова Т. Ю. Неизвестная картина А. А. Пластова: проблемы атрибуции и реставрации/Пластова Т. Ю.//Материалы III Международной научно-практической конференции. Сохранение

- памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация. – СПб.: 2019. – С. 247-252.
193. Пластова Т. Ю. Образ прекрасной купальщицы/Пластова Т. Ю.//Собрание.- 9/2019. – С. 84-99.
194. Пластова Т. Ю. Образы чистой души. /Пластова Т. Ю.//Юный художник – 2013.№6. – С. 2-6.
195. Пластова Т. Ю. От этюда к картине. К вопросу о творческом методе А.А. Пластова /Пластова Т. Ю.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова – 1/2014. – С. 116-124.
196. Пластова Т. Ю. «Передо мной предстала красивая душа русского художества...» А. А. Пластов – В. И. Костин. Диалог художника и критика/Пластова Т. Ю. //Искусствознание. – 2014. – №3-4. – С. 523-538.
197. Пластова Т. Ю. Пластовы – семья художников./Пластова Т. Ю.//Третьяковская галерея. 2016. I. – С. 103-113.
198. Пластова Т. Ю. Портрет художника, написанный им самим/Пластова Т. Ю.//Третьяковская галерея. – 2010.IV –С. 75-87.
199. Пластова Т. Ю. Проблема жанровой картины в критике 1950-х-начала 1960-х годов и утверждение поэтики «бессобытийного жанра» в творчестве А. Пластова/Пластова Т. Ю.// Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань: 2019. – С. 261-267.
200. Пластова Т. Ю. Проблемы атрибуции произведений живописи XX века и некоторые последствия ложных экспертиз/Пластова Т. Ю.// Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства. – М.: ГТГ., Магnum Ars. -2015. – С. 139-144.
201. Пластова Т. Ю. Произведения А. А. Пластова в собрании Ульяновского областного художественного музея. Опыт создания научного каталога/Пластова Т. Ю.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 3/2016. – №3 – С.207-224.

202. Пластова Т. Ю. Почва и судьба/Пластова Т. Ю.//Почва и судьба. Вступительная статья к альбому репродукций. – Спб.: Palace edition. – 2013. – С. 29-41.
203. Пластова Т. Ю. Русская литература в иллюстрациях и письмах А. Пластова/Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2007. IV. – С. 76-85.
204. Пластова Т. Ю. Сакральные, скрытые смыслы работ А. А. Пластова и проблемы иконологического анализа живописи XX века/Пластова Т. Ю.//Сборник по материалам Международной научной конференции "Духовные смыслы национальной культуры России : ретроспекция, современность, перспективы". – М.: Институт Наследия. – 2020. – С. 212-223.
205. Пластова Т. Ю. Слово-то какое – Италия/Пластова Т. Ю.//Русское искусство.-2011. II. – С.116-123.
206. Пластова Т. Ю. Сон золотой/Пластова Т. Ю.//Русское искусство. – 2014. III. – С. 112-121.
207. Пластова Т. Ю. Творчество А. Пластова и европейский пластический сюжет. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда./Пластова Т. Ю.// Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова – 2/2019.
208. Пластова Т. Ю. Творчество А. Пластова и проблемы «живописности» в критике 1930-х годов/Пластова Т. Ю.//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова- 1/2018, часть 1. – С. 129-141.
209. Пластова Т. Ю. Творчество Аркадия Пластова и экзистенциальные смыслы русской литературы/Пластова Т. Ю.// Материалы международной научной конференции «Творческое наследие А. Пластова и проблемы искусства XX- XXI века»: Альманах Пластовская осень. Гл. ред. Греков А. У. Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения – 2015. – С. 106-115.
210. Пластова Т. Ю. Творчество А. Пластова послевоенного десятилетия и новые пути отечественного искусства/Пластова Т. Ю.// Материалы

