

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)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва - 2022

Диссертация выполнена на кафедре гуманитарных наук Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств».

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор, директор музея Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»

Скоробогачева Екатерина Александровна.

доктор искусствоведения, профессор Департамента культурологии Учебно-научного центра гуманитарных и социальных наук Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет)»

Консон Григорий Рафаэлевич.

доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и народных промыслов Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Удмуртский государственный университет»

Ковычева Елена Ивановна

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет».

Защита состоится _____ на заседании Диссертационного совета 24.2.440.01. на базе ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова» по адресу: 125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться на сайте <https://академия-строганов.рф> и в научной библиотеке ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова».

Автореферат разослан « _____ » _____ 2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

Кандидат философских наук  Н.Н.Ганцева

Общая характеристика работы

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 1930-50-х 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 наметился 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 музеев РФ, в музеях столиц государств, входивших ранее в состав СССР, в музейных и частных коллекциях Европы и США, неуклонно растущий международный интерес 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 творчества А. Пластова 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, 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 1978 году в Москве и Ленинграде и впервые позволившие представить грандиозность и ценность его творческого наследия, также носили больше репрезентативный, чем научный характер.

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

Это отмечал П. Е. Корнилов - организатор выставки Пластова в Казани в 1929 году. Он писал о традиции голландской бытовой живописи в творчестве Пластова. (Корнилов П. Е. Ульяновский художник А.А. Пластов. Казань, 1929). Корнилов же отмечал удивительное знание анатомии лошади, предполагая знакомство художника с трактатом Леонардо. (Корнилов П. Е. «Материалы к словарю ульяновских (симбирских) художников» // Край Ильича. Сборник №3. Казань, 1928).

В 1930-е годы о влиянии на живописный язык Пластова искусства импрессионистов (как и других мастеров) неоднократно писала советская официальная критика, правда, как правило, в негативном ключе («Против формализма и натурализма в искусстве», ОГИЗ-ИЗОГИЗ. 1937).

Г. Недошивин («Заметки о выставке XX лет РКК и Военно-морского флота» // «Искусство», 1938, №5) отмечал, что в картине «Купание коней» художник в построении образа руководствуется импрессионистическими ощущениями, что свет является героем картины, а человек участвует в ней не как созидательный образ, личность (автор сетует на невозможность разглядеть лица героев), а лишь поверхностью тела, рефлексам на коже.

С другой стороны, вопрос о плодотворности импрессионистических традиций очень конструктивно обсуждался в «Дискуссии о живописности», реферат которой был опубликован (Журнал «Искусство», 1940, №4, (июль-август)).

Работы А. Пластова («Купание коней») и С. Герасимова («Колхозный праздник») упоминались как пример соединения поэтики картины с открытиями живописного языка импрессионизма.

Интересным современным контекстом творческих исканий Пластова можно считать работу Ржевникова «Поль Сезанн» («Искусство» 1940, № 2), где автор говорит о значении творческих достижений импрессионистов и Сезанна для дальнейшего развития живописной формы.

В период с середины 1940-х до середины 1950-х гг. вопросы «нового западного искусства» и оценки творчества его последователей (в том числе А. Пластова) носили политизированный и обвинительный характер в статьях Е. Меликадзе, А. Зотова, М. Седовой, П. Сысоева, Б. Иогансона.

В последующие годы вопросы стилистики советского искусства 1930-х годов в целом затрагивались в работах А. И. Морозова «Конец утопии» (1995) и «Социализм и реализм» (2007).

Американский исследователь, доктор Vern G. Swanson (Vern G. Swanson, “Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930-1970” 1994; “Soviet impressionist Painting” Antique Collectors Club. 2008), 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), представляющийся очень плодотворным.

Определенным прорывом в отечественном искусствознании следует считать проекты «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000) и «Пути русского импрессионизма» (2003) в ГТГ и выход каталогов со статьями В.А. Ляшина («...Из времени в вечность». Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма// Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея, 2000), В. Ф. Круглова (Импрессионизм в России// Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея, 2000.), А. И. Морозова (Русский импрессионизм в советской действительности// Пути русского импрессионизма, 2003.), 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.

В результате в монографиях и исследованиях последних десятилетий формируется традиция включения творчества советских художников в общемировой и общеевропейский контекст. Так, проблемы поэтики импрессионизма и постимпрессионизма рассмотрены в монографиях М. Ю. Германа «Импрессионизм» (Герман М. Импрессионизм. 2008) и «Модернизм» (Герман М. Модернизм. 2008). Попытка контекстного рассмотрения русского и западного искусства XX века предпринята и в исследовании А. К. Якимовича «Полеты над бездной» (2009), а также в недавнем проекте «Лицом к будущему». («Лицом к будущему. Искусство Европы 1945-1968», 2017). О чуткости А. Пластова к западной культуре писал В. А. Ляшин, называя имена Гольбейна, Веронезе, Веласкеса, Милле. («...Художников друг и советник», 1985)

Однако, комплексно данная проблема в отношении искусства А. Пластова не была поставлена в современном искусствознании, что объясняется как

недостаточностью доступного материала, так и определенной традицией изучения творчества Пластова, как художника, опиравшегося, прежде всего, на национальные живописные традиции.

Объектом исследования являются живописные, графические работы А. А. Пластова из собраний музеев РФ, СНГ и частных коллекций, собрания семьи художника, этюдный и эскизный материал; 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 XIX - начала XX вв.

-изучение импрессионистических тенденций в стилистике А. Пластова 1920 - 1950-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 зарубежных 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 Платова, 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 Платова 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 об особенностях эволюции художественного языка мастера и его стилистической ориентации.

Впервые к творчеству Платова 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. Платова, 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-х 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.

7. 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.

8. 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.

9. 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.

10. 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.

11. 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 XIX 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), «Плащаница 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 («Пластов. Православные истоки» (2003, Москва), «Плащаница 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 тенденции 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).

Ключевые выводы и положения диссертации были освещены в докладах: 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 -х 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, Магнум Арс 26-28 ноября 2014); Международной научной конференции «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 XX 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»)».

По теме диссертации опубликовано: 2 монографии и 60 научных работ, в том числе 17 статей в научных журналах, рекомендованных ВАК, 43 статьи в научных сборниках и периодических изданиях. Общий объем публикаций – 53,4 п. л.

Теоретическая значимость исследования заключается в возможности использования его материалов для более глубокого и объективного понимания стилистических особенностей искусства советского периода 1930-50 -х 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.

Структура и объём исследования.

Диссертационная работа включает: введение, четыре главы, заключение, библиографию (304 наименования). Альбом иллюстраций включает 473 изображения.

Основной текст составляет 432 с., общий объем диссертации – 707 с.

Основное содержание работы.

Во Введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, научная новизна, анализируется степень научной разработанности проблемы, определяются объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи диссертации, обосновываются методы исследования, формулируются положения, выносящиеся на защиту, характеризуются теоретическая и практическая значимость работы, приводится апробация исследования.

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

Вопрос о художественном языке А. А. Пластова в отечественном искусствознании традиционно решался, исходя из представлений о господствующей стилистической системе (реализм или соцреализм), и подходы к его решению, как правило, не опирались на анализ образцов живописи А. Пластова в их органической системной взаимосвязи, с учетом этюдов, эскизов, творческой истории произведений, а также влияния творчества других художников и стилистических систем.

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

В свою очередь, ключом к пониманию ситуации, сложившейся в европейском искусстве в начале XX века можно считать слова А. Матисса о «реабилитации роли цвета в живописи, процесса утверждения его эмоциональной силы».

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

В диссертации рассматриваются современные подходы к проблеме «русского импрессионизма» в контексте выставочных проектов и

концепций последних десятилетий (исследования М. Германа, В. Леняшина, А. Морозова, американского профессора д-ра V. Swanson), а также вопрос об экзистенциальной и стилистической определенности искусства, связанного с импрессионистическими стилистическими тенденциями.

