

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный академический
институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
при Российской академии художеств»

На правах рукописи

Филиппова Инга Игоревна

«Живопись Аркадия Пластова 1930-1960-х годов.
Творческий метод и образно-смысловые структуры»

Специальность: 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения,
профессор
В.А. Ляшин

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ФОРМИРОВАНИЕ ЖИВОПИСНОЙ СИСТЕМЫ А.А. ПЛАСТОВА.	
1.1. Ранний период творчества	15
1.2. Синтез жанров в образной структуре произведений А.А. Пластова 1930-х – начала 1940-х годов	32
Глава 2. СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.А. ПЛАСТОВА 1940-Х – 1960-Х ГОДОВ.	
2.1. Военный период. Образно-смысловые и живописно-пластические концепции	55
2.2. Живопись А.А. Пластова послевоенного периода и образы детства.....	68
2.3. Особенности образно-смысловой структуры поздних произведений.....	98
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	113
БИБЛИОГРАФИЯ.....	124
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	140
Приложение 1. Материалы отдела рукописей Государственного Русского музея (Санкт-Петербург).....	148
Приложение 2. Живописные произведения А.А. Пластова в художественных музеях Российской Федерации.....	162
Приложение 3. Воспоминания Николая Николаевича Пластова об Аркадии Александровиче Пластове	180
Приложение 4. Альбом иллюстраций	

Введение

В истории русского изобразительного искусства XX века таких цельных и, безусловно, великих мастеров живописи, как Аркадий Александрович Пластов немного. Его творчество – удивительно емкое и чрезвычайно показательное явление. Оно вобрало в себя наиболее яркие черты национальной живописной школы, впитало самые ценные достижения европейской художественной культуры. В этом синтезе, корни которого насыщены поистине народными соками, родилось искусство Пластова.

Актуальность исследования. Современный этап осмысления отечественного искусства XX века характеризуется общим пониманием необходимости новых подходов в исследовательской работе историков искусства, определением места отдельных мастеров изобразительного искусства России в общемировом процессе. Этому посвящены как отдельные статьи и выступления искусствоведов, так и сборники. «...не имея под рукой какой-то альтернативной марксизму методологии, (классики искусствоведения – *И.Ф.*) вынуждены были «упаковывать» в эту категорию и мировоззрение художника, и расстановку классовых сил, и социально-историческую ситуацию и мн. др.»¹, - пишет Д.В. Сарабьянов, выдвигая на первый план категорию менталитета, способную онтологизировать художественное явление, «которое перестает быть лишь откликом, рефлексией творца на реальную действительность»².

Истолковывая менталитет как некий синтез чувствований, представлений о вселенной, понимании мира, природы, места в мире человечества, веры, религиозных и эстетических представлений, Сарабьянов отмечает несомненную разность личностного и индивидуального подходов в

¹ Сарабьянов Д.В. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа. // Вопросы искусствознания. 1-2/95. М., 1995. С.6.

² Там же. С. 6.

восточно-христианской и западной традиции, ссылаясь при этом на труды Л.П. Карсавина, В.Н. Лосского. «... подлинное искусство имеет в запасе те смыслы, которые не будучи раскрытыми современниками, быть может, даже не входившие в планы художников, таят свои догадки для потомков»³.

Об этом же в свое время говорил М.М. Бахтин: «В своей посмертной жизни они (великие произведения – И.Ф.) обогащаются новыми значениями, иными смыслами, эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания»⁴.

Советская искусствоведческая практика во все периоды своей истории была ориентирована на идеологический подход в критике творчества любого художника или целых направлений искусства. «...Ни с этим ли связана удивительная несогласованность способов интерпретации «соцреализма», которые образуют, а точнее, все еще не образуют, традицию его изучения?»⁵. Изучение истории развития искусства послеоктябрьской эпохи и творчества отдельных мастеров требует пересмотра устоявшихся концепций анализа и расширения возможностей интерпретации их произведений, в том числе и произведений А.А. Пластова.

Наследие А.А. Пластова и традиции русской реалистической живописи требуют сегодня исследования, не ограниченного рамками социалистического реализма. Искусство А.А. Пластова гораздо сложнее.

Степень изученности проблемы. Не вызывает сомнения существование национального своеобразия русского реалистического искусства, но его истоки, условия развития, духовно-этическая, наконец, образная структура остается тем пластом в его изучении, который еще только начинает осмысливаться.

В филологической науке уже давно стали появляться исследования, рассматривающие русскую классическую литературу, как совокупность

³ Сарабьянов Д. В. Некоторые методологические вопросы искусствознания... С. 15.

⁴ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. С. 331.

⁵ Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. С. 61.

памятников, отражающих религиозно-философское мировосприятие русского человека⁶, с только ему свойственным ощущением окружающего мира, сформированными многими особенностями исторических, природных, географических и прочих факторов. Это отмечал еще И.И. Ильин в своих лекциях о своеобразии русской национальной культуры⁷.

Попытки определения характерных черт русского типа культуры – суть исследований И.В. Киреевского, утверждавшего, что мирозерцание, бытовой уклад, вообще основа жизни человека сформированы православной верой⁸. «Русская литература «золотого» XIX века в своем магистральном духовном векторе не противостояла многовековой русской христианской традиции, как это долгое время пытались доказать, но, напротив, выростала из этой традиции, из русского пасхального архетипа и соборной идеи»⁹.

С этой точки зрения, с точки зрения духовной – православной – религиозной, исследования традиций русского изобразительного искусства предпринимаются отдельными учеными лишь относительно прямых цитат в сюжетах, фабулах и темах¹⁰.

Что касается исследований отечественного изобразительного искусства прошедшего, XX столетия, таких попыток не предпринималось. Это объясняется, прежде всего, не разработанностью методов подобных исследований, осознанием чрезвычайной деликатности вопросов, связанных с проблемами русского национального в России.

⁶ См.: Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. – Л.: Издательство ЛГУ, 1985. 209 с.; Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. М.: Советский писатель, 1987. 448 с.; Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. 288 с.

⁷ Ильин И.И. О русской культуре. Сущность и своеобразие русской культуры. Три размышления /Собрание сочинений. Том шестой. Книга II. – Москва: Русская книга, 1996. С. 373-622.

⁸ Киреевский И.В. О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России // И.В. Киреевский. Критика и эстетика. – Москва: «Искусство», 1979. С. 248-292.

⁹ Есаулов И.А. Христианское основание русской литературы: Соборность // Литературная учеба, 1998, книга первая, январь-февраль. С. 123.

¹⁰ Например, в статье Т.В. Юденковой расставляются новые акценты в образно-смысловой интерпретации картины И.Н. Крамского. - Т.В. Юденкова. Еще раз о картине Крамского «Христос в пустыне» // Вопросы искусствознания. XI (2/97) – М., 1997. С. 465-475.

Г.Ю. Стернин в одной из статей заявляет, что обозначенная тема имеет не только проблемный или историко-культурный аспект, но обретает «самые неожиданные выходы в сферу практических искусствоведческих занятий». См.: Стернин Г.Ю. Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX века // Вопросы искусствознания. XI (2/97). – М., 1997. С. 457-464.

Обращения к наследию Пластова весьма редки, несмотря на его очевидную значительность. Это касается как исследований его творчества, так и экспонирования его произведений.

После юбилейной выставки художника в Российской академии художеств в 2003 г. появились отдельные попытки по-новому взглянуть на творчество мастера¹¹, но впервые искусство Пластова рассматривается с точки зрения русской духовной традиции¹² автором данной работы в докладе 1999 года, сделанном на конференции «Проблемы советского искусства 1930-50 гг.». Исследование эскизных и этюдных материалов художника, подтвердило гипотезу об устойчивом интересе художника к религиозным темам и мотивам. Изучение архивных материалов позволяет утверждать, что возможности интерпретации образной системы картин Пластова далеко не исчерпаны. Безусловно, подобный подход к исследованию творчества мастера нельзя абсолютизировать, но невозможно его и недооценивать, тем более игнорировать. С этой позиции хрестоматийные произведения признанного классика отечественного искусства XX в. обретают новое звучание.

Осмысление искусства Пластова невозможно без включения его в общекультурный контекст эпохи 1920-1960-х гг. – один из самых сложных периодов отечественной истории. На протяжении последнего десятилетия не прекращаются споры о судьбах искусства этого периода, предлагаются новые методики в осмыслении бытования культуры этих лет в целом и изобразительного искусства в частности. Среди публикаций, рассматривающих данную проблему необходимо отметить книгу В. С. Манина «Искусство и власть»¹³, где рассматривается проблема «власть и

¹¹ См.: Пластова Т.Ю. «Музыка чистых форм». Живописная традиция в творчестве А.А. Пластова // Русское искусство, I/2004. – С. 70-79; Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // Русское искусство, IV/2004. – С. 122-130.

¹² Филиппова И.И. Творчество Аркадия Пластова и проблемы изучения русского реализма. // Проблемы советского искусства 1930-50 гг. (к 100-летию А. А. Дейнеки). – Курск, 1999. С. 82-91.

¹³ Манин В.С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917-1941 годов. – СПб: Аврора, 2008. 392 с., ил.

творец», обстоятельно характеризуется общий социально-политический фон эпохи.

Исследование И.Н. Голомштока¹⁴ демонстрирует сходство художественно-культурной среды стран, где власть ставила перед художниками аналогичные задачи, жестко регулируя и регламентируя саму жизнь творцов. Однако, это безусловно ценное исследование не дает объективно-целостной оценки собственно творческой и художественной жизни Советской страны 1930-х г. В рассматриваемый круг вопросов автор не включает те произведения и творчество тех мастеров, которые не вписываются в моделируемую им схему существования искусства, ограниченную рамками «тоталитарного сознания»¹⁵.

Несмотря на обилие различных публикаций, значительных исследований, касающихся творчества Пластова, не существует. Первой публикацией, посвященной его искусству, стала брошюра П.Е. Корнилова, изданная в 1929 г. в Казани, приуроченная к первой (и последней прижизненной в Советском Союзе) персональной выставке молодого художника¹⁶. Здесь опубликованы работы, погибшие в пожаре 1931 г., дающие представление о раннем периоде его творчества.

В процессе подготовки этого издания Корнилову помогал Д.И. Архангельский, предоставивший автору биографические данные о молодом художнике¹⁷.

Из прижизненных публикаций необходимо отметить статью К. Степановой к небольшому альбому, вышедшему в серии «Мастера советского искусства»¹⁸. Автором выдержан присущий времени стиль

¹⁴ Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. 296 с.

¹⁵ Полемизуя с Голомштоком, Морозов отмечает: «... в советской практике легко найти более адекватные порождения тоталитарного псевдогуманизма, чем Теркин Твардовского, картина Пластова 1945 года или даже «тетки» из «Хлеба» Татьяны Яблонской». – Морозов А.И. И.Н. Голомшток. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994 // Вопросы искусствознания. 1/94. – С.371.

¹⁶ Прижизненная персональная выставка А.А. Пластова состоялась также в Болгарии в 1964 году.

¹⁷ ОР ГРМ. Ф. 145, оп. 2, л. 75, 76. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. Б/д. (октябрь-ноябрь 1928). См. Приложение № 1.

¹⁸ Степанова К. Аркадий Александрович Пластов. – Москва-Ленинград: «Советский художник», 1950. 80 с., ил.

изложения, однако допущены некоторые неточности в биографических сведениях, но в этом издании впервые воспроизведено 68 репродукций произведений Пластова.

В совместной работе с художником, написаны статьи и книги А.В. Анохиной¹⁹, В.И. Костина²⁰, А.С. Жуковой²¹. А.В. Анохиной в 1968 г. была защищена диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «А.А. Пластов и его место в советской живописи». Популяризации творчества художника способствовали альбомы Е.Б. Муриной²², Р.С. Кауфмана²³, Г.К. Леонтьевой²⁴.

Среди большого количества журнальных статей, отметим обширную подборку материалов, изданных в № 11 журнала «Художник» за 1972 г. – год смерти Пластова. Сюда вошли воспоминания Д.И. Архангельского, Н.А. Пластова, В.В. Киселева, В.С. Кеменова, Г.М. Коржева, Ю.П. Кугача, Е.Е. Моисеенко, Н.В. Томского, А.А. Яковлева, Е.И. Зверькова, В.М. Орешникова, В.М. Сидорова, то есть тех художников, с которыми Пластовам связывали долгие годы дружбы, совместное участие в выставках. Несмотря на лаконичность этих статей, они дополняют представление о выдающемся живописце XX века.

Особо отметим работы В.А. Лентяшина²⁵, посвященные творчеству Пластова, который писал: «... когда непосредственно погружаешься в его живопись, где с огромной силой переплетены до нераздельности земля и небо, жатвы и сенокосы, тысячи судеб, биографий, где одно порождает

¹⁹ Анохина А.В. О людях новой деревни (Образ современника в творчестве художника Пластова)//Искусство, 1966, №3. С. 23-30.

²⁰ Костин В.И. Аркадий Александрович Пластов. – М., 1956. 57 с.

²¹ Жукова А.С. Под русским солнцем//Художник, 1963, №3. С.22-29.

²² Аркадий Александрович Пластов (1893-1972). Альбом репродукций. Авт. Текста Е.Б. Мурина. – М.: Советский художник, 1961. 4 с, 14 отд. л. ил.

²³ Кауфман Р.С. Аркадий Александрович Пластов. – М.: Искусство, 1962. 30 с., 27 л. ил.

²⁴ Леонтьева Г.К. Аркадий Александрович Пластов. – Л., 1966. 71 с.

²⁵ Лентяшин В.А. Великое ликование жизни // Юный художник, 1985, № 10, С. 35-40; Ценность и достоинство жизни // Художник, 1983, № 3, С. 16-25; 55; Лентяшин В. А. Пластов – ценность всего живого // Аркадий Пластов. Почва и судьба. Альманах. Вып. 392. – СПб: Palace Editions, 2013. С. 23-27; Лентяшин В.А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. – СПб.: ООО «Арт-салон «Золотой век»», 2014. С. 357-360.

другое, все связано, взаимозависимо, органично, то возникает безотчетное ощущение всеохватности – будто и невозможна другая жизнь»²⁶.

После смерти Пластова определяющую роль в популяризации его искусства сыграл Николай Аркадьевич Пластов, сын художника. Большой вклад в систематизацию наследия Пластова был сделан в процессе подготовки к изданию каталога его произведений Н.М. Августинович, Н.К. Комовой и Н.Н. Мазуренко, под общей редакцией Н.А. Пластова. Авторы осуществили уточнение датировок, выявили библиографический – в основном, журнально-газетный – материал, посвященный творчеству художника, составили список музеев, хранящих произведения мастера, и выставок, на которых Пластов экспонировал свои работы. С точки зрения полноты собранного материала – это одно из наиболее ценных изданий²⁷.

Необходимо отметить альбом Б.М. Никифорова²⁸, снабженный самым полным списком литературы, включающим не только развернутые статьи, но и самые незначительные газетные публикации о художнике.

В издании со вступительными статьями Н.А. Пластова и В.П. Сысоева²⁹, наряду с ранее воспроизводившимися работами художника, были впервые опубликованы некоторые портреты, карандашные рисунки и акварели мастера.

В 2001 г. В.П. Сысоев перерабатывает свою статью и публикует ее отдельным изданием³⁰, где допущены неточности и ошибки³¹.

²⁶ Леяшин В.А. ... художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – С. 80.

²⁷ Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. – М.: Советский художник, 1976. 200 с.

²⁸ Никифоров Б.М. Аркадий Александрович Пластов. – М., 1972. 212 с.

²⁹ Аркадий Александрович Пластов. Вст. ст. Н.А. Пластов и В.П. Сысоев. – Л.: Художник РСФСР, 1979. 312 с.

³⁰ Аркадий Пластов. Автор текста Владимир Сысоев. – М.: Белый город, 2001. 48 с.

³¹ Так, на с. 32 картина «Летом» воспроизводится в зеркальном повороте, на с. 22 картина «Ярмарка» датируется 1945 годом. Кроме того, Сысоев путает создание картины «Ужин трактористов» 1951 года из собрания Иркутского областного художественного музея с авторским повторением этого произведения 1961 года из коллекции Третьяковской галереи: «Приблизительно тот же сюжет /что и в картине «Жатва» - И. Ф./ и схожую композиционную схему автор использует через пятнадцать лет, работая над полотном *Ужин тракториста*» (с. 28). Ошибку можно было бы считать опечаткой, если бы далее Сысоев не добавил: «Состав действующих лиц картины *Ужин тракториста* (1961) также ограничен тремя фигурами, взрослым отцом семейства и его детьми, сыном и дочкой».

Н.И. Станкевич, в книге «Картина А.А. Пластова «Лето»³², проводит анализ произведения, созданного в 1959-1960 гг., впервые публикует подготовительные материалы к картине, дающие представление о поисках художника в процессе работы над полотном. Автор, вслед за Л.В. Мочаловым³³ находит аналогии картине Пластова в работах Б.М. Кустодиева, К.С. Петрова-Водкина, П.П. Кончаловского.

К отдельным страницам творчества Пластова обращались А.И. Морозов³⁴ и А.Т. Ягодковская³⁵, акцентируя внимание на «непосредственном жизненном опыте»³⁶ мастера, чьи «герои... часто как будто созданы из какой-то чистой и цельной субстанции, что и делает их в известном смысле героями идеальными»³⁷.

Ценнейшим материалом для данного исследования послужили ранее не опубликованные официальные документы, личные письма и рабочие заметки самого художника, хранящиеся в архиве его семьи.

Обладая даром слова, Пластов в эпистолярном наследии выразил не только свое отношение к творческому процессу. Здесь отражена система мировоззрения мастера, со своими ценностными ориентирами и приоритетами. Его письма и тексты официальных выступлений содержат богатый материал, позволяющий выявить авторское отношение к различным событиям художественной жизни страны.

Хронологические рамки исследования обусловлены временем творческой активности художника – 1930-1960-е гг. **Объектом исследования** являются живописные произведения художника. **Предмет изучения** – особенности их живописно-пластических средств и образной структуры.

³² Станкевич Н. И. Картина А. А. Пластова «Лето». – Л.: Художник РСФСР, 1983. 80 с., ил.

³³ Мочалов Л. В. Неповторимость таланта. – Л.-М., 1966. С.138.

³⁴ Морозов А.И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи. – М.: Советский художник, 1981. 168 с.

³⁵ Ягодковская А. Т. Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения. – М.: Советский художник, 1987. 267 с.

³⁶ Ягодковская А. Т. Указ. соч. С. 145.

³⁷ Морозов А. И. Указ. соч. С. 79.

Цель данной работы – изучение творческого метода, особенностей живописного языка Пластова, образной структуры его произведений на основе подробного анализа работ 1930-1960-х гг. в контексте общекультурных процессов в России этого времени.

Для достижения этой цели предполагается решение следующих **задач**:

- выявление новых и обобщение уже опубликованных материалов, связанных с творческой деятельностью А.А. Пластова,
- определение устойчивых живописно-пластических средств, используемых художником на протяжении 1930-1960-х годов,
- выявление особенностей образного строя его произведений,
- введение в научный оборот неопубликованных архивных материалов, касающихся биографии художника,
- создание каталога живописных произведений А.А. Пластова, хранящихся в государственных художественных музеях России.

В работе использованы такие **методы исследования**, как эмпирический, сравнительно-исторический, формально-содержательный. Каждый из них в отдельности и в комплексе позволяет выявить и систематизировать частные и общие характеристики исследуемых живописных произведений, определить основные и побочные варианты особенностей выбора живописных, пластических и структурных решений в работах художника, а также определить место творческого наследия Пластова в контексте развития отечественного искусства 1930-1960-х гг. **Методологической базой** диссертационного исследования послужили труды представителей отечественной искусствоведческой школы – Д.В. Сарабьянова, М.Н. Соколова, В.А. Ляшина, Г.Ю. Стернина, В.С. Манина, А.И. Морозова и др.

Источниками диссертационного исследования являются архивные материалы

- Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ),

- Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ),
- архива семьи А.А. Пластова,
- отдела рукописей Государственного Русского музея,
- архива Ульяновского областного художественного музея,

а также живописные произведения, находящиеся в фондах государственных музеев Российской Федерации, Республики Армения, Республики Казахстан, Украины, Республики Молдова, Республики Таджикистан, в собрании семьи Пластова.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем

- впервые предпринята попытка выявления творческого метода художника на основе подробного анализа его живописных произведений всех жанров и определения их образно-смысловых особенностей;
- вводятся в научный оборот ранее не публиковавшиеся архивные документы,
- уточняются датировки некоторых ранних работ художника;
- опровергаются устойчивые характеристики искусства Пластова, как творчества конформистского толка, отражавшего счастливую жизнь советской колхозной деревни.

Теоретическая значимость исследования – в искусствоведческом осмыслении реалистического творческого метода А.А. Пластова вне идеологических догм, в выявлении глубинных особенностей образно-смысловых концепций его живописных произведений 1930-1960-х гг. Проведенное исследование на примере творчества А.А. Пластова открывает новые пути для исследований изобразительного искусства советского периода.

Практическая значимость исследования – в возможности использования его материалов в преподавании курса истории отечественного искусства XX века в различных учебных заведениях, при составлении учебно-методических пособий для изучения культуры и искусства России 1930-60-х гг., в подготовке выставок и музейных экспозиций.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Реалистический творческий метод органичен для А.А. Пластова, сформирован его мировоззренческими убеждениями, которые коренятся в семейной религиозно-патриархальной традиции, и не является следствием идеологических требований власти.
2. Синтез жанровых модусов, жанровое взаимовлияние формирует ключевую особенность творческого метода А.А. Пластова. Сосуществование человека и природы, как фундаментальное понимание мироздания в системе ценностей крестьянской культуры, отражается в образной системе произведений А.А. Пластова.
3. Определяющая роль темы детства в образно-смысловой структуре произведений А.А. Пластова 1940 – 1960-х гг. транслирует особенности крестьянских мировоззренческих установок на воспитание, отношения детей и взрослых и проч.
4. В произведениях А.А. Пластова явно или латентно присутствует религиозная направленность.

Апробация работы. Основные положения работы сообщались в докладах на научных конференциях «Проблемы советского искусства 20-30-х годов. К 100-летию А. Дейнеки» (Курск, 1999), «Мир гуманитарной культуры академика Д. С. Лихачева» (Санкт-Петербург, 2001), «IV Поливановские чтения. Музей как феномен культуры» (Ульяновск, 2007), международная научно-практическая конференция к 100-летию со времени организации художественного общества «Бубновый валет» и 130-летию со дня рождения И. И. Машкова (Волгоград, 2011), Первая, Вторая и Третья международные конференции «Творческое наследие А. А. Пластова и проблемы искусства XX-XXI вв.» (Ульяновск, 2011, 2012, 2013), на Всероссийской научно-практической конференции «Миротворческий потенциал историко-культурного наследия Второй мировой войны и Сталинградская битва» (Волгоград, 2013), научной конференции «Реализм в отечественном искусстве XIX – XX веков. Проблемы традиции и инновации»

(Ульяновск, 2016), Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию И.И. Машкова «Гений места» в русском искусстве XX века» (Волгоград, 2016), на круглом столе «Изобразительное искусство и революции 1917 года: интерпретации музейных коллекций» (Санкт-Петербург, 2017).

Глава 1

Формирование живописной системы А. А. Пластова

1.1. Ранний период творчества

Исследование живописного наследия А.А. Пластова 1930-1960 гг. невозможно без анализа предшествовавшего периода, который является фундаментальным в становлении его мировоззрения. Ранний период жизни, первые годы учебы, начальные художественные опыты, сыграли определяющую роль для дальнейшей творческой деятельности Пластова.

Формирование самосознания будущего художника проходило в атмосфере патриархальной семьи. Жизнь ее нескольких поколений теснейшим образом была связана с церковью³⁸. Дед художника – Григорий Гаврилович до 1875 г. занимался иконописанием и строительством церквей. Богоявленский храм, где был крещен Аркадий, был построен и расписан Григорием Гавриловичем³⁹.

В автобиографии А.А. Пластов упоминает о работе в Прислонихе в 1908 г.⁴⁰ мастеров, приглашенных подновить построенную и расписанную его дедом и отцом церковь. «Вот тут-то и началось то настоящее пленение мое искусством, от которого я уже больше не освободился»⁴¹.

³⁸ В метрической книге Богоявленской церкви села Прислониха Тагайской волости Корсунского уезда Симбирской губернии за 1893 год есть такая запись: «Аркадий родился 18, а крещен 22 числа января; родители его: села Прислонихи псаломщик Александр Григорьевич Пластов, жена его Ольга Ивановна, оба православного вероисповедания; восприемники города Корсуни мещанин Иван Григорьевич Федоров и села Прислонихи священника Иоанна Топорина жена Мария Ивановна». - Цит по: Козлов Ю.В. Предки Пластова // Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века. – Ульяновск, 2004. – С. 49.

Мать Пластова - Ольга Ивановна Лейман, дочь лекаря в одном из уездов Симбирской губернии, немца по происхождению.

³⁹ Разорение Богоявленской церкви – одна из самых драматичных страниц жизни Пластова, долгие годы пытавшегося остановить разрушение храма, используя для этого всю силу своего авторитета. Но, даже будучи академиком, имея немалое влияние в номенклатурных кругах, художник не смог этому противостоять.

⁴⁰ Этот год был очень важным в биографии будущего художника: он поступает в Симбирскую духовную семинарию и в этом же году умирает его отец. Пластову 15 лет, он искренне считает, что сможет воплотить в жизнь мечту родителей о своем будущем: стать священником («Может, архиереем будешь»).

⁴¹ Пластов А. Автобиография // Художник, 1972, № 11. – С. 13.

В этом же году Пластов знакомится с Д.И. Архангельским⁴², художником, который сыграл большую роль в жизни будущего мастера⁴³. Архангельский стал первым учителем Пластова, привившим своему ученику навыки вдумчивой, кропотливой работы и, будучи учеником П.И. Пузыревского⁴⁴, классическим наставником. Следуя методам обучения Пузыревского⁴⁵, Архангельский писал вместе со своими учениками, а затем разбирал, анализировал их работы. При этом существенное значение придавал созданию особой творческой атмосферы, где ученик чувствовал себя соиздателем и товарищем.

Действительно, роль Архангельского⁴⁶ в становлении Пластова-художника неоспорима. Благодаря его участию А.А. Пластов впервые показывает свои работы на выставках, проходящих в Симбирске.

Кроме Архангельского в судьбе А.А. Пластова принял участие «некто Вишняков»⁴⁷, преподававший в семинарии логику, философию, психологию и французский язык. Он нашел покровителей из среды местной интеллигенции для начинающего художника. Благодаря ему было принято решение направить Пластова в Москву для дальнейшего обучения.

⁴² Архангельский Дмитрий Иванович 10.02.1885, Симбирск – 13.01.1980, Родники Московской обл. Учился в Симбирске у П. И. Пузыревского (1904-1906), в Петербурге в частной школе Я. С. Гольдבלата (1909-1913) у И.М.Гравовского. Получил от Академии художеств звание учителя рисования (1913). Преподавал в школах и студиях Симбирска-Ульяновска (1908-1934), в школе им. С. Т. Шацкого (Московская обл., 1934-1941).

⁴³ Архангельский об этом вспоминает: «Осенью 1908 г. в Симбирске была организована губернская сельскохозяйственная выставка с художественным отделом. Я участвовал в ней рядом пейзажей и портретов. На эту выставку пришел с отцом пятнадцатилетний Пластов. Отцу понравились мои работы, разглядывая мои волжские пейзажи, он сказал сыну: «Вот бы тебе у него поучиться!». На другой день Аркадий Пластов пришел ко мне домой». – Цит. по: Наши судьбы были рядом // Художник, 1972, №11. – С.10. Сам Пластов в Автобиографии пишет об этом иначе: «С 1909 года в семинарии ввели уроки рисования (необязательный предмет). Преподавателем был приглашен молодой начинающий художник Д. И. Архангельский...» - Цит. по: А. Пластов. Автобиография // Там же. – С. 13.

⁴⁴ Пузыревский Павел Ильич (14) 00.12.1860, Санкт-Петербург – 09.01.1922, Пушкин. Живописец. Пейзажист. Учился в Киевской рисовальной школе Н.И. Мурашко, Императорской академии художеств (1880-1890) у П.П. Чистякова и М.П. Клодта. Жил в Симбирске с 1891 по 1921 г. Преподавал рисование в учебных заведениях города. Инициатор создания «Общества изящных искусств» в Симбирске и организатор «Гончаровской выставки картин и этюдов Волги и Приволжья» (к 100-летию со дня рождения И. А. Гончарова), экспонировавшейся в Симбирске и Петербурге. В 1911 г. был делегатом Всероссийского съезда художников.

⁴⁵ Пластов А. Автобиография // Там же. – С. 13.

⁴⁶ В беседах с Архангельским закладывается фундамент будущего образования Пластова. Именно от него Пластов узнает о П.М. Третьякове, о русском искусстве, художниках-передвижниках. «На первых порах меня особенно поражали Васнецов, Нестеров, Суриков, Репин, художником я стал именно в эти годы». – Цит. по: Пластов А. Автобиография // Там же. – С. 13.

⁴⁷ Там же. – С. 13.

Окончив 4 класса семинарии, в 1912 г. Аркадий Пластов отправляется в Москву, имея кроме материальной поддержки от Симбирской губернской управы, огромную веру в собственные силы. Здесь он устраивается в мастерскую И. И. Машкова.

Подготовка к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества проходила в атмосфере ломки уже сложившихся у А.А. Пластова представлений о «настоящем» и «правильном» в рисунке и живописи. Для «бубнововалетца» Машкова эти годы были временем переходным. Его творческие принципы все более отклоняются «от примитивизма к сезаннизму»⁴⁸. И от своих учеников Машков требует такого же подхода: «...он бесцеремонно толстым углем выправлял мои филигранно отточенные карандашом головы...»⁴⁹.

Не поступив в Училище живописи, ваяния и зодчества, Пластов определяется вольнослушателем в Строгановское училище на скульптурное отделение. Здесь, параллельно с резьбой по дереву, по слоновой кости, заливом и рисунками орнаментов, Пластов начинает писать маслом.