- международной научной конференции «Творческое наследие А. Пластова и проблемы искусства XX- XXI века»: Альманах Пластовская осень. Гл. ред. Греков А. У. -Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения – 2012. – С. 99-102.
211. Пластова Т. Ю. Ученик великих мастеров/Пластова Т. Ю.// Д. И. Архангельский. Человек, художник, учитель, подвижник.: Сб. ст.- Ульяновск.-2010. С. 30-35.
212. Пластова Т. Ю. Художники А. А. Пластов и В. В. Киселев в период Великой Отечественной войны/Пластова Т. Ю.// Материалы международной научной конференции «Творческое наследие А. Пластова и проблемы искусства XX- XXI века»: Альманах Пластовская осень. Гл. ред. Греков А. У. - Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения. 2016.- С. 131-136.
213. Пластова Т. Ю. Художник Дмитрий Иванович Архангельский//Дмитрий Иванович Архангельский. Вступительная статья к альбому репродукций. [Составители: Перфилов В. А., Пластов Н. Н.] — Ульяновск.: Артишок. -2007.- С.5-23.
214. Пластова Т. Ю. Церковная тема и евангельский сюжет в творчестве А. А. Пластова как явление неофициального искусства/Пластова Т. Ю.// Неофициальное искусство в СССР 1950-1980 –е годы: Сб. ст. -М.: БуксМАрт. -2014. –С. 168-176.
215. Пластова Т. Ю. Цикл иллюстраций А. А. Пластова к поэме Н. А. Некрасова «Мороз, красный нос» в контексте творчества художника 1940-х годов/Пластова Т. Ю.// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. –3/ 2015. –С. 316-325.
216. Пластова Т. Ю. Час ученичества/Пластова Т. Ю.// Д. И. Архангельский. Человек, художник, учитель, подвижник: Сб. ст.- Ульяновск.-2010. С. 18-24.

217. Пластова Т. Ю. Человек серебряного века/Пластова Т. Ю. //Русское искусство – 2006. II. – С. 98-105.
218. Пластова Т. Ю. Этнография и культура народов Поволжья в творчестве и педагогической деятельности Д. Архангельского/Пластова Т. Ю.//Творчество Баки Урманче и актуальные проблемы национального искусства: Сб. ст. – Казань. – 2012.- С. 373-379.
219. Пластова Т. Ю.«Я напишу, что видели мои глаза...» Рисунки и этюды А. Пластова 1930-40 х гг./Пластова Т. Ю.// Произведение искусства как документ эпохи. Время, язык, образ Ч.2 – Сб. ст. – М.: 2014. –С. 165-174.
220. Победа. Стилль эпохи. Альбом. Каталог выставки. Сост. и научный ред. Т. Л. Астраханцева. – М.:Arsis Books, 2010.-176 с.
221. Поспелов Г. Г. О движении и пространстве у Сезанна//Импрессионисты, их современники, их соратники.- М.: Искусство, 1976. – С.121-124.
222. Поспелов Г. Г. Русский сезаннизм начала XX века.//Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог. – СПб.: Славия, 1998. С. 158-166.
223. Праздники по-русски. [Вступительная статья – П. Климов] – СПб.: Palace Editions, 2011 – 192 с.
224. Против формализма и натурализма в искусстве. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1937. – 78 с.
225. «Пути русского импрессионизма» М.: Сканрус. 2003.- 192 с.
226. Разумовская С. Выставка «XX лет РККА и Военно-Морского флота»//Искусство. №4 1938. С.1-31.
227. Реферат дискуссии о живописности//Искусство. – 1940. №4. -С.92-98.
228. Ржезников А. Поль Сезанн.// Искусство. 1940. №2. – С. 127-137
229. Ржезников А. Что такое живописность.// Искусство. – 1940. №4. – С. 69-72.
230. Рейнгардт Л. По ту сторону здравого смысла//Искусство. -1949. № 5. – С. 77 – 87.

