Т.Ю. Пластова

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЕ ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАСТОВА 1930-Х ГОДОВ

Статья посвящена проблеме русского импрессионизма и импрессионистическим тенденциям в творчестве А.А.Пластова в 1930-е годы. Именно импрессионистический мотив, а не сюжет, становится главным в творчестве мастера в этот период.

The article is devoted to the problem of Russian impressionism and the impressionistic tendencies in A.Plastov′s works in 1930-s. It was the impressionistic motive, not the plot, witch became the major problem for the artist in this period.

Ключевые слова: А.Пластов, импрессионизм, импрессионистический мотив, К.Моне. П.-О.Ренуар.

Keywords: A.Plastov, impressionism, impressionistic motive, K. Monet, P.-O.Renoir.

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

Особый интерес к теме «русского импрессионизма» возник в начале 2000-х и ознаменовался выставками «Русский импрессионизм» в ГРМ (2000), «Пути русского импрессионизма» в ГТГ (2003) и выходом каталогов со статьями В.Ф.Круглова, В.А.Леняшина, А.И.Морозова, что, в свою очередь, было результатом определенной переоценки ценностей, стремлением переосмыслить историю отечественного искусства, соединить распавшуюся «связь времен», преодолеть искусственный во многом отрыв истории «русского» дореволюционного искусства от «советского» периода. Широкий

контекст «русского импрессионизма» давал такую возможность. Утвердить и узаконить термин «импрессионизм» по отношению к советскому периоду помогли коллекции русского искусства, собранные коллекционерами США, в частности, Р.Джонсоном. Именно американский исследователь доктор Vern G.Swanson вводит термин «Советский импрессионизм» (Soviet impressionist) (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. (The Museum of Russian Art (TMORA), Springville Museum of Art, Overland Gallery in Minneapolis.)

С другой стороны, существует иная точка зрения (М. Германа и французских исследователей) о строгой «историчности» импрессионизма как культурного явления, подразумевающая, что это — «определенная страница истории французской (и только французской!) живописи: шестидесятые — восьмидесятые годы XIX века, Салоны отвергнутых, восемь выставок импрессионистов с 1884 по 1886 год, конкретные имена, судьбы, события…» [1, 11]. Однако невозможно игнорировать и того бесспорного, на наш взгляд, утверждения В.А.Леняшина, что «импрессионизм как сущность остается импрессионизмом, где бы он ни появился. А появляется он повсюду, ибо был не изобретением, а открытием» [2, 145].

Не вызывает сомнений, что творческие достижения и открытия импрессионистов (которые М.Герман определяет как «непременная полемика с опостылевшей условной академической формой, дерзкая независимость видения, доминанта пленэра, синтез этюда и картины, революционно иное понимание цвета, тона, валеров, прозрачность и цветовая интенсивность теней, культ взаимодополнительных цветов, живопись раздельными пятнами цветов, смешивающихся лишь в глазах зрителя…» [1, 11]) в той или иной степени повлиявшие на все европейское, отчасти на американское искусство, во многом определило характер и стилистические особенности русского искусства первой половины XX века. Однако вопрос об экзистенциальной и стилистической определенности русского импрессионизма многими

исследователями трактуется опять-таки неоднозначно. Помимо формальных признаков, влияний на уровне технических приемов импрессионизм как стиль обладал определенными идеологическими смыслами. Так, «отношение к произведению искусства как к автономной художественной ценности, а к творческой деятельности — как к свободному и независимому от общественной жизни процессу» [2, 11] было во многом действительно чуждым традиционному русскому искусству, неотделимому от общественных проблем и социальных смыслов. «Проникновение импрессионизма в живопись традиционного фигуративного реализма, в искусство его русских современников, в первую очередь Репина и Серова, в значительной мере поспешествовало освобождению палитры, культу пленэра и т.д. В России стал появляться «этюдизм»; правда, он остался в русском искусстве явлением несколько маргинальным в силу именно своей формальности, удаленности от идейных споров («импрессионистические» картины в первую очередь Коровина, в какой-то мере Виноградова, Жуковского, Грабаря воспринимались, скорее, именно как милые натурные этюды, по словам М.Ю.Германа [2, 405]).