Западноевропейское искусство в той или иной мере определило вектор творчества многих мастеров от И. Репина, В. Серова, К. Коровина до П. Кончаловского, И. Машкова, Ф. Малявина, М. Сарьяна, Н. Сапунова, К. Петрова – Водкина, Р. Фалька и других.

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), и продолжают работать И. Грабарь, В. Бакшеев, К. Юон, В. Бялыницкий-Бируля, импрессионистический язык вновь становится актуальным. Во-первых, потому, что для русских художников импрессионизм, в отличие от западноевропейских, был еще не исчерпан как метод и как мировоззрение, а во-вторых, именно этот путь, давал возможность погрузиться в стихию живописания и творческой свободы, а не иллюстрирования идеологических догматов.

1.2. Импрессионистические тенденции в генезисе живописного языка и художественной системы А. Пластова могут быть соотнесены сразу с несколькими основополагающими факторами, как объективными («смена форм созерцания» - Вельфлин), так и субъективными, связанными с особенностями его собственного видения и историей его творческого становления.

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.

Первым учителем А. Пластова был выдающийся симбирский акварелист и этнограф Д. И. Архангельский, натурный метод обучения которого, работа на пленере, анализ колористических особенностей пейзажа заложили основы художнического мировидения молодого Пластова. Большое влияние оказало на молодого художника знакомство с серией «Жизнь Христа» В. Д. Поленова («я прозрел на эффекты солнечного света») и работами мастеров «Союза русских художников» (С. Виноградова, И. Грабаря, М. Ларионова, Л. О. Пастернака) на выставке в Казани в 1909 году. Именно после этого он решает ехать в Москву поступать в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Занятия в мастерской русского «сезанниста» И. И. Машкова, где Пластов получает первую «прививку» нового искусства, а затем учеба в Строгановском училище, система образования которого определила для Пластова метод работы с натурой, влияние Ф. Ф. Федоровского (ученика К. Коровина, В. Серова, М. Врубеля), автора декораций спектаклей «Дягилевских сезонов», знакомого с Матиссом, заложили основу восприятия и осмысления «нового искусства».

Чрезвычайно важным был «музейный опыт». В собраниях С. И. Щукина, И. А. Морозова, П. М. Третьякова он видит работы К. Моне, К. Писсаро, Э. Дега, П. Гогена, П. Сезанна, Винсента Ван Гога, Ж-Ф. Милле, Ж. Бастьен – Лепаж.

На формировании живописного языка молодого художника повлиял скульптурный опыт (учеба на скульптурных отделениях Строгановского училища и МУЖВиЗ у С. М. Волнухина), осмысление пластики «новой скульптуры» - А. Майоля, О. Родена, Э. А. Бурделя.

Разумеется, очень важным было непосредственное влияние «нового русского искусства» (К. Коровина, В. Серова, М. Врубеля) и реальных учителей Пластова - преподавателей МУЖВиЗ - Л. Пастернака, А. Степанова, А. Архипова - художников, составлявших новое поколение московской школы, ориентированное на утверждение пластической самооценности живописи. Важно, что уже в ранний период художник

осознавал, как и многие его современники (М. Сарьян, К. Петров-Водкин) определенную исчерпанность традиционных живописных форм (прежде всего, академической).

В ранних сохранившихся работах Пластова видны увлечения «лабораторией форм» Сезанна. Стилистика и композиция его работ («Мужчина, курящий трубку», «Пьеро и Арлекин») отразилась в портретах художника («Портрет брата Александра», «Портрет брата Николая» - оба - конец 1910-х гг.), в качестве белого цвета в ранних натюрмортах. Символическая составляющая некоторых натюрмортов и портретов Пластова (где предмет означал гораздо больше, чем его «номинальный» смысл) прямо соотносится с символистической поэтикой натюрмортов и портретов П. Гогена, а ранняя работа «Негр и апельсины» представляется прямым обращением к колористическим и образным открытиям французского мастера.

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

К чертам импрессионистической стилистики можно отнести наличие живописно-пластических **мотивов, изменение сущности композиционного строя картины, «этюдизм», высветление палитры, «отрицание черного», любовь к чистому цвету, эстетизация поверхности красочного слоя, демократизм** (то есть уход от «постановочного» портрета, представления «социально значимых» героев), разрабатываемых в разных композиционных и колористических трактовках.

Говоря о «мотиве», мы имеем в виду, что круг работ к нему относящихся выходит за рамки традиционно понимаемой подготовительной работы к картине: этюды выполненные маслом, акварелью, гуашью, рисунки, эскизы – графические и живописные. Здесь мотив, как правило, - свободная, вариативная интерпретация живописной темы, где сюжет лишь повод его фигуративного воплощения. Можно говорить о мотивах «сенокоса», «сада», «купания», «детей и цветов». При этом вариативность

связана не с сюжетом, как таковым, а с его живописной трактовкой, как сформулировал это Дж. Ревальд - «трактовать сюжет ради живописного тона, а не ради самого сюжета».

Тема «Сенокоса», над которой Пластов работает практически все тридцатые годы (панорамное панно «Сенокос» - 1932, картина «Сенокос» - 1935 года - не сохранилась, «Сенокос» 1938-1939 годов и, наконец, «Сенокос» 1945 года), несомненно, носит характер «мотива», с вариативными колористическими, композиционными и стилистическими решениями.

Картина «Сенокос» 1935 года вместе с картинами «Колхозная конюшня» (частное собрание, Великобритания) и «Стрижка овец». (Челябинская областная картинная галерея) была показана на заседании жюри «Всекохудожника» и знаменовала первый успех и признание Пластова выдающимися мастерами – И. Грабарем и И. Машковым.

Анализ этюдного материала к данной работе дает представление о живописной системе художника в этот период. Колористическая организация живописного пространства построена на такой системе цветов, где каждый получает свое истинное звучание (качество) лишь в оптической связи с соседним. При этом изменяется роль рисунка как конструктивного начала. Цветные поверхности не хранят строгий рисунок внутри себя, однако создают его в своей совокупности и взаимодействии. Можно сказать, что Пластов в этих работах «рисует» цветом, не просто используя импрессионистические методы, но экспериментируя с ними и давая им дальнейшее развитие. К мотиву «Сенокоса» художник возвращается в конце 30-х годов, о чем свидетельствует еще одна серия этюдов и эскизов. К данной живописной теме примыкает серия натуральных натюрмортов полевых цветов, известная как серия «букетов» 30-х годов, ставшая, в сущности, подготовкой к реализованному затем замыслу «Сенокоса» 1945 года.

Традиционным импрессионистическим мотивом, позволяющим уйти от нарратива и погрузиться в область чисто живописных задач стал мотив

«сада», столь любимый французскими художниками от классических «Завтрака на траве» К. Моне (1866), «Музыки в Тюильри» Э. Мане (1862), «Бала в Мулен де ла Галетт» (1876) П.- О. Ренуара до, теряющих предметность и декларирующих безусловную самоценность живописи как явления, поздних «Нимфей» К. Моне. Этот мотив был чрезвычайно плодотворен и для русского искусства послеимпрессионистической эпохи – от С. Жуковского, С. Виноградова, И. Грабаря до К. Малевича и М. Ларионова.

Эскиз «В саду» и другие работы как нельзя лучше иллюстрируют 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.

Мотив «воды», «купания» также импрессионистический - как по сути своей, так и по традиции живописной трактовки (достаточно вспомнить «Лягушатни» Клода Моне (1869) и Огюста Ренуара (1869), водные пейзажи А. Сислея, «Купание лошади» (1905) В. Серова) - был важным и для масштабного замысла известной картины «Купание коней» и для других композиций (картина «Тройка»). Важно, что этюды делались с целью пленэрного изучения живописного звучания человеческого тела в естественной свето-воздушной среде; их практически невозможно разделить между сюжетами.