231. Рид Г. Краткая история современной живописи. – М. :Искусство-XXI век, 2006. 317 с.
232. Русский импрессионизм. – СПб.: Palace edition, 2000. -384 с.
233. Русский неоклассицизм. –М.: Галарт, 2002. – 188с.
234. Ройтенберг О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были...Из истории художественной жизни. 1925-1935. – М.: Галарт, 2004. – 543 с.
235. Ревальд Дж. История импрессионизма. – М.: Искусство.1959. – 456 с.
236. Ромм М. Четыре встречи с Н. С. Хрущевым//Ромм М. Устные рассказы. – М.: Киноцентр, 1989.- С. 123-156.
237. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. М.: Искусство-21 век., 2003 – 296 с.
238. Сарабьянов Д. К. Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М., 1980. 261 с.
239. Сарьян К. Экспозиция. Воспоминания – картины. – Ереван, 2011. 184 с.
240. Сарьян М. С. Из Моей жизни. М.: Изобразительное искусство. 1971. 384 с.
241. Сарьян Р. Сарьян и Россия. Под ред. А. В. Исаакяна. – Ереван: Тигран Мец, 2006. -140 с.
242. Сергей Дягилев и русское искусство – М.: Изобразительное искусство,1982 – Т. 1. – 493 с.
243. Ситник К. На академической выставке//Искусство.-1955. №1. – С.11-15.
244. Соколов Н. А. Восторг художника. А. А. Пластов в Италии//Н. Соколов. наброски по памяти. – М.: Искусство. -1987.- 192 с.
245. Соседова М. Всесоюзная художественная выставка 1949 года. Тема труда. // Искусство. – 1950. №3.- С. 14-22.
246. Соседова М. Всесоюзная художественная выставка 1951 года. О жанровой живописи//Искусство. -1952. №3 – С. 12- 25.
247. Семенова Н. Сергей Щукин и его коллекция. -М.: «Слово», 2017. 536 с.
248. Ситник К. На академической выставке//Искусство 1955. № 1 С. 12 – 13.
249. Соколова Н. Иллюстрации Пластова к рассказам Чехова//Искусство. 1955. №2 – С. 26-29.

250. Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом//Новый мир.-1991. №6.- С. 6-116.
251. Сопоцинский О. И. Картины А. А. Пластова. – Л.: Художник РСФСР. 1963. – 21 с.
252. Сопоцинский О. И. Образ советского человека в портретной живописи. //Советская живописи послевоенных лет. Сборник статей. Под общей редакцией Н. И. Соколовой. М.: Советский художник, 1956. – С. 48-70.
253. Станкевич Н. И. Картина А. А. Пластова «Лето». Л.: «Художник РСФСР», 1982. – 80 с.
254. Степанова К. А. А. Пластов. Мастера советского изобразительного искусства. – М-Л: Советский художник, 1950. С. 3-16.
255. Степанова С. С. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Годы становления. – СПб.: Искусство – СПб, 2005.- 286 с.
256. Степанова С. С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. – СПб.: Искусство – СПб, 2011. – 288 с.
257. Суздалев П. К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. – М.: Советский художник, 1965. – 468 с.
258. Сысоев В. П. Вступительная статья// Аркадий Александрович Пластов. Составитель Н. А. Пластов. Авторы статей Пластов Н. А., Сысоев В. П.- Л.: Художник РСФСР. – С. 15-49.
259. Сысоев В. П. Общее и конкретное в живописи А. Пластова// Материалы международной научной конференции Наследие А. А. Пластова и проблемы современного отечественного искусства: Альманах «Пластовская осень». – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. – С. 128-136.
260. Сысоев П. М. Борьба за социалистический реализм в советском искусстве// Искусство. -1949. №1. – С. 5-28.
261. «Тематический план выставки «Индустрия социализма». – М: Изд. Комитет по организации художественной выставки к XX-летию Октябрьской революции. М.,1935 – 83 с.

262. Толстой В. Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Живопись//Искусство. – 1954. № 6 С.17-22
263. Толстой В. П. О жизненной правде и художественном мастерстве. // Искусство.- 1952. №4. С.20-26
264. Толстой В. О современной жанровой картине//Советская живопись послевоенных лет. Сборник статей. Под общей редакцией Н. И. Соколовой. -М.: Советский художник, 1956. – С. 7-47.
265. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 12 тт. Под редакцией С. А. Макашина, Л. Д. Опульской. –М.: Правда, 1987. – Т. 3.- С. 5-154; Т.7; Т. 11. – С.5-41.
266. Уроки рисования. К 190-летию Строгановской Академии. Каталог. М.: Сканрус, 2015. – 276 с.
267. Харшак А. П. Е. Корнилов. Личность. Время. События. Портрет из истории искусств. М-Спб.: Центрполиграф. 2016. – 312 с.
268. Даниэль С. М. Вступительная статья. Натюрморт: к предыстории жанра.//Вишпер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. – СПб.: Азбука-классика. 2005. – 384 с.
269. Пластов Н. А. Разговор о натюрморте.// Журнал «Художник», 1973. С.8-9
270. Ассоциация художников революционной России «АХРР». Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. -М.: Изобразительное искусство. 1973. -503 с.
271. Тугендхольд Я. А. Искусство Октябрьской эпохи. – Л.: Academia. 1930. – 199 с.
272. Успенский А. Преломление стиля: импрессионизм и советская живопись.// Музей русского импрессионизма. Каталог коллекции. – М.: Арт-Бюро «Классика», 2016. – С.32-41.
273. Федор Федоровский. Легенда Большого театра. Составитель Чуракова Е. А. Авторы статей: Липатова М. В., Пикалова А. Ю., Рыбакова Л. Д.,