На втором году обучения самыми значительными занятиями для себя Пластов считает уроки Ф.Ф. Федоровского⁵⁰. Талантливый художник своей неутомимостью заражал окружающих. Как раз в это время он совмещает работу в училище с работой в Оперном театре С.И. Зимина⁵¹ и для антрепризы С.П. Дягилева в Париже⁵². Пластова привлекало в Федоровском его особое чуткое отношение к самобытности русской культуры, национальным традициям.

⁴⁸ Малкова О.П. Творчество художников «Бубнового валета» второй половины 1910-1950-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб, 2006. – С.8.

⁴⁹ Пластов А. Автобиография// Там же. – С. 14.

⁵⁰ Федоровский Федор Федорович (26) 14.12.1883, Чернигов – 07.09.1955, Москва. Театральный художник. Народный художник СССР (1951). Действительный член (1947) и вице-президент (1949) Академии художеств СССР. В 1907 г. окончил декоративное отделение Строгановского художественного училища, преподавал здесь до 1923. Как театральный художник впервые выступил в 1907 г., создав декорации к опере «Кармен» для оперного театра Зимина. После 1917 г. участвовал в оформлении массовых праздников. Работал зав. постановочной частью Большого театра (1922-1941, 1947-1953).

⁵¹ Декорации к опере П.И. Чайковского «Чародейка», 1913 г.

⁵² Декорации к опере М.П. Мусоргского «Хованщина», 1913 г.

Очевидно, к этому времени относятся немногие сохранившиеся ранние работы художника, такие как «Портрет брата Николая» (ил. 1), «Портрет брата Валентина» (ил. 2). Эти портреты красноречиво доказывают внимание начинающего художника к искусству своих учителей. «Портрет брата Николая» выполнен явно под влиянием И. И. Машкова: грубоватость формы, лаконичность цвета, использование контура, жесткость наложения красочной массы.

В портрете Валентина большее внимание уделено живописи лица. Мягче, тоньше ложится красочный слой. «Автопортрет» (в голубой косоворотке) конца 1910- начала 1920-х гг. (ил. 3) интересен тщательной проработкой формы, аккуратностью наложения краски и сложным решением светопередачи. Художник сосредоточено изучает свое лицо, внимательно, с ученической кропотливостью, перенося замеченное на холст. По-иному Пластов пишет свой портрет, датированный 1920-ми гг. (ил. 4). Здесь его кисть уже увереннее, смелее, да и проработка красочной поверхности уже не настолько филигранна, но столь же продумана. Если предположить, что эти работы были созданы примерно в одно и то же время (как утверждают составители одного из изданий⁵³), то иначе как поисками собственного стиля и метода такое разнообразие выбираемых живописных приемов не назовешь. Пластов действительно старательно ищет собственный путь в живописи и происходит это на фоне занятий скульптурой. То есть на самом деле, занятия пластикой остаются лишь фоном, вынужденной необходимостью.

В ряду перечисленных произведений портрет «Ефим Модонов» (ил. 5) выполнен иначе. Широкое, плоскостное письмо вызывает ассоциации с иконописью или парсуной. Но внимание зрителя привлекает не только это. Здесь Пластов, пожалуй, впервые, открывает себя как художник, готовый к важной миссии портретиста – отражению характера модели, умению живописными средствами передать тончайшие психологические нюансы

⁵³ Аркадий Александрович Пластов. Альбом. Составитель Н. Н. Пластов, автор вступ. ст. Т. Ю. Пластова. – М.: Музей-галерея «Новый Эрмитаж – один», 2006. – С. 40, 43.

портретируемого. В «Модонове» контрасты света и тени, монументальность силуэта, композиционная устойчивость раскрывают своенравность сложного, тяжелого, не склонного к компромиссам характера. Хотя датировка портрета обозначена во всех изданиях 1917-1920-ми гг., т.е. более поздними годами, чем портреты братьев, мы склонны отнести эту работу к произведениям, выполненным в самом начале 1910-х гг.

В 1914 г. Пластов все-таки поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества, но на скульптурное отделение. Он попадает в мастерскую академика С. М. Волнухина⁵⁴, автора памятника первопечатнику Ивану Федорову, наставника ведущих мастеров скульптуры первой трети XX века – С.Т. Коненкова, А.С. Голубкиной, А.Т. Матвеева. Он не имел «законченной системы обучения <...>. Основное и наиболее важное качество Волнухина заключалось в его замечательном умении вызвать в учениках глубокую любовь к своему делу, заинтересованность их творческими поисками. Достоинством Волнухина было то, что он <...> чрезвычайно чутко относился к индивидуальности учеников и не стремился навязывать им свои собственные взгляды <...>»⁵⁵.

Занимаясь в скульптурном классе, Пластов по-прежнему мечтает о живописи. Поэтому продолжает писать дома по вечерам. Московская студенческая жизнь была богата разнообразными художественными впечатлениями. Здесь и «Мир искусства», и «Бубновый валет», и галерея И.С. Щукина, открытая для публики в 1909 г., и Румянцевский музей, и Третьяковская галерея.

В октябре 1917 г.⁵⁶ третьекуртник Пластов уезжает обратно в Симбирскую губернию, где в течение семи лет занимается обустройством

⁵⁴ Творческая судьба Волнухина в чем-то схожа с судьбой Пластова. Первоначально Волнухин поступил в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества на архитектурное отделение, затем перешел к В. Г. Перову на живопись. Затем год занимался в Императорской Академии художеств, а окончил Московское Училище, получив звание классного художника скульптуры. Во время учебы Пластова он уже получил звание академика и был ведущим преподавателем скульптуры в Училище.

⁵⁵ Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1989. С.167.

⁵⁶ В феврале 1917 г. молодой Пластов участвует в революционных событиях. «...я, подобно многим, покатался по Москве на грузовике с пулеметами, с красным флагом на винтовке, арестовывая приставов, жандармов в участках, на вокзалах...» - Цит. по: Пластов А. Автобиография // Там же. – С. 14. Отметим,

новой жизни в Прислонихе⁵⁷. До 1925 г. он никуда не выезжает из Прислонихи, изредка наведываясь в Симбирск, поддерживая отношения с Архангельским, участвуя в немногочисленных художественных выставках губернского города⁵⁸.

Необходимость заработка заставляет Пластова заниматься скульптурой. Он принимает участие в конкурсе на проект памятника «Павшим в боях за Ульяновск» (в 1924 г. Симбирск переименовали в Ульяновск). Проект не был осуществлен. Однако, в 1926 г. художник выполняет еще один скульптурный заказ на «литой из свинца барельеф – профиль В. Ленина по прилагаемому эскизу размером по кругу с диаметром 40 см»⁵⁹ для мемориальной доски. Доски с барельефами, выполненными Пластовым, были установлены на трех домах Ульяновска в 1927 г.

В Москву Пластов возвращается в 1925 г.⁶⁰ Для него начинается новая жизнь – между Москвой и Прислонихой. Зимний сезон в Москве художник

революционные события всегда вызывали сочувствие у творческой молодежи. Так, о московских событиях 1905 года Коненков вспоминал: «У меня в студии постоянно собирались революционно настроенная молодежь. Среди них были Володя и Митя Волнухины – сыновья скульптора Волнухина /.../. Мы были связаны с Московским Советом Рабочих Депутатов, с Пресненско-Хомовническим районным комитетом РСДРП, а также с группой молодежи, обучавшейся в Училище живописи и ваяния» - Цит. по: Коненков С. Т. Слово к молодым. – М., 1958. С. 50-51.

⁵⁷ Как самый грамотный здесь человек, становится членом многочисленных комитетов и осваивает едва ему знакомые сельскохозяйственные специальности от пахаря до ветеринара.

⁵⁸ В рукописном отделе Русского музея хранится письмо Д. И. Архангельского, в котором перечисляются экспоненты одной из выставок Симбирска 1922 года: «/.../ В Симбирском книгохранилище с 5 по 28 мая была открыта выставка книжного искусства. На ней были выставлены эскизы exlibris-ов для книгохранилища местных художников и любителей рисовальщиков.

Один рисунок exlibris-а был выбран книгохранилищем для напечатания.

Участвовали в конкурсе:

Худ. Н.Ф. Некрасов – 1 экс

// П.С. Добрынин – 12 //

// А.А. Пластов – 3 //

уч. р. Д.Ив. Архангельский – 8 //

уч. шк. Шт. С. П. Эйлер – 1 //

В.М. Зыков – 3 // /.../» - ГРМ ОР. Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.5. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 24.06.1922.

⁵⁹ Цит по: Олина С.Н. Образ В.И. Ленина в творчестве А. Пластова.// Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века. Материалы III Поливановских чтений 19 мая 2003 г. – Ульяновск, 2004. С. 31.

⁶⁰ В Москве за время отсутствия Пластова кардинально изменились представления о роли искусства и предназначении художника в новой стране. В апреле 1918 г. формулируется Ленинский план монументальной пропаганды: «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции». В декабре в газете «Искусство коммуны» публикуется высказывание Ленина, где он требует от Луначарского замены авангардистов художниками-реалистами. В 1919 году упраздняется Российская Академия художеств. В 1921 г. покидает должность первого председателя Института художественной культуры В. Кандинский. Ему на смену приходит О. Брик (друг и ближайший сотрудник В. Маяковского по ЛЕФу), который ознаменовал свое вступление в

проводит в поисках работы и выполнением заказов издательств, в том числе Г.Ф. Мириманова⁶¹ и «Знание». Его тяготит создание сельскохозяйственных плакатов, работа же над иллюстрациями к произведениям А.П. Чехова, М. Горького оттачивает композиционное мастерство и позволяет работать с цветом акварелью и темперой.

Во второй половине 1920-х г. одним из знаменательных событий в жизни Пластова становится его первая персональная выставка, прошедшая в марте-апреле 1929 г. в Казани, в Центральном музее ТССР. Ни ее организаторы, ни сам молодой художник тогда еще не знали, что она станет последней персональной в жизни будущего академика и Народного художника, проведенной в Советском Союзе⁶². В пожаре 1931 г. погибли практически все экспонировавшиеся на ней произведения.

Открытие выставки совпало с изданием первой книжки о Пластове, написанной Корниловым. Самое деятельное участие в комплектовании состава представленных на ней произведений и в работе над текстом брошюры принимал Архангельский⁶³.

должность докладом, в котором предложил художникам бросить искусство и идти в производство. В резолюции по этому докладу «25 передовых мастеров признали свою деятельность только как живописцев бесцельной» - Голомшток И. Указ соч. – С. 30. В феврале 1922 года на открытии 47-ой выставки передвижников зарождается Ассоциация художников революционной России, председателем которой становится П. Радимов, а секретарем – Е. Кацман. Активисты реалистического направления предоставляют себя в «распоряжение революции» и просят: «Пусть ЦК РКП(б) укажет нам, художникам, как надо работать» - Кацман Е. Как создавался АХРР // АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов. – М., 1973. С. 81. И нарком просвещения Луначарский выдвигает руководящий лозунг – «назад к передвижникам» - Голомшток И. Указ соч. С. 39. В 1925-ом, в год возвращения А. Пластова в Москву, была принята резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», где литераторов и художников призывали создавать искусство «понятное и близкое миллионам трудящихся», и, используя все технические достижения старого мастерства, «выработать соответствующую форму, понятную миллионам» - История русского искусства. Т. XI. – М., 1957. – с. 175. Кроме того, в 1925 г. Пластов женится на Наталье Алексеевне фон Вик, которая сыграла большую роль в судьбе художника. Она была дочерью земского начальника Карсунского уезда Симбирской губернии. После революции, ее, дочь дворянина ждала печальная, если не трагическая участь. После ареста отца, лишенная привилегий, готовившаяся к уходу в монастырь, она несколько раз отказывала Аркадию выйти за него замуж. Но молодой Пластов был настойчив и в октябре они обвенчались. Наталья Алексеевна посвятила свою жизнь мужу-художнику, а Аркадий Александрович стал опорой и защитой не только ей, но и ее матери – Софье Васильевне фон Вик, прожившей всю жизнь в семье Пластовых, деля с ними все трудности крестьянской жизни, внося особый колорит в деревенский уклад: говорила по-французски и раскладывала пасьянс.

⁶¹ «Издательство Г. Ф. Мириманова» («На помощь деревне и школе») существовало с 1923 по 1930 гг. С издательством сотрудничал В.Ватагин. – См.: Каталог дешевых книг для детей издательства Г. Ф. Мириманова. – М., 1927. 16 с.

⁶² Прижизненная персональная выставка А.А. Пластова была также проведена в Болгарии в 1964 г.

⁶³ Он всячески способствовал продвижению своих учеников, поэтому с интересом воспринял идею Корнилова о проведении серии выставок художников Поволжья в Казани и издании словаря художников

К началу 1930-х гг.⁶⁴ Пластов известен в московских издательствах как иллюстратор рассказов и повестей М. Горького и А.П. Чехова, но его живописные работы, созданные в Прислонихе, малоизвестны. Возвращаясь сюда из столицы, он пишет портреты односельчан, пейзажи и натюрморты, считая весь этот материал своей лабораторией, не думая о законченности работ, воспринимая каждодневный труд как путь к большой картине.

Несмотря на ощутимую зависимость от Москвы, с ее выставочными залами, заинтересованной публикой, выгодными заказами и т.д., Пластов выбирает такой способ существования, когда творческая повседневность связана с крестьянской жизнью в деревне. Аналогичную уникальность ситуации абсолютного погружения в судьбы персонажей своих произведений можно отметить лишь в жизни и творчестве М.А. Шолохова. Среди кинематографистов, связавших искусство со своим крестьянским происхождением и мирозерцанием необходимо вспомнить имя А.

этого региона Советского Союза. Брошюра «Ульяновский художник Аркадий Александрович Пластов» 1929 г. выходит в серии «Материалы к словарю художников Поволжья». Работая в Казанском музее с 1921 г., Корнилов выполнял обязанности научного сотрудника историко-археологического отдела, состоял ученым секретарем, возглавлял музейную библиотеку, занимался созданием в музее отдела древнерусского искусства. Будучи страстным библиофилом, Корнилов с особой любовью относился к экслибрисам: собирал, изучал, систематизировал. На выставке в Казанском музее в 1922-1923 гг. им было представлено около 270 книжных знаков из собственного собрания. В этой связи и начинается более чем полустолетняя переписка Корнилова с Архангельским.

⁶⁴Художественная жизнь страны этого времени развивается по обозначенным партийной идеологией линиям развития. Немногим художникам удавалось противостоять сложившейся ситуации, мимикрировать в искусственно созданной среде, подстраиваться и подлаживаться без ощутимых потерь в творчестве. И уж вовсе единицы попадали в положение тех, кому удавалось найти тот единственно возможный вариант существования, где не было места лицемерию, где не надо было искать компромиссов со своим мировоззрением, ощущением бытия и жизни. Жесткость принимаемых решений оставляла мало возможностей для выбора творческого метода.

Как известно, впервые словосочетание «социалистический реализм» появилось на страницах «Литературной газеты» в мае 1932 г., после принятого в апреле постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Принципы «социалистического реализма» были предложены на «таинственной встрече Сталина с советскими писателями на квартире у Горького, состоявшейся 26 октября 1932 г.» (Голомшток И. Указ. соч. С. 14). Вскоре после принятия постановления, были ликвидированы все периодические издания по искусству, связанные с теми или иными группировками, и с 1933 г. начал выходить единый журнал «Искусство», ставший официальным печатным органом Союза советских художников. На этом фоне работают представители всех творческих профессий. Кинематограф, как один из массовых видов искусства, имеющих гигантский потенциал воздействия на сердца и умы народа, тоже берется под жесткий контроль власти. Уже в 1917 г. в системе Внешкольного отдела Наркомпроса, возглавляемой Н. К. Крупской, был образован киноподотдел, а затем Московский и Петроградский кинокомитеты. Уже в 1919 г. Ленин подписал декрет Совета Народных комиссаров РСФСР «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения» (См.: Очерки истории советского кино. Т. I. – М., 1956; Юренев Р.Н. Краткая история советского кино. – М., 1979). Перед каждым художником ставятся идеологические задачи. Необходимость соответствия политическим требованиям становится вопросом жизни в стране.

Довженко, создавшего канонические произведения молодого советского кино.

В то время, когда А.П. Довженко снимает кинопоэму «Звенигора» (1928), фильм «Земля» (1930), С.М. Эйзенштейн – «Старое и новое» (1929), И.А. Пырьев – «Постороннюю женщину» (1929), М.А. Шолохов дописывает «Тихий Дон», А.П. Платонов – «Чевенгур», Пластов в Прислонихе пишет портреты жены – «Наталья Алексеевна» (ил. 6) и «За стежкой одеяла» (ил. 7), «Пасхальный натюрморт» (ил. 8), «Летний праздник в Прислонихе» (ил. 9), чудом сохранившиеся в пожаре 1931 г. Их датировка приблизительна. Судя по способу наложения красочной массы, тщательному и выверенному, с датировками «рубеж 1920-30-х гг.» или «вторая пол. 1920-х гг.» можно согласиться, хотя они и не являются авторскими⁶⁵. Учитывая время создания перечисленных работ, привлекает внимание выбор тем и сюжетов: традиционных для русского искусства, но нежелательных в условиях указанного времени.

Уже в этих небольших холстах обнаруживается живописный темперамент художника. Теперь Пластов не оглядывается на эксперименты с формой своих авторитетных учителей. Работа с цветом становится основополагающим элементом пластовского живописного языка. Особенно показателен «Летний праздник», где красочная мозаичность естественна и органична, а пластика композиции лишена ощущения сделанности или надуманности. Художник позволяет себе в конце 1920-х гг. обращаться к сюжетам несвойственным для этого времени. Работая в изоляции от пристального внимания кого бы то ни было, Пластов не ограничен ни в выборе тем, ни в способах их воплощения. «За сюжетом всегда стоит более широкое понятие, что условно можно назвать темой. Это то, чем художник живет»⁶⁶.

⁶⁵ После смерти А.А. Пластова, систематизацией его наследия занимался Николай Аркадьевич Пластов.

⁶⁶ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Козельск: Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. С. 33.

В переписке с родными, близкими, друзьями А.А. Пластов необыкновенно точно формулирует свои взгляды на искусство, на профессионализм в живописи, разъясняет свое видение той или иной творческой или мировоззренческой проблемы. «Если искусство во многом, так сказать, иносказание, немая и самая красноречивая речь, то, видимо, надо иметь <...> зрителю какие-то особенные уши, чтобы услышать этот сокровенный, страстный шепот души художника, чтобы вдруг ощутить тепло его уст, очнуться и как бы воскреснуть в ином чудесном мире, из которого, заглянув в него хоть раз, уже никогда не захочется вернуться <...>»⁶⁷. Мечтая о таком идеальном зрителе, Пластов сам обладал таким внутренним видением, которое позволяло ему видеть истину. Для него она не скрыта, напротив, ясна и понятна. Поэтому образ в его понимании соответствует определению, данному В.И. Далем: «Образ – вещь подлинная, истотная»⁶⁸, т. е. максимально стремящаяся приблизиться к истине, истоку, сути.

На протяжении многих лет Пластов не просто приближался к истине, он будто бы изначально знал к чему стремиться. Это стремление диктовало ему и методы работы, и способы достижения поставленной цели, и поиски возможности для ее реализации. С самых ранних живописных опытов Пластов разрабатывал лишь те темы и сюжеты, которые были ему близки. Они существовали рядом с ним, с его жизнью, с его судьбой. Надо было только уловить момент рождения замысла, успеть услышать его открытым сердцем.

После пожара 1931 г. в Прислонихе, в огне которого сгорело практически все созданное художником, начался новый этап в творчестве мастера: «Это было время, когда я медленно подходил к тому, как сделаться, наконец, художником. Этюды я начал собирать с еще большим жаром, но уже под новым углом зрения: на определенную тему, с попытками преобразования их согласно с требованиями задуманной картины. Я уже не

⁶⁷ Пластов А. Черновик письма искусствоведу С. от 1.63 г. // Художник, 1972, №11. С. 27.

⁶⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. И – О. – М.: ГИС, 1979. С. 613.

разбрасывался так, как раньше. С горечью убеждался я, что лезть куда-нибудь на выставки и т.п. мне рановато, но времени впереди было много»⁶⁹. Таким образом, несмотря на заказы от издательств, несмотря на успех выставки в Казани, Пластов еще не считает себя готовым к большой живописной работе – к картине. С этого времени начинается восхождение к вершинам живописного мастерства без оглядок на потери и бесчисленные барьеры. Это восхождение невозможно представить себе без уже пройденного, уже найденного, уже завоеванного, без того, с чем родился, на чем воспитывался.

Созданное Пластовым на протяжении 1930-х гг. стало классикой и своего рода эстетическим эталоном эпохи. С одной стороны, художника ждет успех на самых крупных советских выставках, с другой – к его искусству относятся настороженно. Пластов слишком независим, обособлен, нарочито отстранен от общественно-политической жизни. Это дает ему возможность писать то, что ему интересно, но не показывать созданное широкой публике еще долгие годы. Конечно, дело здесь еще и в уровне требовательности к себе и своей работе. Именно поэтому, например, свои многочисленные портреты, созданные в 1930-е гг., Пластов редко выставляет.

Жанр портрета был интересен художнику на протяжении всей жизни. Моделями ему служили жители Прислонихи, некоторых он писал однажды, но были и любимые натурщики, с которыми работал неоднократно.

В 1930-е гг. портретные этюды служили Пластову материалом для многофигурных композиций. Для таких, например, как «Колхозный базар (Скотный ряд)» (ил. 10). Этот холст был одним из первых значительных произведений в творчестве мастера. И уже здесь художник собирает многое из своего «этюдного богатства»: пейзажные наброски, элементы натюрморта, хорошо знакомая анималистика и портреты. Пластов словно демонстрирует свои возможности: умение ориентироваться в жанрах, в технике, в

⁶⁹ Пластов А. Автобиография// Художник, 1972, №11. С. 15.

материале. Знаменательной особенностью работы является ее динамичность. Ритмически композиция строится на пересечении вертикалей диагональными или горизонтальными лучами. Художник соотносит почти каждый персонаж друг с другом. От этого пространство картины наполняется движением. Ощущение дополняется жестами и позами героев.

Тяготение к динамичной, многофигурной композиции – одна из ключевых особенностей в творчестве Пластова; большинство подобных произведений созданы в 1930-е гг. Именно они обратили на себя внимание и определили место живописца в художественной среде своего времени.

Замыслов для большой картины у Пластова в этот период было множество, осуществление одного из них связано с подготовкой к грандиозной выставке 1937 г. «Индустрия социализма». Заключив договор на картину к выставке, он, наконец, получает возможность работы над большой композицией.

Такое долгое ожидание значительной работы, внутренняя готовность к ней, выплеснулось и засверкало, зашумело, запело и заискрилось в «Колхозном празднике (Праздник урожая)» (ил. 11). Поэтому-то не думалось о «композиционном центре», как писал об этом художник, и в чем его упрекала критика. Замысел картины заключался в передаче атмосферы сказочного пира, участниками которого были люди близкие, родные, такие понятные в своих отношениях друг с другом, существующие в гармонии с миром и с самими собой. Здесь нет и тени непонимания или сомнений, все просто и безыскусно.

Многофигурный «Колхозный праздник» является и групповым портретом и жанровой картиной. Портретом, потому что практически каждый персонаж полотна имеет конкретное имя жителя Прислонихи, жанровой картиной, потому что все они вовлечены в действие. Каждый отдельно взятый персонаж существует как бы сам по себе. В то же время представить себе исключение одного элемента из целого совершенно невозможно. Если условно разделить холст вертикально на три части, то

каждая будет иметь свой композиционный центр, выделенный художником яркими цветовыми пятнами и линиями сопряженных друг с другом фигур.

Перед зрителем, как на театральных подмостках предстают пластовские герои. Фризовость расположения фигур придает композиции устойчивость, но, в то же время, практически каждая из них изображена в движении: на первом плане – мужчина с гармошкой повернулся к столу и поднес кружку ко рту, женщина в белом платье подняла руки, поправляя прическу, старики, сидящие напротив ведут беседу, девочка отвернулась от стола, протягивая руку к яблоку, три женщины, обращенные спинами к зрителю, изображены в различных ракурсах, руки седовласого деда, в упор смотрящего на зрителя, в движении, мужчина в пиджаке в правой части полотна – наливает из графина. И только две группы персонажей, расположенные на противоположных краях полотна относительно статичны: слева – мальчики, играющие на балалайке и гармошке, справа – бабка с внучкой, сидящие у самовара и улыбающаяся им женщина, изображенная в профиль. Даже предметы натюрморта полны динамики: выпадающие из корзины яблоки, стремящиеся соскользнуть из тарелок медовые соты, бублики, свисающие из ящика. В спокойном состоянии изображены лишь собаки.

Огромное полотно – 187x307 – наполнено движением. Художник чутко распределяет волны поз, жестов, взглядов своих героев. Но в то же время и они, герои картины, заставляют живописца подчиняться себе. Прежде всего, тем, что они просто существуют и все, без исключения, «требуют» своего живописного воплощения.

Эта работа в творчестве Пластова была одной из первых крупных композиций, написанных в технике масляной живописи. Спустя годы художник упрекал себя в своей восторженности перед предстоящей работой и был неудовлетворен результатом: «Мое неуклюжее детище, <...>, встретило самый радушный прием, и меня всячески хвалили. Но, как это всегда бывает, после общественного просмотра глаза мои как бы внезапно

раскрылись на картину. Это ведь был мой первый опыт претворения наблюдений и этюдов в картину. Я с душевной болью, прямо скажу, увидел, что хотя работал над вещью, задыхаясь от счастья, что наконец-то изображаю самое мое любимое, да еще масляными красками, как самый заправский художник, я все еще очень плохо знал, что же мне делать с бесчисленными подробностями, с бесконечно милыми слагаемыми, в каком соподчинении они должны быть на параде, в какую силу звучать в общем хоре. Короче, я на практике увидел, как я плохо знаю свое дело, свои силы, что я еще не художник»⁷⁰. Слишком суровым был приговор Пластову самому себе. Достаточно сравнить его искреннюю, темпераментную работу с картиной, представленной на той же выставке С.В. Герасимовым с тем же названием – «Колхозный праздник». Известный мастер кисти, много работавший в «крестьянской» теме, Герасимов в ней так и не смог преодолеть давление «социального заказа». Условность предлагаемой ситуации довлеет над живописной техничностью и над жанровой многоплановостью (здесь и портретные наблюдения, и натюрморт, и пейзаж). Конечным итогом становится неловкость зрителя перед стремлением автора убедить его в правдивости (или реальности) происходящего.

Сложно, действительно невероятно трудно было находиться под прессом идеологических установок, стоящих перед художниками конца 1930-х годов. Все, что могло быть истолковано как вредное (чуждое), старательно замечалось или придумывалось, подвергалось остракизму. Пластов учился тому, как оставаться художником и человеком в этих условиях, не предавая ни себя, ни других. «Мир беретя им в своей самоценности, без какого-либо угнетения или подчинения стилистическим схемам, он не может пройти мимо того, что его окружает, живет, меняется и рождается вновь»⁷¹.

⁷⁰ Пластов А. Автобиография // Художник, 1972, №11. С. 16.

⁷¹ Ляняшин В.А. ... художников друг и советник. С. 83.

Необходимо было выполнять требования лишенного «терминологического смысла»⁷² социалистического реализма, фундаментом которого были вдохновляющие цитаты из В.Г. Короленко: «Человек создан для счастья, как птица для полета» или из М. Горького: «Человек – это звучит гордо». Пластов учитывал запросы «нового гуманизма» в условиях всеобщего и всеобъемлющего счастья. Т.Ю. Пластова в одной из своих статей пишет, что при утверждении эскиза художнику было предложено поместить «портрет тов. Сталина над аркой или портретов членов Политбюро на доме»⁷³.

Сегодня портрет Сталина в картине «Колхозный праздник» приобретает знаковую сущность. Воспринимать этот образ буквально, как вдохновляющий символ эпохи, уже невозможно. Смысловые акценты со временем сместились. Для Пластова – это было действительно условное изображение «отца народов», но сегодня этот знак преобразился в ориентир, необходимый зрителю для соотнесения сюжета со временем повествования. Благодаря пресловутому портрету, в картине появился элемент историзма⁷⁴.

В этом же, 1937 г., к выставке «XX лет Рабоче-крестьянской Красной Армии и Военно-морского флота» Пластов работает над картиной «Купание коней» (выставка состоялась в 1938 году). Выбор темы принадлежал самому художнику. Начиная над ней работу, Пластов понимал, что уже имеющегося материала ему на композицию не хватит. Так он пишет в Автобиографии. Поэтому, художник едет в Армавир, в одну из частей 12 кавказской Дивизии РКК, где, как всегда, с упоением, пишет многочисленные этюды: «купающие лошадей», этюды обнаженного тела, «купающихся детей». Создание этой

⁷² Голдовский Г.Н. Большая картина как феномен истории русской картины // Большая картина/ Альманах. Вып. 129. – СПб: Palace Editions, 2006. С. 27.

⁷³ Аркадий Александрович Пластов // Альбом. Сост. Н. Н. Пластов. Вступ. ст. Т. Ю. Пластова. – М.: Новый Эрмитаж, 2006. С. 14. *Автор текста не указывает на документальный источник этой информации.*

⁷⁴ В марте 1956 г. Пластову было предложено заретушировать портрет Сталина для печати репродукций этой картины. Об этом – Пластова Т. Ю. Творчество А.А. Пластова послевоенного десятилетия и новые пути отечественного искусства / Материалы международной научной конференции «творческое наследие А. А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 109-113.

картины стало своеобразной реализацией работы над композицией «Праздник Флора и Лавра», задуманной еще в 1915 г. и дошедшей до нас в акварели⁷⁵.

Собирая в единую композицию написанные этюды, Пластов создает эскиз картины. Именно этот эскиз (ил. 12) (66,5x99,5) из собрания семьи художника репродуцируется едва ли не чаще картины (ил. 13) (200x300), хранящейся в Русском музее.

Живой, натурный этюд, наполненный солнечным светом и радостью бытия, в картине преобразуется. Доля законченности, сделанности значительно «гасит» сиюминутность живописной скорописи. Пластов, сосредотачивая внимание на фигурах первого плана, отказывается от панорамности построения композиции, которая ярко прозвучала в этюде. Художник поднимает линию горизонта, приближает к краю холста основное действие картины. В законченной работе исчезают зеленые дали, небо затягивается тучами. Полотно, сохраняя фрагментарность этюда, приобретает совсем иное звучание. Пластов будто сдерживает порыв первоощущения⁷⁶.