Мотив «дети и цветы» (возникший и реализованный в конце 1930-х в нескольких композициях «урок ботаники») связан с желанием художника, с одной стороны, свободно работать на пленере в рамках традиционной картины, но без заданного социально ориентированного сюжета, с другой - экспериментировать с цветовой архитектурой и композицией, использовать наиболее полно выразительные качества цвета, в том числе, краски в чистом виде, соотносить возможности чистого красочного пигмента с красками живой природы. Кроме того, сама семантика темы «урока

ботаники», то есть «изучения» цветов, прямо предшествует «Сенокосу» 1945 года, где художник в подготовительных рисунках ставил для себя задачу ботанического изучения цветов, их точного, «портретного» изображения. Этот мотив «пересекается» с мотивом «сенокоса» в сериях цветочных натюрмортов 1930-х- 1940-х годов и составляет с ними единый значимый контекст. Впоследствии мотив «дети и цветы» будет еще раз реализован в картине «Дети» (1950. УОХМ), а также, в серии детских портретов 1950-60-х годов.

Существует, по меньшей мере, три картины, относящиеся ко второй половине 1930-х годов: «Урок в лесу» (1938-1939, 212x115, частное собрание США), «Урок ботаники» (1939-1940, 67 x 56,5, УОХМ), «Урок Ботаники» (1940, 190x136, РОСИЗО) и десятки единиц подготовительных работ – рисунков, эскизов, этюдов и этюдных, пленэрных портретов, что свидетельствует о важности мотива для художника. Эта живописная тема, восходящая, в том числе, к «прогулкам» и «дамам с зонтиками» К. Моне, у Пластова приобретает новый живописный смысл, связанный с эффектом «красного зонта», помещенного в центр композиции.

В ходе сопоставления эпистолярного материала с эскизами датировка картины «Урок ботаники» (РОСИЗО) отнесена к 1940 году (а не 1939-40, как считалось ранее).

Стилистически эту работу отличает ослабление формообразующей сущности строгого рисунка, его трансформация. Все взаимоотношения форм происходят через их массу и объем, светотеневую, рефлексную, тоновую регулировку. Группы фигур в картине напоминают освещенную скульптуру в пространстве (где отсутствуют линейные визуальные контуры). Это делает работу самой «импрессионистической картиной» Пластова того периода.

Важнейшим признаком импрессионистической поэтики является «этюдизм», то есть работа непосредственно с натуры (или как бы с натуры, сохраняя, имитируя основные признаки натурального письма),

воспринимаемая как самоценность. Импрессионистический этюд – это новый способ «цветовидения» и наложения краски (прилегающими к форме мазками свободно рисующей кисти). Для Пластова этюд был на протяжении всей жизни основным способом работы с натурой. Значение этюда, его определяющее конструктивное влияние на станковую живопись менялось в различные периоды творчества художника.

Для живописного языка Пластова характерно изменение сущности композиционного строя картины. Отсутствие в его работах композиционного центра, как его понимали в традиционной реалистической картине (что неоднократно отмечалось в критике), и изменение его сущности означало определенный сдвиг в сторону импрессионистического понимания композиционного построения станковой картины («Стрижка овец», «Праздник урожая», «Купание коней»).

Очень важными элементами колористической поэтики Пластова являлись «эффекты» - любовь к контражуру, эффекту заходящего солнца. Важнейшей сущностной чертой импрессионистического сознания следует считать демократизм, то есть изначальный уход от «постановочного», «социально значимого» изображения (у импрессионистов - появление «импрессионистических героев» - гребцов, уличной певицы, посетителей кафе). Демократизм Пластова проявился в подчеркнутом стремлении к изображению крестьян, сельской жизни в органичной свето-воздушной среде и в отсутствии «городских», парадных, «официальных» сюжетов.

Импрессионистическая поэтика присутствует в самых известных картинах Пластова 1930-х годов - «Колхозный праздник» («Праздник урожая») и «Купание коней».

В работе над «Праздником урожая» замысел формировался в традиционном графическом эскизе (картина была создана по договору к выставке «Индустрия социализма»), а затем искалось и обреталось его колористическое воплощение. Пленэрные этюды к картине (портреты

персонажей, натюрморты) «вставлялись» в живописную ткань практически без изменений

1.4. Импрессионистическая поэтика картины «Купание коней».

История работы над темой «Купание коней» (1938, ГРМ) включает два чрезвычайно важных для понимания ее смысла момента: импрессионистические подходы к изображению природы, понимание сюжета как мотива, и, шедшую параллельно, работу над античными и неоклассическими эскизами, постижение художником пластических и экзистенциальных сущностей мирового искусства (о чем будет сказано во II главе работы).

В исследовании доказывается, что фактически существует две самостоятельные картины с этим названием – одна - «Купание коней» (1938) из собрания 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, 66,5 x 99,5, из собрания семьи художника). Обе они явно испытали воздействие важной в этот период для художника импрессионистической поэтики.

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

В 1940-х - начале 1950-х годов картина, основанная на переосмыслении импрессионистической поэтики, окончательно утверждается в творчестве Пластова («Немцы идут. Подсолнухи») (1941), «Суббота» (1943), «Трактористки» (1943), «Гость с фронта» (1944), «Март» (1944), «Жатва» (1945), «Сенокос» (1945), «Ярмарка» (1945-1947), «Колхозный ток» (1949). В картине «Немцы идут. Подсолнухи» (1941) - первой военной картине Пластова - соединяются, основанный на импрессионистической стилистике, живописный язык и ясно обозначенная семантика.

Живописно картина во многом воплощает и продолжает импрессионистические открытия и живописную режиссуру довоенного

«Урока ботаники». Импрессионистический модус картины очевиден и в использовании чистых пигментов, и в характерной для этого периода любви к пестроте фактуры как способу моделирования пространства (характерной, например, для некоторых работ Дега и Моне).

Своеобразным признанным апофеозом переосмысления художником импрессионистического языка стала картина «Сенокос» (1945). Пластов соединил импрессионистическую технику (значительно развитую) 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. Артистическая «сотканность» красочного слоя, соединение корпусного письма с просвечивающей структурой крупного холста является частью задуманной игры, целью которой явилось создание **предмета искусства как эстетической самоценности**. Существенно изменяется роль и значение рисунка. Его конструктивная функция выявляется исключительно через цвет.

Мотив, живописная тема «сенюкоса», которая была важной для художника на протяжении нескольких десятилетий, таким образом, завершилась.

Исследования подготовительных материалов и писем мастера позволило установить, что работа над картиной «Ярмарка» велась практически одновременно с «Сенюкосом» и «Жатвой», а задумана она была еще раньше – зимой 1945 года. «Ярмарка» - одна из самых больших и значительных работ мастера. Анализ подготовительного материала, в частности, эскизов (которых в акварели и гуаши насчитывается более 10) 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.

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, как бы имитируя поверхность драгоценного ковра, что достигается иллюзией вибрации цвета.

Картина «Колхозный Ток» (1949) стала одной из самых свободных с точки зрения решения живописных задач работ Пластова и самой осуждаемой критиками за «импрессионистические» эффекты.

В последующем импрессионистический опыт остается значимым компонентом живописности мастера, но, вместе с тем, его язык становится все более индивидуальным, а манера более смелой и свободной, что ознаменует переход его творчества к новой живописной стилистике «поэзий» - «Юность», «Родник», «Весна».

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

Импрессионизм и постимпрессионизм как сущностный контент и как плодотворный источник новых живописных смыслов присутствовал на страницах журналов 1930-х- 1950-х годов и активно обсуждался.

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

Журнал «Искусство» (1940. № 4) поместил подробный отчет о так называемой «Дискуссии о живописности».

Особый интерес представляли подробно изложенные на страницах журнала мысли А. Ржезникова в статье «Что такое живописность» и Н. Щекотова в «Заметках о живописности».

Знаменательно, что О. М. Бескин видит в работах С. Герасимова («Праздник в колхозе») и А. Пластова («Купание коней») примеры плодотворности импрессионистического метода в работе над картинами. А. А. Пластов не принимал участие в дискуссиях, но был, безусловно,

осведомлен о них. Затрагиваемые проблемы - живописности, пластики контура, композиции, режиссуры, этюда и картины были для него очень актуальны.