- Фролова Е. А., Черепанова Л. И., Чуракова Е. А. – М.: СканРус, 2014. – 362 с.
274. Художественная выставка XX лет РККА и Военно-Морского флота. Каталог. – М.: Воениздат. 1938. – 175 с.
275. Художественная жизнь Советской России 1917-1932. Отв. ред. Толстой В. П. – М.: Галарт, 2010. – 419 с.
276. Филонович И. Н. Виктор Васильевич Киселев. – Л.: Художник РСФСР, 1982. -128 с.
277. Цветы – остатки рая на земле. Каталог выставки. ГТГ. – М.: Тритона, 2009. – 239 с.
278. Чегодаев А. Страницы истории советской живописи и советской графики. – М.: Советский художник, 1984. – 486 с.
279. Чегодаева М. Два лика времени. 1939: Один год сталинской эпохи. – М.: Аграф, 2001. – 334 с.
280. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. – М.: Наука, 1986. –Сочинения. Т. 10- С. 114-180;186-220; Т. 6. -321-328 ; Т.8. – 297-305; Т. 13.
281. Швейцер А. Благоговение перед жизнью.- М.: Прогресс, 1992. 273 с.
282. Швейцер А. Гениальная простота. О Л. Н. Толстом.//Литературное наследство. –М.: Наука. 1965. – Т.75, книга 1.- С. 296.
283. Щекотов Н. М. «Заметки о черте и цвете в живописи» //Искусство. – 1940. №4 – С. 79-91
284. Щекотов Н. М. Выставка «Индустрия социализма. Живопись./Искусство.- 1939. № 4. – С.59-84
285. Щекотов Н. М. А. А. Пластов//Творчество. – 1938. №1.- С.8-9
286. Якимович А. К. Полеты над бездной. – М.: Искусство-XXI век, 2009. – 461с.
287. Юденкова Т. В. Русский взгляд на французское искусство. 1860-1890// Передвижники и импрессионисты. На пути в XX век. – М., 2017 –С. 15-21.

288. *Aftermath: Art in the Wake of World War One.* –, London: Tate Britain, 2018. – 128 p.
289. *Ausstellung Sowjetischer Malerei.* Kunstgewerbemuseum. Wien. 1947
290. *Bown Matthew Cullerne Art under Stalin.*- Oxford: Phadion, 1991. – 256 p.
291. *Bonafoux Pascal. Van Gogh. The passionate eye.* Thames & Hudson, London, 1992. – 176 p.
292. *Boym S. A Soviet Flower of Evil. Representation of everyday life in the Socialist Realism Art. // Socialist realisms. Soviet painting 1920-1970.*- Milano:Skira,2012. – P. 191-195.
293. *Dobrenrenko E. The Labour of Joy: Soviet Culture and the production Exultant Masses//Socialist realisms. Soviet painting 1920-1970.*- Milano:Skira,2012. – P. 135-145.
294. *Frans Hals. Sein Leben und Sein Werke.* Herausgegeben von Wilhelm v. Bode. Band I. – Berlin: Photographische Gesellschaft, 1914.
295. *Lavery Rena & Lindsay Ivan. Soviet women and their art.* – London,: Unicorn, 2019. – 242 p.
296. *L'ARTE SOVIETICA alla XXVIII BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA.* – VENEZIA. 1965. – 35 p.
297. *Lenine, Staline et ia Musique.* – Paris: cite de la musique, 2010. – 256 p.
298. *Lenyashin Vladimir. Combatant Art// Socialist realisms. Soviet painting 1920-1970.* – Milano: Skira, 2012 – P. 167-171.
299. «*Rodin and the ancient Greece*» The British Museum, London 2018.
300. *Raising the Banner. The art of Geli Korzhev.* Minneapolis: Raising TMORA, 2007. – 144 p.
301. *Rubens. The power of transformation.* Wien; Kunst Historishes Museum, 2018. – 311 p.
302. *Socialist realisms. Soviet painting 1920-1970.* – Milano: Skira, 2012. – 295 p.
303. *Swanson Vern G. “Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930-1970”,* 1994. – 205 p.

304. Swanson Vern G. "Soviet impressionist Painting" Antique Collectors Club,
2008. – 463 p.