Т.Ю. ПЛАСТОВА
Кандидат филологических наук, зав. кафедрой гуманитарных наук МГАХИ имени В.И. Сурикова
e-mail: plastov@mail.ru

T.Y. PLASTOVA
Candidate of philological sciences, head. department of Humanities of Surikov Moscow state University
e-mail: plastov@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО А. ПЛАСТОВА И ЕВРОПЕЙСКИЙ ПЛАСТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

THE WORK OF A. PLASTOV AND THE EUROPEAN PLASTIC STORY

Статья посвящена значимости европейских традиций в творчестве А.Пластова. Изучение, анализ, копирование европейской живописи оказали серьезное влияние на семантику и поэтику работ художника. Сегодня очевидно, что большинство картин мастера («Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Весна» и др.) является воплощением и переосмыслением традиционных европейских пластических сюжетов.

The article is devoted to the importance of European traditions for A.Plastov works. Studying, analysis and copying of painting had great influence on poetics and semantics of his pictures. It's clear today, that his paintings «Celebration at the Collective farm», «Bathing the horses», «The heard», «Haymaking», «Spring» and others were the implementation of pictorial plot of European art.

Ключевые слова: Аркадий Пластов, европейская традиция, «пластический сюжет», П. Поттер, П.-П. Рубенс, сакральные смыслы, мифологический сюжет.
Keywords: A. Plastov, European tradition, pictorial plot, P. Potter, P.-P. Rubens, mythological subject, sacred meanings.

На протяжении многих десятилетий представление о А.Пластове как о сугубо почвенном художнике-реалисте, творчество которого не было связано ни с традициями «старых мастеров», ни с глобальными тенденциями современного ему мирового искусства оставалось (и, во многом, остается) доминирующим. Это в значительной степени касалось и всего русского искусства советского периода, которое долгое время существовало изолированно от общеевропейских и мировых художественных процессов, вне их тенденций и контекстов. Между тем, вся русская культура нового времени с начала 18 века развивалась как культура европейская, ориентированная на стилистические, институционные, образовательные европейские образцы. И поколение художников, сформировавшихся в дореволюционную эпоху, к которому принадлежал и Пластов, были воспитаны на ней.

При очевидности освоения Пластовым художественных традиций старых европейских мастеров как и нового европейского искусства, следующей из анализа его работ и логики становления художника, изучение этого вопроса долгое время было затруднено. Это объясняется как недостаточностью материала, относящегося к раннему творчеству (почти все произведения художника до 1931 года погибли во время пожара в его доме в селе Прислониха), так и неисследованностью косвенных свидетельств (воспоминаний, эпистолярного наследия т.д.). Определенную роль играло также существование идеологических установок как при жизни художника, так и в последующий период.

Лишь самые чуткие исследователи могли «прочесть» эти влияния непосредственно в работах мастера. «Его живопись свидетельствует о чрезвычайной чуткости и к западной культуре. Перед многими картинами возникают ассоциации с произведениями великих крестьянских художников — Ленена и Милле. Влекла его и артистическая живопись Веласкеса и Веронезе. С опорой на Гольбейна и ранних французских мастеров выполнены многие его рисунки», — писал В.А.Леняшин [7, с. 90]. Он же отмечал «классически ясное, как у старых мастеров, построение “Жатвы” и “Ужина трактористов”» [7, с. 88].

Особенностью творческого метода Пластова было восприятие визуального мира с памятью об уже освоенных и утвержденных в искусстве пластических формах. Иными словами, он 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. «...Творения великих мастеров, — писал Ван Гог, — можно увидеть в самой действительности, если смотреть на нее теми же глазами и с тем же чувством, что и они» [2, с. 232].

Таким образом, известные картины, интерпретируемые и 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.

Так, картины «Праздник урожая», «Купание коней», «Жатва», «Весна», «Лето», «Из прошлого», «Суд Париса», «Икар и Дедал» др. являются воплощением и переосмыслением традиционных европейских пластических сюжетов, таких как «праздники», «купальщицы», «времена года» и др., а также известных мифологических и религиозных сюжетов.

Основы европейской образованности Аркадия Пластова были заложены еще в Симбирской семинарии, где художник получает полноценное классическое образование, а затем развиты и профессионально ориентированы в Строгановском училище, в основе которого лежала идея воспитания новых поколений художников на великих образцах искусства прошлого, и позже — в МУЖВиЗ.