Знаменательно, что во времена послевоенной реакции (то есть, во второй половине 1940-х годов) проблематика дискуссии вновь возникла на страницах журналов в статьях П. Сысоева, Б. Иогансона, А. Зотова, что имело последствия не только для критиков, но и для художников - М. Сарьяна, П. Кончаловского, В. Яковлева, П. Корина, С. Коненкова, А. Пластова.

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.

Фактически в период 1930-50-х годов Пластов создает формулу новой картины, в которой метафорические смыслы и традиционные культурные коды равноправно соединяются с новой эстетикой изображения, артистизмом мазка, самоценностью красочной поверхности.

Выводы I главы: А. Пластов формировался как художник в эпоху трансформации стилей, влияния нового западного искусства. 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 и другие. Вершиной переосмысления импрессионистических открытий, синтезом традиционной картины и импрессионистической поэтики стала работа «Сенокос» (1945).

В искусстве мастера произошло дальнейшее развитие импрессионистической поэтики – соединение открытий в области выразительных возможностей цвета с точностью рисунка кистью, свойственной старым мастерам.

Глава II

Европейские пластические сюжеты в образно-композиционных поисках А. Пластова.

Вторая глава посвящена исследованию живописных парадигм, композиционных форм, пластических сюжетов **европейской живописи** в искусстве А. А. Пластова.

2.1. Процесс творческого становления А. Пластова и традиции старых мастеров.

Очевидно, что вопрос о пластических традициях и источниках творчества выдающихся мастеров представляется одним из самых актуальных в современном искусствознании.

Автор полагает, что **особенностью творческого метода Пластова 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, воплощал их 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.

Утверждается, что крестьянская тема в творчестве мастера во всех ее аспектах (тема сельского праздника, «жатвы», «стада»), религиозные сюжеты и сакральные смыслы законченных картин и отдельных композиций, трактовка и пластическое воплощение обнаженного тела, понимание сущности портрета и натюрморта основано на изучении и переосмыслении выдающихся европейских образцов.

2.2. Крестьянская тема в творчестве А. Пластова и традиции европейской живописи.

Творческое осмысление европейских традиций было очевидно уже в начальный период творчества мастера. Так, П. Е. Корнилов – организатор первой выставки А. А. Пластова в Казани и автор первой публикации о его творчестве отмечал еще в 1928 году влияние традиций голландской бытовой живописи на композиционный образно-пластический строй ранних работ художника. Очевидно, что Пластов в ранние годы был знаком с картинами голландцев из коллекции Эрмитажа - А. Кейпа («Коровница») (Репродукция картины была найдена среди ранних рисунков А. Пластова), П. Поттера («Молодая коровница», «Бык», «Ферма» (1649), Адриана Ван Остаде («Пейзаж с пастухами») и другими, которые могли быть известны ему по репродукциям.

Смысл этих ранних музейных впечатлений - в возможности соотнести сюжеты современной художнику сельской жизни с пластическими образцами живописи старых мастеров. Иными словами, Пластов уже в ранние годы воспринимал себя в контексте европейского искусства.

Тема «стада», трактуемая Пластовым не как социальная или даже бытовая, и, воплотившаяся впоследствии в известных полотнах («Стадо» (1938), «Стадо тагилок» (1944-1945), «Лето» (1950-1960) и множестве композиционных вариантов, соотносится с парадигмой идиллических, в основе своей, пейзажей со стадами и фигурами коровниц и пастухов известнейших мастеров (А. Кейп, Ян Бот, П.-П. Рубенс).

Самая известная картина Пластова «Стадо. На пастбище» (1938), была написана явно под впечатлением от картин П. Поттера «Бык» (музей Маурицхейс), «Бык» (Государственный Эрмитаж).

Безусловным вариантом этой темы является и работа «Фашист пролетел» (1942). Своеобразным апофеозом этого пластического сюжета, свидетельством эволюции как представлений стала картина «Лето» (1959 - 1960).

Локальные композиции «Лета» также соотносятся с работами П. Поттера «Ферма» (1649), «Молодая коровница» (1651), и А. Кейпа

«Коровница». 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.

Отмечается, что крестьянская тема – главная в творчестве А. Пластова - связана с восприятием опыта двух великих европейских художников – Ж-Ф. Милле и В. Ван Гога.

Это относится, прежде всего, к теме «Жнецов» и «жатвы», возникшей в раннем творчестве художника и активно разрабатываемой в 1920-х –30-х, годах (оставшейся в эскизах), а затем воплощенной в одноименной картине «Жатва» 1945 года.

Несомненно, с переосмыслением работ Милле, его картин «Жнецы на отдыхе» (1853) , «Осенние стога» (1873), «Вязание снопов», «Полдень», «Уборка картофеля» (1855) связан замысел картины «Жнецы» (1934-1938), неосуществленный 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.

Огромное влияние на мировоззрение и творческое становление Аркадия Пластова оказало творчество В. Ван Гога. Безусловно, с памятью о картине Ван Гога связана еще одна пластическая тема творчества Пластова - «Сбор картофеля» (1956).

2.3. Пластический сюжет «праздника» и «пира» в картине «Праздник урожая».

В данном разделе речь идет о связи картины «Праздник урожая» («Колхозный праздник») с парадигмой пластических тем мирового искусства, таких, как «народный праздник» и «пир».

Установлено, что при создании картины для Пластова был важен опыт «старых мастеров» - П. Веронезе, Ф. Хальса, П. Брейгеля, Д. Тенирса.

Пластов видел в народном празднике «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов» (М. Бахтин).

Знаменательно, что фактически в это же время и на эту же тему сельского праздника - «Праздника урожая» - был написан балет Д. Д. Шостаковича «Светлый ручей».

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.

Формальный анализ композиционного построения картины показывает, что именно в архитектонике композиции «Колхозного праздника» воплотились главные для художника, но намеренно скрытые смыслы. Геометрическим центром композиции, точкой схода линий перспективы стал не портрет И. В. Сталина, а бункер молотилки, в который как бы втягивается вся ликующая толпа.

Именно поэтому он отказывался вносить правки в картину в связи с изменившейся идеологией в середине 1950-х годов.

Очевидным примером использования композиционных формул старых мастеров является картина «Гость с фронта» (1944).

Эскиз композиции тушью сделан на одном листе (в том же масштабе и технике) одновременно с копией картины Йорданса «Сатир в гостях у крестьянина» (1620-1621, Старая Пинакотекка, Мюнхен), что свидетельствует об изучении классических европейских образцов пластического сюжета «пира», принципов их построений при создании собственных композиций.

В разделе 2.4. Картина «Купание коней»: мифологические смыслы и неоклассический контекст исследуется связь работы с сериями графических листов с устойчиво повторяющимися фантастическими архитектурными композициями и мифологическими сюжетами.

Их можно соотнести как с рисункам мастеров итальянского Возрождения, П. П. Рубенса, Пиранези, так и с «академическим модернизмом» М. Громера

и Р. Магритта, метафизикой Дж. Де Кирико, с «метафорой нерасшифрованного» чувства или, скорее, предчувствия, отражением глубоко скрытого мироощущения человека 30-х годов.

Установлено, что многочисленные эскизы картины «Купание коней» (варианта ГРМ) создавались одновременно с разработкой мифологических сюжетов в тех же материалах, на той же бумаге, теми же пластическими приемами. Более того, графические эскизы к данной работе следует рассматривать как варианты формальной разработки темы, напрямую соотносящейся с композициями на мифологические сюжеты.

2.5. Образ купальщицы. Женское тело в творчестве Пластова и европейская традиция.

Отмечается, что европейский опыт, и, прежде всего, опыт старых мастеров, был очень важен для создания пластических композиций с обнаженным женским телом.

Традиционно в европейском искусстве «поводом» изображения обнаженного тела были мифологические и библейские сюжеты, среди которых наиболее частым становился мотив «купания» и «купальщиц» (Джорджоне и Л. Кранах, Тициан и Рубенс, а позднее - Ватто и Буше).