В своей автобиографии Пластов также взыскательно, как и по поводу «Колхозного праздника» отзывается о «Купании коней»: «Картина все же

⁷⁵ 19,5x47,5. Собрание семьи художника.

⁷⁶ После представления картины на суд жюри перед выставкой, художник получает выписку стенограммы обсуждения «Купания коней»: «Тов. Герасимов – Пластов такой художник, который работает с удовольствием и всякую поправку примет. Поэтому ему надо взглянуть как следует в картину. У второй лошади губа нехорошая.

тов. Котов – Вещь очень хорошая. Для того, чтобы в хорошей вещи не было ляпсусов, надо исправить следующее: у левой лошади, у левой рамы нос, рот и верхнюю губу и ниже надо нарисовать, у следующей гнедой лошади прорисовать голову, щеку найти. Спину красноармейца, который сидит на белой лошади надо написать, потому что это не человек. Спину надо нарисовать. Это ответственное место. Надо, чтобы была выявлена конструкция спины.

тов. Авилов – Мне прежде всего бросилось в глаза белая лошадь, которая плавает, длинная. Если она придет сюда, это махина будет! Затем относительно того, который на поводу дальше ведет лошадь. Это же мальчишка-подросток, на красноармейца он не похож (на рыжей лошади), судя по физиономии, ему можно дать лет 15. Ему надо придать характер. Если красноармеец, то возраст надо показать.

А так картина вообще смотрится приятно.

Постановление: довести до сведения автора замечания, высказанные на жюри и просить внести исправления, указанные в стенограмме» (Архив Н.Н. Пластова. 1938 год. Выписка из стенограммы жюри от 5.IV.38 г.)

осталась недописанной, не доведенной до «дальше некуда», что мне хотелось в ней дать»⁷⁷.

В окончательном варианте Пластов отказывается от нескольких фигур первого плана и выбирает иные ракурсы персонажей, тем самым, сдерживает богатую динамику, оживлявшую этюд. Но, несмотря на это, В «Купании коней» ощущение движения столь же яркое, как и в «Колхозном празднике». Художник принципиально не отказывается от волнообразной композиции, дополняя ее диагональным движением на втором плане. Пластов заполняет эту часть картинного пространства изображением плывущей белой лошади.

Цветовое решение «Купания» не столь богато, как «Праздника». «Купание» не многоцветно, здесь нет цветовых контрастов, но по звучности передачи солнечного света ничуть ему не уступает. Работа с солнечным светом, с солнечным освещением в картинах Пластова на протяжении его творческого пути играло огромное значение. Подавляющее большинство картин наполнены солнцем. Лишь самые трагические полотна художника лишены солнечности.

Итак, в картинах из собрания Русского музея «Колхозный праздник» и «Купание коней» отражаются наиболее характерные для периода 1930-х гг. черты творческого метода и живописной системы Пластова. Прежде всего, это – тщательность работы над этюдным материалом, разработка сложных многофигурных композиций, тяготеющих к динамичности, эксперименты со светопередачей. Массивный мазок, воссоздающий форму предметов, пластику фигур, материалов, естественность его характера – одно из главных составляющих в живописной организации произведений Пластова.

⁷⁷ Пластов А. Автобиография // Художник, 1972, №11. С. 15.

1.2. Синтез жанров в образной структуре произведений

А.А. Пластова 1930-х – начала 1940-х годов

Передача материальности форм, верность «попадания» в колористические особенности предметов и воздушной среды вокруг них оттачивалась Пластовым в подготовительных работах. В этюдном материале 1930-х годов отчетливо прослеживается процесс становления живописного мастерства художника. Если в работах конца 1920-х гг. его письму была свойственна аккуратность и выверенная точность наложения мазка, то к середине 1930-х гг. Пластов начинает писать значительно свободнее, позволяя себе лепить форму не только тональными переходами, светотеневыми моделировками, но и пластикой самого мазка.

Сравнивая живопись «Пасхального натюрморта» или «Утреннего натюрморта» (ил. 14) с портретами «Федор Тоньшин» (ил. 15) или «Татьяна Юдашнова (Танега)» (ил. 16), отмечаешь значительное различие этих работ в плане свободного, непринужденного способа работы с краской, но тоновая градация цвета занимает художника в этот период не меньше. Так, портрет «Федор Тоньшин» почти монохромен. В основе колорита охра и ее оттенки, с незначительными дополнениями других цветов. Благодаря этому, образ приобретает особую теплоту и непосредственность. Федор Тоньшин – один из любимых натурщиков Пластова, которого он писал ни один раз, во всех портретах предстает именно в таком цветовом решении, подчеркивающим авторское отношение к своему герою, много пережившему, но сохранившему какую-то удивительную детскость во взгляде.

Пластова привлекают совершенно разные типажи. Его любовь к людям, восхищение перед ними, внимание и уважение, отражены в портретах во всей полноте.

В 1930-е г. он задумывает монументальное полотно на тему восстания Пугачева. Захваченный этим замыслом, Пластов с увлечением начинает собирать подготовительный материал. Ему уже была знакома тема. Еще на

казанской выставке 1929 г. среди прочих экспонировался лист под названием «Е. Пугачев» (1927-1928 гг. бум., темпера)⁷⁸. На протяжении нескольких десятилетий Пластов внутренне готовился к осуществлению этой идеи. Подготовительные работы велись художником на протяжении 1930-1950-х гг.

Собирая материал для будущей картины, он создал, таким образом, обширную портретную галерею своих современников-земляков. К подготовительным работам к «Пугачевщине», а именно так должна была называться картина, невозможно приписать все создаваемые в этот период портреты, не только потому, что художник не воплотил замысел в жизнь, но еще и в силу того, что созданное в этюдах при необходимости становилось частью других композиций.

Портреты 1930-х – начала 1940-х гг. – это живописная лаборатория Пластова, где он испытывает свои возможности, различные приемы, оттачивает мастерство. К таким работам относятся портреты Тоньшиных – Федора и Ивана, Николая Степановича Шарымова (Назарова) (ил. 17), Ивана Гундорова (ил. 18), Петрухи Гришина (За столом) (ил. 19), старика Герасима Терехина (ил. 20).

Поначалу, Пластов пишет свои модели погрудно и строго анфас, игнорирует разработку фона и антураж, тем самым, концентрируя внимание на лицах, пытаясь достичь не только портретного сходства, но и передать особенности характера модели, ее настроения в момент работы над портретом.

Постепенно композиции портретов усложняются. Пластов начинает использовать ракурсы, вводит в изображение жесты, детализирует фоны, добавляет жанровые элементы. Это представляется важным для более глубокого постижения натуры, как будто художнику становится понятным, что в портретном жанре нет таких мелочей и подробностей, которые не

⁷⁸ Корнилов П.Е. Ульяновский художник Аркадий Александрович Пластов. – Казань, 1929. С. 15. Указанная работа, по-видимому, утрачена, т. к. указаний на нее нет в Каталоге 1976 г. под общей ред. Н.А. Пластова.

подчеркнули бы сути изображаемого, не привнесли бы важные штрихи к характеристике модели. В портрете старика Герасима Терехина посох, крепко сжимаемый старческими руками и суровый, напряженный взгляд из-под нахмуренных бровей определяют упрямую и непреклонную натуру модели, в портрете Татьяны Юдашновой (Танеги) Богородичные иконы на стене, ракурс фигуры, спокойный, внимательный взгляд героини характеризуют уверенную в себе и в своем будущем женщину.

Особой теплотой и сердечностью наполнены портреты родных, созданные в это время. «За старинной книгой (О.И. Пластова)» (ил. 21) – портрет матери художника. Книга на коленях старой женщины, сидящей у окна, имеет совершенно определенное смысловое значение. За чтением встает образ «знания», ведь «книга» в системе символов всегда означала причастность к божественному познанию, мудрости. Художник разворачивает повествование о человеке, чья судьба была ему близка, кому он сочувствует, кого он не просто любит, но жалеет. «За старинной книгой» – одно из самых глубоких и эмоционально выразительных произведений художника 30-х годов.

В «Портрете Коли с кошкой» (ил. 22) Пластов столь же внимателен к модели. Но настроение этой работы совсем иное. Впечатление тревоги создается чуть смещенным вправо центром композиции, яркой мозаикой треугольных лоскутов стеганного одеяла, на фоне которого изображен ребенок, внимательным и грустным выражением глаз мальчика, прямо смотрящего на зрителя. В этом он очень схож с портретом «Коля у елки» (ил. 23) – яркие украшения на елке позади модели и тот же, вдумчивый и печальный взгляд ребенка.

Сына Пластов пишет часто. Эти работы можно разделить на две группы: с одной стороны, портреты с элементами жанра (действия), с другой – представляющие модель в статичном состоянии. Художника интересуют любые нюансы поведения, смены настроения, как будто он пытается понять, что таит в себе это маленькое существо, такое родное, но такое загадочное. С

рождением сына в творчестве Пластова появляется особенный интерес к детским образам, неослабевающий на протяжении последующих десятилетий.

Портреты жены этих годов разнообразны, но доминантой в них звучит та же нежность и благоговение. Особым настроением исполнен портрет «За стежкой одеяла (Н. А. Пластова)». Пластов запечатлел жену за занятием, кормившем всю семью в самые трудные времена. Яркие, добротнo сшитые одеяла пользовались спросом в Прислонихе. Наталья Алексеевна долгие часы проводила за работой у окна. Но в портрете Пластова нет и намека на утомленность героини, в картине царит покой и умиротворение. Спокойная, уравновешенная композиция; пластика профиля женщины подчеркнута светом, исходящим из окна; холодные оттенки блузы и полотна, лежащего на столе, смягчаются теплыми тонами лица и яркими мазками букета на подоконнике.

Портрет дышит домашним теплом и уютом, такими дорогими для художника, проводившего долгие месяцы вдали от родных. В эти годы Наталья Алексеевна часто позирует Пластову. В работе «С кроликом (Портрет жены)» (ил. 24) живописец так же поэтичен в создании женского образа. Простота и безыскусность портрета, вызывают ощущение исключительной искренности. Такая открытость в передаче чувств, станет одним из основных векторов искусства Пластова. Без этого качества невозможно представить существование таких полотен, как «Первый снег», «Весна», «Фашист пролетел».

Прямодушие и естественность, своеобразный эмоциональный импрессионизм, свойственны большинству полотен Пластова. В этом – их особое своеобразие, подкупающее зрителя и заставляющее его безоглядно верить автору. Пластов обладал тем самым внутренним зрением, о котором писал Н.Н. Третьяков: «Внутреннее зрение дает возможность видеть истину. Ясность достигается нравственным, духовным путем. Такое понимание

видения мы находим в иконописи и у некоторых великих мастеров»⁷⁹. Этого невозможно достичь, методично осваивая ремесло живописца. Такое свойство – результат глубоких размышлений о жизни, органическая особенность художественного таланта Пластова.

Пластов не считал себя портретистом⁸⁰ в том смысле этого определения, которое применимо в отношении В.А. Серова, М.В. Нестерова, П.Д. Корина. Он не писал заказных портретов, все, что сделано им в портретом жанре, в основном написано «для себя» или как подготовительный материал для жанровых композиций⁸¹.

Невоплощенная «Пугачевщина» была замыслом, благодаря которому Пластов увековечил облик ушедшей эпохи. На фоне военных событий произошел новый виток работы над картиной, для нее было написано множество портретов.

Запечатленные Пластовым типажи – символы не только своего времени, но и примеры того национального характера, закат которого пристально наблюдал художник: «Ушел прекрасный образчик настоящего русского мужика, - писал он о своем неоднократно позировавшем ему соседе, - ... один из тех, кто уже никогда не появится на святой Руси, богатырь телом и младенец душой, безропотный работник до последнего вздоха, на все руки мастер, да какой еще, настоящий крестьянин во всем очаровании крестьянства, если кто еще понимает что-нибудь в этом деле или когда-нибудь задумывался, что такое был когда-то «мужик»»⁸².

⁷⁹ Третьяков Н.Н. Образ в искусстве... С. 14-15.

⁸⁰ В 1959 г. на выставке «Наш современник» Пластов представил 29 портретов под общим названием «Портреты колхозников колхоза «Новая сила» села Прислониха, Майнинского района Ульяновской области». См. – Наш современник. Выставка произведений действительных членов, почетных членов и членов-корреспондентов Академии художеств СССР. Каталог. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1959. С. 15-16.

⁸¹ В 1939 г. Пластовым написаны портреты И.М. Москвина, О.Л. Книппер-Чеховой, А.Н. Толстого, В.В. Барсовой, Е.А. Гнесиной для панно «Знатные люди России», подготовленном группой художников (Т.Г. Гапоненко, Г.Г. Нисским, В.В. Крайневым и др.) для Всемирной выставке в Нью-Йорке «Мир завтрашнего дня». В 1959 г. на выставке «Наш современник» Пластов представляет 29 портретов 1956-1958 гг., объединенных названием «Портреты колхозников колхоза «Новая сила» села Прислониха Майнинского района Ульяновской области».

⁸² Черновик письма искусствоведа С. И, 1963 г. //Художник, 1972, № 11. С. 27.

В своих моделях Пластов видел единую, общепределяющую характерную сущность крестьянства. В каждой из них чувствовал оплот русской земли, ее плоть и кровь. В понимании крестьянина и крестьянской жизни, глубже и искреннее Пластова, пожалуй, в отечественном искусстве XX века художника не было.

Обращения к крестьянской, шире – деревенской, тематике в живописи этого периода были. Произведения С.В. Герасимова, А.П. Бубнова, И.В. Евстигнеева, Л.Н. Веселовского, В.В. Мешкова по-своему отражающие будни и праздники советских колхозников, соседствовали на выставках конца 1930-х гг. с картинами Пластова. Но их умозрительные, условно сочиненные композиции не представляют широкой панорамности, всеохватности образов, созданных Пластовым. Рядом с ними гораздо более убедительными, вносящими дуновение свежести в замученные официальной торжественностью залы эпохальных выставок, смотрелись урбанистические сюжеты Ю.И. Пименова и грубоватые натюрморты П.П. Кончаловского.

Крестьянство, как не совсем понятный в своей патриархальной архаичности организм, а от этого несущий в себе какую-то скрытую угрозу, подчас ставило в тупик деятелей пытавшихся манипулировать его стихийной силой, осознающих его неудовлетворенность собственной жизнью. «Отсутствие интереса к пролетариату и индустриальному труду расценивались как патриархальность и «обрусение» и решительно осуждались»⁸³. В сознании обывателя давно и прочно укрепилось представление о «темном», «невежественном», «забитом» крестьянине, а о его жизни – как о все ухудшающемся от века в век положении, с ее темными сторонами и угнетенностью.

⁸³ Муратов А. М. Пасторальные мотивы в отечественной живописи послевоенного десятилетия / Материалы международной научной конференции «творческое наследие А. А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2013. С. 130.

Пластов не просто чувствовал крестьянский мир всем своим существом, он сам был частью этого мира, оставаясь при этом объективным наблюдателем, что отразилось в его живописной концепции, чуждой какой бы то ни было тенденциозности или идеализации.

Среди пластовских портретов мы почти не встретим безымянных – «Мужик в тулупе», «Старик с граблями» или «Кузнец», нет, за каждым – личность с собственной линией судьбы, историей, характером – «Кузнец Василий», «Петр Григорьевич Черняев», «Степан Изосимов (Былинин)», «Сторож Сергей «Кукушка» (Варламов)»⁸⁴. «... портрет по своей природе наиболее философский жанр живописи. Он в основе своей строится на сопоставлении того, что человек *есть* и того, чем человек *должен быть*»⁸⁵.

В ряду портретных произведений Пластова конца 1930-х -1940-х гг. заметно постепенное движение к снижению сюжетной наполненности. Если в ранних, уже рассмотренных нами портретах, Пластову была необходима некая литературно-сюжетная основа, добавлявшая существенный повествовательный момент – в портретах матери, жены, сына, Танеги -, то теперь, к началу сороковых годов и далее, художник почти отказывается от дополняющих портрет деталей, сосредотачивая внимание на лицах своих моделей и через призму жестов, ракурсов голов и постановки фигур характеризует тот или иной персонаж.

Анализируя историю портретного жанра, Ю.М. Лотман писал: «Многочисленные опыты пополнения портрета комментирующими его деталями – все это в конце концов оказалось лишь эпизодом. Осталось главное – портрет в портрете. Человеческое лицо оказалось самым существенным, той квинтэссенцией, в которой человек остается человеком или перестает быть им»⁸⁶. Именно в этом русле лежали портретные поиски Пластова предвоенного времени – от повествовательности к предельной

⁸⁴ Отметим, однако, что некоторые из работ Пластова публиковались под названиями «Старуха», «Старик», «Колхозный плотник».

⁸⁵ Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: «Искусство-СПБ», 2000. С. 510.

⁸⁶ Там же. С. 364.

лапидарности. Так, в ранних портретах – «Охотник Яков Гундоров» (ил. 25), «Пелагея» (ил. 26) – композиционные детали строят живописное повествование. Яков Гундоров изображается на фоне березовой рощи, с ружьем в руках, рядом – пес. Фигура представляется фронтально, взгляд героя устремлен прямо на зрителя. Перед нами портрет бесконечно уставшего человека, утомленность которого читается во взгляде. Пластов очень тщательно и сложно пишет лицо модели: на него ложатся рефлексы от желтеющей березовой листвы (которой вовсе не видно на этюде, но она угадывается за пределами холста, ведь молодая рябина с яркой кистью ягод тоже окрашена осенними желтыми тонами). Отсвет осени в широкой свободной живописи рубахи, на ее голубом полотне - отражение желтого и буро-зеленого. «Яков Гундоров» - один из тех немногих портретов художника, где практически отсутствует движение. Таким образом Пластов характеризует своего героя – замкнутого в самом себе, так и не открывшегося художнику, несмотря на все попытки через детализацию портретного пространства дополнить свои и зрительские ощущения.

Так же замкнута и героиня портрета «Пелагея». Но и здесь повествовательно-сюжетный элемент существенен для создания образа. На портрете изображена молодая дородная женщина. Она выглядит очень внушительно на фоне пышно взбитых подушек в ярких розово-красных наволочках. Источник света находится за спиной модели, поэтому ее лицо погружено в тень. Позирующая настолько непроницаема, что, если бы не конкретизирующие ее образ детали – подушки, бусы, брошь, черный фартук, - зритель так бы и оставался в недоумении: что же художнику важно было донести до него? В его взгляде на свою модель нет иронии, которую можно было бы ожидать от анализирующего свой персонаж автора. Живописный рассказ Пластова беспристрастен. Он любит красивую игру холодного и теплого, погружая зрителя в атмосферу довольства, домашнего уюта, созданного руками его непроницаемой героини, со взглядом которой мы никогда не встретимся. Благодаря деталям портрет обретает смысловую

наполненность, здесь они принципиальны для художника именно по содержательным соображениям.

Портреты «Роман Борисов» (ил. 27) и «Кузнец Василий» (ил. 28) решены иначе. Погрудные этюды выполнены энергично. Как уже отмечалось, динамика в картинах Пластова – одна из составляющих композиционного мышления художника. «Подвижность неподвижного создает гораздо большую напряженность смысла, чем естественная для нее неподвижность»⁸⁷. Здесь движение соткано сразу из нескольких, казалось бы незначительных, нюансов. В портрете «Борис Романов» это – положение головы и разворот плеч, направление взгляда и движение губ. Глядя на портрет невольно «вслушиваешься» в изображение, будто, еще мгновение и мы, наконец, узнаем, о чем же беседовал художник со своей моделью во время работы. В портрете кузнеца Василия все та же динамика, чуть обостренная, усиленная едва намеченным за спиной модели пейзажем. Поворот головы, устремленный вдаль взгляд прищуренных глаз, создают образ сильного, уверенного в себе хозяина. Покрытый морщинами лоб, обветренное лицо, написанное уверенными мазками, сочно лежащими на холст, создают образ немало испытавшего в жизни человека.

Красивые лица сторожа Сергея «Кукушки» (Варламова) (ил. 29), Петра Григорьевича Черняева (ил. 30) индивидуально выразительны. Преисполненные чувством собственного достоинства, наделенные недюжинной силой, они способны заставить трепетать посягнувшего на то, что им дорого, что ими любимо. Острый драматизм образа Петра Григорьевича Черняева достигается эффектным освещением. Высветленная лучом света правая сторона лица модели и погруженная в тень левая, контраст противоположных друг другу фрагментов фона, чуть приподнятое правое плечо персонажа, создают ощущение тревоги и напряженности.

Иное эмоциональное состояние в портрете Андрея Трифоновича Рябова (ил. 31). Здесь живописное решение образа исполнено в той доле

⁸⁷ Лотман Ю.М. Указ соч. – С. 509.

незавершенности, которое свойственно работам *a la prima*. Красочные линии спешно ложатся на холст, зримо представляя каждое движение кисти, логику цветового построения формы. Ощущение движения кроется именно в этих движениях кисти. Сложный красочный замес розового с голубым, лиловым, зеленым не оставляет сомнения в том, что сеанс проходил на открытом воздухе. Пластов точно передает влияние воздушной среды на лицо модели. Нет, он не растворяет форму в потоке солнечного света, но очень верно берет ноту соприкосновения с ней легкого дыхания свежести воздушного потока.

К пленэрным портретным этюдам Пластов обращается довольно часто. В портретах Никиты Гуляева (ил. 32), Михаила Гуляева (ил. 33), Петра Григорьевича Черняева (с граблями) (ил. 34) пленэрность является основным живописным мотивом. Он импровизационен, но от этого не менее осмыслен. Художник намеренно помещает свои персонажи в свето-воздушную среду, способную наполнить новым колористическим звучанием уже знакомые образы.

Ставя перед собой определенные живописные задачи, Пластов связывает их с достижением той единственной цели, ради которой, собственно, и используются те или иные композиционные вариации, применяются различные цветовые созвучия, выбирается то или иное пространственное построение – ради единственно верного полнокровного художественного образа, обладающего емкой индивидуальной характеристикой. Так, например, в портрете Михаила Гуляева точно найденный ракурс фигуры, выбранная автором точка зрения – снизу вверх, задумчивый взгляд модели, направлены на раскрытие индивидуальных особенностей ее характера – человека волевого, сильного и мудрого.

Петра Григорьевича Черняева Пластов писал неоднократно. Художника привлекала его колоритная внешность – седовласый старец с окладистой бородой, с добрым, загорелым в июльские сенокосы, лицом. Портрет Черняева (с граблями) пронизан солнечным светом, что так гармонично для облика модели, будто он сам излучает этот свет. «Мне не

составляло большого труда распределить роли между теми, кто изображен на той или иной картине. Каждого из окружающих я настолько хорошо знал, что совсем почти не мучился поисками типажа, - писал Пластов, - Конечно, я мог вместо одного взять другого, но выбором руководила и личная симпатия: ведь любимое преимущественно хочется закрепить навеки»⁸⁸. Именно Петр Черняев позирует Пластову для известного «Жнеца» (ил. 93), одного из самых лучезарных произведений художника. Солнечный свет здесь становится ведущим и объединяющим началом. В образе Черняева отразилось не только особое отношение к модели. В нем Пластов увидел те индивидуально-личностные качества, которые представляют с его точки зрения и наиболее типические черты русского крестьянина.

Поиски художника в работах над конкретным образом в конечном итоге приводят его к обобщению, концентрации множественных составляющих в одном, наиболее характерном типаже, за которым стоит и судьба конкретного человека, и множество судеб таких же людей, как и он. Заставляя поверить в индивидуальную подлинность своего героя, Пластов вместе с тем поднимает его до уровня символа. В данном случае – это символ национального характера, символ земледельца, крестьянина.

Среди многих любимых моделей Пластов особо выделял Федора и Ивана Тоньшиных. Портретные этюды Тоньшиных вошли в композиции многих картин художника. Внешность обоих чрезвычайно привлекала Пластова: выражение вечного удивления, какой-то детской незащищенности в их лицах, много раз закрепленная в живописи художника, сделала их образы узнаваемыми в картинах «Сенокос», «Гость с фронта», множества других.

В портрете Ивана Сергеевича Тоньшина (в избе) (ил. 35) Пластов достигает особого рода светоносности. Свет проникает в деревенский дом из окна, усиливая яркие краски наброшенного на кровать покрывала, играя на белой рубашке модели. Находясь в потоке солнечного света, фигура

⁸⁸ Пластов А. Автобиография// Художник, 1972, №11. С. 16.

Тоньшина даже в тенях написана очень светло, будто художник подчеркивает излучаемую моделью светозарность. В отличие от пленэрного портрета Ивана Тоньшина (ил. 36), живопись этой работы – образец тонального богатства небольшого цветового набора. Благодаря колористической нюансировке образ, создаваемый художником, приобретает характер лирического звучания.

Почти монохромная живопись отличает портрет Федора Сергеевича Тоньшина (ил. 37). Здесь Пластов все внимание сосредотачивает на лице модели, которое пишет очень тонко, выверено накладывая мазок за мазком. Форма лепится тональными переходами и перекличками в пределах одного цвета. Теплая охристая гамма подчеркивается прохладой голубого ворота рубахи. Это – единственный контраст в живописи портрета, гармонирующий с цветом глаз модели, данный лишь легким касанием кисти. Колористическое решение отразило отношение художника к своей модели: в образе Федора Тоньшина Пластов отмечает тонкие грани характера, которые не часто становятся определяющими в создаваемых им крестьянских портретах.

На протяжении последующих десятилетий художник продолжал работать в портретном жанре, но, наметившаяся еще в довоенное время линия женского и детского портрета, в 1940-е гг. обретает новый характер, наполняется новыми смыслами.

Портреты 1930-х гг. стали живописным воплощением размышлений, отмечающих этапы процесса приближения к истине. Здесь отразились одновременно и поиски и их итоги. В этюдном материале Пластова нередко открываются подлинно значительные произведения.

Если первая половина 1930-х гг. была периодом накопления и формирования пластовского живописного языка, то вторая половина десятилетия и последующие годы характеризуются устойчивым движением к виртуозному владению материалом, когда мастеру уже не надо предварительно смешивать краски на палитре, пробуя цвет в том или ином

качестве, когда он, предвидя искомый эффект, импровизирует непосредственно на холсте. Такое постепенное нарастание мастерства ощутимо не только в портретах, но и в натюрмортах, и в пейзажных работах художника.

В сравнении сохранившихся работ конца 1920-х – начала 1930-х гг., таких как, например, «Утренний натюрморт» или «Пасхальный натюрморт», с натюрмортами «Цветы и яблоки» (ил. 38) или «Цветы и земляника» (ил. 40), заметно нарастание живописной раскрепощенности, естественности письма, вдохновенной работы с цветом. Колористическая импровизация постепенно становится неотъемлемой признаком авторского стиля Пластова.

Вместе с тем, художник очень внимательно продумывает каждую деталь композиционного построения полотна, будь то пейзаж, натюрморт, портрет или большая картина. Требовательное отношение к совершенству композиции художник сохранил на всю жизнь. Внук мастера вспоминает о том, как дед, сочиняя композицию, увеличивал размеры эскизов картин, наклеивая к основному листу бумаги дополнительные полоски снизу или сверху. Картины не просто сочинялись, они постепенно зрели в сознании мастера, прежде чем художник выбирал из многообразия вариантов единственно приемлемый.

Важнейшей составной частью жанровых картин, созданных по контрактам или заказам к крупным выставкам, как правило, является пейзаж. Пейзаж можно считать основой практически всех полотен Пластова, определяющей настроение, образную линию картины.

В картинах Пластова пейзаж имеет такое же значение, как и в работах М.В. Нестерова, о которых А.А. Федоров-Давыдов писал: «как правило, он не мыслил природу вне жизни и действий людей, вне событий. Чтобы раскрыть «душу» природы, ему так же был нужен человек, как была нужна природа для раскрытия чувств, мыслей и состояния человека»⁸⁹.

⁸⁹ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. – М.: Советский художник, 1974. С. 71.

Анализируя композиции Пластова, невозможно не учитывать в них роль и значение пейзажа. Единство и соответствие душевного или эмоционального состояния персонажей картины и пейзажа – составляют доминантную особенность произведений художника.

Нельзя не отметить, что в отличие от Нестерова, Пластов вовсе не стремится к тщательной прорисовке деталей, приводящих в конечном итоге к декоративности. Пластова волнует не это. Его живописная система подчиняется бьющей через край темпераментной красочности. Поэтому пейзажи Пластова так естественны и непосредственны. В них нет умиления, но в них есть особого рода правдивость и простота, передающие живую любовь и привязанность.

Непрестанное «общение» с натурой, породившее чистую цветовую гамму пленэрной живописи, составляло единственно возможный метод работы Пластова в пейзаже. Он много писал о необходимости внимательного отношения к такой работе, своих впечатлениях от наблюдений во время работы над этюдами: «...непрестанное упражнение руки и глаза на натуре, дают, в конце концов необходимое чувство меры и легкости исполнения, верность и силу удара кисти, что приводит к такому чудесному их контакту, когда ты можешь сказать: что вижу, то умею»⁹⁰.

«Бронзовый лес на горе тускло-золотисто-серый, и глубокий, совсем бездонный, сине-черный бархат взрытого стойбища, по которому разбросаны в беспорядке пятна скотины, такие предельно насыщенные, что я долго стоял, не имея сил оторвать глаза от этих густых пурпурных, коричневых, серых, сине-фиолетовых, пылающих, как сиена жженая на просвет, тонов. Рядом с абсолютно черным, но дивно прозрачными и легкими тонами слабо тлели красноватые охры, таяли умбры рядом с мглистым кобальтом. Это была такая симфония, такой ноктюрн, такая утонченная игра на полутонах и

⁹⁰ Пластов А.А. От этюда к картине. // Художник и современность. Ежегодник Академии художеств СССР. – М.: 1960. С. 66.

бархатных паузах, что удайся у меня эта вещь <...> хотя бы на несколько процентов, и то я бы не знал, как благодарить бога»⁹¹.