Свидетельством обращения художника к европейским образцам может служить использование их в собственной педагогической практике как 1920-е годы (свидетельства В.В.Киселева), так и в 1940–50-е в письмах к сыну Н.А.Пластову. В этих письмах, наряду с советами копировать Гольбейна и Веласкеса, очевиден механизм анализа пластической формы, который применял сам художник. «Ни одного штриха у них не оставляй без вопроса: а для чего это? Зачем он затенил тут, а здесь подчеркнул, а там осветлил. Ничего случайного у них нет, и когда ты поймешь их способ передать натуру со всей полнотой и силой, на какую они способны, ты и за натуру уцепишься по-иному, чем без их руководства» [1].

Уже в 1920-е — первой половине 1930-х годов было заметно влияние европейских пластических сюжетов на композиционные замыслы молодого Пластова. Это отмечал искусствовед П.Е.Корнилов, писавший в 1928 году о традиции голландской бытовой живописи в творчестве художника.

Именно П.Е.Корнилов был первым и на многие годы единственным исследователем, поставившим работы Пластова в контекст европейского искусства.

«Изумительно чувствует он анатомию лошади, точно изучил трактат великого Леонардо. Это достигается долгим наблюдением над объектом» [4, с. 39].

«Более радостным и лирическим он проявляет себя в пейзажах наступающего лета, на выгонах около стад или табунов. В этой сфере А.А. как бы сохранил в себе лучшие традиции голландской бытовой живописи. Он с каким-то глубоким проникновением в натуру и с большой любовью и приязнью к этим животным пишет их "портреты". Особенно часто он возвращается к лошадям, смакуя на них каждый мускул (если это в рисунке) или каждый блик и пятно (если в красках)» [5, с. 9].

Пластический сюжет «стада», воплотившийся в последствии в известных полотнах («Стадо» (1939) , «Стадо тагилок» (1944–1945) , «Лето» (1950–1960) и множестве композиционных вариантов, был прежде изучен и проанализирован в работах старых мастеров.

Очевидно, что Пластов в ранние годы мог быть знаком с работами голландцев из коллекции Эрмитажа. Известно, что в 1913 году он побывал в Петербурге, стоял на ступенях Академии Художеств, куда мечтал поступить по окончании МУЖВЗ, видел шедевры эрмитажных коллекций, среди которых, вероятнее всего, были «Коровница» А.Кейпа (репродукция картины была найдена среди ранних рисунков А.Пластова), «Молодая коровница» (1561), «Бык», «Ферма» (1649) П.Поттера, «Пейзаж с пастухами» (1645) Адриана Ван Остаде и другие.

Смыслом этих ранних музейных впечатлений стала возможность соотнести сюжеты современной художнику сельской жизни с пластическими образцами живописи старых мастеров. Иными словами, Пластов уже в ранние годы воспринимал себя в контексте европейского творчества.

«Портреты» коров, о которых писал П.Е.Корнилов, — безусловно, поттеровская традиция в изображении животных.

На первой выставке художника в Казани (1929) была представлена картина «Стадо у реки» — пластический сюжет, часто встречающийся в голландском искусстве «золотого века», вдохновивший Рубенса на создание его знаменитой работы «Водопой» (около 1615–1622, Национальная галерея, Лондон), которая восхитила Т.Гейнсборо и стала ос-

новой его версии этого мотива — «Водопой» (ранее 1777, Национальная галерея, Лондон).

Самая известная картина Пластова с этим сюжетом «Стадо. На пастбище» (1939) явно была написана под впечатлением от картин П.Поттера «Бык» (1647, музей Маурицхейс, Гаага) и «Бык» (Эрмитаж). Поражающая своими размерами (235,5 х 339, то есть — в натуру) и композиционной монументальностью, работа из музея Гааги могла быть известна Пластову в репродукциях, в то время как маленькая работа эрмитажной коллекции могла быть изучена им в подлиннике.