Именно мотив «купальщицы» становится наиболее частым в упомянутых графических сериях середины и второй половины 1930-х годов, 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 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.

В картине «Трактористки» (1943-1944) для Пластова был важен пластический опыт Рубенса.

Как и Рубенс (например, в работах «Три грации» (Прадо), «Суд Париса» (Национальная галерея, Лондон), Пластов стремится одновременно показать различные ракурсы женского тела. При этом живописный язык мастера, впитавший опыт импрессионистического искусства, усиливает свое воздействие импрессионистическими, ренуаровскими эффектами, игрой света и тени, рефlekсами от воды и неба.

Женский образ картины «Весна» - это образ «Венеры Небесной», в высоком титиановском смысле, идеальный и недостижимый, образ, лишенный каких бы то ни было портретных, индивидуальных черт.

Анализ подготовительного материала к картине «Весна» показывает, что решение замысла шло не от наблюденного бытового сюжета (как и в картине «Трактористки»), 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, воскрешающем в памяти великое творение Сандро Боттичелли.

Пластова занимал сюжет «купальщицы» и в 1950-1960-е годы, типологически близкий к европейскому «Сюзанна и старцы», известному по работам Тинторетто, Рубенса, Ван Дейка, о чем свидетельствуют эскизы.

2.6. Библейские и Евангельские композиции, мифологические темы. Сакральные смыслы станковых картин А. Пластова.

Композиции на библейские и евангельские сюжеты упоминаются в письмах и воспоминаниях художника и его близких. «Воскрешение Лазаря», «Самсон и Далила», «Рождество», «Нагорная проповедь» (сгорели в пожаре 1931 г.) были написаны, как свидетельствовала жена художника, «не на иконный лад», а в традициях европейской живописи.

Сохранились композиции 1950-х годов: «Воскрешение Лазаря», «Троица Ветхозаветная», «Увенчание терновым венцом».

В картине «Немцы идут» сюжет женщины, спасающей младенцев, воскрешает в памяти пластические формулы сюжета «избиения младенцев»; тема, обычно обозначавшаяся в советской традиции как тема «материнства», у Пластова (например, в картине «Мама», «Вести из Кореи»), несомненно, связана с традицией изображения мадонны - такое звучание сюжета поддержано колористически и композиционно, а картина «Из прошлого» воплощает в национальных формах традиционный для мировой живописи сюжет «отдыха на пути в Египет».

В разделе 2.7. рассматриваются традиции европейской живописи в жанрах портрета и натюрморта. Отмечается, что в портрете и натюрморте Пластов проходит путь, уже пройденный импрессионистами и многими русскими художниками, – путь осмысления высших достижений старых мастеров в контексте новых живописных открытий.

В ранних из сохранившихся портретах («Ефим Модонов» - конец 1910-х гг.) и нескольких других видны явные следы изучения портретной живописи Г. Гольбейна (что подчеркивается приемами исполнения, а также особым характером и цветом фона).

Соединение технологии построения старого портрета (Ф. Хальс, Рембрандт, Ж. де Латур, Веласкес, Караваджо, Рибейра), изучаемого Пластовым, в том числе, и с помощью копирования, и классического натюрморта (Веласкес, Рибейра, Шарден) с открытиями импрессионистов - становится главной задачей художника на протяжении 20-х – начала 30-х годов.

Пластовский портрет ориентирован композиционно и семантически, в отличие от большинства портретов советской эпохи, не на парадную репрезентативность, а на передачу внутренней сущности портретируемого и осуществление живописных экспериментов. В портретном творчестве художника ясно видны результаты изучения принципов Ф. Хальса - в первую очередь - в его «свободных», «скетчевых», не заказных портретах таких, как «Смеющийся мальчик» (1625, Маурицхейс, Гаага), «Курильщики»

(1625, Метрополитен, Нью-Йорк), «Лютнист» (1623, Лувр, Париж) и других. Большое влияние на портретную живопись Пластова (особенно в зрелый период) оказали портреты Рембрандта.

Ранние натюрморты Пластова соотносятся с живописной поэтикой портретов. Так, работы «Утренний натюрморт» (начало 1930-х), «Натюрморт с ирисами» (1930-е), «Белый хлеб» (1930-е), соотносятся с поэтикой испанского «бодегона», натюрморта простой повседневной жизни Веласкеса, Сурбарана.

Другой тип натюрморта, обнаруживающий присутствие традиционных для этого жанра скрытых смыслов, явлен в известных работах мастера - «Пасхальный натюрморт» (1920-е гг.), «Цветы и мед» (1937-1938). 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), в картине «Защита родного очага» (1942, утрачена).

Новое понимание традиций голландского и фламандского натюрморта характерно для картины «Сенокос», когда семантика «Memento mori» становится важной гранью общего символического смысла этой «победной» картины. Как и натюрморты «старых мастеров», «натюрморт» переднего плана «Сенокоса» «сочинен» - эти цветы не встречаются на одной поляне и цветут в разное время.

Живописное утверждение эстетической ценности образа крестьянской жизни станет одной из главных задач мастера и выразалось, в том числе, и в живописном «цитировании» произведений известнейших мастеров - В.Ван Гога, Снейдерса - в картинах «Сбор картофеля», «Кружечка молока».

Выводы II главы:

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» в складывании замыслов известных картин художника, таких, как «Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Весна», «Гость с фронта», «Лето». Европейский опыт - как живописный, так и скульптурный - был очень важен для создания пластических композиций с обнаженным женским телом. 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. Широкий спектр опыта европейского натюрморта - как семантический, так и пластический - был освоен Пластовым и воплощен в его собственной живописной системе

Глава Ш

Контексты творчества А. Пластова послевоенных десятилетий.

3.1. Творчество А. Пластова в контексте идеологических и художественных тенденций 1940-1950-х годов.

Важные трансформации происходят в живописном языке А. Пластова в послевоенный период, что связано как с внутренней эволюцией его живописного стиля, так и с влиянием меняющихся исторических, социальных, культурных контекстов.

Это время в советском искусстве и в общественной жизни определялось духовным подъемом, связанным с Победой в Великой Отечественной Войне, с тем, что армия вошла в Европу и многие советские люди впервые за много лет увидели европейскую жизнь и европейское искусство (среди них был ученик и ближайших друг А. Пластова – В. В. Киселев).

С другой стороны, ответом на этот подъем стала реакция второй половины 1940-х – середины 1950-х годов (статьи А. Жданова, постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», «О кинофильме «Большая жизнь» и опере «Великая дружба», борьба с «космополитами» и «формализмом в искусстве»).

Именно в эти годы настоящим репрессиям подвергается изобразительное искусство и музейные собрания. Не случайно в марте 1948 года был ликвидирован и расчленен «Музей нового западного искусства» – одно из самых полных и значительных во всем мире собраний этого искусства.

На страницах художественных журналов вновь поднимаются вопросы об импрессионизме и других идейно чуждых направлениях западного искусства. Возвращаясь к «дискуссии о живописности», критики 1940-х зачастую выдвигали идеологические обвинения, которые становились угрозой для художников П. Кончаловского, В. Яковлева, П. Корина, С. Коненкова, А. Пластова, М. Сарьяна и других.

В то же время, важным событием в творческой жизни Пластова стала выставка в Вене в 1947 году (а затем - Праге и Белграде). В ней участвовали А. М. Герасимов, А. А. Дейнека, С. В. Герасимов и А. А. Пластов. Автором диссертации изучены материалы, связанные с подготовкой этой выставки. Установлено, что А. А. Пластов принимал активное участие в отборе своих работ, написал специально для выставки третий вариант картины «Немец пролетел», мечтал о поездке в Вену и Париж. Как следует из писем, он относился к выставке очень серьезно и ответственно. Художник был представлен картинами: «К партизанам» (1942), «Немец пролетел» (вариант 1946 г.), «Трактористки» (1943), «Первый снег» (1946), акварелями военного времени.

В связи с трудностями и унижительностью оформления документов художник был вынужден отказаться от поездки в Вену.