В том, как Пластов чувствовал и воспринимал природу, он, несомненно близок М.А. Шолохову. Параллели и ассоциации, связанные с текстами писателя, напрашиваются сами собой: «На западе громоздились тучи. Вверху чернели, чуть ниже утрачивали окраску и, меняя тона, лили на тусклое небо нежносиреневые дымчатые отсветы; в середине вся эта бесформенная громада раздвигалась, и в пролом неослабно струился апельсинового цвета поток закатных лучей. Он расходился брызжущим веером, преломляясь и пылясь, вонзался отвесно, а ниже пролома неописуемо сплетался в вакханальный спектр красок»⁹².

По этому поводу знаменательно высказывание Г.В. Адамовича, писавшего, что «может быть, лучшая и самая сильная особенность дарования Шолохова: его чувство земли. Думаю даже, что именно она к Шолохову влечет и тянет: литература везде во всем мире, механизмуется, теряет живую непосредственность, надстраивает в своих вымыслах этаж за этажом, обрывает корни, - и если вдруг появляется книга, в которой чувствуется еще близость к истокам бытия, это действует очищающее»⁹³.

Искусство Шолохова органично, так же, как и искусство Платова. Им чуждо такое отношение к мирозданию, какое свойственно, например, А.П. Платонову и героям его «Чевенгура», где «пейзажи некому созерцать»⁹⁴, где, как в «Городе Градове»: «... почти не имелось никакой природы на первый взгляд, да и нужды в ней не было»⁹⁵ и это согласуется с мыслью Шмакова [персонаж А.П. Платонова]: «Самый худший враг порядка и гармонии... - это природа. Всегда в ней что-то случается...»⁹⁶.

⁹¹ Из письма А.А. Платова Н.А. Платову от 30.IX. 1949 г. // Художник, 1972, № 11. С. 26.

⁹² Шолохов М.А. Тихий Дон. – М.: Гос. Изд. Дет. Литературы Минист. Просв. РСФСР, 1955. С. 147.

⁹³ Адамович Г.В. С того берега. – М., 1996. С. 188.

⁹⁴ История русской литературы XX века (1920-1990 годы). – М. (МГУ), 1998. С. 179.

⁹⁵ Платонов А.П. Город Градов // Потомки солнца. – М.: Советский писатель, 1974. С. 348.

⁹⁶ Там же. С. 341.

В мироощущении Пластова подобные эмоции невозможны. Гармония мира заключена для художника в череде сменяющих друг друга состояний природы. Он обостренно чувствует красоту первозданности мира и божественного присутствия в нем.

Первые годы пребывания в Москве, Пластов не раз писал о своей тоске по деревенским пейзажам: «Здесь (в Москве – И.Ф.) слякоть невообразимая. Вчера с Налей мы мечтали побывать у Вас, покидать снежку с тропочки. А я добавил: вот выйдешь во двор, под навесом темно, овчишки похрустывают сенцо. А от него веет ароматом сказки – сенокоса. <...> сумерки, падает мелкий снежок, тихо-тихо, оранжевое окно зовет в комнатку <...> кой-где блеснет огонек, и тихо так, точно тишина небес посетила землю»⁹⁷. «Как ни интересна Москва, как ни богата, все же сейчас меня неудержимо, неизъяснимо, властно потянуло <...> к себе, под небеса родины, к немудрым пейзажам, к вольному ветру полей, в грязь и убожество деревень, к плетням, полыни, межам в бесконечных полях, к свисту иволги, к скрипу дергача в молодых овсах, к полночной июльской прозрачной теплой мгле. <...> Вижу, как все шире и шире раскрываются почки и деревья стоят, как невесты непорочные, целеустремленные, невещественные, и томление мое достигает апогея. Да, тяжело сейчас здесь для нашего брата – дикой птицы...»⁹⁸.

Живописных пейзажей Пластова 1920-х гг. сохранилось совсем немного. Зато последующие десятилетия представляют значительную коллекцию пейзажных работ мастера. Прислониха и ее окрестности были для Пластова неисчерпаемым источником вдохновения. Весна, лето, осень – такие же персонажи картин художника, как и его односельчане. Зимнее время года, проводимое Пластовым в Москве, практически не нашло отражения в его произведениях. Принцип пленэризма всегда был основополагающим для художника.

⁹⁷ Из письма А. Пластова Д. Архангельскому от 17.XI.1927 г.//Художник, 1972, № 11. С. 11.

⁹⁸ Из письма А. Пластова Д. Архангельскому от 22.V.1927 г.//Там же. С. 11.

К 1930-м гг. в русскую пейзажную традицию прочно вошли достижения русского импрессионизма, который определяется, применительно к творчеству К.А. Коровина и И.Э. Грабаря, пленэрностью, непосредственной живописностью, господством общего над частным или предметов над общим⁹⁹. К особенностям отечественного импрессионизма В.А. Леняшин относит стремление соединить его с «острым социальным сюжетом»¹⁰⁰.

Идеи импрессионизма достаточно активно использовались преподавателями Московского училища живописи, ваяния и зодчества, поэтому для Пластова, самостоятельно осваивавшего живописное мастерство и посещавшего, при этом, уроки А.Е. Архипова, Л.О. Пастернака, знакомого с произведениями К.А. Коровина, работа на пленэре явилась неотъемлемой составляющей достижения этого мастерства.

Влажность воздуха в этюде «Снег на озимых» (ил. 40) с его низким, затянутым тяжелыми облаками небом и убегающими к горизонту зеленеющими бороздами, припорошенными мокрым снегом, пыльное марево в работе «Стадо. Зной» (ил. 41), неподвижность ночного, уже остывшего после жаркого дня, воздуха в таинственной «Лунной ночи» (ил. 42) – взяты с единственно верной цветовой интонацией. Прозвучав чистейшим колористическим звуком, живопись этих пейзажей передает сиюминутные состояния природы. Вместе с тем, возникает некая красочная сюита, где «за пейзажем ощущается природа, за природой – мир, за миром – надмирное»¹⁰¹.

Поэзия незамысловатых, обыденных, непритязательных видов глубоко переживается самим художником и передается зрителю. Особо отметим при этом, художник не позволял себе выставлять работы этюдного характера и сетовал на обилие подобных произведений на выставках. «... в нашем искусстве уж очень много картин полуэтюдного характера, да и сами этюды

⁹⁹ См.: Федоров-Давыдов А.А. Указ.соч. С. 239-241.

¹⁰⁰ Леняшин В.А. «... из времени в вечность». Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея. – СПб: Palace Editions, 2000. С. 55.

¹⁰¹ Там же. С. 58.

проникают на выставки в количестве, далеко превышающем меру необходимости их показа»¹⁰².

Считая этюдный материал исключительно вспомогательным, Пластов часто «доводил» такие холсты, придавая им характер законченности. Но чаще активно использовал их в больших композициях. В этих случаях ощущение свежести, того самого пленэризма, импрессионистичности, часто оставалось направляющим элементом в передаче особенностей световоздушной среды, будь то солнечный свет, прозрачность осеннего леса или зной страдной поры.

По поводу создания картины «Стадо (На пастбище)» (ил. 43) для выставки 1939 года «Пищевая индустрия» (отдел выставки «Индустрия социализма») Пластов писал: «Как и предыдущие работы, я скомпоновал эскиз по имеющимся у меня материалам и наблюдениям. Но когда я несколько недель побродил осенью по затихшим полям нашим вместе со стадом, эскиз пришлось переделать»¹⁰³. Центральный персонаж полотна был найден давно, в пору работы Пластова над агитационным плакатом. Но то была схематичная, дидактическая работа учебного порядка. В живописном варианте бык «преобразился», обрел, что называется, плоть и кровь.

Монументальное полотно написано сильно и уверенно. Пластов лепит форму крупными мазками, в широком охристо-коричневом диапазоне. Типологически композиция картины близка «Купанию коней»: художника интересует широкий пространственный охват изображения, подчеркивающий бесконечность ландшафта. Линия горизонта приближена к верхнему краю полотна, первый план максимально приближен к нижнему. Горизонтально вытянутая композиция звучит эпически, но лишена статичности. Движение быка, повернувшего голову в сторону зрителя, а также ракурс двух коров слева, создают совершенно особое ощущение

¹⁰² Пластов А. От этюда к картине // Художник и современность. Ежегодник академии художеств СССР. – М., 1960. С. 65.

¹⁰³ Пластов А. Автобиография // Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. – М.: Советский Художник, 1976. – С. 22.

неторопливо-ленивых движений животных. За их спокойными, неспешными движениями наблюдает пастух. Пластов помещает фигуру этого созерцателя слева, у самого края полотна. Расположенная таким образом, она не сразу замечается. Художник как бы разделил холст на две равновеликие части: первая – правая – изображение быка, вторая – левая – пастух, запечатленный на фоне пасущихся коров. Казалось бы, их существование в единой композиции условно, то есть каждая из частей самодостаточна. Но это не так. Обращая внимание на фигуру пастуха, его позу, направление его взгляда, отмечаешь необходимость именно такого композиционного построения. Протяженность пространства здесь согласована с длительностью зрительного восприятия изображения: устремленный вдаль взгляд старика, сам характер этого взгляда, влечет за собой взгляд зрителя и задает соответствующие масштабы композиции. Образ пастуха важен не только с точки зрения пластической организации картины, но и как один из персонажей крестьянской повседневности.

Не случайно, художник вновь обращается к теме, прозвучавшей в «Стаде», но уже несколько по-другому расставляет образно-смысловые акценты.

В картине «Пастухи» (ил. 44) так же важен мотив размышления, той самой созерцательности, которая, собственно, и создает настроение в работе «Стадо». Солнечный вариант живописного решения придает произведению более открытый характер. Светоносность упрощает восприятие картины, подчеркивая незамысловатость повествования. Таким образом, именно характеристика пейзажного настроения лежит в основе образного решения полотна.

Картины созерцательного характера, в сюжетной основе которых мотив отдыха, в последующие годы составят важнейшую линию творчества Пластова.

В 1930-х – начале 1940-х гг. художник разрабатывает темы, связанные с повседневной крестьянской работой, однако степень обобщения в них еще

далека от глубины осмысления темы созидания, достигнутой мастером в работах послевоенного периода. Так, в «Стрижке овец» (ил. 45) композиция составляется из неподчиненных друг другу групп и отдельных персонажей. Кажется, художнику не было важно выделять ни композиционный, ни смысловой центры картины. Его интересовала пластика различных ракурсов женских фигур, склонившихся над животными. Мы не видим лиц женщин стригущих овец, следовательно, от нас скрыто их настроение, а в общем цветовом решении композиции нет того эмоционального колористического тонуса, который в полной мере проявит себя в «Колхозном празднике» и станет с этого времени доминантой пластовской живописной системы.

Пока художник находится на пути к освоению мастерства для воплощения своих многочисленных идей в картинах. Но все же и здесь Пластов вводит в образную ткань полотна некий нюанс, основанный на сопоставлении замкнутого пространства фермы, где происходит действие картины и открывающегося за ее воротами солнечного пейзажа, так естественно включенного в композиционную структуру холста.

Абсолютное отсутствие идеализации крестьянской жизни, или «радости труда», свойственно и написанной пятью годами позже – «Сентябрь. Картошку выпаживают» (ил. 46). В ней, как и в «Стрижке овец», Пластов сосредоточен на задаче точной, почти документальной, передачи процесса работы.

Отражая в этом сюжете реалии кропотливого крестьянского труда, Пластов выбирает наименее лирический момент из вереницы повторяющихся из года в год деревенских забот. Эти будничные зарисовки наделяются художником особой поэтикой, поэтикой повседневности, присущей только заинтересованному очевидцу.

Деревенский быт в живописи Пластова лишен прекрасной пасторальности Венецианова, глубокого сочувствия передвижников, декоративной монументальности З.Е. Серебряковой. Его наблюдения фиксируются с детальной точностью. Такой подход к работе над картиной

для Пластова принципиален, он усиливает ощущение непрерывности происходящего, бесконечности действия. Будто перед зрителем разворачивается непрекращающийся ритуал: одно действие сменяет другое, за ним следует череда уже знакомых и пережитых когда-то ситуаций.

Отмечая значимость пейзажа, как определяющего элемента в создании картинного образа, важно подчеркнуть, что для Пластова, не интересен и пейзаж без жанрового компонента.

Анализируя его работы 1930-х – 1940-х гг. порой сложно определить их жанровую принадлежность. Даже в пейзаже «Снег на озимых», о котором мы уже упоминали, Пластов помещает изображение одиноко пасущейся коровы. «Перекресток во ржи» (ил. 47) – пейзаж, в котором формальным и смысловым центром становится изображение едущих на телеге мужиков. Эта склонность к повествовательности, сюжетной наполненности, проявляет себя на протяжении всего творческого пути художника.

В таких работах, как «Первый снег. Сумерки», «Колхозные кони (ил. 48), «Сено скошено» (ил. 49), «Ночное» (ил. 50), «Пора ягод» (ил. 51) пейзаж и жанр сливаются в неразрывное целое, где природа не существует сама по себе, она – часть жизни человека. Он подчиняется ее законам, прислушивается к пульсации ее жизни, существуя в ее лоне. Конечно, подобный подход к расширению жанровой наполненности пейзажа, имеет свои истоки. Достаточно вспомнить наследие А.Г. Венецианова, В.Е. Маковского, И.И. Левитана, в чьих картинах всегда ощутимо близкое присутствие человека, или работы Ф.А. Васильева, где фигурки персонажей обостряют пейзажное настроение.

Пластовское отношение к природе наполнено глубоким смыслом. Оно в гармонии сосуществования с человеком и почти религиозном трепете перед величием окружающего мира, но без присутствия человека это наполненное жизненной энергией бесконечное пространство станет бессмысленным, поскольку лишь человеку дано осознать величие созидающего Творца и почувствовать себя частью этого мироздания.

На формирование мировоззрения Пластова определяющее влияние оказали семейные традиции. Пластовы – династия иконописцев и храмовых архитекторов, церковных певчих. Для воспитанного в патриархальной семье художника восприятие мира сквозь призму христианской веры являлось естественным. Религиозно-православный вектор содержания в образах и смысловых акцентах работ Пластова ощущается, если не в прямом обращении, то латентно.

В небольшой части ранних живописных опытов художника присутствует некоторое влияние И.И. Машкова, которое достаточно быстро преодолевается в силу иных живописно-пластических и образно-смысловых предпочтений Пластова в искусстве.

В стабильной, уже сложившейся, живописной системе Пластова все же прослеживается определенная эволюция. Она выявляется как в пейзажных работах, так и в портретах и заключается, прежде всего, в поисках новых подходов для решения более сложных психологических задач – в портретах, а в пейзажах – в нарастающей импровизационности живописного воплощения пленэрных наблюдений, используемых в жанровых картинах. Но мастерство живописца определяется не только этим. В портретах Пластов преодолевает композиционные штампы, использует различные эффекты освещения, переходит от строгой документальности изображения к раскрытию «правды характера»¹⁰⁴, постепенно отказываясь от того типа портрета, когда модель находится в строгом «анфасном» ракурсе.

Уже на первом этапе творчества Пластова отличает чуткость к цвету, внимание к композиционному решению произведений, где наряду с формальным освоением организации плоскости холста, художник обнаруживает стремление к использованию многоплановых и многофигурных построений. При этом отметим, в формировании образной системы картин 1930-х гг. большую роль играют динамичные построения

¹⁰⁴ Леняшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. – Ленинград: Художник РСФСР, 1986. С. 40.

композиций с разнонаправленными линиями движения персонажей, сложными ракурсами и т.д. Кроме того, необходимо подчеркнуть, работая с цветом, Пластов лепит форму не только тональными переходами, светотеневыми моделировками, но и пластикой самого мазка. Большое значение в живописном решении имеют световые эффекты. Вариации освещенности в произведениях художника разнообразны, при этом главенствующую роль он отводит солнечному свету, включая его в основную составляющую при разработке того или иного образа.

В произведениях этого периода несомненна значимость пейзажа, как жанра определяющего образно-смысловое наполнение картины. Жанровое взаимодействие, синтез жанровых модусов формируется в ключевую стилистическую особенность живописно-пластического языка Пластова.

Глава 2

Смыслообразующие элементы в произведениях А.А. Пластова 1940-х – 1960-х годов

2.1. Военный период. Образно-смысловые и живописно-пластические концепции

Постепенное нарастание мастерства, без заметных скачков, явных изменений живописной манеры затрудняет неформальную периодизацию творчества Пластова. Поэтому точками отсчета для выявления определенных этапов творческой биографии мастера можно считать значительные события в жизни страны, такие, как революционный переворот 1917 г., период коллективизации, годы Великой Отечественной войны, эпоха, определившая настроения общества после 1953 г. и т.д. Такой подход оправдан прежде всего тем, что художественное сознание чутко отзывается на любые, даже самые незначительные колебания в социально-политических настроениях, не говоря о глобальных изменениях в жизни общества.

Художественная жизнь страны 1941-1945 гг. была подчинена военному времени. Художники, кинематографисты, литераторы, как и вся страна, жили под лозунгом «Все для фронта, все для победы». В силу особой востребованности в центре внимания оказывается искусство плаката. Наряду с пропагандистскими агитками «Боевых киноборников», в блокадном Ленинграде издается журнал литографических эстампов «Боевой карандаш». В то же время снимаются полнометражные ленты, отличающиеся цельностью замысла и остротой воплощения. Проза К.М. Симонова¹⁰⁵, пьесы

¹⁰⁵ «Во имя Родины» (1943, реж. В. И. Пудовкин, Д. И. Васильев), «Парень из нашего города» (1942), «Жди меня» (1943, обе – реж. А. Б. Столпер, Б. Г. Иванов)

А.Е. Корнейчука¹⁰⁶ и Е.И. Габриловича¹⁰⁷ становятся сценарной основой для наиболее удачных в художественном отношении фильмов.

На выставках военного времени демонстрируются не только работы документально-публицистические, отражающие будни военного времени, но и произведения героико-эпического характера, такие как «Оборона Севастополя» А.А. Дейнеки, «Мать партизана» С.В. Герасимова, триптих «Александр Невский» П.Д. Корина.

К концу войны намечается тенденция к обобщениям, осмыслению пережитого, что заставляет художников обращаться к героическому прошлому страны в поисках исторических параллелей¹⁰⁸.

Первая половина 1940-х гг. в творчестве Пластова переходный этап к периоду расцвета. Художник уже достиг признания, но в произведениях этого времени продолжают формироваться принципиально важные для Пластова образно-смысловые и живописно-пластические концепции. Произведения военной поры образуют отдельную группу в наследии мастера.

Военное время диктовало свои условия, утверждая законы, по которым приходилось жить, формировало новое отношение к миру, заставляло по-другому вглядываться в лица. Для Пластова оно стало временем создания драматически напряженных, глубоко трагических произведений. Зимой 1942-1943 года Пластов побывал на Сталинградском фронте, но не военные впечатления явились темами значительных картин Пластова этого периода. Фронтные акварели и рисунки так и остались натурными зарисовками, закрепившими память о войне, документальными свидетельствами событий и впечатлений.

С первых дней войны Пластов не перестает искать ту единственно верную образную интонацию, которая могла бы прозвучать сообразно драматизму происходящего. Более всего его волнует тематическая, сюжетная

¹⁰⁶ «Фронт» (1943, реж. братья Васильевы)

¹⁰⁷ «Машенька» (1942, реж. Ю.Я. Райзман)

¹⁰⁸ «Кутузов» (1944, реж. В.М. Петров), «Иван Грозный» (1-я серия – 1945, реж. С.М. Эйзенштейн)

наполненность произведений, над которыми он работает. Художник, которому свойственно совершенно иное отношение к действительности, создавший в своих картинах предельно гармоничный во всех ипостасях мир, сталкивается с разрушающей этот мир силой. Найти мотивы, адекватно отражающие собственное эмоциональное состояние и чувства людей, переживающих трагедию войны, становится труднейшей задачей. Ключевыми понятиями, способными создать образную систему времени, Пластову видятся «защита», «нашествие», «наступление», «разрушение». В сюжетной основе картин начала войны Пластов использует именно эти сюжетные элементы.

«Защита родного очага» (ил. 52), «Немцы идут. Июль. 1941 год» (ил. 53), «В фашистской тюрьме» (ил. 54), «Один против танка» (ил. 55), «Утро в артдивизионе» (ил. 56) – характеризуются детальной повествовательностью. Иллюстративность, несвойственная станковым картинам Пластова, здесь играет первостепенную роль, вступая в противоречие с живописным языком художника. В композиции «Немцы пришли» сочный солнечный цвет пейзажа диссонирует с мятушимися фигурами. Пластов подчеркивает эту дисгармонию: изображению женщины с детьми на первом плане не хватает места на полотне, ее фигура устремлена за пределы холста. Ощущение хаоса усиливается волнообразной линией композиции и нарочитой фрагментарностью.

Из перечисленных работ «Немцы идут» наиболее удачна, живописные достоинства других трудно оценить лишь по черно-белым репродукциям¹⁰⁹. Однако повествовательная перегруженность, отсутствие некоей доли обобщения создают ощущение нарочитой плакатности, граничащей с фальшью.

В процессе поисков эмоционально сопоставимых с собственными чувствами сюжетов, Пластов предпочитает работать в знакомой тематике.

¹⁰⁹ Картины репродуцированы в кн.: Аркадий Александрович Пластов (Мастера советского искусства). Статья Степановой К. – М. –Л.: Советский художник, 1950. 80 с., ил.

Следуя раз и навсегда установленному закону находить истинное в обыденном, в наблюдениях повседневности, художник продолжает писать своих земляков, но теперь он находит и передает в работах новые смысловые акценты и нюансы. Среди портретов этого времени особое внимание обращают на себя портреты женщин и детей.

По цветовой сложности и глубине образного решения портрет Афанасьевны (ил. 57) не имеет себе равных. Художник увидел в этой старой женщине воплощение достоинства и смирения, мудрости и простоты, скорби и величия. Классическое композиционное решение подчеркивает монументальность образа, придает ему символическое звучание. Лицо модели дополнительно выделено кромкой красной косынки, поверх которой накинут черный траурный платок, написанный сложением голубого, розового, глубокого синего, и коричневого. Богатство цветовых нюансов портрета сдерживается цельностью формы. Пластов безупречен в соотношении цвета и объема. В этом видится пройденная им скульптурная школа.

Распределение на холсте красочных масс, соотнесенность линейности с живописной насыщенностью в пластовских работах точны и гармоничны. В портрете «Повитуха Акулина Ларионовна» (ил. 58) светлые и темные пятна живописи чередуют друг друга, заостряя тем самым внимание на значимых для художника точках полотна. Руки и лицо старухи – доминанта портретной композиции. Контур платка, обрамляющий лицо женщины выделяет его своей лаконичной выразительностью. Ниспадающие мазки-линии, передающие форму косынки, складки рубахи, резко положенные вдоль рукавов, направляют внимание на руки героини.

В отличие от отрешенного взора Афанасьевны, взгляд Акулины Ларионовны обращен к зрителю с настороженностью, если не сказать с недоброжелательностью. Непокладистый характер своей модели художник выявляет таким композиционным приемом, как ракурс головы – в три четверти, немного склоненной, от чего правая часть лица оказывается в тени.

Эти выразительные средства обнажают суть личности портретируемой. Пластов находит ту единственно верную живописную интонацию, которая необходима для характеристики модели. Неслучайно в названии портрета художник обращает внимание на род деятельности своей героини. Повивальная бабка традиционно пользовалась всеобщим уважением в деревне и занимала достаточно высокое положение в крестьянской общине. Согласно древним убеждениям, она связана с потусторонним миром, так как принимая новорожденного, должна удержать его в мире людей, поэтому обладает сакральными знаниями, в том числе заговорами от нечистой силы. Образ Акулины Ларионовны притягателен для художника сложностью характера, в полной мере соответствующего представлениям о носительнице тайных знаний.

В портрете Алексеевны Мосевой (ил. 59) художник использует свой излюбленный прием – вводит элемент движения. Особенность этой интонации обогащает эмоциональное звучание портрета, расширяя его содержательность. Здесь нет никаких дополняющих композицию деталей, но от этого выразительность портрета заостряется. Пластов пишет только голову старухи и передает мгновение разговора, но в мимике ее лица передает множество оттенков характера – добродушие, говорливость, эмоциональность.

Повествовательная насыщенность свойственна немногим портретам 1940-х годов. В этом отношении, один из самых показательных – портрет Софьи Васильевны фон Вик (ил. 60). Это – портрет-картина. Развернутый рассказ о человеке, его характере, вкусах, привычках, о его образе жизни – все нашло здесь свое отражение. Этого требовал смысл образа – необычный для Пластова и одновременно знакомый, даже близкий. Мать жены художника, вдова земского начальника Корсунского уезда Симбирской губернии, сохранившая свои привычки, живя в глухой приволжской деревне, Софья Васильевна не утратила ощущения внутренней свободы. Включив в композиционное пространство картины такие детали, как портреты на стене

комнаты, пестрые букеты цветов на комодe, Пластов создает атмосферу истории жизни этой женщины, ее судьбы. Так, через пространственное построение портрета, выстраивается ассоциативно-смысловой ряд, дающий необходимые ориентиры для прочтения создаваемого образа.

Подобный подход Пластову не требуется, когда он пишет портреты детей – «Мишка Савин» (ил. 61), «Миша Кузьмин» (ил. 62), где замкнутое пространство подчеркивает непоседливость, свойственную его моделям, и заостряет ощущение движения в ракурсах фигур, во взглядах мальчишек.

Глухой фон портретов фронтовиков Василия Яшогоина (ил. 63) и Василия Бизяева (ил. 64), наоборот, подчеркивает статичность их фигур, сообщая изображению особую значительность. Цветовая монохромность еще более подчеркивает документальный характер портретов.

Пространственное построение в портретах сына – «Рисующий у окна» (ил. 65), «В дверях. На закате» (ил. 66) – играет существенную роль в создании образа. «В дверях» - освещенное лучами заходящего солнца лицо мальчика, контрастные тени, подчеркивающие силу солнечного света и простирающаяся за его спиной зелень пейзажа, вызывают чувство тревоги. Беспоконные движения кисти, бросающей на холст торопливые сильные мазки, заостряют ощущение волнения. Иное настроение рождает пространство интерьера в работе «Рисующий у окна», где, как и в портрете Софьи Васильевны фон Вик, важна каждая композиционная деталь – от разложенной на столе книги с репродукциями икон до букета цветов в вазе.

Совершенно другой характер передан в портрете «Надежда Мошкова, пастушиха» (ил. 67). В положении фигуры, напряженном взгляде, небрежно повязанной косынке – во всем сквозит какая-то болезненная недоверчивость. Отношение модели к процессу позирования не только не скрывается художником, но нарочито подчеркивается, обнажая при этом определяющие черты натуры.

В выборе моделей художник ориентируется прежде всего на собственный интерес, в основе которого – глубокое изучение разнообразия

типов, характеров и судеб людей, жизнь которых проходила рядом. Подчеркнем еще раз, в советском искусстве середины XX века крестьянство редко становилось объектом изобразительного творчества. Портреты Пластова 1940-х годов – это не только художественный, но и исторический материал, акцентирующий внимание на таких образных и смысловых мотивах, которые оставались вне интересов его современников.

В многочисленных пейзажах 1940-х гг. Пластов продолжает поиски предвоенного десятилетия. Пленэрный этюд остается важнейшей частью этой работы. Уже отмечалось, что еще в 1930-е гг. Пластова интересуют проблемы освещения. В таких работах, как «Первый снег. Сумерки», «Сено скошено», «Ночное», «Лунная ночь» художник использует разнообразные мотивы для передачи того или иного состояния природы, своего собственного настроения в момент работы посредством различных световых эффектов. Это может быть рассеянный холодный лунный свет или тусклый свет промозглого осеннего дня, или яркие вспышки огня, освещающие лица сидящих вокруг костра. Но в каждом случае художник убедителен в живописном решении композиций.

В натуральных этюдах Пластов добивается точности передачи цвета в соответствии со световой и воздушной средой, в которой находятся объекты изображения. Таких примеров немало – «Цветущая яблоня» (ил. 68), «Копна против света» (ил. 69) и множество других.

Вместе с тем, 1940-е гг. представляют такие примеры пейзажных работ Пластова, которые являются показательными в отношении поисков новых композиционных решений, в использовании иных способов организации красочной массы на холсте. Эти эксперименты имеют не формальную основу, а являются средством для того или иного образного решения, необходимой составляющей в передаче конкретного настроения, состояния природы и так далее.

В пейзаже «Дворик художника» (ил. 70) интересно сопоставление фактурности первого плана композиции с мягкой прозрачностью второго

плана работы. Благодаря соотнесению материальной весомости замкнутого пространства с открывающимся за его пределами легким и светлым пейзажем, в работе ощущается пульсирующая энергия весеннего дня, пронизанного солнечным светом, наполненного влажностью тающего снега.

Среди весенних пейзажей «Половодье в Прислонихе» (ил. 71) воспринимается как следующий за «Двориком художника» кадр киноленты, запечатлевший разворачивающуюся картину за пределами дома Пластова. Здесь и там Богоявленская церковь является и ориентиром для определения места действия, и важной частью композиции. Но в «Половодье» пространство картины более развито, оно как бы разделяется на три плоскости: первый план – стена покосившейся избы и сугробы подтаявшего снега, лежащие на берегу речки, второй план – церковь, деревья, озаренные солнцем избы и дальний план – уводящее взгляд к горизонту поле с повесенному прозрачной рощицей в правой части полотна.

Отсутствие какого-нибудь жанрового мотива, почти всегда используемого Пластовым в пейзажных работах, компенсируется динамической асимметрией композиции. Преодолевая тягу к жанровости, художник стремится к передаче собственного эмоционального состояния от созерцания обыденного пейзажа. При этом, для него важно именно такое построение пространства, которое способно передать широту и панорамность обзора.

Такой подход остро выражен в пейзаже «Весна на Мирской горе» (ил. 72). Здесь необъятность простора передана иным композиционным решением. Если в «Половодье» художник выбирает точкой обзора самую низкую, по отношению ко всем изображаемым объектам, то в «Весне на Мирской горе» наоборот, самую высокую. Безбрежное пространство, расстилающееся у подножья горы, написано с чувством восторга. Холод голубых и зеленоватых тонов сочетается с теплотой охры и передает особое освещение, свойственное весенним дням, когда тающий снег еще ослепляет, а земля уже чувствует силу солнечного света. Особую ноту в звучание

пейзажа вносит жанровый мотив, оживляя нарочито безлюдную панораму деревни.