Сохранившейся натурный материал к картине «Стадо» «накладывался» на уже сложившийся образ монументального животного, «субербыка», найденный и осуществленный ранее в работе «Чистка быка» (1935). Картина «Стадо» удивительным образом (даже в деталях), не говоря уже об общей трактовке, напоминает обе работы Поттера, о которых говорилось выше. Об этом свидетельствуют и большие, сопоставимые с поттеровскими («Бык», музей Маурицхейс), размеры полотна (175 х 278) , и параллельная горизонту линия спины быка (у Поттера линия горизонта находится под животом животного, что подчеркивает его монументальность), и изображение в картине челоека: у Поттера — развернутого к зрителю и к быку одновременно, а у Пластова — развернутого и обращенного к быку, что подчеркнуто и усилено изгибом тела и поворотом головы пастушьей собаки у его ног. Присутствие коров (а у Поттера — еще овец и баранов, что потом будет часто использовать Пластов) в полной мере реализует тему «стада» как традиционного сюжета европейской живописи. Фоновый пейзаж и у Поттера, и у Пластова носит национальные черты. Есть и еще одно важное сходство — и пластовский, и поттеровский бык не просто обращены на зрителя — они смотрят ему в глаза. Это особенно подчеркнуто в пластовской картине, где только и исключительно быку дано право встретиться взглядом со зрителем, войти с ним в контакт. Бык свободен, вальяжен, это он повелитель стада (а по органичной вписанности в пейзаж — и повелитель Земли). Это Бык — Зевс, Юпитер, и человек с маленькой собачкой может лишь наблюдать его, а никак не повелевать им.

Та новая семантика, которую Пластов вносит в трактовку этого пластического сюжета, как ни парадоксально, связана и с внеживописным контекстом, а именно — с тематикой выставки, к которой, собственно, и создавалась работа — выставки «Пищевая индустрия». Но пластов-

ский бык — не «достижение» сельского хозяйства», это часть природы, ее символ, неподвластный человеку символ свободы, не регламентируемой человеческими законами.

Здесь художник «выводит» его в пространство и соединяет с эпическим, сдержанным пейзажем, придав ему сугубо национальные черты. Неслучайно эту картину высоко оценил М.В.Нестеров, видевший ее на выставке «Лучшие произведения советских художников», открывшейся в Москве 7 января 1941 года в Третьяковской галерее и пожелавший познакомиться с автором.

Пластический сюжет «стада» не был исчерпан ни формально, ни семантически, и в течение последующих десятилетий Пластов множество раз обращается к ней в таких работах, как «Стадо. Зной» (конец 1930-х), «Стадо тагилок» (1944–1945), «Лето» (1950–1960).

Безусловным вариантом этой темы является и работа «Фашист пролетел» (1942; авторские повторения: 1944 (ГРМ), 1946 (Нижний Тагил), 1971–1972 — частное собрание).

Своеобразным апофеозом этого пластического сюжета «стада», свидетельством эволюции как представлений стала картина «Лето» (1959–1960). Само название «Лето» уводит от современного реалистического, социального сюжета в область общечеловеческих вневременных парадигм. Важно, что картина написана после знакомства художника с европейской живописью в подлинниках (в музеях Италии и Франции), что и определило во многом переосмысление художественного опыта под влиянием впечатлений и ассоциаций. Метафорическая сущность «Лета» была, вполне возможно, навеяна циклом картин Пуссена «Времена года», который Пластов видел во время пребывания в Париже в 1956 году.

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

Как и в ранних работах, в картине «Лето» обозначена тема быка, который, как и в картине «Стадо», развернут на зрителя и смотрит на него.

Наконец, задний план картины, с обнаженными купальщицами и резвящимися животными, сам по себе содержит буколические подтексты и пластические ассоциации с идиллиями Пьетро де Кортона («Пейзаж с двумя храмами» 1626, Музей Ватикана), Н.Пуссена и К.Лоррена («Пейзаж с пастухами» 1634–1635, Национальная галерея, Лондон),

с эротическими «триумфами» эпохи рококо. Соединенные с реалиями современной сельской жизни, с портретным изображением известных Пластову людей (с известными ему судьбами), они раскрывают вневременные, вечные гуманистические смыслы. Мечта о сельской идиллии, свободной и гармоничной жизни, богоустроенном мире, где все счастливы, — пасущиеся на воле быки и коровы, отдыхающий под деревом пастух, обернувшаяся девочка, держащаяся за юбку матери, купальщицы в летний зной, пьющая и из речки собака (поставленная там, чтобы уравновесить и соединить сложную композицию) — становится позицией художника, его утверждением жизни, «благоговением» (выражаясь словами А.Швейцера) перед ней.