3.2. Проблемы поэтики «бессобытийного жанра» в творчестве А. Пластова 1950 – 1960 - х годов и переход к живописной метафоре.

В данном разделе рассматриваются проблемы эволюции стилистики Пластова в 1950-1960-е годы.

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 годов.

В стилистике же работ А. Пластова этого периода начинает преобладать созерцательность, поэтика «бессобытийного жанра», что абсолютно расходилось с основной линией советского искусства и, если и не приближалось к стилистическим поисками 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.

Картины Пластова, появляющиеся на выставках конца 1940-х – начала 50-х гг., становились событием, в том числе, и для молодых художников – Е. Зверькова, Д. Жилинского, С. и А. Ткачевых, Г. Коржева и многих других.

Стилистика работ А. Пластова и С. Герасимова во многом определила живописную линию искусства - творчество братьев Ткачевых, Е. Зверькова, В. Гаврилова. Но, по-видимому, и другая линия – линия «сурового стиля» была, в определенном смысле, «предсказана» Пластовым. Свидетельство тому - картина «Радуга» (1952 – 55 гг.), обнаруженная и атрибутированная автором данного исследования. Отсутствие в данной работе характерных для манеры Пластова (до второй половины 1950-х годов) импрессионистических градаций цвета и тона внутри формы, и, напротив, утверждение цветовых отношений больших поверхностей, делают картину монументальной, и читающейся издалека, что более соответствует мейнстриму 1960-х годов.

В разделе 3.3. Зарубежные поездки Пластова и их влияние на стилистику и семантику творчества художника в 1950-1970 гг.

В эти годы для Пластова, уже зрелого человека, отрыв от Европы, от ее главных культурных сокровищ ощущался особенно остро.

В работе установлено, что очень значимыми событиями в творческой жизни Пластова в послевоенный период стали заграничные путешествия в Италию и Францию (1956), Италию(1963) Египет, Афины, Стамбул (1965).

Автор считает, что знакомство с подлинниками европейского искусства, памятниками культуры и европейской жизнью оказали значительное влияние на стилистику и семантику творчества А. Пластова.

Первая поездка Пластова в Италию и Францию была связана с участием в XXVIII «Биеннале ди Венеция», которая проходила с июня по октябрь 1956 года. На выставке были представлены крупнейшие художники разных направлений: М. Нестеров, И. Машков, П. Кончаловский, М. Сарьян, Коненков, Н. Удальцова и другие. В Биеннале участвовали Дж. Поллак, П. Мондриан, скульпторы Фр. Мессина, Дж. Манцу и другие.

Был издан каталог выставки советских художников со статьей Г. Недошивина. Пластов был представлен тремя картинами: «Юность», «Родник», «Ужин трактористов».

Автор впервые вводит в научный оборот подлинные тексты, отражающие впечатления мастера как об искусстве и культуре Италии, так и о повседневной жизни этой страны. Оценки Пластовым итальянского искусства представляются очень важными свидетельствами для понимания сущности его творческого мировоззрения.

За время первой поездки Пластов посещает Венецию, Флоренцию, Рим Неаполь, пишет множество этюдов и делает зарисовки в блокнотах.

По этюдам, написанным в Италии, он создает уже в Москве четыре станковые работы:

«Аппиева дорога», (1957), «Венеция» (1959), «Неаполь. Везувий с моря» (1956) и «Неаполь» (1956).

Поездки за рубеж, возможность видеть музейные подлинники, шедевры мирового искусства и достижения европейской цивилизации оказали

огромное влияние на творчество зрелого, вполне, казалось бы, сложившегося мастера.

В его творчестве появляются картины не просто с лирическим вневременным сюжетом, но явно носящие следы конкретных пластических поисков в направлении традиций европейских мастеров.

В картинах «Когда на земле мир» (1957) и «Солнышко» (1965 -1966), написанных непосредственно после поездок 1956 и 1963 годов, ясно видно стремление переосмыслить композиции старых мастеров. Редкое для Пластова фронтальное решение композиции, полное отсутствие неба и заднего плана позволяет говорить о влиянии живописи старых мастеров, в частности, Тициана. Написанная между двумя поездками работа «Полдень» (1961) продолжает тему «любобной пары», которая так захватила художника в Венеции. Картина наполнена символическими деталями, характерными для семантики любовных сцен в европейской (в частности, голландской) живописи. Анализ творческой истории работы позволяет проследить движение замысла художника от бытового сюжета из современной сельской жизни к сложной живописной метафоре «украденной любви».

После первой поездки в Италию происходит изменение стилистики портретных образов, прежде всего, женских («Валя Волкова» (1956), «Девушка с граблями» (1957)). Стремление к характерности типа и живописная свобода сменяется стремлением к созданию поэтического образа, очевидное любование натурой. Европейский контекст, знакомство с подлинниками великих мастеров, как уже было показано, во многом определило семантику и живописный язык практически всех больших работ мастера этого периода - «Лето», «Кружечка молока», «Слепые», «Сбор картофеля» и др.

Зарубежные поездки, непосредственное знакомство с античной архаикой стали для Пластова мощным импульсом в работе над античными и мифологическими сюжетами:

«Дедал и Икар», «Леда и лебедь», «Похищение Европы», «Суд Париса». И теперь он решает их уже не как графические композиции или архитектурно - скульптурные проекты, а как свободные живописно – пластические идеи. При этом сюжетность композиции обретают только в сопоставлении с эпизодом мифа, вне же этой связи они выглядят свободной фантазией, построенной на цветовых эффектах, артистизме изобразительных техник.

Более того, в некоторых эскизах он почти уходит от фигуративности. Эти композиции можно считать определенным этапом в эволюции живописного языка мастера.

Наряду с непосредственно собственной интерпретацией мифологического сюжета – это и возможность воплотить пластические темы, вдохновлявшие Веронезе, Тициана, Рубенса.

Мифологические эскизы, представляя собой вполне завершенные, законченные композиции, ознаменовали утверждение как новой живописной темы, так и нового языка в творчестве Пластова .

Выводы III главы: Тенденции, складывавшиеся в культуре страны в послевоенный период определялись с одной стороны, реакцией конца 1940-х начала 1950-х гг., 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. В начале 1950-х годов в художественной системе А. Пластова, вопреки общей тенденции, начинает преобладать поэтика «бессобытийного» жанра и переход к живописной метафоре, изменение живописного языка.

Зарубежные поездки 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.

Одним из важнейших проявлений гуманистической сущности искусства Пластова стал созданный им портрет русского крестьянства, на его глазах обездоленного и ввергнутого в бесправие, образ которого, воплотившись талантом художника, стал частью мирового искусства. Пластов принадлежал к поколению художников, сформировавшихся в дореволюционные годы. Принимавший студентом участие в Февральской революции в Москве, в Октябрьскую он бежит в деревню и живет там 10 лет, работая крестьянином и художником «в стол», не видя для себя способа обрести место в новой художественной реальности страны. 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.

Он разделил с народом трагические этапы русской истории XX века – революцию, коллективизацию, раскулачивание, войну - и отобразил их в своем творчестве.

Крестьянские портреты Пластова 1930-х годов стилистически можно разделить на группы: более декоративные, написанные на пленере под солнцем портретные этюды к картине «Колхозный праздник» («Праздник урожая») и более сдержанные живописно, портреты, относящиеся к замыслу «Пугачевщина», где акцент сделан на типаж, характер, экспрессию. Доминантой послевоенных крестьянских портретов становится ощущение внутреннего достоинства, ценности человеческой личности. От быстрого импрессионистического портрета он все более переходит к портрету фундаментальному, многосеансному, большеразмерному, одновременно обращаясь к языку проверенных живописных констант. Портреты несут в себе опыт осмысления разных художников – Ф. Хальса, Рембрандта, Э. Мане.

Несомненные гуманистические смыслы несут в себе женские (портреты «старух») и детские портреты Пластова.

Уникальным явлением в искусстве данного периода можно считать портреты цыган, отличающиеся особой эстетизацией образов и близостью к портретными решениями Э. Мане.