Уже неоднократно отмечалось значение присутствия человека в пейзажных этюдах Пластова. Несмотря на то, что первая половина 1940-х годов представляет примеры «чистого» пейзажа среди работ художника, все-таки жанровое наполнение, элемент повествовательности для него чрезвычайно притягателен. Пластов отталкивается от переживания настроения, вызываемого состоянием природы. Оно и диктует повествовательное наполнение этюда или картины. В этом, собственно, и выражается свойственная Пластову цельность восприятия окружающего мира: эмоция диктует пластическое, композиционное и колористическое решение этюда или картины.

Мрачное, тревожное состояние в пейзаже «Весна» (ил. 73) создается и цветовым, и композиционным решением, в основе которого лежит ограничение пространственного построения. Тяжелое, затянутое тучами небо, безжизненные деревья первого плана, серые, будто покинутые людьми, избы. В этой неприглядности читается самая беспросветная печаль. Подобных работ в творчестве Пластова немного.

«Дорога в Комаровку» (ил. 74) – пейзаж совсем иного характера. Написанный более тонко в сравнении с другими этюдами этого десятилетия, он наполнен знакомым восхищением перед красотой весенней березовой рощи. Зелень молодой травы, пробуждающиеся под лучами солнца деревья, светящееся сквозь их ветви небо – фиксируются Пластовым с нежностью и любовью. Так же в 1941 г. пишется «Дорога из Тагая», где с той же нежностью ложится краска на холст, где мягкость линий, передающих изгибы стоящих вдоль дороги берез, создает атмосферу покоя и безмятежности. Ее не нарушает, а, наоборот, подчеркивает жанровая сцена. Она становится организационным центром композиции, фокусируя на себе внимание.

Синтез пейзажа с жанром рождает самые крупные удачи в творчестве Пластова. Картины первой половины 1940-х гг. – еще одно тому подтверждение. В этом ряду «Фашист пролетел» (ил. 75) – выдающееся воплощение высокой образности и живописного мастерства. Здесь нашло свое отражение все то, что являлось для Пластова соответствующим пониманию трагедии войны. Соизмеримость чувства и средств его выражения, найденная в гармоничном созвучии сопоставления несопоставимого, стала определяющим условием успеха картины.

Диссонанс смерти и красоты – убитого ребенка и осеннего пейзажа, столкновение безмолвия бесконечного пространства и детальность изобразительного ряда первого плана создают особый эмоциональный строй произведения. Сдержанность цветового решения, выдержанного в желтых и охристых тонах, тонкая нюансировка тщательно проработанного пейзажа, лаконичность в выборе повествовательных деталей, создают ощущение документального свидетельства. Хотя с уверенностью можно утверждать: ничего подобного художник никогда не наблюдал¹¹⁰. Тем не менее, достоверность художественного образа рождает ощущение истинности.

Тема смерти – одна из «вечных тем искусства»¹¹¹ - практически никогда не затрагивалась Пластовым. В этой работе она прозвучала ярче и жестче, чем во множестве других произведений, посвященных событиям последней войны. Лишь спустя десятилетия будут созданы «Победа» Е.Е. Моисеенко (1970-1972), серия картин М.А. Савицкого «Цифры на сердце» (1974-1978), где мотив смерти прозвучит столь же пронзительно.

В ряду жанровых картин военного периода Пластов уже больше не достигает того уровня эмоциональной напряженности и высоты образного обобщения, которые обеспечили успех работе «Фашист пролетел».

В композиции «Гость с фронта» (ил. 76), несмотря на все живописные достоинства, нет полноты чистого, лишенного фальши образного

¹¹⁰ См. Приложение № 3 «Воспоминания Н.Н. Пластова».

¹¹¹ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С.121.

наполнения. Тонкая грань достоверности и художественного вымысла стирается, обнажая отнюдь не самые главные детали произведения.

С одной стороны, Пластов с увлечением пишет портретную часть композиции, с другой – на четвертую часть холста помещает натюрморт, который в первую очередь и обращает на себя внимание. В результате – цельность и полнота всей системы образов картины распадается. Повествование о радости встречи с фронтовиком, которого сажают за слишком роскошный для военного времени стол, становится каким-то странно-радужным и легковесным. Поэтому не возникает состояния сопереживания.

В том же году, что и «Фашист пролетел», Пластов пишет большую картину «К партизанам» (ил. 77). Здесь первостепенную роль играет пейзаж. Фигуры всадников почти теряются, окруженные сложным переплетением стволов и ветвей берез. Это создает настроение напряженной тишины. Драматичность ситуации поддерживается почти монохромной живописью, выверенной линейной ритмичностью рисунка, но такой подход к образному решению композиции не освобождает работу от излишней, неоправданной декоративности. Здесь замкнутость места действия становится тем элементом композиционной структуры, которая противоречит уже привычному для Пластова многоплановому решению в пространственных построениях.

Посредством пейзажа раскрывается сущность образного решения в таких работах, как «Трактористки» (ил. 78) и «Суббота» (ил. 79). Сосуществование человека и природы, соотнесенность жизненных коллизий с естественностью окружающего мира является базовым принципом в творчестве мастера. В этом видится один из элементов наиболее крупных удач художника, в том числе картин, завершивших военный период его творчества – «Сенокос» (ил. 80) и «Жатва» (ил. 81).

Замысел «Сенокоса» возник еще в довоенное время, но так и остался замыслом. Этюдный материал, как всегда у Пластова, накапливался, не находя воплощения в картине. Работа была отложена на несколько лет. О

создании «Сенокоса» художник подробно писал в «Автобиографии»: «... Я, когда писал эту картину, все думал: ну теперь радуйся, брат, каждому листочку, радуйся – смерть кончилась, началась жизнь. Лето 1945 года было преизобильно травами и цветами в рост человека... Все должно быть напоено могучим дыханием искренности, правды и оптимизма. Это настроение и определило содержание моей новой картины «Сенокос», которую я писал для Всесоюзной художественной выставки 1946 года»¹¹². Восторг перед красотой живой земли, источаемый каждым сантиметром холста, завораживает.

Огромное живописное полотно наполнено пульсирующей энергией цвета. Пространственное решение композиции строится на сопоставлении первого и дальнего планов, в созвучии которых – гармония мгновения и вечности. Пластов внимательно разрабатывает цветовые соотношения первого плана, использует различные по фактурности мазки – от корпусных, сочных, до тончайших, чуть прикрывающих структуру крупной зернистой основы. Таким образом, игра света и тени получает дополнительную нюансировку от рядом лежащих красочных пятен различной плотности и направленности. В основе композиции – сопоставление диагонали – по абрису группы косарей в центре полотна – и вертикали – по рисунку стволов берез в правой части холста. Пластов гармонично распределяет на плоскости картины темные и светлые пятна, уравновешивая их, относительно друг друга.

Большие размеры полотна, сложная разработка пространства картины не вступают в противоречие с детально проработанным пейзажем первого плана. Virtuозно организованное распределение цвета и света является, пожалуй, главной составляющей живописной концепции произведения. В этом и заключается сила ее эмоционального воздействия. В контексте времени такое восхищение от жизненной энергии цветущей земли звучит

¹¹² Пластов А. Автобиография // Художник, 1972, №11. С.16.

органично. Так же, как и выбор природы для персонажей жанровой части композиции – подросток, старики, женщина.

«Сенокос», в определенной мере, явился этапным произведением живописца. Не изменяя себе, художник по-прежнему создает динамичные композиции, реже обращаясь к многофигурности в картинах, сложной подчиненности частей и целого. Все чаще персонажи картин погружены в молчаливое раздумье. Подобные мотивы уже встречались в жанровых работах Пластова – в «Стаде» или «Пастухах», но их интонация в значительной степени отличается от содержательной сосредоточенности «Жатвы». Программность этого произведения – в его образно-смысловом наполнении, значительность которого читается исключительно в контексте времени. Как и в «Сенокосе», здесь Пластов выражает собственные, глубоко личные переживания. Тем не менее, запечатленное мгновение благодаря монументальному строю письма обретает возвышенный смысл. При этом ни большой размер полотна, ни значительность содержания, не противоречат лиризму и поэтичности образа.

Композиция «Жатвы» классична. Фигуры первого плана почти идеально вписываются в круг, в то же время, основные пластические и цветовые массы полотна представлены в устойчивых треугольных построениях. Благодаря ритму ракурсов и движений фигур композиция лишена статичности, элементами, дополняющими ощущение динамичности, являются линии деталей, окружающих главных героев – косы, серпы, грабли. Полотно наполнено движением, пульсирующим ритмом. Художник умело распределяет направление красочных линий и контуров рисунка по всей плоскости холста – таким образом, противопоставляемые горизонтали, вертикали, диагонали, уравнивают друг друга.

Спокойное и естественное цветовое решение картины подчеркивает внутреннюю гармонию ее драматургии, вместе с тем заостряя метафоричность повествования. Кажущийся простым общий золотисто-охристый тон дополняется зелеными, фиолетовыми, синими мазками.

Каждый цветовой акцент – алая юбка девочки, роспись на деревянных ложках или насыщенная зелень огурцов – поддержан тоновым нюансом в других частях композиции – красной рубахой всадника на белом коне, зеленоватой глазурью кувшина.

Художник очень внимательно разрабатывает пространственное решение картины. Сцена трапезы разворачивается на фоне пейзажа. Пластову важно представить его панорамно, так, чтобы открывающийся за этой группой вид не только соответствовал настроению героев, но представлял масштабность работы, в которой они принимали участие. Так художник решает одну из составляющих его замысел задач.

Все компоненты картины приводятся художником к некоему внутреннему созвучию, в котором каждая деталь играет отведенную ей роль, а в их единстве рождается художественный образ, наделенный высокой духовной силой и смысловой глубиной. Пластов избегает риторической пафосности, натужной психологической интонации. Его настроенность на реально переживаемую значительность жизни и необходимость ее перевода в изобразительную форму находит верную основу для выражения собственного чувства и средства для их воплощения.

«Сенокос» и «Жатва» знаменуют собой период зрелости в творчестве Пластова. В этих произведениях прозвучало все то, что с таким упорством завоевывалось художником – композиционное мастерство, тонкое понимание цвета, виртуозное владение живописной техникой.

2.2. Живопись А.А. Пластова послевоенного периода и образы детства

В послевоенные годы, когда страна осознала собственное величие, вдохновленная великой Победой, художественная жизнь страны получила, как пишут многие исследователи, «импульс к развитию советской

многонациональной культуры, литературы и искусства»¹¹³. Для Пластова это время стало временем возвращения в привычный жизненный круг, где нет места безысходности, где каждый день наполнен гармонией бытия и вечным смыслом. С восторгом перед всяким проявлением этой жизни, каждым ее моментом, перед безусловной важностью любого мгновения, неповторимого в своей исключительности, художник стремится перевести на холст увиденное и пережитое.

«Первый снег» (ил. 82) – одно из самых поэтичных произведений Пластова, где в синтезе пейзажа и жанровой картины, найдена очень тонкая объединяющая линия. Благодаря этому хрупкому балансу между жанрами, художнику удается достичь их абсолютной подчиненности друг другу. Доля жанровой наполненности в пейзаже находится в той необходимой связи с общей концепцией картины, которая не только не противоречит ей, но и становится смысловым центром полотна.

«Первый снег» характерен для послевоенных работ Пластова своей умиротворенностью и какой-то завораживающей тишиной. Как будто художник наслаждается возможностью прислушаться к замершей, в ожидании чего-то немислимого, природе или к тому, что подспудно зреет в собственной душе и так созвучно с тем, что происходит вокруг. Первый снег встречается как чудо, как волшебство и свидетелями этого чуда становятся дети, чьи души открыты, эмоции неподдельны, а устремления чисты и невинны. Вместе с тем, цветовое решение «Первого снега» необычно для Пластова своей лаконичностью. Оно строится на сопоставлении темных и светлых пятен в пределах серо-голубого, белого и черного в сочетании с охрой. Большую роль здесь приобретает пластика линии – характерные изгибы ветвей березы, подчеркнутая строгость рисунка стены сруба, покосившийся штакетник у крыльца. Тем не менее, живописная выразительность полотна по-пластовски убедительна. Художнику удалось передать ощущение влажности воздуха, рыхлости теплого снега, густо

¹¹³ Ильина Т.В. История искусств. Русское и советское искусство. – М.: Высшая школа, 1989. С. 341.

лежащего на мокрую землю. Все-таки сосредоточенность на пейзаже интересна Пластову постольку, поскольку она созвучна детскому восприятию. Фигурки детей, стоящих на крыльце, - эмоциональный центр картины, средоточие авторского постижения детской души. «...мальчик в полной неподвижности продолжает разговор с природой, имеющей особую ценность в гармонии детского восприятия»¹¹⁴, - пишет В.А. Ляшин о портрете В.А. Серова «Дети», но эти слова в полной мере можно отнести и к «Первому снегу» Пластова, как, впрочем, и ко многим другим работам художника.

Из композиции в композицию теперь и на протяжении последующих годов дети будут, если не главными, то полноправными героями пластовских полотен. Детские образы становятся ведущими в «Жатве», в картинах «Гумно» (ил. 83), «Ярмарка» (ил. 84) и многих других.

«Дети несравненно нравственнее взрослых. Они не лгут (пока их не доведут до этого страхом), они стыдятся всего дурного, они хранят в себе святые чувства любви к людям, свободной от всяких житейских предрассудков. ...Да, мы должны учиться, глядя на детей, чтобы достигнуть видения добра и правды. ...Надо пользоваться теми внутренними сокровищами, которые представляет нам натура дитяти. Многие из этих природных богатств нам еще совершенно неизвестны...»¹¹⁵, - писал Н.В. Добролюбов в конце 1850-х гг. В русском изобразительном искусстве тема детства затрагивалась многими художниками и на протяжении двух прошедших столетий претерпевала различные метаморфозы. Но редко становилась лейтмотивом творчества, как это случилось у Пластова.

Уже в 1946 г. от надежд на обновление жизни, которые сулила победа, ничего не осталось. Известные постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О репертуаре драматических театров», «О

¹¹⁴ Ляшин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. - Л.: Художник РСФСР, 1986. С.116.

¹¹⁵ Добролюбов Н.В. О значении авторитета в воспитании (мысли по поводу «Вопросов жизни» г. Пирогова). Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. - М., 1950. С. 188-189.

кинофильме «Большая жизнь» стали началом очередного витка борьбы за «торжество социалистического реализма».

Пристальным вниманием советских идеологов за чистоту художественного языка и методов творческой работы не были обделены, как рядовые члены художественного сообщества, так и признанные мастера, чьи работы тиражировались миллионами экземпляров и составляли подавляющее большинство среди экспонируемых на больших выставках. «Влиянию импрессионизма в некоторой степени подвержены и наши отдельные ведущие художники-реалисты. Так, художники А. Герасимов и Б. Иогансон, создавшие ряд замечательных произведений, в отдельных работах подменяют социалистический реализм в живописи импрессионистическими приемами. В серии акварельных работ «Виды Москвы» А. Герасимов дал искаженный облик столицы Советского Союза. Люди, дома, автомашины в этих работах набросаны грубыми, бесформенными мазками, размалеваны неестественно крикливыми красками в импрессионистическом духе. А. Герасимов и Б. Иогансон вместо работы против импрессионизма нередко высказывают путанные и неверные взгляды, восхваляющие импрессионизм», - писал А. Киселев в своей статье под названием «За социалистический реализм»¹¹⁶. Здесь же подвергнуты критике работы Пластова, и его друга, С.В. Герасимова: «Ярким примером пагубного влияния импрессионизма является творчество известного художника С. Герасимова, который до сих пор не создал ни одного значительного реалистического полотна на темы советской действительности. Большинство его работ «Праздник колхозного урожая», «Мать партизана» – построено на решении чисто внешних, «живописных», формальных задач (пятно, мазок и т. п.), подменяющих самое главное – идейное, образное решение темы. <...> Влияние импрессионизма сказывается в работах художников: А. Пластова – «Едут на выборы» и «Ярмарка», М. Сарьян – «Весна на пригорке» ... <...> В

¹¹⁶ Киселев А. За социалистический реализм в живописи // Культура и жизнь. 1949. -№ 30/122/. С. 3.

картине «Едут на выборы» художник Пластов искажает образы советских людей»¹¹⁷.

Неслучайно в 1948 г., в разгар борьбы с чуждыми элементами в советском искусстве, спустя два года после первого экспонирования «Сенокоса», председатель правления Ленинградского отделения Союза художников Я.С. Николаев¹¹⁸, участвуя в дискуссии, посвященной проблемам советского искусства, говорил: «Я усматриваю натуралистический момент в работе Пластова «Сенокос», где сенокоса не видишь, а видишь иллюминацию из цветов, которая настолько сильнее образа косцов, что они смотрятся как добавочный аксессуар к этому фейерверку разноцветных мазков. Это безусловно натуралистический момент»¹¹⁹. Раздражение вызывало не только живописное великолепие картин художника, близость поисков и находок Пластова к импрессионистическим, но и пренебрежение к тем вульгарным требованиям, которые ставились перед художниками, призванными обслуживать советскую идеологическую машину. Пластов пытался оставаться далеким (в прямом смысле слова) и независимым от идеологических установок государства.

1947 г., год 30-летия Октябрьской революции, в творчестве Пластова был отмечен несколькими большими полотнами, среди них пейзаж «У мельницы»¹²⁰ (ил. 85) – одно из немногих, где собственно пейзажное пространство имеет главенствующее значение. Характерно то, что художника вновь привлекает мотив, лишенный какой бы то ни было праздничной интонации. Пасмурное небо, с низкими, таящими в себе угрозу, облаками, поле, с сиротливо торчащими из-под снега стеблями сухой травы,

¹¹⁷ Киселев А. За социалистический реализм в живописи // Культура и жизнь. 1949. -№ 30/122/. С. 3.

¹¹⁸ Николаев Ярослав Сергеевич (1899, Шавли Ковенской губ. -1978, Ленинград) - живописец; автор жанровых картин, портретов, пейзажей. Председатель правления ЛОСХ РСФСР (1948-51). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1956), Народный художник РСФСР (1975).

¹¹⁹ ЦГАЛИ. Ф. 78, оп. 1, д.136, с. 20. Стенографический отчет творческой дискуссии на тему: «Пути развития советского изобразительного искусства».

¹²⁰ Вариант картины 1968 года (114x170) находится в собрании Ульяновского областного художественного музея.

отдыхающие возле мельницы лошади, запряженные в телеги и сани, склонившиеся к сну и мешкам, сидящий на телеге мальчик, одинокая ворона – все это настраивает на печальный лад, совершенно отличный от возбужденно-приподнятого состояния той же «Ярмарки», где в многоголосии композиционного построения тревожит не только далекая гроза и прорезающие небо молнии, но и нервная демонстративность колорита. Беспоконная напряженность, с которой входит в это полотно красный цвет во множестве оттенков – от розового до пунцового, совершенно не ощущается в картине «Гумно», наоборот, уравновешенность композиции рождает состояние спокойствия и умиротворенности. Здесь яркие красочные пятна лишь направляют внимание на центральные персонажи повествования, в которых чувствуется некая внутренняя собранность, деловитая сосредоточенность.

Соподчинение композиционного и цветового решения, их продуманное взаимовлияние свойственно работам Пластова зрелого периода.

Не случайно многие произведения второй половины 1940-х гг. Пластов спустя некоторое время повторял. Так, второй вариант одной из своих больших пейзажных работ – «Деревенский март»¹²¹ был написан художником в 1965 г. (ил. 86). Лиризм, свойственный послевоенным произведениям Пластова, прозвучал здесь необыкновенно выразительно. В обыденной повседневности деревенской жизни, в будничных обстоятельствах крестьянской работы, художник видит скрытую в них красоту: пластика линии в изгибах фигур лошадей, острые формы порывистых жеребят, механическая неуклюжесть трактора – все включено в единую мелодию неторопливого живописного повествования.

От внимания художника ничего не ускользает, каждая композиционная деталь приобретает значительность. Солнечный свет наполняет все пространство картины, он ярко обозначен голубыми тенями на тающем

¹²¹ В каталоге Ульяновского областного художественного музея картина 1947-48 годов, из собрания семьи художника, названа «Весна на поле».

снегу, сияющей желтизной рубашки мальчика, опирающегося на вилы, поднявшего голову навстречу солнечному свету. Приоритет живописности над милой сердцу русского художника литературностью, поэзия краски, не разрушающая смысл-идею, а строящая по собственным законам текст и сопутствующие подтексты, приобретает для Пластова самодостаточность. Конечно, он не откажется от жанровых сочинений, не перестанет искать «тему» для картин, не избежит программной содержательности в обширном ряде работ, но сумеет преодолеть трафаретную обыденность засушенной дидактики, примеры которой заполняли все выставочные проекты 1930-1960-х гг.

Исключением в этом ряду произведений стала одна из самых конформистских работ Пластова стала картина «Ленин в Разливе» (ил. 87), написанная в 1948 г. Созданная в наиболее напряженный период послевоенного времени, она ярко иллюстрирует, прежде всего, исторический момент¹²². Это произведение – с одной стороны, пример откровенного ответа на социальный заказ, с другой – образец попытки выйти из обозначенного этим заказом круга всеми доступными средствами.

На Всесоюзной художественной выставке 1949 г. картина Пластова «Колхозный ток» (ил. 88) вошла в число самых больших произведений (её размер 200x382), своим масштабом соперничая с картинами В.Г. Одинцова «С.М. Киров в Астрахани в 1919 году» (290x498), П.П. Соколова-Скаля «И.В. Сталин в Туруханской ссылке (1916 год)» (200x320), В.Н. Яковлева «Колхозное стадо» (236x398), В.Г. Цыплакова «Передовые люди Москвы в Кремле. (Торжественное вручение ордена Ленина городу Москве в честь 800-летия)» (400x625).

Выполняя функцию «пропаганды социалистических ценностей (всеобщего равенства, коллективизма, радостного труда)»¹²³ в рамках «социалистического реализма», немногим художникам удавалось соотнести

¹²² По утверждению Н.Н. Пластова, картина была написана по совету С.В. Герасимова.

¹²³ Большая картина // Альманах. Вып. 129. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2006. – С. 28.

пафос образно-содержательного наполнения с мастерством живописного исполнения. Для Пластова не было необходимости вживаться в ситуацию «воспевания» деревенского труда, преодолевать некие барьеры в борьбе с самим собой. Органичность собственного существования в пределах разрабатываемой темы играло определяющую роль в достижении искомого результата. Если оглядываться на лозунг об «утверждении положительного героя, такого, каким его понимала господствующая идеология – «человека труда»»¹²⁴, то восприятие Пластовым своего героя полностью ему соответствовало.

В это время вновь прозвучала откровенная критика произведений художника: «... в некоторых работах А.А. Пластова и ряда других художников нередко наблюдается увлечение пережитками старой патриархальности крестьянского быта, заслоняющими подлинно-новые явления в жизни колхозной деревни»¹²⁵. Однако подобные высказывания все-таки не повлияли на сложившуюся систему творческих принципов художника. Он продолжал работать в той системе координат, которую считал единственно возможной для реализации своих замыслов.

«Колхозный ток», завершая послевоенный период в творчестве художника, представляет как хорошо разработанные схемы построения пространственно-композиционной структуры, так и новые тенденции в этой системе. В сложносочиненной композиции группы персонажей образуют строго сбалансированную систему звеньев, где действие каждого относительно друг друга имеет определенные связующие элементы – взгляды, жесты, линии рисунка, направление движения. Первый план вытянутого по горизонтали холста представляет центральную трехфигурную группу, вокруг которой и разворачивается остальное действие.

¹²⁴ Большая картина // Альманах. Вып. 129. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2006. – С. 28.

¹²⁵ Никифоров Б.М. Вопросы художественного наследия в развитии советской живописи // Вопросы теории советского изобразительного искусства. Сб. статей. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1950. С. 202.

Если в «Колхозном празднике» еще ощущалась некоторая растерянность художника перед обилием действующих лиц, отчего отмечалось наличие нескольких составляющих, претендующих на центральное место в композиции, то здесь Пластов предельно четко определяет композиционное ядро – максимально приближенная к краю холста фигура мужчины в красной рубахе сразу привлекает к себе внимание и организует все пространство вокруг себя. От нее исходят все ассоциативные линии живописного повествования и к ней же возвращаются.

Отталкиваясь от фризowego построения мизансцены первого плана, художник расширяет пространство изображенной сцены, уводя взгляд зрителя вглубь полотна, дополняя свой рассказ локальными жанровыми деталями, каждая из которых пластически связана с соседними. Таким образом достигается устойчивость композиционного построения. Вместе с тем, каждый персонаж находится в движении, излучает энергию и жизненную силу. Солнечный свет, заливающий все пространство холста, отражается золотом хлебных колосьев, играет на лицах героев картины, становясь, по сути, еще одним действующим лицом полотна, наполняя его праздничной атмосферой.

Различные эффекты солнечного освещения чрезвычайно интересуют Пластова. Пленэрные работы этого времени – конца 1940-х-начала 1950-х гг. – отражают стойкое внимание к ним художника. Причем натурные этюды находят вполне конкретное использование в картинах. Это видим и в «Осеннем вечере» (ил. 89), и в пейзаже «Вечер. Восход луны» (ил. 90).

Многие портреты, созданные на рубеже 1940-х-50-х гг., такие как «Трактористка Маня Черняева» (ил. 91), «Петр Григорьевич Черняев (с граблями)» (ил. 92) или «Жнец (портрет П.Г.Черняева)» (ил. 93), содержат элементы пейзажа. Такое решение портретного изображения для художника является принципиальным с точки зрения его образной системы – мир вокруг героя портрета соответствует внутреннему состоянию его моделей и собственным чувствам автора.

В картине «Ужин трактористов» (ил. 94) из собрания Иркутского музея¹²⁶ Пластов использует свои многочисленные натурные наблюдения. Характерность вечернего, солнечного света, окрашивающего пространство фантастическими цветами, имеющее при живописной передаче почти театральный эффект, чрезвычайно привлекателен для Пластова. Запечатленная художником ситуация, несмотря на подчеркнутую будничность, приобретает сказочный характер. Таким образом, в картине совмещается идеальное и реальное, что и рождает ощущение подлинности художественного образа.

В контрастах теплых и холодных тонов, в их столкновении, Пластов, как всегда, находит возможность гармонизации красочного композиционного строя полотна. Сложная нюансировка белого в центре холста, подчинена именно гармонизации. Художник очень точно характеризует цвет, передавая через него фактурные особенности предметов и материалов. Холодный оттенок густой массы льющегося молока, тепло лучей заходящего солнца, зелень травы отбрасывают рефлексy на халат и косынку девочки. Красная майка тракториста пламенеет от закатного света. Жар ее цвета отражается на лице разрезающего хлеб и на лице мальчика, расположившегося рядом. В небе, над вспаханным полем, соприкасаясь голубизной облаков у края горизонта, растворяется, приобретая оттенок теплого фиолетового цвета.

В пространственном решении «Ужин трактористов» традиционен для Пластова. Персонажи максимально приближены к нижней кромке холста, а за ними – необъятная панорама поля, с прямой линией горизонта, разделяющей просторы земли и неба.

Произведения Пластова 1950-х гг. – это естественное развитие живописных решений, которые были найдены и совершенствовались на протяжении 1930-х-1940-х гг. В их основе лежит, прежде всего, опыт пленэрных работ, использование мазка, как формообразующей структуры,

¹²⁶ Авторское повторение картины 1961 года находится в собрании Государственной Третьяковской галереи: холст, масло, 200х167.

способность в узком круге тем и мотивов находить богатые образно-содержательные возможности. Возвращаясь к темам уже знакомым, Пластов берет иной тон в разрабатываемом сюжете, каждый раз демонстрируя исключительную способность видеть в обыденной сцене все новые и новые нюансы, раскрывающие многообразие возможных вариаций.

Среди тем, к которым Пластов постоянно возвращается – тема пастушеской жизни. В этом кругу множество произведений. Мы рассматривали самые значительные – «Стадо (На пастбище)» (1938), «Пастухи» (1939 – 1940), особое место среди них заняла картина «Фашист пролетел» (1942). Художник вновь берется за ту же тему в начале 1950-х гг.

С точки зрения крестьянина, работа пастуха – одна из наименее обременительных в сельской жизни, хотя и достаточно ответственная. Но сравнительно с сезонными полевыми работами почти развлечение. Пастух – созерцатель, мечтатель, мастер игры на рожке и дудке. По народным поверьям, если будет необходимость, он сумеет «договориться» с медведем. «В том, что в пастухи подряжали иногда людей неполноценных, таился великий смысл: мир как бы заботился об убогих, предоставляя работу по их возможностям. Щадя самолюбие, деревня негласно брала таких людей на свое содержание; человек кормился своим трудом, а не ради Христова имени»¹²⁷.

Подпаски, исполнявшие роль помощников старших товарищей, зачастую были детьми, перенимавшими опыт, поддерживавшими сложившие традиции в сфере возложенных на них обязанностей. Детский труд в крестьянской среде поощрялся, каждому возрасту соответствовало освоение тех или иных навыков. Дети гордились доверием взрослых и, как правило, усердно исполняли поручения. «Ходить в подпасках» – занятие для детишек достойное: приглядывая за собственной скотиной в общем стаде, они оберегали свое богатство, поэтому и чувствовали ответственность перед семьей. Пластов, воспитанный в патриархальной крестьянской семье, очень

¹²⁷ Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике. 2-е издание. – М.: Молодая гвардия, 1989. С. 50-51.

хорошо понимал чувства детей, которые жили рядом с ним, рождались и вырастали на его глазах.

Дети, становясь героями его полотен – в «Колхозном празднике», «Весне на Мирской горе», «Пастухах», «Жатве», «У мельницы», «Первом снеге», других работах, – вносят в общий строй картин особую одухотворенность, эмоциональную открытость. Вспоминая пастушка – героя картины «Фашист пролетел», «Витя-подпасок» (ил. 95) воспринимается, в определенном смысле, символической работой, как будто художник, переписывает историю жизненной ситуации, исправляя неисправимое, силой, данной творцу, возвращает к жизни своего героя. Перед зрителем предстает чуть повзрослевший мальчишка, рядом с ним – тот же пес, а вокруг него мирно пасущееся стадо.