Сюжет сельского праздника — одна из любимейших в мировом искусстве тем (Пластова Т.Ю. Апология счастья. Тема праздника в искусстве 1930-х годов. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 1. Ч. 1).

Достаточно вспомнить крестьянские праздники П.-П. Рубенса (La Kermesse Flamande (1635–1638, Париж, Лувр), «Крестьянский танец» (1636–1640, Мадрид, Музей Прадо), «Крестьянский танец» и «Крестьянскую свадьбу» (ок. 1568) П. Брейгеля Старшего (Венский музей истории искусства), «Деревенский праздник» (1646) и «Деревенский праздник» (1648) «Крестьянскую свадьбу» (1650) Д. Тенирса Младшего (Государственный Эрмитаж), комические и назидательные композиции Я.Стена, Я. Йорданса. Именно эти пластические примеры всегда стояли перед глазами художника, независимо от конкретной идеологической конъюнктуры.

Пластов учился у старых мастеров не только выстроенности композиции и виртуозности рисунка, но и многомерности смыслов, подобно импрессионистам «вводя современные ему мотивы в художественное пространство классических живописных кодов» [3, с. 56].

Так, многие детали пластовской картины «Праздник урожая» действительно соотносятся с картиной Веронезе «Брак в Кане Галилейской» (1562–1563, Париж, Лувр).

Мифологические и неоклассические сюжеты, разрабатываемые Пластовым в 1930 е годы, воплотились в поэтике картины «Купание коней».

Композицию «Купание коней» можно рассматривать как один из вариантов мифологических эскизов — в одном ряду со стадами на водопое, купальщицами, «героическими» ландшафтами и «циклопически-

ми» композициями, выполненными в той же технике, на той же бумаге и в то же время.

Женское тело — один из важнейших пластических образов мирового искусства. Джорджоне и Л. Кранах, Тициан и Рубенс, Ватто и Буше, Ренуар и Э.Мане, Сезанн, Пикассо и Модильяни — пожалуй, нет крупного европейского мастера, который бы не коснулся этой живописной темы.

Сюжет «купальщицы» и «купанья» был для художников одним из главных поводов изображения женского тела, равно как и обращение к мифологическим и библейским сюжетам.

Именно сюжеты с купальщицами и композиции на мифологические темы стали основой графических серий художника в 1930-х годов, их стилистика напрямую соотносится с «Купальщицами» Сезанна и мифологической графикой Пикассо.

Этот сюжет каждый раз по-новому переосмыслен и в станковых работах мастера — «Трактористки», «Суббота», «Весна».

О восприятии и продолжении европейской традиции свидетельствуют сделанные в разные годы композиции на евангельские и библейские сюжеты: «Воскрешение Лазаря» «Самсон и Далила» «Воскресение», «Троица Ветхозаветная», «Увенчание терновым венцом».

Можно говорить и о сакральных смыслах больших поздних картин Аркадия Пластова. Так, например, картина «Мама», несомненно, связана с традицией изображения Мадонны, а картина «Из прошлого» — с традиционным для европейской живописи сюжетом «отдыха на пути в Египет».

Примечания:

1. *Пластов А.А.* Письмо Пластову Н.А. 08.03 1944.

2. *Ван Гог В.* Письма. М.-Л.: Искусство, 1966.

3. *Герман М.Ю.* Импрессионизм. СПб.: Азбука-классика, 2008.

4. *Корнилов П.Е.* «Материалах к словарю ульяновских (симбирских) художников» // Край Ильича. Сборник № 3. Казань, 1928.

5. *Корнилов П.Е.* Ульяновский художник А.А.Пластов». Казань, 1929.

6. *Леняшин В.А.* Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985.

Библиография:

1. *Герман М.Ю.* Импрессионизм. СПб.: Азбука-классика, 2008.

2. *Корнилов П.Е.* «Материалах к словарю ульяновских (симбирских) художников» // Край Ильича. Сборник № 3. Казань, 1928.

3. *Корнилов П.Е.* Ульяновский художник А.А. Пластов. Казань, 1929.

4. *Леняшин В.А.* Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век, 2014.

5. *Леняшин В.А.* Художников друг и советник. Л.: Художник РСФСР, 1985.