А. Солженицын и М. Ромм оставили воспоминания о потрясшем их выступлении Пластова (на одной из встреч Н. С. Хрущева с творческой интеллигенцией), главной темой которого были не вопросы творчества, а бедственное положение людей на селе.

Потомок священников и иконописцев, Пластов генетически нес в себе представления о целесообразной богоустроенности мира, гармонии и красоте. Его поражённость в отрочестве живописью иконостаса, расписанного его дедом – Г. Г. Пластовым - поистине символически определила его судьбу - он дал себе в храме клятву «быть живописцем и никем более».

Письма художника свидетельствуют о его постоянном обращении к евангельским текстам и их осмыслении.

В самые жестокие атеистические времена художник сохранял в своем творчестве образы и символы христианских смыслов. Так, образ храма - устойчиво повторяющееся изображение Богоявленской церкви с.Прислонихи - присутствует во множестве станковых и графических работ мастера. То же можно сказать об изображении православных праздников и обрядов: «Водосвятие», «День Флора и Лавра» (1915-20), «Летний праздник в Прислонихе» («Троица») (конец 1920 –х – начало 1930-х), «Праздник Флора и Лавра» (1940), «Моление о дожде»(1950), «Венчание» (1960-е гг.) и другие. В 1930 - 1950- е годы Пластов пишет серии гуашей и акварелей церковных служб, впервые сделав само таинство церковной службы предметом искусства, а также, портреты «предстоящих» - прихожан, монахинь, священников, сохраняя эти исчезающие образы и типажи.

Можно сказать, что, в определенном, смысле религиозное сознание оказывало влияние и на его творческий метод – при удивительной

творческой свободе и экспрессивности живописного языка, он стремился к изображению мира в богосозданных формах, не искажая и не отрицая их.

4.3. Пластов и русская классическая литература: интерпретация экзистенций и художественных смыслов.

Отмечается, что 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 и 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.

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», которое, по слову Чехова, «необходимо». Иллюстрируя ее смыслы, художник мог напрямую говорить то, чего невозможно было выразить в станковой картине.

С середины двадцатых годов Пластов работает над иллюстрациями к произведениям А. М. Горького, А. П. Чехова, Г. И. Успенского, А. Н. Некрасова, А. В. Кольцова, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого.

Так, иллюстрируя Чехова, Пластов выбирает рассказы с глубокими философскими и, главным образом, трагическими смыслами.

С Пушкинской «Историей Пугачева» и «Капитанской дочкой» связана одна из самых важных тем творчества Пластова – «тема русского бунта», так и не воплотившаяся в большую станковую картину, но прошедшая рефреном через все творчество Пластова, сопровождая все его основные работы. Завершенным пластическим решением данной темы можно считать серию

иллюстраций к повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Иллюстрации Пластова к поэме Некрасова «Мороз, Красный нос» были реальной возможностью актуализировать тему судьбы русского крестьянства, гуманистические и демократические смыслы некрасовской поэмы, провести параллели и выстроить ассоциативные связи прошлого с настоящим: «пусть это было давно, а я изображу, что видели мои глаза». Некоторые листы этой серии были подвергнуты цензурной редакции.

Особо значимым представляется обращение Пластова к творчеству Л. Н. Толстого, величайшего гуманиста и властителя дум просвещенного европейца в XX веке.

Пластов не только обращается к философским смыслам «Холстомера», «Лозины», рассказам «Три смерти» и «Много ли человеку земли нужно» в иллюстративной графике, но и «продолжает» толстовские темы в станковых работах, таких как «Смерть дерева» (1962), «Встреча Л. Н. Толстого со слепцами» (1953 – 1954), «Слепые» (сред.1950-х – 1967).

4.4. Антивоенная тема в творчестве Пластова в контексте гуманистических смыслов европейского антивоенного искусства.

В творчестве Пластова 1930-х -1970-х годов постоянно присутствует антивоенная тема. В этом он созвучен мейнстриму европейского искусства. 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 переосмыслению в искусстве Dada и сюрреализма.

Тридцатые годы XX века ознаменовались появлением таких работ, как «Предчувствие гражданской войны» С. Дали (1936), «Испания-мученица» Андре Фужерона (1937), «Герника» П. Пикассо (1937).

В творчестве А. Пластова тема войны, ее предчувствия, также воплотилась уже в 1930-е годы в ряде композиций.

Одна из них – «Проводы» или «Мобилизация», ранее отнесенная к периоду финской войны (1939-1940), была осуществлена в эскизе гораздо раньше. Как установлено автором диссертации первый эскиз создавался весной 1936 вместе эскизами к «Купанию коней», видимо, как один из возможных вариантов картины для выставки «XX лет РККА и Военно - Морского Флота» и был сопровожден очень интересным текстом в одном из писем. Над этой темой художник работал всю жизнь. Последний эскиз лежал на рабочем столе в день его смерти.

Военные картины Пластова – это, прежде всего, воплощение гуманистических смыслов, протест против войны как таковой. Он, как правило, не изображает боевых действий, не пишет портретов военачальников. Самая известная антивоенная картина «Немец пролетел» (авторское название 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. Картина стала своего рода экзистенциальной и пластической формулой и не случайно её позднее «цитировал» Г. Базелиц.

С другой стороны, картина несет память о полотне «Видение отроку Варфоломею» М. В. Нестерова, встреча и беседа с которым весной 1941 года произвела огромное впечатление на Пластова. Художник словно цитирует фрагменты нестеровского полотна, создавая контекст, в котором гуманистические смыслы картины становятся ещё более значимыми.

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».

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).

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 созвучные работам европейских художников, например, триптиху Х. Грундига «Ядерная война» («Запретите ядерную бомбу» (1954), «Против ядерной смерти» (1958).

Мысли о войне как величайшем бедствии и ответственности человечества за свое будущее не покидают художника до конца его жизни. Одна из последних работ мастера – картина «Письмо» (1972) несет явно трагические смыслы.

4.5. Эстетические и этические принципы А. Пластова и «мораль благоговения перед жизнью» А. Швейцера.

Философские и эстетические взгляды Пластова, которые он не только воплощал в своем творчестве, но и формулировал в статьях, письмах очень близки идеям А. Швейцера, его «морали благоговения перед жизнью», «жизнеутверждающем мировоззрении», мыслям гуманистической роли культуры, культуре и религии как способов единения человечества.

Выводы IV главы: Творчество А. Пластова обладало несомненной гуманистической сущностью (что выражается в созданном им «последнем портрете русского крестьянства», образ которого силой своего таланта он сделал частью мирового культурного наследия), и было, с одной стороны - отражением христианского сознания мастера, с другой - протестом против гонения на церковь и веру, активно осуществляемое властью в советский период. 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. Творчество Пластова созвучно европейскому сознанию в трактовке одной из самой важной для искусства XX века темы - войны и мира. Этические и эстетические принципы Пластова во многом совпадают с идеями «морали благоговения перед жизнью» и «жизнеутверждающим мировоззрением» великого гуманиста XX века А. Швейцера.

В заключении сформулированы выводы и подведены основные итоги исследования, свидетельствующие о важности европейского художественного контекста для понимания творческого феномена А. А. Пластова. Основные итоги исследования можно свести к следующему:

1. Воссозданы и переосмыслены процессы складывания живописного языка и художественной стилистики А. А. Пластова, которые определяются несколькими основополагающими факторами, как объективными («смена форм созерцания» - Вельфлин), так и субъективными, связанными с особенностями его собственного видения и историей его творческого становления.
2. 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 - свидетельствуют о присутствии импрессионистической поэтики в творческом методе, что в значительной мере определило характер оригинального живописного языка мастера, его стилистику, выходящую за рамки традиционных представлений о господствующем стиле эпохи.
3. Выдающимся творческим достижением Пластова стало соединение импрессионистической техники с семантикой традиционной станковой картины - синтез переосмысленных традиционных европейских

пластических форм и сюжетов и живописных открытий импрессионистического и постимпрессионистического искусства.