Фигура ребенка максимально приближена к переднему краю холста, словно художник дает возможность внимательно рассмотреть своего героя. Его фигура, предстающая перед нами в спокойном состоянии, излучает скрытую в ней энергию, таит порывистое движение. В сопоставлении с застывшими фигурами животных это ощущение усиливается, кроме того, его еще более заостряет протяженное пространство, разворачивающееся вглубь полотна.

В колористическом решении портрета-картины – преобладание различных оттенков охры. Пластов использует знакомую по предыдущим работам пластику линии мазка для передачи характерной фактурности высушенных солнцем трав, шерсти животных. Композиционное равновесие достигается в том числе и гармоничным распределением темных и светлых пятен фигур животных.

Среди многих детских образов, созданных Пластовым в этот период, особой выразительностью выделяются портреты Пети Тоньшина (ил. 96), отражающий сильный характер взрослеющего мальчика, Вали Шарымовой (ил. 97) – девочки с серьезным взглядом.

Наблюдения художника почти всегда находят выход в картинах, но теперь художник все более тщательно относится к отбору материала для своих композиций.

Чем дальше от 1930-х гг., тем все реже Пластов обращается к многофигурным композициям. Теперь он ищет другие возможности для воплощения своих замыслов – тончайшие живописные нюансировки, в основе которых натурные, импрессионистические подходы, лаконичные композиции, содержащие немногие, но точно найденные детали. На первый план выступает такое понимание жанровости, в которой нет места поверхностной идеологической направленности, но есть поэтизация будничной естественности деревенского быта, без ложной идеализации и несущественной декоративности.

Наращение лирических мотивов в творчестве Пластова подтверждается такими произведениями первой половины 1950-х гг., как «Родник» (ил. 98), «Юность» (ил. 99), «Летом» (ил. 100), «Весна» (ил. 101). В новизне их поэтического образно-содержательного наполнения видится наступление очередного этапа в творчестве мастера.

Яркий образ героини «Родника» завораживает своей естественной простотой. Солнечный свет, пронизывающий картинное пространство, играет ведущую роль в создании поэтического настроения композиции. При всей простоте композиционного построения и немногочисленности повествовательных элементов, художник достигает емкой образной содержательности исключительно живописными средствами. Колорит пейзажа определяет эмоциональное воздействие картины. Тонкая тональная разработка в пределах ограниченного цветового набора, без участия локальных цветов и существенных красочных акцентов, удивительно естественна. Но без темпераментного мазка, созданная Пластовым цветовая гармония картины, не несла бы той упругой энергии, которая заложена в этой работе.

Самые активные цветовые пятна картины – лицо, ноги, руки девушки. Телесная теплота, умноженная солнечным светом, падающим на ее фигуру сзади, подчеркивается холодной синевою воды, молодой зеленью ивовых ветвей. Дыхание жизни, рожденное цветом, ощущается в каждом сантиметре красочной поверхности картины. Живописная ткань платья девушки как будто фокусирует на себе все цветовые составляющие картины. Здесь и голубые, и зеленые, и розоватые оттенки. Плотность красочной массы, лежащей на холсте, не мешает художнику достигать тонкой передачи цветовых оттенков, особенно – в листьях молодых побегов ивы, где зелень листвы, в зависимости от степени ее освещенности, передается от темного зеленого тона в тени, до голубоватого, светящегося на фоне прозрачного неба.

Предельно точные характеристики фактур и материалов, в их соприкосновении со светом – отличительная черта мастерства Пластова. Художник не перестает работать в этом направлении, находя для воплощения каждого образа новые подходы в пределах поставленных живописных задач. В понимании колористической структуры произведений Пластова важным является то, что в ее основе лежит единство цвета, как основной характеристики того или иного предмета, и света, способного его изменить. Так или иначе, композиционные и колористические решения картины теснейшим образом связаны с драматургической основой произведения. Осуществление замысла приводит к единственно верному, с точки зрения художника, подходу.

Анализируя картины Пластова начала 1950-х гг., отмечаешь нарастающее ощущение свободы не только в выборе тем и сюжетов. Действительно, относительная независимость художника в методах работы, позволяет ему реализовывать замыслы без оглядки на рекомендуемые рецепты.

Картина «Юность» лишена какой бы то ни было пафосности, так же, как и «Родник». Здесь вновь звучит тема детства, юности. Блаженное

ощущение свободы ощутимо в этой композиции почти физически. Вопреки большому размеру полотна, картина камерна, но именно такой масштаб позволяет художнику достичь эффекта присутствия, художник будто вводит зрителя в ее пространство.

Композиция строится на сочетании вертикалей и горизонталей, причем преобладание именно последних создает атмосферу покоя и незыблемости. Выдвигая персонаж к переднему краю холста, художник использует свой любимый прием, такой же, как и в «Сенокосе», когда небольшая часть полотна является важным визуальным ориентиром для зрителя – широкое ржаное поле не обрывается за видимым рядом колосьев, оно длится почти бесконечно, сливаясь с дальними холмами, над которыми простирается бесстрастное небо. Взгляд спокойно скользит от плана к плану, несмотря на то, что полотно очень четко разделено на три горизонтали – травы нижней части с фигурой мальчика, линия колосьев и небо, все в нем цельно. Эта цельность основывается на гармонизации цвета – теней и рефлексов на теле ребенка, брюках, в использовании сближенных тонов в красочной массе всей композиции. Богатство тоновой нюансировки играет решающую роль в единстве колористического звучания картины, но оно было бы недостаточно выразительным без красочных акцентов, подчеркивающих в этой сюите самые активные цвета. Голубая ткань рубашки, золото желтого соцветия щавеля, бледно-лиловые оттенки колокольчика – композиционно распределены в точно найденных точках полотна.

Пластов тонко чувствует цветовую гармонию окружающего мира и мастерски использует опыт своих наблюдений, собранных во множестве этюдного материала. Среди подготовительных этюдов, написанных к картине «Юность», целый ряд представляют работу художника над изображением травы и ржаного поля – «Зеленая рожь», «Ржаное поле», «Рожь», «Травы у ржаного поля». Написанные широко, свободно, в один прием, в картине они применяются только как часть впечатления. Картина лишь относительно отражает непосредственность наблюдения. Плотностью

красочного слоя, тщательной лепкой формы и продуманной композицией, как пластической, так и цветовой, Пластов умело формирует образную структуру картины, доводя ее до такого уровня значительности, когда у него не остается никаких сомнений в художественном совершенстве произведения.

Среди картин периода 1950-х гг. «Весна» является особым достижением художника, одной из вершин творчества мастера. В проявлении поэтической линии содержательного наполнения жанровых сюжетов «Весна» стала исключительным произведением. Ее композиция повествовательна, здесь больше деталей и действия, чем в «Роднике» или «Юности». Художник увлечен не только собственной эмоцией, отражением своего отношения к происходящему, он сосредоточен на переживании своей героини, ее материнстве, ее нежности и любви.

В отличие от множества других работ, где персонажи существуют независимо друг от друга, находятся во власти своих раздумий, работают, отдыхают и так далее, в «Весне» драматургия строится на взаимодействии героев – матери и ребенка. Обращаясь к подобным сюжетам, где герои находятся в непосредственном общении друг с другом, Пластову редко удавалось найти точную образную интонацию. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Гость с фронта» или «Защита родного очага». Картины, лишенные некоторой степени обобщения, получают черты, характерные для иллюстраций невысоких художественных достоинств. Так, в работе «Молодые» (ил. 102), художнику не удалось избежать иллюстративности живописного рассказа.

В «Весне» образно-смысловая линия строится на тонких эмоциональных направлениях, связующих действие в единое целое, которое невозможно расчленить или прервать. В жанровой сценке, в бытовой ситуации, художником представлено такое богатство чувств и переживаний, на какое редко претендуют произведения этого жанра.

Споры об истинно художественном воплощении жизни средствами искусства как правило опираются на противопоставление идеального и реального. Бытовая картина, имеющая совершенно определенные характеристики, впервые предложенные М.П. Розенгеймом еще в 1861 г., ставшая своего рода знаменем искусства передвижников и почти синонимом прогресса в искусстве¹²⁸, в художественной культуре советского времени претерпела качественные изменения. «Большой стиль» всесоюзных художественных выставок – уникальное явление эпохи, трактуемое И.Н. Голомштоком как типичное для тоталитарного искусства, «пересмотрел» давно устоявшиеся традиции русской жанровой картины. Бытописание, отражение повседневного бытия советского человека до некоторых пор остаются вне поля зрения художников. Частная жизнь как объект художественного исследования интересует немногих. «Мелкотемья» сторонятся так же, как и малых форматов. Увидеть повседневность сквозь призму общественного труда, социальной значимости, соизмерить жизнь конкретной личности с жизнью коллектива, общества и т.д. – вот достойная Летописи тема, эксплуатируемая многие годы массой отечественных деятелей культуры.

В художественной ситуации советского искусства развитие жанра не прерывается, он продолжает существовать, но приобретает такие свойства, которые ему были чужды в те времена, когда термин «бытовая картина» был подхвачен В.В. Стасовым и в его устах звучал комплиментом. Теперь, в 1930-1950-е гг., разработанность сюжетного начала, его полнокровность, характерность персонажей, их взаимоотношения – отходят на задний план. Жанровая картина перестает нести основную, с точки зрения демократической критики XIX века, функцию – воспитывать, критиковать, формировать общественное сознание и т.д. Она приобретает иную значимость, и вместе с этим, завоевывает тот арсенал средств

¹²⁸ См.: Хасьянова Л.С. Генрих Семирадский, Илья Репин – два пути в искусстве // «Литературная учеба», 1998, Книга вторая, март-апрель. С. 190.

выразительности, которым располагали иные жанры и даже виды искусства. Тяготение к монументальным формам диктует соответствующие композиционно-пространственные построения, специфическое понимание декоративности в колористическом звучании полотен. Отсюда – определенная условность в разработке сюжетных линий, характеров персонажей. Но Пластов находит свои пути в решении возникающих перед ним творческих задач.

Обращаясь к большим форматам, тяготея к монументальным формам, Пластов не переступает грань, разделяющую станковую картину от декоративного панно. Он мыслит категориями жанровой картины, поэтому не теряет ориентиров, традиционно связываемых с теми особенностями, которые ей свойственны. Вместе с тем, сюжетная наполненность большинства значительных полотен художника, связана с отсутствием действия между героями. В этом смысле «Весна», является исключением, но именно здесь мы отмечаем наиболее характерные для жанровых картин Пластова черты. Как всегда, художник чрезвычайно точен в своем живописном рассказе – старая банька, с закоптившимся дверным проемом, многочисленные детали, сопровождающие живописное повествование – ведро с прозрачной водой, калоши у скамейки, тазик с пестрыми тряпками, упавшая на сено зеленая варежка. При этом каждый элемент является важной составляющей общего композиционного решения.

Замкнутое пространство первого плана размыкается дальним пейзажем на втором плане полотна, что тоже является характерной особенностью пластовского подхода к разработке пространственных отношений в картине. Нельзя не отметить, что чаще всего именно широта перспективного охвата имеет немаловажное значение в образно-содержательном наполнении той или иной работы. Уходящие вдаль поля, едва намеченная кромка леса, смыкающаяся с небом, деревенский пейзаж, разворачивающийся у подножья Мирской горы – все становится значительным и весомым благодаря

приверженности художника к передаче протяженного пространства, необъятности окружающего мира.

В «Весне» перспектива, открывающаяся за пределами старого забора вокруг бани, вносит ноту многозначительности, поддерживая метафоричность общего замысла произведения. Ведь не случайно Пластов называет эту работу «Весна», отмечая в одном из писем: «Я никогда не придумываю названий... Название и идея картины, замысел, его облик рождаются одновременно, неотделимо друг от друга»¹²⁹. В будничности жанровой сцены художнику видится поэтический образ, наделенный божественной красотой. Причем, Пластов обходит прямолинейность ассоциативной линии, выбирая такое состояние сиюминутности, которое предполагает различные интерпретационные подходы – от «благородно-возвышенных» до «сезонно-климатических».

В истории искусства множество примеров живописной трактовки обнаженного женского тела. В творчестве Пластова таких примеров совсем немного. 1940-е гг. были отмечены созданием «Трактористок» и «Субботой», где основой образного решения остается прозаичность ситуации. При всем своеобразии пластовской живописи, эмоциональный строй этих работ направлен на заострение жанровой линии. «Весна» - яркий пример нового подхода Пластова к жанровой картине, когда принцип жанризма в своей повествовательно-обыденной основе, приобретает новое качество и переходит на другой уровень, заставляющий говорить о метафоричности его поэтического воплощения. Кроме того, в фабуле сюжетной завязки кроется неповторимая степень целомудренности, которая принципиально отличается от хрестоматийных подходов к изображению обнаженной женской фигуры.

Цельность живописного решения картины достигается характерным для Пластова приемом тональной гармонизации цветовых соотношений в сочетании с такими колористическими акцентами, которые являются также и композиционно обоснованными. Отзвуки желтого соломенного цвета

¹²⁹ Пластов А. Черновик письма искусствоведам С. 1.63 г. // Художник, 1972, № 11. С. 27.

ложатся на бревенчатые стены бани, отражаются на металлических поверхностях, переходят в цвет влажного весеннего неба и ветвей деревьев в глубине композиции.

Очевидно, что период 1950-х гг. является временем расцвета творчества Аркадия Пластова. Тем не менее, художник продолжает увлеченно работать с натурой, собирая этюдный материал для будущих картин. Нередко, такие работы перерастают значение подготовительного материала, зачастую дорабатываются художником, приобретая необходимую степень самостоятельности законченного произведения.

В этом ряду – множество портретов, таких, как портреты Ивана Батина (ил. 103), Ивана Хитрова (ил. 104), «Цыган Иван» (ил. 105), «Цыганка с картами (Нина Лещенко)» (ил. 106). В них прослеживается сквозная линия психологического портрета конца 1930-х-40-х годов. Вместе с тем, Пластов все чаще обращается к портрету-картине, где элемент жанра играет важную роль в создании образа. Классическими примерами таких работ являются «Валя Волкова» (ил. 107), «Девушка с велосипедом» (ил. 108), «Девушка с граблями (Вера Волкова)» (ил. 109). В поисках передачи душевного состояния своих моделей, Пластов обращается к такому типу портрета, который более точно донесет его до зрителя.

Элемент жанровой драматургии, органично включенный в структуру портрета, способен передать широкую гамму переживаний героев, тонкие грани психологического состояния персонажей. Для Пластова такой подход вполне органичен, его темперамент требует действия, поэтому в портретах так часто используются разнообразные ракурсы, динамичные повороты и т.д. Так, в портрете «Конюх лесничества Петр Тоньшин» (ил. 110) образ простого, но незаурядного человека, создается комплексом выразительных средств, где решающее значение приобретает и массивный воротник тулупа, и поворот головы. Фигура заполняет все пространство холста, оставляя ощущение значительности характера Тоньшина.

Продолжая работать над детскими портретами в 1950-е гг., Пластов создает произведения, аналогов которым в отечественном искусстве XX века нет. К образам детства обращались такие художники, как А.А. Дейнека, Н.М. Чернышев, мастера, иллюстрирующие детскую литературу – А.Ф. Пахомов, В.В. Лебедев и многие другие, но в станковой живописи, такие обращения были случайны или носили эпизодический характер.

Портреты детей, созданные Пластовым можно считать исключительным явлением в истории отечественного искусства прошедшего столетия. С одной стороны, среди них много этюдных работ, которые являются подготовительным материалом для больших картин, с другой, большая группа портретов становится совершенно самостоятельными полотнами. Мы уже отмечали, какую притягательность имели детские образы для художника. В своих наблюдениях Пластов отмечает наиболее яркие черты характера того или иного ребенка, как опытный психолог дает точные характеристики детской индивидуальности. Серьезные Тая Репина (ил. 111), Ванюша Репин (ил. 112) сосредоточены на собственных мыслях. Обида, застывшая в глазах Таи, недоверчивый взгляд Вали Репиной в красном платье (ил. 113), деловитая уверенность Лиды Репиной (ил. 114) не ускользают от художника. Для характеристики каждой модели Пластов находит определенный набор средств, способных подчеркнуть свойства личности, манеру держаться, особенности лица. Тонкие черты бледного личика Вали Тоньшиной (ил. 115) оттеняются яркими синими и красными полосами косынки, а на щеках Лиды Репиной еще сильнее играет румянец в контрасте с синим платком и голубым платьем. Чтобы передать характер мальчика в портрете «Первоклассник Гусенков» (ил. 116) Пластов таким образом изображает фигуру на плоскости холста, что кажется, будто ребенок соскальзывает с края стула, на котором сидит. Неуравновешенная композиция, лишенное устойчивости распределение красочных масс, создают ощущение неуверенности, напряженности. Оно усиливается тем,

каким образом написано лицо ребенка. Контраст теней с высветленными местами придают ему выражение нерешительности, даже испуга.

Неулыбчивые, сосредоточенные лица на детских портретах Пластова нельзя назвать непроницаемыми, во взглядах его моделей читается недоверчивость, в них нет открытости и непосредственности, ожидаемой, как правило, от детей. Погруженные в свои детские переживания, послушно позируют художнику Валя Репина, Петя Тоньшин (ил. 117). Но к этим переживаниям Пластов относится серьезно, без умиления или снисходительности.

В больших композиционных построениях детские образы преобразуются, как это происходит в «Первом снеге» или «Вите-подпаске», где они открыто, не сдерживая эмоций, проявляют чувства. В работе «Дети на прогулке (В пионерские лагеря)» (ил. 118) всеобщее радостное возбуждение граничит с фальшью, не преодоленной художником в силу прямолинейности сочиненного образа. Его помпезная однозначность и определила слабость композиции, которую не смогло спасти даже живописное мастерство Пластова. Необходимо особо подчеркнуть время ее создания – 1950-ый г. Еще не написаны портреты, о которых говорилось выше, не созданы «Весна» и «Родник», то есть, «Дети на прогулке» принадлежат другой эпохе, с уходом которой, не только для Пластова открываются новые возможности. Связь между переменами в жизни страны и новыми тенденциями в творчестве как Пластова, так и других художников, несомненна.

Теперь, когда художник избегает подчеркнутой пафосности, детские образы, оставаясь средоточием замысла, создают атмосферу гармоничной естественности, которая всегда была свойственна его лучшим произведениям.

К ним относится и картина «Летом». Она продолжает развитие той линии жанровой картины, которая лишена нарочитой помпезности и навязчивого веселья. Ощущение того, что художник чувствует себя

свободным от обязательной программы неизбежного, подтверждается внимательным анализом работ, созданных Пластовым после 1953 г.

Жанровая основа картины проста, мотив отдыха, к которому нередко обращается художник, остается незаменимым в стремлении отразить восхищающую его красоту сиюминутности. Пейзаж композиции кажется знакомым, словно Пластов возвращает нас на то самое место, где некогда происходило действие «Сенокоса». И в то же время, зритель ощущает веяние чего-то нового, что придает полотну совсем иное смысловое наполнение. Патриархальность крестьянской жизни, с ее традиционным укладом, неизменностью отношений к природе, миру, в этот период творчества интересует Пластова более всего.

На второй план отходят замыслы, связанные с созданием масштабных композиций. Так, работа над полотном «Праздник» (ил. 119) растягивается на долгие годы. Неудовлетворенность своим произведением заставляет художника вновь и вновь возвращаться к картине, много раз переписывать то одну часть композиции, то другую, что-то добавляя, от чего-то отказываясь, но, при этом, не пытаясь изменить сложившуюся схему композиционного построения и основные содержательные акценты. В итоге, лишь первый план холста доводится Пластовым до уровня законченной убедительности, а живопись большей части композиции, перегруженная красочной массой, лишена жизненной достоверности, к которой стремился художник.

Постоянно возвращаясь к темам крестьянского труда, Пластов продолжает искать в будничности знакомых мотивов новые грани. Картина «Сбор картофеля» (ил. 120) необычна для Пластова, прежде всего, пространственно-композиционным решением. Но не только этим.

Среди множества уже рассмотренных нами произведений мы редко сталкивались с работами, где отсутствует пейзаж, и отмечали его ведущее значение в создании композиций. «Сбор картофеля» в этом смысле, произведение исключительное. В нем нет привычного радостного звучания темы труда, как это было в картине «Колхозный ток», или солнечного

ликования цветущей земли «Сенокоса», даже спокойной уравновешенности «Жатвы». Пластов ограничивает живописное пространство тем участком земли, на котором сосредоточено внимание его героинь, заставляя нас, сторонних наблюдателей, прожить запечатленное мгновение вместе с его персонажами.

В одном из писем художник писал: «Вчера все стали рыть картошку. Конечно, и мы тоже.

Зрелище, когда распахнутая лемехом земля вдруг явит доселе скрытые перламутровые плоды, и удивительно цветные фигуры баб, собирающих их грубыми руками в ведра, и нежное сияние сентябрьского солнца, золотисто-коричневый бархат борозд... и многое, многое иное – все было торжественно и красиво, как-то лучезарно свято, трогательно чуть не до слез и так все значительно, так все напоено милой жизнью... Бесконечно много, конечно, можно увидеть здесь, от чего вдруг вздрогнет сердце и невольно подтвердишь себе в который уже раз, что нет ничего лучше, чем быть живописцем»¹³⁰. Несмотря на то, что эти слова были написаны спустя годы после создания «Сбора картофеля», они воспринимаются как комментарий художника именно к этой работе. Восхищение перед красотой возникающих перед ним ситуаций, заставляло Пластова рассказывать о них языком живописи. Переноса на холст реальные впечатления, он многократно пересматривает композиционные решения, сопоставляет те или ракурсы, ищет точные образные характеристики.

Выразительная фигура наклонившейся старухи в голубом платке в центре композиции выстраивает все содержание картины. Сложный ракурс ее фигуры в контрасте с изображением помогающей ей девушки задает основу для передачи общей динамичности сцены. Фрагментарность, подчеркнутая резко обрываемым изображением других фигур, сообщает ей фото- или киноэффект.

¹³⁰ Вариант письма художнику Ф.П. Решетникову. 60-е гг. // Художник, 1972, №11. С. 31.

Пластов строит композицию не по принципу театральной мизансцены, а по законам динамично развивающегося действия, что заостряет ощущение движения. Чередование темных и светлых цветовых пятен переключает внимание на каждый отдельный фрагмент сцены. Переводя взгляд от одного к другому, зритель невольно обращает внимание на каждый элемент изобразительного ряда. Художник умело передает собственные ощущения от наблюдаемой сцены, используя для этого выразительность фрагментарности.

Лирическая линия в жанровых картинах Пластова продолжается композицией «Когда на земле мир» (ил. 121). Многозначительность ее названия не противоречит поэтичности созданного образа. Художник самозабвенно пишет пейзажный фон картины, увлеченный многогранной игрой света и тени в листве яблони, в тени которой лежит молодая женщина и играет ребенок. Мозаика из желтых, зеленых, синих, розовых и голубых пятен складывается в причудливый узор, отражающийся на белой поверхности простыни и платье матери, голубой рубашке младенца. При этом декоративность не становится подавляющей в характеристике живописной выразительности этого произведения.

Тема материнства в изобразительном искусстве, имеющая в своей основе тысячелетние религиозные традиции, – вечная тема. В рассматриваемый период творчества Пластова, она приобретает характер лейтмотива. Впервые ярко прозвучав в «Весне», она постоянно возникает в его произведениях. Иногда ее звучание возвращается к ранее найденным композиционно-структурным элементам, иногда приобретает новизну. Так, картина «Солнышко» (ил. 122) композиционно близка к пластическому решению холста «Когда на земле мир».

В картине «Мама» (ил. 123) художник находит другое решение. Это – одно из самых проникновенных произведений мастера. В нем художник выразил не только собственное отношение к материнству, но и сумел рассказать о чувствах героев этого повествования. Нежная забота матери, ее сосредоточенное внимание, любопытство девочки, рассматривающей

младенца – ничто не ускользает от художника. Пластов чуток к проявлению эмоций своих персонажей, при этом, он тщательно выбирает ракурсы для их изображения. Лицо женщины зритель может рассмотреть, отметив всю гамму чувств, которые отражаются на лице молодой женщины. Лица ребенка, подошедшего к зыбке с малышом, мы не видим, тем не менее, в постановке фигуры, в том, как она положила руку на край люльки, в том, как спрятала любимую игрушку за спину, мы чувствуем какие эмоции ею владеют.

Классическое композиционное построение полотна создает образ цельной простоты, где каждая деталь поддерживается распределением отдельно взятых пластических линий. Конструкция детской люльки в своем рисунке повторяет линейное решение фона, на котором изображается женская фигура – тень, падающая от пирамиды подушек, повторяет линию платка, наброшенного на зыбку. В цветовой организации полотна художник тщательно продумывает каждый акцент в общей теплой колористической гамме. Пунцовый тон наволочек откликается в цвете основы люльки, платка и рябиновых ягод, поддерживается цветом брусьев, из которых сложена стена комнаты, где происходит действие. Сложно написан «белый» подзор, на котором отражаются рефлексy – зелено-голубые от холодного света, струящегося из окна, до теплых, звучащих в отдалении от источника освещения.

Пластов с поразительной непосредственностью передает особенности этой бытовой ситуации и добивается при этом ощущения высокой гармонии.

В конце пятидесятых годов Пластов пишет две последние грандиозные по масштабности замысла работы, где значительны оставшиеся позади, на рубеже сороковых и пятидесятых годов, тенденции такой жанровой наполненности, которая заставляет говорить об их тяготении к картине-панно. Это «Август колхозника» и «Лето».

Сложное переплетение сюжетных линий, множество персонажей, глубокое пространственное построение, соединение разновременных

событий в одной композиции, все нашло свое место в картине «Лето» (ил. 124). По сохранившимся эскизам и наброскам можно тщательно проследить этапы работы мастера над композицией. Замысел кристаллизовался, обрастая новыми находками и деталями, но его ядро осталось неизменным. Основные персонажи картины нашли свое место в композиции уже на первых этапах работы. Праздничное, почти декоративное полотно, благодаря деталям приобретает яркую весомость правдивого повествования. Идеализация конкретного события в живописном исполнении Пластова не вызывает ощущения надуманности или сочиненности сцены.

Эта картина обладает всеми знаковыми для искусства мастера особенностями. Неслучайно о работе над ее композицией писали многие исследователи, отмечая, что в ней выражена сама «суть деревенского существования, единства человека с природой»¹³¹, «чувство беспредельности просторов родной русской природы, окружающей изображенных в картине людей, пробуждается в душе при взгляде на это произведение»¹³², «действие на полотне совершается без какой-то особой цели, его участники поступают так или иначе, не задумываясь о причинах своего поведения, целиком повинувшись безотчетному импульсу, невольному побуждению»¹³³ и пр.

В ряду жанровых картин Пластова «Лето» – одно из самых выдающихся произведений. В основе эпического повествования лежит будничная сюжет, на первый взгляд, ничем не примечательный, уже знакомый по другим работам художника, вбирающий в себя сразу несколько разнохарактерных сцен, объединенных волей художника на плоскости холста. Первый план, как всегда в картинах Пластова, максимально приближен к переднему краю холста. При этом, художник еще более обостряет «приближение» к зрителю, частично срезая фигуры самых близких к зрителю героев полотна. Сама композиция ацентрична и разделена на две

¹³¹ Лянин В.А. ...художников друг и советник... С. 92.

¹³² Аркадий Александрович Пластов. Альбом. Автор-составитель Никифоров Б.М. – М.: Советский художник, 1972. С. 16.

¹³³ Аркадий Пластов. Автор текста Владимир Сысоев. – М.: Белый город, 2001. С. 43.

части, справа центром изображения становится девочка в желтом платье с ведром, прикрытом белой тряпичей, протянувшая корове ломоть хлеба. Вокруг нее Пластов располагает мощные пестрые фигуры коров и быка, изображенных в разных позах и «прячет» за рыжей телкой присевшую возле нее доярку. В правой части композиции больше персонажей, больше действия – молодая женщина в красной блузке и цветастом платке, несущая ведро, девочка, обернувшаяся к зрителю, цепляющаяся за ее юбку, еще одна женщина в голубом халате, наливающая из ведра молоко в кружку пастуха, сидящего у дерева, мальчик, дремлющий в тени старой ивы, собака, расположившаяся возле мужика. Пластов мастерски уравнивает композиционную структуру этих двух частей продуманными линиями пластических границ фигур, предметов и гармоничным распределением светотеневых и красочных масс. Все изображенное на первом плане освещено в контрфорсе, поэтому самыми освещенными фрагментами в композиции являются второй и третий планы композиции, которые включают разнообразные жанровые сцены – собака, купальщицы на берегу реки, стадо коров, непритязательный пейзаж с редкими кустиками, оврагом и ярким знойным небом.

Пластов восторгается видимым и переживаемым в каждодневном бытии. Чтобы передать это восторженное отношение правдиво, с убедительностью сиюминутного впечатления, художник неоднократно пересматривает композиционную структуру, выверяя место каждой детали в общем замысле, ее цвет и степень освещенности. Он тщательно отбирает необходимое, не повторяясь, не перегружая плоскость холста лишними элементами. В результате рождается картина, в которой расположение каждой фигуры оправдано находящейся рядом, где каждая сюжетная линия ведет свой «голос», но не диссонирует с остальными. Здесь нет главных героев, как будто Пластову важно рассказать обо всем и сразу, преображая прозаические мотивы крестьянской жизни в лирико-эпический сказ о рае на земле, расположенном в его родной Прислонихе.

Если в «Августе колхозника» (ил. 125) пространство ограничено пределами изображаемого гумна, то бескрайняя ширь просторного пейзажа «Лета», второй, третий планы композиции, включают ее в тот ряд произведений Пластова, где одной из важнейших составляющих является именно безграничная даль уходящего к горизонту пейзажа. Чувство простора, свойственное русской пейзажной живописи в целом, органично для Пластова; вне открытого, распахнутого пейзажного пространства, художник чувствует растерянность, пытаясь любыми способами, избежать таких композиционных решений. «Август колхозника» являет собой пример такой попытки – в левой части композиции изображена отворенная дверь, за которой простирается сельский пейзаж. Традиционность подобного подхода в решении пространственных соотношений в живописи имеет глубокие корни. В русской народной песенной традиции немало примеров схожих характеристик в описании природы – «Ах ты, степь широкая, степь раздольная...» или «Ах ты, поле мое, поле чистое. Ты раздолье мое широкое».