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

«…Ген импрессионизма, таившийся в недрах реализма, неизбежно должен был прорасти и стать самим собой — художественной системой» [2, 146].

И если в Европе уже к началу XX века осознавалась некая исчерпанность его возможностей, то в России творческие поиски в этом направлении продлились вплоть до середины XX века. Творчество ведущих мастеров 1930-х годов, таких как И.Грабарь, Ю.Пименов, С.Герасимов, А.Гарасимов, К.Юон, В. Беляницкий-Бируля, А.А.Пластов, обладало чертами, позволяющими характеризовать его как импрессионистическое.

«Испытав жесточайшие гонения …, импрессионизм через С.Герасимова и А.Пластова — получил второе (третье, четвертое?)

рождение в практике лидеров реалистической живописи 1960–1980 годов» [2, 138], то есть в творчестве В.Гаврилова, В. Цыплакова, А. и С.Ткачевых, Е.Зверькова, Э.Браговского.

Для русского искусства постреволюционного периода, особенно для 30-х годов, пути импрессионизма были привлекательны и манящи. Во-первых, потому что русский импрессионизм, в отличие от западноевропейского, был еще не исчерпан как метод и как мировоззрение, а во-вторых, именно этот путь, дававший возможность погрузиться в стихию живописания, а не иллюстрирования идеологических догматов, как предписывали постулаты соцреализма, давал надежду на возможность творческой свободы.

Для А.Пластова, покинувшего Москву совсем молодым и живущего в Прислонихе вне художественной среды до середины 20-х, фактически до начала 30-х годов, живописные возможности, открытые импрессионистами, были во многом еще не изведаны, если говорить о непосредственной и масштабной живописной практике, а потребность в новых живописных формах ощущалась настоятельно. Более того, именно для Пластова, в силу особенностей его художественного дарования и условий жизни, импрессионизм в этот период становится определяющим стилем и методом творчества.

«Импрессионисты писали не сами предметы, не пространство, но тот светоносный “покров”, ту неосязаемую светозарную субстанцию, которая по сути дела более всего интересовала их» [1, 11].

«Писать надо только свет, — утверждал Пластов, — его мерцание, его трепещущее порхание и тогда самая незатейливая подробность… вдруг начинает звучать так обстоятельно, в таком гармоническом единстве со всем целом, что попросту диву даешься, какую ошибку делаешь, когда пытаешься решить форму и цвет грубейшими приемами резкого контраста, и ты из оглушительной пальбы мнишь создать какую-то мелодию» [3, 19].

Этюд с натуры, ставший в начале 1930-х годов основой его творчества, приобретает в зрелый период значение экзистенциальной сущности, способа взаимодействия художника с миром, несет в себе

образ этого мира, наполненный энергией жизни. «Именно в искусстве Пластова импрессионистический пульс забился чаще», — утверждает американский исследователь Верн Свансон [4, 236].

Обращение Пластова к импрессионизму было обусловлено несколькими факторами.

Прежде всего, — особенностями восприятия живописных образов, особым колористическим видением мира, которое было, по-видимому, органически присуще его живописному таланту. Именно колористическую систему, основанную на дополнительных цветах, он видит и запоминает в росписи иконостаса прислонишенской церкви, автором которой был его дед Г.Г.Пластов.

«Дед был любителем густых, насыщенных до предела тонов. Он любил сопоставлять глубоко синие тона с кроваво красными, перебивать их лимонными, изумрудными, оранжевыми, Фоны были золотые, почва под ногами — сиена жженая, все головы, руки писались какой-то огненной сиеной. Тени зеленые…» [5].

Не менее важным следует отметить, что время становления Пластова-художника совпало с расцветом русского пленеризма, первым знакомством с которым стали уроки его первого учителя Д.И.Архангельского.