4. Проанализировано значение зарубежных поездок и знакомства с подлинниками европейского искусства, как важных факторов, во многом определивших творчество мастера в 1950-1970-х годах.

5. Творческому сознанию Пластова, никогда не разделявшему и не принимавшему коммунистических идей и социальных утопий, были близки общечеловеческие гуманитарные ценности – христианские, демократические, антивоенные, культурные - в их исторической непрерывности и преемственности.

Основные положения работы отражены в публикациях

Монографии:

1. Аркадий Пластов. Альбом в серии «Великие художники». - М.: «Директ-Медиа». 2011., 3 п.л., тираж 100 тысяч экз.
2. Аркадий Пластов. От этюда к картине. - М.: «Кучково поле». 2018., 17 п.л., тираж 1500 экз.

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. 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. 0,5 п.л.
2. 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. 0.2 п.л.
3. 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. 0,3 п.л.
4. 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. 0,5 п.л.
5. 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. 0,7 п.л.
 6. Пластова Т. Ю. История глазами художника / Пластова Т. Ю. // Родина. – 2014. №1. – С.126-129. 0,5 п.л.
 7. 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. 0,3 п.л.
 8. 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. 0,4 п.л.
 9. 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. 0,4 п.л.
 10. 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. 0,8 п.л.
 11. 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. 0,5. п.л.
 12. 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. – 0,4 п.л.
 13. 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. 0,3 п. л.
 14. 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. 0,5 п.л.
 15. 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. 0,5 п.л.

16. Пластова Т. Ю. Творчество А. Пластова и европейский пластический сюжет / Пластова Т. Ю. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. – 2/2019. – Часть 1. – С. 142-150. 0,4 п.л.

17. 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. 3-30.1 п. л.

Статьи в других изданиях

18. Пластова Т. Ю. А. Пластов / Пластова Т. Ю. // А. Пластов. Вступительная статья к альбому. – М.: Новый Эрмитаж – один. – 2003. – С. 9-13. 0,3 п.л.

19. Пластова Т. Ю. Исчезающая красота / Пластова Т. Ю. // А. Пластов. Цветы. Вступительная статья к альбому репродукций. – М.: Новый Эрмитаж - один. – 2004. – С. 4-5. 0,1 п.л.

20. Пластова Т. Ю. Музыка чистых форм / Пластова Т.Ю. // Русское искусство. – 2004. I – С. 70-79. 0,5 п.л.

21. Пластова Т. Ю. А. Пластов. Православные истоки творчества / Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2004. IV – С. 122-131. 0,5 п.л.

22. Пластова Т. Ю. Человек серебряного века / Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2006. II – С. 98-105. 0,3 п.л.

23. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов / Пластова Т. Ю. // Аркадий Пластов. Вступительная статья к альбому репродукций. – М.: Новый Эрмитаж - один. – 2006. – С. 7-21. 2 п.л.

24. Пластова Т. Ю. Русская литература в иллюстрациях и письмах А. Пластова / Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2007. IV – С. 76-85. 0,5 п.л.

25. Пластова Т. Ю. Художник Дмитрий Иванович Архангельский / Пластова Т. Ю. // Дмитрий Иванович Архангельский. Вступительная статья к альбому репродукций. [Составители: Перфилов В. А., Пластов Н. Н.] — Ульяновск.: Артишок. – 2007. – С. 5-23. 2. п.л.

26. Пластова Т. Ю. Ученик великих мастеров / Пластова Т. Ю. // Д. И. Архангельский. Человек, художник, учитель, подвижник. Материалы межрегиональной научной конференции: Сб. ст. – Ульяновск. – 2010. – С. 30-35. 0,3 п.л.

27. Пластова Т. Ю. Час ученичества / Пластова Т. Ю. // Д. И. Архангельский. Человек, художник, учитель, подвижник. Материалы

- межрегиональной научной конференции: Сб. ст. – Ульяновск. – 2010. – С. 18-24. 0,2 п.л.
28. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов: Ученик и учитель / Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2010. II – С. 95-103. 0,5 п.л.
29. Пластова Т. Ю. Портрет художника, написанный им самим / Пластова Т. Ю. // Третьяковская галерея. – 2010. IV – С. 75-87. 0,7 п.л.
30. Пластова Т. Ю. Традиции поэтики русского пейзажа (Чехов и Левитан) в творчестве А. А. Пластова / Пластова Т. Ю. // «Восток-Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре». – Сб. ст. – Волгоград.: Парадигма – 2011. – С. 152-158. 0,4 п.л.
31. Пластова Т. Ю. Слово-то какое – Италия / Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2011. II – С. 116-123. 0,4 п. л.
32. Пластова Т. Ю. Пластовы – семья художников / Пластова Т. Ю. // Третьяковская галерея. – 2016. I – С. 103-113. 0,5 п.л.
33. 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. – Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения. – 2012. – С. 99-102. 0,3 п.л.
34. 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. 0,3 п.л.
35. Пластова Т. Ю. Образы чистой души. // Пластова Т.Ю. // Юный художник. – 2013. №6 – С. 2-6. 0,3 п.л.
36. Пластова Т. Ю. Почва и судьба / Пластова Т. Ю. // Почва и судьба. Вступительная статья к альбому репродукций. – Спб.: Palace edition. – 2013. – С. 29-41. 1,3 п.л.
37. Пластова Т. Ю. Душа народа / Пластова Т. Ю.// Русское искусство. – 2013. II – С. 158-164. 0,5 п.л.
38. Пластова Т. Ю. «Большой стиль» Аркадия Пластова / Пластова Т. Ю. // Собрание. – 2014. - №4. – С. 106-119. 0,6 п.л.
39. Пластова Т. Ю. Сон золотой / Пластова Т. Ю. // Русское искусство. – 2014. III – С. 112-121. 0,5 п.л.
40. 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. 0,5 п.л.
41. 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. 0,5 п.л.

42. 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. 0,3 п.л.
43. Пластова Т. Ю. Дмитрий Архангельский. Последний луч серебряного века / Пластова Т.Ю. // Собрание. – 2015. -№1. – С. 66-73. 0,5 п.л.
44. 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. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения. – 2015. – С.106-115. 0,5 п.л.
45. 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 Арс. – 2015. – С. 139-144. 0,4 п.л.
46. 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. 0,6 п.л.
47. Пластова Т. Ю. Аркадий Пластов. Читая Толстого / Пластова Т. Ю. // Третьяковская галерея. – 2016. I – С. 100-107. 0,5 п.л.
48. 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.– Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения. – 2016. – С. 131-136. 0,4 п.л.
49. 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. 0,4 п.л.
50. 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. 0,5 п.л.
51. 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. – Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения. – 2017. – С. 105-110. 0,3 п.л.
52. Пластова Т. Ю. «Купание коней». История одной картины / Пластова Т.Ю. // Третьяковская галерея. – 2018. XII – С. 19-41. 0,5 п.л.
53. 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. 0,5 п.л.
54. Пластова Т. Ю. Образ прекрасной купальщицы/Пластова

- Т. Ю.//Собрание.- 9/2019. – С. 84-99. 0,7 п. л.
55. 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. 0,5 п. л.
56. 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. 0,5 п.л.
57. Пластова Т. Ю. Италия Аркадия Пластова "Multaque pars mei...". /Пластова Т. Ю.//Альманах Пластовская осень. – Ульяновск.: Корпорация технологий продвижения – 2020. – С. 63-65. 0,3 п. л.
58. Пластова Т.Ю. А. Пластов. Пушкин в Болдино// Альманах Пластовская осень. – Ульяновск. : Корпорация технологий продвижения – 2020. – С.101-103. 0,2 п. л.
59. Пластова Т. Ю. Сакральные, скрытые смыслы работ А. А. Пластова и проблемы иконологического анализа живописи XX века//Сборник по материалам Международной научной конференции "Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы". – М. : Институт Наследия. – 2020. – С. 212-223.- 0,5 п.л.
60. 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. 0,4 п. л.