Среди многочисленных пейзажей Пластова особняком стоят этюды, созданные во время зарубежных поездок 1956 и 1963 годов. Мимолетные впечатления, перенесенные на холст, остались памятными зарисовками увиденного. В них интересен выбор мотивов – от знаковых мест и памятников, в таких этюдах, как «Римская волчица» (ил. 126), «Храм Аполлона. Помпеи» (ил. 127), «Нотр Дам» до зарисовок бытового характера, таких как «Причал гондольеров» (ил. 128). Лишь один¹³⁴, из привезенных этюдов был воплощен в картину – «Аппиева дорога» (ил. 129). В этом видится некий метафорический смысл, поскольку известно, какое символическое значение нес образ дороги в русском искусстве. Несомненно, тема дороги именно этим привлекла Пластова. Неслучайно, также, в композицию пейзажа художник включает элемент жанра, акцентируя момент сосуществования сиюминутности и древней истории.

¹³⁴ Местонахождение полотна «Венеция» (х., м. 70x110) неизвестно.

В родных знакомых пейзажах Пластов не устает находить все новые и новые мотивы. Лиризм создаваемых в них образов отражает чувства художника, не перестающего восхищаться спокойной красотой родной природы в разные времена года.

В собрании Ульяновского областного художественного музея хранятся многочисленные этюдные пейзажи Пластова пятидесятых-шестидесятых годов. Они весьма показательны не только тем, что дают представление о работе художника с материалом, но демонстрируют разнообразие пейзажных мотивов. Здесь и осенняя роща, с размокшим от дождей проселком в «Осеннем этюде» (ил. 130), и «Последний снег на Мирской горе» (ил. 131), и необъятные просторы, окружающие Прислонику – в этюдах «За селом» (ил. 132), «Озимые. Закат» (ил. 133).

В эти годы Пластов продолжает следовать раз и навсегда установленному правилу: никогда не останавливаться на достигнутом, работать много и упорно. Пейзажные этюды чаще создаются художником для больших композиций, то есть пейзаж, как самостоятельный жанр у Пластова встречается редко, но и без жанрового элемента, как правило, художник не обходится в пейзажах. Так, в работе «Осень. Прислоница» (ил. 134), Пластов не изменяет себе, вводит в композицию изображение мальчика на лошади и гусей, что придает пейзажу повествовательный характер.

В творчестве Пластова пятидесятые годы стали периодом расцвета его мастерства. В отличие от работ тридцатых-сороковых годов, в произведениях этого времени явно ощущается движение к более свободному выбору тем и сюжетов, доля личностного отношения к действительности все чаще проявляет себя в его работах. Многоголосие крестьянского мира, нашедшее отражение в «Колхозном празднике», «Колхозном базаре» и «Ярмарке» сменяется поэтическими композициями «Юности», «Родника», «Весны». Вместе с тем Пластов не теряет интереса к масштабным композициям, но в них чувствуется более тонкий подход к характеристике персонажей. Художник стремится подчеркнуть их индивидуальность, рассказать о них как

можно более подробно, как, например, о главном герое композиции «Лето» - человеке, прошедшем войну, для которого не существует вопросов относительно смысла жизни. Ощущение счастья своего персонажа Пластов виртуозно передает в картине.

Большую роль в создании практических всех произведений Пластова этого периода играют детские образы. Непосредственность поведения, искренность переживаний, чистота восприятия жизни ребенком находят свое место в работах художника. В детских портретах Пластова перед нами – маленькие взрослые, погруженные в мир своих размышлений, тревог, обид или радостей. Понимание значительности личности ребенка во всех ее проявлениях позволило художнику создать своеобразную галерею детских характеров, по силе выразительности не имеющую аналогов в живописи советского периода.

2.3. Особенности образно-смысловой структуры поздних произведений

Невозможно согласится с авторами, характеризующими последний этап творчества художника, как «реквием по прошлому, со всеми его иллюзиями и надеждами», утверждающими, что «смерть И.В. Сталина и хрущевские метания подорвали идейную основу живописи А.А. Пластова»¹³⁵.

Образному строю большинства произведений Пластова второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. свойственны внутренняя уравновешенность, тишина и покой. В них чувствуется глубокая вера художника в гармоничность мироздания.

Это время стало для Пластова периодом, когда, наряду с осуществлением уже задуманных замыслов и продолжением работы в

¹³⁵ Кузнецов В.Н. Аркадий Александрович Пластов и идеология позднего сталинизма.// Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века. С. 26.

намеченных направлениях, подводится определенный итог пройденного пути в искусстве.

Продолжая линию детского портрета, Пластов пишет соседских ребятишек и подрастающего внука. Среди них – портрет Люды Шарымовой (ил. 135). Лучи света играют в волосах девочки, в складках ее платья и кофточки, кажется, что от ребенка исходит сияние. Ее же портрет 1967 г. (ил. 136), светлый, наполненный свежестью, передает совершенно иное настроение повзрослевшего ребенка. Серьезная сосредоточенность в «Детском портрете (Внук рисует)» (ил. 137) и внимательный взгляд мальчика в «Портрете внука (У окна)» (ил. 138) – для Пластова значительны в своей простоте и безыскусности. В них все наполнено внутренней энергией и теплотой.

В образах стариков и старух Пластов находит такие же значительные черты, как и в детских образах. В их лицах – скорбь всех прожитых лет, непростые судьбы, горе, страдания и мудрость.

Двойной портрет «Бабушка Катерина и Таня Юдина» (ил. 139) необычен для Пластова. Подобное композиционное решение в портретном наследии художника – редкость. Сопоставляя в едином картинном пространстве два образа – старости и детства – Пластов создает одно из самых пронзительных своих произведений, отразившее его трепетное отношение к этим разным возрастам. Простота и безыскусность содержательной стороны портрета кажущаяся. Пластов очень тщательно выстраивает фон – старые фотографии, висящие на стене комнаты, создают атмосферу, настраивающую на воспоминания. Ощущение печали было бы подавляющим в работе, если бы не фигура девочки. Таня Юдина здесь становится воплощением образа любви и нежности, продолжения жизни. Мотив преемственности поколений нередко используется художниками, как безусловный символ вечности жизни, гармонии мироздания или зримое воплощение ответа на вопрос о смысле жизни.

Пластов таким образом строит композицию, что кажется, будто фигурка ребенка сюда попала случайно, слово художник намеревался писать лишь бабушку Катерину, а девочка, присевшая рядом, вовсе и не должна была ему позировать. Но, оказавшись подле любимого человека, так и осталась сидеть рядом до конца сеанса. Художник, вглядываясь в своих героинь, сравнивает не только их лица, но тщательно пишет и их руки, вносящие немаловажное значение в создании портретного образа.

Размышляя о начале и конце жизненного пути человека, Пластов использует определенный набор метафор, который позволяет донести до зрителя волнующие его вопросы бытия. Символический контекст в работах художника 1960-х годов, предполагает множественность интерпретационных вариантов. Но при всем разнообразии ассоциаций, смысловых установок и сложности образных решений, мастер остается верен главной линии всей своей жизни в искусстве, сформулированной им в письме Р. А. Берхеевой в 1960-е годы и неоднократно цитированной в работах, посвященных его творчеству: «Такая практика у меня и в моем творчестве: ни одну картину я не написал, не проверив тысячекратно то, что собираюсь написать, что это – правда, и только правда, и иного не может быть»¹³⁶.

«Смерть дерева» (ил. 140) – произведение, в котором звучит та же тема, что и в портрете бабушки Катерины и Тани Юдиной. Контекст сюжета в «Смерти дерева» выступает на первый план, преображаясь в текстуальную основу. Простота метафоры не делает ее легковесной. Напротив, благодаря ей, эмоциональное напряжение образного решения картины переживается еще острее.

Большую часть холста занимает изображение листвы березы. Эта пульсирующая зеленая масса, заключающая в себе столько жизненной энергии, завораживает своей красотой. Пластов, покрывая поверхность холста многочисленными мазками, виртуозно чередует освещенные солнечным светом и таящиеся в тени листья. Художник прописывает каждый

¹³⁶ Письмо А. Пластова ученице 10-го класса Берхеевой Р.А. (60-е гг.)// Художник, 1972, №11. С. 31.

листочек отдельно; среди них, находящихся близко друг от друга, нет одинаковых по тону.

В композиционной структуре картины найдено необычное для Пластова решение: повторяемые диагонали – фигура молодого мужчины, ствол падающего дерева – заостряют динамичность сцены. Так художник достигает яркого ощущения неустойчивости композиции.

Солнечный свет, как главный жизнеутверждающий символ в творчестве Пластова, в «Смерти дерева» сглаживает трагичность сюжета. Играющий в листве старой березы, он воспринимается камертоном, гармонизирующим полифонию красоты и гибели, молодости и старости.

Солнечный свет определяет художественный образ и в картине «Полдень» (ил. 141). Живописное сопоставление знойного полуденного воздуха с прохладной гладью родниковой запруды подчеркивает страстность лирической сцены. Здесь звучит совсем новая для произведений Пластова интонация. В наследии художника подобный сюжет возник лишь однажды в композиции «Молодые» (1955-1957), где образное решение приобрело излишнюю иллюстративность. В «Полдне» ему удалось избежать подобного эффекта. Необычна композиция этой работы. Пластов выбирает нетрадиционный ракурс для изображения – зритель видит сцену у колодца как бы сбоку и сверху, наблюдая героев, ставших на колени подле колодезного сруба, чтобы освежить разгоряченные лица и выпить воды. Таким композиционным решением живописец как будто подчеркивает, что стал невольным свидетелем счастливого уединения этих людей. Лица героев Пластов пишет фрагментарно, но по их улыбкам и световой насыщенности изображения ощущается та эмоция, которой наделено повествование. Она – в потоке солнечных лучей, пронизывающих пространство картины, в красочном цветении трав, в сиянии колодезной воды и капель, стекающих с рук персонажей: «Отчего так счастливо кружится голова – от переизбытка

живописной энергии или потоков солнечного света?»¹³⁷. «Полдень» – одно из немногих произведений художника, в котором нет уходящей вдаль перспективы, и это тоже придает атмосфере картины характер интимности и камерности.

В едва уловимой сюжетной завязке работа Пластова перекликается с «Влюбленными» Г.М. Коржева, написанными в 1959 г. Уход от прямолинейности фабулы в «Полдне» преображает образ. В полунамеке, в недосказанности заложено особого рода целомудрие и тайна. Очевидец происходящего – художник, как и зритель, которому рассказан эпизод из жизни мужчины и женщины, может только догадываться, что связывает этих людей, какой разговор был прерван ради глотка свежей воды. У Коржева сюжет прост и откровенен. В нем есть лиричность и внутренний драматизм, но нет райского счастливого блаженства, переполняющего героев Пластова.

Перенос акцентов в сюжетных мотивах на жизнь простого человека, его чувства и переживания, никак не связанные ни с его общественно-полезным трудом, ни с социальной ролью в коллективе, становится определяющим в искусстве Пластова периода шестидесятых годов. Несмотря на то, что Пластов даже теперь пишет работы большого формата (например, «В деревне (Кружка молока)» 1961-1962 гг. из собрания Третьяковской галереи, 154 на 228 сантиметров (ил. 142) или «Солнышко» - 170 на 193 (ил. 122)), они далеки от «шумных» композиций тридцатых – пятидесятых годов. Словно художник устал от подобного рода тем и сюжетов, исчерпав для себя их возможности. Причем, мы не можем говорить о таком «повороте» советского искусства в целом, не можем назвать его тенденцией или ключевым направлением. Молодое поколение представителей, в частности, московской школы живописи, заявляют о себе работами далекими от лирики бытовой картины, выдвигающей на первый план частную жизнь простого человека. Понимание ценности человеческой жизни, как таковой, придет к

¹³⁷ Леяшин В.А. ... Из времени в вечность. Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея / Государственный Русский музей. СПб: Palace Editions, 2000. С. 54.

ним чуть позже. А в начале шестидесятых В.Е. Попков пишет «Строителей Братска» (1960-1961), П.Ф. Никонов – «Наши будни» (1960), Н.И. Андронов – «Плотогоны» (1961). Безусловно, поэтика произведений этого ряда далека от генеральной линии искусства тридцатых – пятидесятых годов, но, так или иначе, она направлена на создание нового, но все же официально «одобренного» романтического мифа о «строителях коммунизма».

Для Пластова шестидесятые годы становятся временем осмысления прожитых лет, временем воспоминаний и острого понимания конечности человеческой жизни. В образной структуре произведений последнего десятилетия творческого пути живописца, эти настроения занимают не последнее место.

Художник несколько лет работает над волнующей его темой – «Слепые». Существует несколько вариантов композиции этой работы – «Слепые» (ил. 143) (середина 1950-х-67 гг.), «В старой Прислонихе (Слепые)» (ил. 144) (1966-68 гг.). Среди акварельных эскизов и набросков Пластова множество подготовительных материалов к картинам. Один из них, датированный 1951 годом, подписан – «Ради Христа», то есть, тема слепых, для Пластова, имеет в своей основе христианскую заповедь о милосердии. Неслучайно, в своем замысле художник колеблется между двумя вариантами его воплощения, первый – через символику мотива дороги, второй – через сюжет о нищих, просящих милостыню. Каждый из вариантов обладает для художника своей значительностью, каждый важен и весом. «Тема дороги имела в русской культуре особый сокровенный смысл, поскольку воспринималась в связи с христианским представлением о земной жизни как пути в вечность»¹³⁸. А милосердие – одно из важнейших качеств православного христианина, всегда было мерилom его нравственной чистоты и духовной зрелости.

Пластов был человеком верующим, более того, получившим начальное богословское образование. За долгие годы жизни, ему не раз приходилось

¹³⁸ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 111.

искать компромиссы в самых разнообразных ситуациях, касающихся, как повседневности, так и творчества. Но они не коснулись его духовной жизни. В вопросах, имеющих для него принципиальное значение, Пластов был непримирим¹³⁹. Даже то, как он излагает свои суждения в письмах, подтверждает явную религиозность их автора: «живу и делаю все наобум, как бог на душу положит...», «... я бы не знал, как благодарить бога...», «... и сколько это продлится – бог ведает», «... евангельский наказ: «толцые и отверзетя вам», «... уже никогда не появится на святой Руси»¹⁴⁰. Даже извлеченные из контекста, эти речевые обороты, безусловно, важны для понимания тех ориентиров, на которые опирается Пластов. Но больше, чем слова, об этих ориентирах способны свидетельствовать его произведения.

Работы последнего десятилетия жизни Пластова отражают суть его мировоззренческих установок. Однако не всегда замысел художника находил достойное живописное воплощение. Так случилось со «Слепыми». Несмотря на продолжительную предварительную работу, ни композиционное решение, ни повествовательно-содержательная сторона «Слепых» первого варианта, не удовлетворила художника. Второй вариант – «В старой Прислонихе», с его разработанностью жанровой основы, более тонкой живописной проработкой, убедительностью композиционного строя, – больше соответствовал замыслу Пластова.

Художник упорно ищет приемлемое образное решение. Меняет направление движения странников, их возраст, разрабатывает пейзажный фон, дополняя его нюансами деталей, находит верные пространственные соотношения. И все же, достигая определенного результата, Пластов не заканчивает работу, но в ее эскизной незавершенности заключается особого рода ценность. Это, вероятно, чувствовал и сам художник, неслучайно, он подписывает холст, далекий от привычного для Пластова завершения.

¹³⁹ См.: Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // Русское искусство, 2004, № IV. С. 122-131.

¹⁴⁰ См: «Радостью бьется сердце...» // Художник, 1972, 3 11. С. 19-34.

Всегда выступавший против этюдности в картине, художник в некоторых поздних произведениях использует выразительные возможности быстрой работы с натуры. «Свадьба в старой Прислонихе» (ил. 145) – работа показательная в этом отношении. Таинственность происходящего передается художником полумраком храмового интерьера, лишь фигуры невесты, жениха и священника освещены теплым светом венчальных свечей. Неравномерное освещение выхватывает из темноты силуэты фигур, отдельные лица, отражается на окладах икон. В глубоких тенях, передавая особое качество света, Пластов использует оттенки синего, красного и зеленого, отчего фигуры присутствующих в церкви не сливаются друг с другом. Художник «держит» форму каждого отдельного предмета композиции.

Романтизм этой сцены перекликается с похожей композицией – «Венчание» (ил. 146). В ней так же, как и в «Свадьбе», Пластов замечательно передает своеобразное освещение в храме, но по-другому строит пространство композиции, уделяя внимание не столько героям своего повествования, сколько соборному убранству. В этюде «Служба на Страстной» (ил. 147) мерцание свечей, в руках молящихся освещает их лица, создавая атмосферу благоговейной тишины и покоя.

Особая притягательность церковного интерьера для художников многих поколений, не раз отмечалась историками искусства. Красота православного храма не оставляла равнодушными ни И.Е. Репина, ни В.А. Серова, ни А.П. Рябушкина, ни многих других. Каждый видел ее по-своему. Пластова привлекала не только, выразительность храмового пространства, но и переживания людей, пришедших в церковь. Это очень хорошо ощущается в акварельных работах, выполненных в разные годы. Выразительные лица прихожан – девушек, стариков и старух – Пластов пишет по памяти, придя из храма, не жалея для этих зарисовок бумагу, которую, по воспоминаниям Н.Н. Пластова, очень берег.

Но в большинстве акварельных работ, выполненных под впечатлением от посещения храма, художник с упоением передает игру света и тени, неизменно его привлекавшую. Горящие свечи, лампы, сверкающие ризы икон – во всем видится ему малая толика чудесного фаворского света, озаряющая земной путь человека. Церковный свет, свет Дома Божия на земле – символичен. Традиционность этой символики имеет давние истоки и строится на богословском понимании света, но в любом случае воспринимается как противопоставление тьме. В русской литературе образ свечи, особенно в произведениях Достоевского, играет немаловажную роль. Нередко герои Достоевского описываются со свечами в руках, символизирующими их внутреннюю духовную жизнь.

Различные вариации изображения огня, или, точнее, эффектов освещения, привлекательны для Пластова своей живописной выразительностью. Художник пишет не сам костер, а то, как отблеск его огня ложится на лица людей в «Ночном», в этюде «В сумерках. Февраль», запечатлевшем сидящих у печи С. В. фон Вик и сына Николая. Так, в картине «Костер в поле» (ил. 148) Пластов наблюдает за лицами детей, сидящих вокруг вечернего костра, за тем, как близость огня изменяет цвет картофельных клубней; ему интересно сопоставление цветовых различий теплого воздуха рядом с костром и прохлады осеннего вечера вдали от него.

Среди редких у Пластова зимних пейзажей «Зима. Стожок» (ил. 149) выделяется особой поэтичностью. Почти сливающееся с заснеженной землей небо, угасающие в метельной дымке силуэты дальних деревенских домов, покосившиеся жерди изгороди, сбившиеся вокруг сена животные, сорока, сидящая на шесте, лошади, тянущие свою ношу – все погружено в снежную мглу. В этой работе, далекой от эффектности солнечных летних пейзажей, воплотилось свойственное художнику качество – увидеть поэзию в обыденном. Почти монохромное цветовое решение разработано тончайшей нюансировкой. Пластов мастерски решает живописную задачу передачи снежного пространства. Совсем по-другому написан «Зимний вечер» (ил.

150). Отблески яркого закатного неба отражаются на снегу, контрастные силуэты скачущих лошадей, создают ощущение тревоги. Пластов замечательно передает свежесть морозного воздуха. Здесь художник иначе, чем в «Стожке», пишет снег – поверх глубоких голубых тонов он накладывает розоватые, лиловые с охрой мазки, которые вновь перекрывает сочными сине-голубыми.

Пейзажное пространство лежит в образной основе «Мартовского солнца» (ил. 151). Особое, весеннее освещение деревенской улицы, влажный подтаявший снег, кромка голубого неба, все это звучит фоном в сюжете о радости наступающей весны, предчувствие которой в мельчайших подробностях повествования. Сквозь распахнутые ставни бревенчатого дома мы видим кота, наблюдающего за петухом и курами, рядом греется на солнце коза, девочка осторожно ступает по бревну, перекинутому через первый ручей. Настроение покоя и ощущение звенящего весеннего воздуха передано в этой работе не только точно найденной колористической гаммой, но деталями, раскрывающими авторское отношение к происходящему.

Детские образы по-прежнему имеют первостепенное значение во многих композициях Пластова. В «Пастушонке» (ил. 152), «Маме» (ил. 123), «Апреле» (ил. 153), дети определяют образно-смысловую структуру.

Художник вновь возвращается ко много раз обыгранной композиции с мальчиком-пастушком. Об отдыхе ребенка, проделавшего путь с многочисленным стадом до пастбища, художник рассказывает с проникновенной любовью, это чувствуется по тщательно отобранным повествовательным деталям – отброшенные в сторону ботинки, лежащая в золе картошка, берестяной кулек с ягодами, бережно уложенный в фуражку, хлеб на белой тряпице, собака, нашедшая что-то в траве, - все эти подробности важны для Пластова, ведущего рассказ о вполне конкретном человеке.

В привычном для художника ключе решается пространство картины, глубокое и бесконечно длящееся, где взгляд, переходя от плана к плану,

останавливается лишь на самом существенном. Пластов более мягко, общо пишет пейзаж, здесь даже трава первого плана не так детально прописана, как в «Жатве» или «Летом». Его внимание сосредоточено на мальчишке, вернее, взрослом ребенке, уверенном и самостоятельном, чувствующим собственную значительность, свободном и таком трогательном в своей простоте.

Если вспоминать все образы детей в работах Пластова, то обращаешь внимание на то, что художник никогда не пишет их в момент игры. Они либо позируют для портретов, сын и внук – изображаются рисующими, либо помогают взрослым – на току, в поле и так далее. Исключением является «Апрель», где девочки, взявшись за руки, пляшут в хороводе, а чья-то младшая сестренка наблюдает за ними со стороны, вероятно, не принятая в их игру – «слишком малая». При всей непритязательности сюжета, простоте композиционного построения и цветовой гармонии, картина вызывает непреодолимое чувство тревоги. Пластов «выстраивает» это навязчивое ощущение, изображая танцующих девочек на фоне стены заброшенного храма. Его заколоченные окна, разбитый и покосившийся фонарь, пеньки спиленных деревьев – создают настроение безысходной тоски и уныния. Ассоциативный ряд, который читается в метафорах Пластова, очевиден. Его беспокоит утрата традиционного уклада жизни, уходящие в прошлое, казалось бы, незыблемые ценности и, как следствие, духовная пустота и потеря нравственных ориентиров.

Пластов пытается противостоять невежеству, отсутствию веры и идеалов доступными ему способами. Кинорежиссер М.И. Ромм вспоминал о выступлении Пластова на встрече с Н.С. Хрущевым в 1963 году в Кремле: «И такую он стал картину деревни рисовать, все поддакивая Хрущеву и говоря, - «Спасибо вам, Никита Сергеевич», - клуба нет, спирт гонят цистернами, все безграмотные, в искусстве ничего не понимают <...> Такую картину постепенно обрисовал, что жутко стало <...> И по сравнению с этим рассказом и «Вологодская свадьба» и «Матренин двор» просто показались

какой-то идиллией... <...> И хоть смеялись во время его выступления, когда он кончил, как-то стало страшновато <...>»¹⁴¹.

На самом деле, отношение художника к реалиям повседневности, не влияет на его мировоззренческие установки, он остается романтиком и идеалистом, опираясь в своих убеждениях на любовь, которая, по утверждению И.И. Ильина¹⁴², является источником веры и религиозности.

Для Пластова современная действительность, как объект художественного воплощения, отступает на второй план. В вечном стремлении к идеалу, красоте и гармонии, он находит опору в собственных воспоминаниях, старине, предании. Лирическая гармония жизненного уклада старой России господствует в замыслах Пластова этого периода. Эстетика традиционного крестьянского быта, с ее неповторимым пониманием красоты, вбирающим в себя не только прикладную составляющую, но и духовно-нравственный аспект существования человека, находит воплощение в поздних произведениях художника. Его волнуют вечные ценности – семья, материнство, труд на собственной земле, милосердие, нравственная чистота и «примиряющее чувство лада».

В образах прекрасного прошлого художнику видится утраченное: красота непреходящих истин, позабытых за долгие годы «битвы за урожай». Поэтому-то он долгие годы работает над темой слепых, отсюда же и сюжет картины «Из прошлого» (ил. 154), созданной в самом конце жизненного пути. В этой картине нашли отражение самые сокровенные мысли художника о той идеальной основе бытия, о которой грезится в благостных снах, уносящих в далекое детство, где все наполнено безмятежностью и тишиной, всепоглощающей любовью и нежностью.

В каких-то отдельных составляющих композиция «Из прошлого» перекликается с «Жатвой», этот отзвук, словно камертон, настраивает зрителя на знакомую тональность, определяющую для художника ее

¹⁴¹ Цит. по: Козлов Ю., Авдонин А. Жизнь и судьба Аркадия Пластова. Документальный очерк. – Ульяновск, 1992. С. 92.

¹⁴² См.: Ильин И.И. Путь к очевидности. – Москва: Республика, 1993. С. 150.

значимость. Но в этой звуковой организации Пластов находит совсем иные гармонические сочетания. Разработка композиционной структуры усложняется – весь первый план заполнен фигурами и предметами, рисунок которых находится в тесной взаимосвязи друг с другом; волнообразная линия верхней части композиции повторена у нижней кромки холста. Дополнительную организацию ей придает распределение темных и светлых тонов в колористическом решении картины – сочетание розоватого полога зыбки слева и белой лошади справа разделяются темными пятнами – фигурой жеребенка и частью телеги. Цветовые акценты красного и синего поддерживаются отголосками этих тонов по всей поверхности красочного слоя – розоватыми рефлексам на голубой рубахе мужчины и крупе лошади, стальным оттенком на колесах телеги, сложным цветовым решением в живописи неба. На сочетании диагоналей, набегających друг на друга линий рисунка фигур и предметов, создается общий ритм композиции. Этот ритм, строго распределенный и тщательно выверенный, придает ей (композиции) характер песенного распева, с его непрерывностью, повторяемостью, разнообразием подголосков.

Фон картины это – созревшее хлебное поле, с пшеничными снопами на дальнем плане и колючим жнивьем снятых колосьев, расстилающимся ковром вокруг главных персонажей. Он является гармонизирующим началом в колорите жанровой сцены и наделяется символическим значением: хлеб – то, что называют золотом, он – главное богатство крестьянина, в его достатке – залог благополучия. То есть для Пластова трактовка пейзажа существует в тесном единстве с традиционной системой крестьянского мировоззрения, ценностные ориентиры которой основаны на глубоком взаимовлиянии человека и природы. На этом выстраивается вся система образных связей в жанровых картинах Пластова, а по утверждению Н.О. Лосского: «У русских крестьян способность к религиозному опыту проявляется в их восприятии

положительных аспектов природы, как творения Божия»¹⁴³. Представив себе, что персонажи Пластова лишены пейзажного окружения, целостная образно-смысловая организация живописного мира художника разрушится. Лишь в органичном единстве их существования видится полнокровность бытия, мыслимая Пластовым как воплощение истины.

Круг традиционных принципов земного бытия включает и «семейственность», в какой-то мере отражающая важнейшие элементы праведности в христианской системе ценностей. Пластов использует этот мотив очень тактично, без вульгарной назидательности и суетливой демагогии. В картинах «Из прошлого», «Мама», «Солнышко» сюжетная линия настойчиво, но ненавязчиво направляет на такую интерпретацию замысла художника.

В сакральной содержательности многих работ Пластова последнего периода творчества с особой ясностью отразился духовный путь художника.

В том, что задуманная им «Пугачевщина» так и осталась незавершенной, существует определенная закономерность. Она заключается, прежде всего в том, что в процессе работы произошло переосмысление исторического события, однозначность общепринятой трактовки которого не убеждала, заставляла сомневаться в правильности расставленных советской исторической наукой акцентов. Иллюстрирование прозы Пушкина, внимательное прочтение «Капитанской дочки» давало немало поводов для таких раздумий: «Пушкин в своей повести касается одной из заветнейших струн русской души, одной из определяющих тем русской культуры. Вся повесть написана с постоянным ощущением возможности покаяния для Пугачева, как бы в перспективе превращения его в Благоразумного разбойника Евангелия»¹⁴⁴. Нельзя утверждать, что задуманная картина могла стать интерпретацией пушкинской прозы, но отрицать ее возможное влияния на замысел «Пугачевщины», оснований нет. Пластов, стремившийся к

¹⁴³ Лосский Н.О. Характер русского народа. Книга первая. – Посев, 1957. С. 24.

¹⁴⁴ Катасонов В.Ю. Хождение по водам // «Наш современник», Москва, 1994, № 1. С. 168.

предельно емкому образному решению любого замысла, не успел преодолеть противоречие между собственными ощущениями и официальным толкованием исторического события.

Сокровенная сущность мировоззрения в последних произведениях мастера отражается во всей полноте, где царят традиционные для русской культуры религиозные и эстетические взгляды, основанные на целостном восприятии мира и тяготеющие «к утверждению, а не рациональному аналитическому объяснению общей картины мира»¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Третьяков Н.Н. Указ. соч. С. 126.

Заключение

Подводя итоги диссертационного исследования, необходимо подчеркнуть: в формировании мировоззрения Пластова определяющую роль сыграли традиции православной культуры и традиционного крестьянского быта. Именно они определяли фундаментальные ориентиры творческого метода и образной направленности его произведений на протяжении четырех десятилетий работы в искусстве. В ситуации, вынуждавшей искать компромиссные варианты существования, художник выбрал уникальный способ: живя вдали от столицы, Пластов получил возможность избежать пристального внимания и к себе, и к своей повседневной работе, сохраняя, тем самым, определенную независимость. Таким образом он нашел возможность по сближению противоположных друг другу дефиниций и реализовал собственное понимание стоящих перед художником задач, соблюдая убедительный баланс в соотношении «необходимого» и «допустимого» для осуществления своих замыслов.