Выставка В.Д. Поленова, очевидца первых выступлений импрессионистов в Париже, выставка, которую Пластов специально едет смотреть в Казань в 1912 году, стала определяющим моментом в его решимости поступать в МУЖВиЗ. Ведь именно там преподавали ученики и последователи В.Д.Поленова (И.Левитан, К.Коровин, А.Архипов, С.Виноградов), с именами которых связано дальнейшее развитие русской пленэрной живописи и ее движение в направлении обретения новых выразительных возможностей и постижения новых живописных смыслов навстречу европейскому искусству. «Сейчас, много лет спустя не совсем ясно я понимаю тогдашние мои восторги, но помню их отлично, как и ту громадную “зарядку”, какую дала мне эта выставка. Поленов ударил мне по сердцу главным образом непостижимой тогда для меня свежестью красок и световых эффектов. Они мне казались тогда ярче самой действительности, блеск и сияние натуры для моего неразвитого глаза были, увы, еще сокрыты тогда и лишь после этой выставки я прозрел на эффекты солнечного света….» [5].

Важным было критическое восприятие академического наследия, что было характерно для нескольких поколений студентов МУЖВиЗ. «Считалось, что скульпторам хороший рисунок ни к чему. Не помню уже, кто идеалом рисунка ставил академические рисунки с гипсов Александра Иванова. Признаться, в большое недоумение приводил меня этот пример. Хорошо, конечно, но ведь этот художественный язык уже умер, все кругом другое, бесконечно дороже и понятнее. Другими словами, я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем» [5].

Существенным было влияние русского искусства, уже прошедшего через искус импрессионизма (К. Коровин, В.Серов) Будучи студентом скульптурного отделения МУЖВиЗ, Пластов посещал живописные натурные классы. Однажды туда зашел К.А.Коровин (уже не преподававший в МУЖВиЗ). Пластов выбрал позицию против света. Видимо, его работа привлекла Коровина, и он задал вопрос сопровождавшим — кто это? Получив ответ, что это студент скульптурного отделения, Коровин заметил: «Странно. Скульптор, а место выбрал, как живописец» [5].

Несомненно, важное влияние оказали непосредственные учителя — преподаватели МУЖВиЗ — Л.Пастернак, А.Степанов.

Большое значение имел и музейный опыт: знакомство и осмысление коллекций импрессионистов московских коллекционеров: «Западное искусство у С.И.Щукина, куда паломничали по воскресеньям, “Бубновый валет”, всякие “исты”, Румянцевский музей и Третьяковская галерея смешались в причудливом карнавале перед моим растерянным взором. Все зазывали к себе, как охотнорядцы в свою лавку, на все надо было оглянуться, понять, оценить, познать, услыхать самого себя» [5]. Известно позднее свидетельство Пластова, уже познакомившегося с коллекциями импрессионистической живописи в Париже: «Там мы не раз вспоминали, что покойный Сергей Иванович (С.И.Щукин — Т.П.) сумел зацепить действительно великолепные вещи, бесспорные с какой точки зрения их не рассматривать» [6] (Пластов А.А. Письмо Костину В.И. 5 сентября 1956).

Безусловно, на Пластова, получившего изначально скульптурное

образование, большое значение оказала импрессионистическая скульптура — как зарубежная, так и русская (Э.Дега, О.Роден, А.Майоль, А.Голубкина, П.Трубецкой, С.Коненков).

Привычное рассмотрение творчества художника 1930-х годов в ракурсе идеологического клише «соцреализма» или даже «реализма», понимаемого как продолжение и актуализации в новых условиях традиций поздних передвижников, с точки зрения современных представлений не является плодотворным.

Исследование и систематизация широкого круга, в том числе и неизвестных ранее материалов, относящихся к этому периоду, введение в научный оборот новых источников позволяет сделать вывод о том, что движение в сторону чистой живописности, камерности, живописного мотива становится очень важной и мало исследованной стороной искусства Пластова 1930-х годов.

Основным методом работы, способом взаимодействия художника с натурой становится импрессионистический этюд, в полной мере реализующий принцип — «писать то, что видишь, а не то, что знаешь». Таковыми были и этюды к известным картинам художника — «Праздник Урожая» («Колхозный праздник») (1937) и «Купание коней» (1938).

Темы картин Пластова, начиная с первой половины 30-х годов, носят характер живописных (или шире — пластических) мотивов, разрабатываемых в разных композиционных и колористических трактовках. Говоря о «мотиве» в творчестве Пластова мы имеем в виду, что круг работ, его составляющих, выходит за рамки традиционно понимаемой подготовительной работы к картине: этюды, выполненные маслом, акварелью, гуашью, рисунки, эскизы — графические и живописные. Это, как правило, — свободная, вариативная интерпретация живописной темы, не связанная с конкретным сюжетом и фабульной нарративностью, имеющая, зачастую, надсюжетный характер. Такими мотивами станут для Пластова мотивы «сенокоса», «сада», «купания», «урока ботаники». В письмах художника присутствует и само слово «мотив» как обозначение живописной темы («мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней — мечта моей жизни» [7]) .

Именно мотивы были сущностью импрессионистического

искусства. «Не жанр интересовал Мане, он рисовал, запоминал не сюжеты — мотивы», — пишет М.Ю.Герман. [1, 55]. Свидетельством этого являются повторение одного и того же мотива при разном освещении и в разное время года у К.Моне («дама с зонтиком», «стога», «вокзалы», «поля маков», «скалы», «соборы», «нимфеи») или мотивы «купальщиц», «танцев» П.-О.Ренуара, «мосты» Г.Кайботта.

Наконец, демократизм, который изначально был свойственен импрессионистам. Их героями становились уличные певицы, гребцы, прачки, полотеры, танцовщицы кабаре. Импрессионистический герой становился известен не благодаря своему социальному положению, но будучи запечатленным художником в своей органичной индивидуальности. И, по большому счету, предполагается, что зрителю должно быть все равно, кто этот персонаж. «Важнейшее качество импрессионизма — это и демократизм в самом благородном, возвышенном смысле слова. Им было внятно и интересно все — и они всем любовались, сознательно или бессознательно утверждая ясный свет и очарование бытия, великодушие искусство и его спасительную силу» [1, 16]. Совпадение традиционного русского «демократизма» (И.Репина, Л.Толстого, А.Чехова) с импрессионистическим стремлением к изображению живой, непосредственной жизни вне зависимости от значимости ее социального содержания стал для Пластова определенным творческим императивом. Демократизм Пластова проявился в подчеркнутом стремлении к изображению крестьян, сельской жизни, природы и отсутствием «городских», парадных, придуманных сюжетов. Крестьяне с портретов Пластова обретали известность, не имея по законам советской империи даже паспортов.

Пластов обладал удивительной любовью к чистому цвету, к краске из тюбика. Высветление палитры, культ взаимодополнительных цветов характерны для работ 30-х годов.

Все работы этого времени построены на решении важных для художника живописных задач. Даже в написанных к выставкам работах «Колхозный праздник» («Индустрия социализма») и «Купание коней» (XX лет РКК) именно живописный (а отнюдь не сюжетный) модус выступает на первый план.

Главной живописной темой художника в этот период можно назвать расположение предметов в воздушно-свето-цветовой среде и изучение их взаимодействие с ней.

С этим связано и то, например, что большинство работ этого периода написано против света: «Стрижка овец» (1935), «Полдень в конюшне» (1935), «Сенокос» (1935), «Колхозная конюшня» (1935), «Купание коней» (1938), «Пастухи», «Тройка» (1938–46), «Урок ботаники» (1939).

С начала 1930-х годов мотив «Сенокоса» становится для Пластова импрессионистической живописной задачей, не только открывавшей возможности пленэрного письма, изображения световоздушной среды, но и дававшей повод для формальных экспериментов с цветом и композицией.

Тема «Сенокоса», над которой художник работает практически все тридцатые годы (1932 год — панорамное панно «Сенокос», «Сенокос» 1935 года, «Сенокос» 1938–1939 годов) и которую заканчивает известной картиной «Сенокос» 1945 года, несомненно, носит характер «мотива» с вариативными колористическими и композиционными решениями. Их анализ позволяет проследить эволюцию замысла от пленэрных поисков в рамках станковой сюжетной картины к грандиозной живописной метафоре «Сенокоса» 1945 года, соединившего в своей поэтике новую импрессионистическую технику с новыми смыслами.

Традиционным импрессионистическим мотивом, позволяющим уйти от фабульности 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 гале» П.-О.Ренуара до теряющих предметность и декларирующих безусловную самоценность живописи как явления «Нимфей» того же 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.

Подобно К.Моне, создававшему сады Живерни, Чехову (разбивавшему прекрасные рукотворные сады и в Мелихове, и в Ялте), Пластову-художнику в скудной сельской действительности 20–30-х

годов был необходим сад — реальный, цветущий, плодоносящий оазис. И он создает его в Прислонихе как пространство сокровенного созерцания. Эскиз «В саду» как нельзя лучше иллюстрирует два пластических модуса, возникших в творчестве художника в середине 30-х годов и определивших его творческий метод: ориентация на композиционную семантику классической картины и кажущийся почти интуитивным и ультимативным импрессионистический подход к пленэрному письму.

«Сад» как пластический мотив проходит через все творчество художника — быстрые этюды цветущих весенних деревьев, огромные кусты сирени на фоне прислонишенского храма, портреты детей в саду, сад в распахнутых окнах интерьеров, иллюстрации к детским книгам.

Образ сада как мотив станковой картины впервые возникает в творчестве художника в 1937 году, а затем будет воспроизведен в работах 40–60-х годов, среди которых такие известные, как «Когда на земле мир» (1956) и «Солнышко» (1965–1966).

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, купальщиц П.-О.Ренуара) был важным и для масштабного замысла известной картины «Купание коней» и для других композиций, начиная от «детской» картины «Тройка» и заканчивая неоклассическими композициями, композициями на мифологические темы середины 30-х годов.

Мотив «урока ботаники» (возникший и реализованный в конце 1930-х в нескольких композициях) 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 архитектоникой 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 задачу ботанического изучения

цветов, их точного, «портретного» зарисовывая. Этот мотив, как и мотив «сенокоса», связан с сериями цветочных натюрмортов 1930–40-х годов и составляет с ними единый значимый контекст.

Существует, по меньшей мере, три картины: «Урок в лесу» (1938–1939)

(212 х 115, частное собрание США), «Урок ботаники» (1939–1940) (УОХМ), «Урок Ботаники» (190 х 136) (1939–1940) (РОСИЗО) и десятки единиц подготовительных работ — рисунков, эскизов, этюдов и этюдных пленэрных портретов. 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.

Итак, именно живописный, импрессионистический мотив является определяющим в построении пластических композиций А.Пластова 1930-х годов, и именно живописная самоценность произведения становится главной заботой художника, словно иллюстрируя главную формулу импрессионизма Дж.Ревальда: «Трактовать сюжет ради живописного тона, а не ради самого сюжета» [8, 227] .

Примечания:

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

2. *Леняшин В.А*. Единица хранения. Русская живопись — опыт музейного

истолкования. — СПб.: Золотой век, 2014.

3. *Пластова Т*. Аркадий Пластов // Аркадий Пластов. — М.: Новый Эрмитаж-один, 2006.

4. *Vern G.Swanson*. Soviet impressionist Painting. — Antique Collectors Club, 2008.

5. *Пластов А.А*. Автобиография. Архив семьи Пластовых.

6. *Пластов А.А*. Письмо Костину В.И. 05.09.1956. Архив семьи Пластовых. Москва.

7. *Пластов А.А*. Письмо Пластовой Н.А. 2.03.1936. Архив семьи Пластовых. Москва.

8. *Ревальд Дж*. История импрессионизма. — М., 1958.

Библиография:

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

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

3. Русский импрессионизм. — СПб.: Palace edition, 2000.

4. Пути русского импрессионизма. — М.: СканруС, 2003.

5. *Vern G.Swanson*. Hidden Treasures: Russian and Soviet impressionism 1930–1970. — Published June 1st *1994* by University of Washington Press, 1994.

6. *Vern G.Swanson*. Soviet impressionist Painting. — Antique Collectors Club, 2008.

7. *Ревальд Дж*. История импрессионизма. — М., 1958.