Уже в работах тридцатых годов художник проявляет стремление к сложным композиционным построениям, демонстрируя живописное мастерство, уверенную работу с цветом. В картинах этого периода – «Колхозный базар», «Колхозный праздник», «Купание коней» – определяются отличительные черты творческого метода и живописной системы Пластова: тщательность работы над этюдным материалом, динамичные многофигурные композиции, эксперименты со светопередачей. В работе с красочной массой художник использует сочный мазок, способ наложения которого диктуется формой предмета и фактурой его материала.

Этюдный материал, собираемый Пластовым к каждой картине, часто приобретает значение самостоятельных произведений. Так, подготовительный материал для «Пугачевщины» становится уникальным

собранием живописных портретов его современников – жителей Прислонихи.

В портретах 1930-х гг. отразились не только живописные поиски художника. Здесь ощутимо движение от стремления передать лишь портретное сходство с моделью к постижению ее характера. Для точной характеристики модели Пластов использует острые ракурсы, жесты, насыщенные деталями фоны. В женских и детских портретах конца тридцатых-сороковых годов особенно заметна тенденция к развернутой повествовательности, подробной разработанности сюжетной основы. В единстве с темпераментной живописностью такой подход определяет своеобразие портретов Пластова и в последующие периоды творчества.

Анализ произведений художника подтверждает, что доминантной особенностью жанровых работ мастера является органичное включение пейзажа в их композиционную и образную структуру. В пейзаже устремления художника направлены на достижение чистой цветовой гаммы пленэрной живописи, использование импрессионистических достижений становится направляющим принципом в передаче особенностей световоздушной среды. Его натурные наблюдения находят место в больших композициях, придавая произведениям характерную естественность.

Жанровый элемент в пейзажах Пластова играет не меньшую роль, чем пейзаж в жанровых картинах. Существование человека и природы в гармоничном единстве – важнейшая составляющая мировоззрения художника. Его пейзажам свойственна лирическая интонация, но поэзия простых мотивов наполнена эпическим звучанием в пространственных построениях картин. Многоплановые композиции Пластова передают ощущение широты и простора земли. «Надо, чтобы человек непреходящую, невероятную красоту мира чувствовал ежечасно, ежеминутно. И когда

поймет он эту удивительность, громоподобность бытия, – на все его тогда хватит...»¹⁴⁶.

Произведения Пластова 1940-х гг. развивают живописно-пластические достижения предыдущего десятилетия. Продолжая создавать портретную галерею своих земляков, Пластов в эти годы все чаще обращается к детским образам. Самые значительные произведения военных лет создаются на основе таких сюжетов, где детская тема, соприкасаясь с темой смерти и разрушения, играет ведущую роль. Использование пейзажа в жанровых картинах второй половины сороковых – пятидесятых годов остается основополагающим принципом их образного решения. «Жатва», «Сенокос», «Первый снег», «У мельницы» - работы, определяющие характерные черты жанрового синтеза бытовой картины и пейзажа, где ведущая роль одного не умаляет значение другого.

Приоритет живописности, звучание цвета, не разрушающие образно-смысловые задачи, создающие по характерным для них законам текст и сопутствующие подтексты, приобретают для Пластова самодостаточность. Конечно, он не отказывается от жанровых сочинений, не перестает искать «тему» для картин, не избегает программной содержательности в обширном ряде работ, но умеет преодолевать трафаретную обыденность засушенной дидактики, которая присуща многим произведениям отечественных художников тридцатых-сороковых годов. Личное «проживание» и «переживание» бытовых ситуаций, отраженных в произведениях Пластова, имеет определяющее значение в решении творческих задач, стоящих перед мастером.

Этот период в творчестве мастера характеризуется нарастанием живописной раскрепощенности, вдохновенной работы с цветом. Колористическая импровизация постепенно становится неотъемлемой признаком авторского стиля Пластова. Тем не менее, художник внимателен к каждой детали композиции произведений, будь то пейзаж, натюрморт,

¹⁴⁶ Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. – М.: Советский художник, 1976. С. 21.

портрет или большая картина. Самое серьезное отношение к работе над композиционным решением полотен отличает искусство Пластова на всех его этапах. Чаще всего мастер использует такую схему композиционной организации картины, в которой главные персонажи максимально приближены к переднему краю холста на фоне уходящих вглубь картины дальних планов.

В сложном многообразии жанровых построений художника пейзаж продолжает оставаться главенствующим элементом образно-смысловых мотивов. Именно через пейзаж Пластов передает то или иное эмоциональное состояние персонажей, нюансы их настроений и взаимоотношений. Его пейзажи полны живой непосредственности, искренности. Они просты, порой обыденны, но, в то же время, чрезвычайно темпераментны.

На рубеже 1930-1940-х гг. Пластов все чаще обращается к таким темам, в сюжетной основе которых лежит мотив отдыха, созерцания. В последующие годы они составят важнейшую линию в творчестве художника. «Созерцательность, порицаемая в советские времена, - одно из условий создания значительных художественных произведений. Созерцающий проникает в смысл бытия, поднимается над суетой, «зlobой дня». Созерцание открывает за поверхностью глубины <...>»¹⁴⁷. Вместе с тем, реалии кропотливого крестьянского труда, наименее романтические моменты из вереницы повторяющихся из года в год деревенских забот, не перестают привлекать внимание художника, однако, такие будничные зарисовки наделяются художником особой поэзией, поэзией повседневности, присущей только влюбленному в её красоту очевидцу.

Деревенский быт, крестьянский труд в картинах Пластова не идеализируются, что является определяющей особенностью образной системы мастера. Художник фиксирует каждый момент естественной жизни

¹⁴⁷ Муратов А.М. Пасторальные мотивы в отечественной живописи послевоенного десятилетия / Материалы международной научной конференции «творческое наследие А.А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 132.

крестьян в его естественной непосредственности. Это усиливает ощущение непрерывности происходящего, бесконечности действия. Будто перед зрителем разворачивается непрекращающийся ритуал: одно действие сменяет другое, за ним следует череда уже знакомых и пережитых когда-то ситуаций. «... Пластов пишет вечное крестьянство в вечном (посмотрите хотя бы на одежды) обличье во времена слома «станового хребта», во время идеологизации приемлемости лишь его смиренного «колхозного» собрата»¹⁴⁸.

Для творчества Пластова характерно постепенное, почти незаметное, нарастание мастерства, без четко очерченных временных границ, без видимой смены живописной манеры. В эволюции его искусства ясно ощущаются тонкие нюансы тех периодов, которые характеризуют общеисторические процессы, происходящие в стране. Так, Великая Отечественная война становится рубежом, который отделяет период становления и развития живописного метода художника и его зрелости.

В годы войны, стремясь откликнуться на трагические события новой большой работой, Пластов вновь обращается к замыслу «Пугачевщины». В качестве подготовительного материала к картине, художник создает множество портретных этюдов. Его персонажи становятся не только символами времени, но и примерами того национального характера, который так пристально наблюдал и который так искренне любил Пластов. В большинстве этюды выполнены на пленэре и обладают качествами живописи *a la prima* – свободной, импровизационной, остроэмоциональной.

В поисках темы, созвучной настроениям военного времени, художник создает произведения, в которых не отклоняется от выбранного им еще в довоенное время пути. Но теперь его живописная интонация приобретает трагическое звучание. В портретах «Афанасьевна», «Повитуха Акулина

¹⁴⁸ Гавриляченко С.А. Творчество А.А. Пластова в контекстах культуры советского и постсоветского периодов русской истории / Материалы международной научной конференции «творческое наследие А.А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 109.

Ларионовна», «Алексеевна Мосева», «Софья Васильевна фон Вик», «Надежда Мошкова, пастушиха», «Мишка Савин», «Миша Кузьмин» отразилось то особое чувство тревоги, которое не оставляло людей долгие месяцы войны. Пластов использует весь арсенал выразительных средств, освоенных в непрестанной работе над этюдами. Это может быть и пространственное построение, которое выстраивает и подчеркивает ассоциативно-смысловой ряд, и динамика композиционных схем, дающая необходимые ориентиры для прочтения создаваемого образа, и светотеневая моделировка фигуры или лица персонажа. Пластову интересны характеры, острые и выразительные лица старух и детей, которые были для него не просто наиболее доступными, но и самыми важными моделями в военное время.

Портреты Пластова 1940-х гг. – это не только художественный, но и исторический материал, акцентирующий внимание на таких образных и смысловых мотивах, которые оставались вне интересов его современников. Работая над портретами своих земляков, художник часто достигает высокой степени обобщения, выводящей создаваемые образы на уровень символов.

В натуральных пейзажных этюдах 1940-х гг. Пластов добивается точности передачи цвета в соответствии со световой и воздушной средой, в которой находятся объекты изображения. Не изменяя себе, художник отталкивается от переживания настроения, вызываемого состоянием природы. Оно и диктует повествовательное наполнение этюда или картины. В этом выражается свойственная Пластову цельность восприятия окружающего мира: эмоция диктует пластическое, композиционное, колористическое решение этюда или картины.

Самые крупные удачи в творчестве Пластова связаны с созданием картин, где художественный образ рождается в синтезе жанра и пейзажа. Это подтверждается анализом произведений, созданных мастером на протяжении трех десятилетий. «Стадо», «Купание коней», «Фашист пролетел», «Первый снег», «Сенокос», «Жатва», «Весна», «Родник», «Юность» и многие другие

работы художника рождены в слиянии жанра и пейзажа. Их гармоничное взаимопроникновение характеризует основу творческого метода художника, истоком которого является ортодоксальное мировоззрение мастера, сформированное в патриархальной крестьянской среде, где всегда остро ощущалось неразрывное единство человека и природы, их взаимозависимость.

В образной системе творчества Пластова значительную роль играют детские персонажи. В интерпретации темы детства художник опирается на традиционную в крестьянской среде линию сопричастности ребенка к жизни взрослых – с их хозяйскими заботами, диктуемыми сменой сезонных работ и занятий. Трудовые будни детей, принимающих посильное участие в сборе урожая, выпасе животных нашли отражение на многих полотнах мастера. Тема детства и образы детей в композициях Пластова развивают традиционный для мирового искусства смысловой вектор «непорочности», «чистоты» «невинности» и «жертвенности». На протяжении 1930-1960-х гг. художником создана обширная галерея детских портретов. По своей самобытности она не имеет аналогов в отечественном искусстве этого периода.

Особенностью большинства жанровых композиций художника является отсутствие непосредственного взаимодействия их персонажей друг с другом. Герои находятся рядом, но их «контакт» весьма условен. Чаще всего каждый играет свою строго обозначенную художником роль, «занят» своим делом. Их взгляды не встречаются, руки не касаются друг друга и т.д. Исключений – немного, среди них – композиционные решения «Весны», «Молодых», «Мамы». Чаще единство персонажей достигается Пластовым исключительно живописными средствами – колористическим решением, освещенностью, разработкой пространственных отношений, некоторыми композиционными нюансами.

К 1950-м гг. в творчестве Пластова все более заметно преобладание лирических интонаций. Реже появляются многофигурные композиции,

работа над последними из них – «Лето», «Праздник» – растягивается на несколько лет. Зато одна за другой появляются картины, сюжет которых связан с темой отдыха или с преобладанием созерцательных мотивов – «Весна», «Родник», «Юность», «Летом» и т. д. Объективный анализ произведений художника подтверждает очевидную тенденциозность оценки его творчества как искусства, призванного «воспевать» идеологию «советского коллективизма», «передовой колхозной деревни», характеризовать как «энтузиаста передвижничества»¹⁴⁹. Критические замечания современников к интерпретации крестьянской жизни в картинах Пластова, звучавшее и в устной полемике на собраниях Союза художников, и в статьях авторитетных критиков¹⁵⁰, подтверждают, творческие устремления мастера не совпадали с вульгарным пониманием реалистического метода вообще и лежали вне генеральной линии «социалистического реализма» в частности.

В произведениях Пластова позднего периода особенно ярко проявились те принципы творческого метода, которые формировались на протяжении предыдущих этапов его развития. Определяющим становится перенос внимания на сюжеты не связанные с коллективно-трудовой деятельностью человека («Девушка с велосипедом», «Молодые», «Когда на земле мир», «Полдень», «Смерть дерева»), доминируют образы традиционного, патриархального быта крестьянства («Кружка молока», «Мама», «Деревенский март», «Пастушонок» (ил. 152), «Мартовское солнце», «Из прошлого»).

Работы этого периода с особой силой отражают мировоззренческие установки художника. Религиозный вектор в поздних произведениях мастера обретает полнокровность («Служба на Страстной» (ил. 147),

¹⁴⁹ Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: Альбом. – М.: ГАЛАРТ, ОЛМА-ПРЕСС, 2000. С. 175.

¹⁵⁰ «Такое отношение к теме снижает значение ряда произведений <...> и противоречит традициям передвижников, которых в первую очередь интересовали социальные мотивы в жизни русской деревни». Никифоров Б.М. Вопросы художественного наследия в развитии советской живописи // Вопросы теории советского изобразительного искусства. Сб. статей. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1950. С. 202.

«Слепые», «В старой Прислонихе», «Свадьба в старой Прислонихе» и т. д.). Латентно присутствовавшие такого рода мотивы в «Купание коней» (в котором реализовался замысел «Праздника Фрола и Лавра»), в портрете О.И. Пластовой «За старинной книгой», в портрете сына «Рисующий у окна», в портрете Татьяны Юдашновой в работах второй половины 1950-х – 1960-е гг. проявляются во всей своей определенности, что также противоречит включению наследия Пластова в рамки пресловутого социалистического реализма или находящегося в поле интересов тоталитарной идеологии.

Его искусство глубже и шире ангажированного политической системой социального заказа и полноправно занимает собственное место в мировой и отечественной истории искусства.

«<...> даже его фамилия кажется особенно значительной <...>»¹⁵¹, пишет В.А. Леняшин, не только фамилия, но и имя тоже – Аркадий, обитатель Аркадии, части античной Греции, где счастливая жизнь отличалась простотой нравов и отношений. Пластов сумел в своем творчестве отразить реалии традиционной жизни русского крестьянства во всей характерной для нее противоречивости. Образно-смысловая система его наследия многолика, но строится на традиционной народной духовно-нравственной основе, разрушение которой он остро переживал.

Таким образом, цель диссертационного исследования – изучение творческого метода, особенностей живописного языка Пластова, образной структуры его произведений на основе подробного анализа работ 1930-1960-х гг. в контексте общекультурных процессов в России этого времени – достигнута, для чего были выявлены новые и обобщены уже опубликованные материалы, связанные с творческой деятельностью Пластова, определены устойчивые живописно-пластические средства, используемые художником на протяжении 1930-1960-х годов, выявлены особенности образного строя его произведений, введены в научный оборот

¹⁵¹ Леняшин В.А. ...художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. – Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 79.

ранее непубликовавшиеся архивные материалы, в том числе о роли Д.И. Архангельского в организации первых выставок Пластова в Симбирске и единственной персональной выставки 1929 г. в Казани; записаны воспоминания Н.Н. Пластова о А.А. Пластове, составлен каталог живописных произведений А.А. Пластова, хранящихся в государственных художественных музеях России.

Основные положения диссертации были опубликованы в статьях:

1. Филиппова И.И. Творчество Аркадия Пластова и проблемы изучения русского реализма // Проблемы советского искусства 1930-50 гг. (к 100-летию А.А. Дейнеки). Сборник докладов, статей, воспоминаний. – Курск: Изд-во Курск. Гос. Пед. Ун-та, 1999. С. 82-91.
2. Филиппова И.И. Две картины А.А. Пластова из собрания Русского музея //Музей как феномен культуры. Материалы IV Поливановских чтений 26-27 апреля 2006 года. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2007. С. 97-101.
3. Филиппова И.И. 1929 год в творческой биографии А.А. Пластова // Российская Академия художеств. Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Научные труды. Выпуск 3. Проблемы развития русского искусства. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2006. С. 111-119.
4. Филиппова И.И. Произведения Аркадия Пластова военного периода //Миротворческий потенциал историко-культурного наследия второй мировой войны и Сталинградская битва: всероссийская научно-практическая конференция, посвященная 70-летию юбилею победы в Сталинградской битве и 50-летию юбилею открытия Волгоградского музея изобразительных искусств имени И. И. Машкова, 7-9 мая 2013 г.: [материалы] / Отв. Ред. Е.В. Огаркова. – Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2013. С. 108-114.

5. Филиппова И.И. Некоторые аспекты портретной живописи в творчестве Аркадия Пластова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 6 (106). Серия «Социально-гуманитарные науки». Вып. 10. – Челябинск: Издательство ЮУрГУ, 2008. – С. 85-90.
6. Филиппова И.И. Пейзаж в творчестве Аркадия Пластова довоенного периода // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. Серия 15, выпуск 2. Июнь 2013. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2013. С. 172-178.
7. Филиппова И.И. Аркадий Пластов. 1912-й-1940-е. Формирование самобытного живописного метода // Актуальные проблемы изучения творчества И.И. Машкова и художников «Бубнового валета»: материалы Международной науч.-практич. конф. К 100-летию со времени организации художественного общества «Бубновый валет» и 130-летию со дня рождения И.И. Машкова. 18, 19 октября 2011 г. – Волгоград: Парадигма, 2011. – С. 108-121.
8. Филиппова И.И. Поздние произведения А.А. Пластова: образы и смыслы // Культура и искусство. – 2013. – № 4. С. 446-452.
9. Филиппова И.И. Дети и детство в живописи А.А. Пластова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Т. 14, №1. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Челябинск: Издательский центр Южно-Уральского государственного университета, 2014. С. 74-79.
10. Филиппова И.И. Источник биографических сведений об Аркадии Пластове // "Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики". – Тамбов: Грамота, 2015. № 2. Ч. 1 (52). С. 193-196.
11. Филиппова И.И. А.А. Пластов и Прислониха // «Гений места» в русском искусстве XX века». Материалы Всероссийской научной

конференции, посвященной 135-летию И.И. Машкова. – Волгоград: Панорама, 2016. С. 174-178.

Библиография

1. Адамович Г.В. С того берега. Критическая проза. – М.: Издательство Литературного института, 1996. 384 с.
2. Академия художеств СССР. Первая и вторая сессии. Доклады, прения и постановления. 22-24 ноября 1947 г. 20-27 мая 1948 г. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1949. 289 с. [Выступление Пластова А.А. в прениях – С. 231-237]
3. Алленов М.М. К вопросу о структуре понятия «соцреализм» // Искусство. 1988.-№ 10. – С.55-57.
4. Анохина А.В. О людях новой деревни (Образ современника в творчестве художника Пластова) // Искусство, 1966, №3. – С. 23-30.
5. Аркадий Александрович Пластов. Альбом. Автор-составитель Никифоров Б.М. – М.: Советский художник, 1972. 212 с.
6. Аркадий Александрович Пластов (Мастера советского искусства). Статья Степановой К. – М. –Л.: Советский художник, 1950. 78 с.
7. Аркадий Александрович Пластов. [Альбом репродукций]. Авт. текста Е.Б. Мурина. – М.: Советский художник, 1961. [4]с. 14 отд. л. ил.
8. Аркадий Александрович Пластов. Альбом. Составитель Н.Н. Пластов, автор вступ. ст. Т.Ю. Пластова. – М.: Музей-галерея «Новый Эрмитаж – один», 2006. 368 с.
9. Аркадий Александрович Пластов. Вст. ст. Н.А. Пластов и В.П. Сысоев. – Л.: Художник РСФСР, 1979. 312 с.
10. Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. Сост. Н.М. Августинович, Н.К. Комова, Н.Н. Мазуренко. – М.: Советский художник, 1976. 200 с.
11. Аркадий Александрович Пластов // Альбом. Сост. Н.Н. Пластов. Вступ. ст. Т.Ю. Пластова. – М.: Новый Эрмитаж, 2006. 368 с.

12. Аркадий Пластов. Автор текста Владимир Сысоев. – М.: Белый город, 2001. 48 с.
13. Аркадий Пластов. Почва и судьба / Альманах. Вып. 392. Санкт-Петербург: Palace Editions, 2013.
14. АХРР. Сборник воспоминаний, статей, документов / Сост. И.М. Гронский, В.Н. Перельман. – М.: Изобразительное искусство, 1973. 503 с.
15. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. 543 с.
16. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. 423 с.
17. Белов В.И. Лад: Очерки о народной эстетике. 2-е издание. – М.: Молодая гвардия, 1989. 424 с.
18. Большая картина / Альманах. Вып. 129. – СПб: Palace Editions, 2006. 303 с., илл.
19. Власова Р.И. Константин Коровин. Творчество. – Л.: Художник РСФСР, 1969. 195 с.
20. Гавриляченко С.А. Творчество А.А. Пластова в контекстах культуры советского и постсоветского периодов русской истории / Материалы международной научной конференции «творческое наследие А. А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 109-113.
21. Герман М.Ю. Русский натюрморт / Творчество, 1969, № 8. СС. 22-23.
22. Горин И.П. Образ современника в советской жанровой живописи. – М.: Советский художник, 1969. 216 с.
23. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. – М.: Галарт, 1994. 296 с.
24. Громыко М.М. Мир русской деревни. – М.: Молодая гвардия, 1991. 448 с., ил.

25. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. И – О. – М.: Русский язык, 1979. 779 с.
26. Добролюбов Н.В. О значении авторитета в воспитании (мысли по поводу «Вопросов жизни» г. Пирогова). Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. – М., 1950. 318 с.
27. Есаулов И.А. Христианское основание русской литературы: Соборность // Литературная учеба, 1998, книга первая, январь-февраль.
28. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. 288 с.
29. Жукова А.С. Под русским солнцем // Художник, 1963, №3. – СС.22-29.
30. Замошкин А.И. Образ положительного героя // Тридцать лет советского изобразительного искусства. Первая научная конференция. 24 – 28 декабря 1947 года. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1948. С. 11-54.
31. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Ленинград: Издательство ЛГУ, 1985. 209 с.
32. Зингер Л.С. Диалектика тридцатых // Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству XX века / Сост. и ред. А.В. Дехтерева и Н.С. Степанян. – М.: Редакционно-издательский отдел НИИ Российской академии художеств, 2001. С. 166-183.
33. Зотов А.И. Темы труда и быта в советском изобразительном искусстве // Тридцать лет советского изобразительного искусства. Первая научная конференция. 24 – 28 декабря 1947 года. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1948. С. 84-97.
34. Иванова Т.Ю. Пластов-иллюстратор // Художник, 1989, № 3. СС.42-46.
35. Изобразительное искусство РСФСР. 1917 – 1957. Том I. – М., Советский художник. С. 288, ил.

- 36.Изобразительное искусство РСФСР. 1917 – 1957. Том II (Художники краев, областей и автономных республик). – М., Советский художник. 64 с., ил.
- 37.Ильин И.А. Путь к очевидности. – Москва: Республика, 1993. 432 с.
- 38.Ильин И.И. О русской культуре. Сущность и своеобразие русской культуры. Три размышления /Собрание сочинений. Том шестой. Книга II. – Москва: Русская книга, 1996. – С. 373-622.
- 39.Ильина Т.В. История искусств. Русское и советское искусство. – М.: Высшая школа, 1989. 400 с.
- 40.История русского искусства. Т. XI. – М.: АН СССР, 1961. 646 с.
- 41.История русской литературы XX века (1920-1990 годы). – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998. 480 с.
- 42.Калитина Н.Н. Французская пейзажная живопись. 1870-1970. – Л.: Искусство, 1972. 262 с.
- 43.Каменский А.А. О смысле художественной традиции // Советское искусствознание'82. Выпуск 1 (16). – М.: Советский художник, 1983. С. 202-243.
- 44.Кауфман Р.С. Аркадий Александрович Пластов. – М.: Искусство, 1962. 30 с.
- 45.Кауфман Р.С. Советская тематическая картина. 1917 – 1941. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. 172 с.
- 46.Киреевский И.В. О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России // Киреевский И.В. Критика и эстетика. – Москва: Искусство, 1979. – С. 248-292.
- 47.Киселев А. За социалистический реализм в живописи // Культура и жизнь. 1949. -№ 30/122/. – С. 3.
- 48.Коваленская Т.М. Русский реализм и проблема идеала. – М.: Изобразительное искусство, 1983. 304 с., илл.
- 49.Козлов Ю.В. Предки Пластова // Творчество А. А. Пластова в контексте культуры XX века. – Ульяновск: УОХМ, 2004, С. 48-49.

50. Козлов Ю.В., Авдонин А. М. Жизнь и судьба Аркадия Пластова. Документальный очерк. – Ульяновск, 1992. 120 с.
51. Кондратьев Е.А. Художественная деталь и целое: структура и исторические вариации. – М.: Индрик, 2010. 320 с., илл.
52. Коненков С.Т. Слово к молодым. – М., 1958. 120 с., илл.
53. Корнилов П.Е. Ульяновский художник Аркадий Александрович Пластов. – Казань, 1929. 17 с.
54. Костин В.И. Аркадий Александрович Пластов. – М., 1956. 57 с.
55. Лентяшин В.А. Великое ликование жизни // Юный художник, 1985, №10. С. 35-40.
56. Лентяшин В.А. Дорога и путь в живописи XIX – XX веков // Дорога в русском искусстве / Альманах. Вып. 68. – СПб: Palace Editions, 2004. С. 7-11.
57. Лентяшин В.А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. – СПб.: ООО «Арт-салон «Золотой век»», 2014. 440 с., илл.
58. Лентяшин В.А. «... Из времени в вечность». Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея / Государственный Русский музей. СПб: Palace Editions, 2000. С. 43-60.
59. Лентяшин В.А. Пластов – ценность всего живого Лентяшин В. А. Пластов – ценность всего живого // Аркадий Платов. Почва и судьба. Альманах. Вып. 392. – СПб: Palace Editions, 2013. С. 23-27.
60. Лентяшин В.А. Портрет портрета (выставка «Портрет в России. XX век» в ГРМ) // Портрет. Проблемы и тенденции мастера и произведения. Сборник научных трудов. – СПб: Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. – С. 5-19.
61. Лентяшин В.А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. – Л.: Художник РСФСР, 1986. 260 с.

- 62.Леняшин В.А. Современность традиции // Советское искусствознание'81. Выпуск 2 (15). – М.: Советский художник, 1982. С. 5-23.
- 63.Леняшин В.А. ...художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. – Л.: Художник РСФСР, 1985. 316 с., ил.
- 64.Леняшин В.А. Ценность и достоинство жизни // Художник, 1983, № 3. С.16-25.
- 65.Леонтьева Г.К. Аркадий Александрович Пластов. – Л.: Художник РСФСР, 1966. 71 с.
- 66.Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. 367 с.
- 67.Лосский Н.О. Характер русского народа. Книга первая. – Посев, 1957. 152 с.
- 68.Лотман Ю.М. Об искусстве. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с., ил.
- 69.Лясковская О.А. Пленэр в русской живописи XIX в. – М.: Искусство, 1966. 190 с., 62 л. ил.
- 70.Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. – М.: Наука, 1978. 392 с.
- 71.Малкова О.П. Творчество художников «Бубнового валета» второй половины 1910-1950-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб, 2006.
- 72.Манин В.С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917-1941 годов. СПб, Аврора, 2008. 392 с.
- 73.Манин В.С. Пленэр в советской живописи середины и второй половины 1950 годов // Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования [Науч. ред. И. М. Гофман]. – Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 200-208.
- 74.Материалы международной научной конференции «творческое наследие А.А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века //

- Международная ассамблея художников «Пластовская осень».
Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 99-159.
75. Морозов А.И. Н. Голомшток. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994
// Вопросы искусствознания. 1/94. С. 368-376.
76. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. 218 с.
77. Морозов А.И. Пути преемственности в советском искусстве тридцатых годов // Советское искусствознание. 23. – М.: Советский художник, 1988. С. 224-253.
78. Морозов А.И. Соцреализм и реализм. – М.: Галарт, 2007. 272 с.
79. Морозов А.И. Художник и мир личности. Творческие проблемы современной советской портретной живописи. – М.: Советский художник, 1981. 168 с.
80. Мочалов Л.В. Диалектика натюрморта // Советское искусствознание. Вып. 24: Сб. статей и публикаций. – М.: Советский художник, 1988. С. 229-260.
81. Мочалов Л.В. Неповторимость таланта. – Л.-М.: Искусство, 1966. 166 с.
82. Муратов А.М. Пасторальные мотивы в отечественной живописи послевоенного десятилетия / Материалы международной научной конференции «Творческое наследие А. А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 128-133.
83. Муратов А.М. Педагогические идеи А. А. Пластова и некоторые проблемы современной высшей художественной школы // Международная ассамблея художников «Пластовская осень».

- Ульяновск, 24-26 сентября 2013 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2014. С. 136-142.
84. Наш современник. Выставка произведений действительных членов, почетных членов и членов-корреспондентов Академии художеств СССР. Каталог. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1959. 128 с., ил.
85. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. – М.: Советский писатель, 1987. 448 с.
86. Никифоров Б.М. Аркадий Александрович Пластов. – М.: Советский художник, 1972. 212 с.
87. Никифоров Б.М. Вопросы художественного наследия в развитии советской живописи // Вопросы теории советского изобразительного искусства. Сб. статей. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1950. С. 187-209.
88. Никифоров Б.М. Идеи патриотизма в советской живописи // Труды научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств. Вопросы теории советского изобразительного искусства. Сборник статей. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1950. С. 99-128.
89. Олина С.Н. Образ В.И. Ленина в творчестве А. Пластова // Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века. Материалы III Поливановских чтений 19 мая 2003 г. – Ульяновск, 2004. С. 28-36.
90. Очерки истории советского кино. Т.1. – М., 1956. 524 с.
91. Пластов А.А. Автобиография // Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и биографические очерки. Сост. П. М. Сысоев и В.А. Шквариков. Живопись. – М.: Искусство, 1951. С.395-412.
92. Пластов А.А. Автобиография // Художник, 1972, №11. С.13.
93. Пластов А.А. От этюда к картине // Художник и современность. Ежегодник академии художеств СССР. – М.: Изд-во АХ СССР, 1960.

94. Пластов А.А. Произведения художника в Ульяновском областном художественном музее / Сост. и автор вступ. ст. Н. В. Спешилова – Саратов: Приволжское книжное издательство, 1989. 28 с.
95. Пластова Т.Ю. «Музыка чистых форм». Живописная традиция в творчестве А.А. Пластова // Русское искусство, I/2004. С. 70-79.
96. Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов // Аркадий Пластов. – М.: Музей-галерея «Новый Эрмитаж – один», 2006. С. 7-21.
97. Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // Русское искусство, 2004, № IV. С. 122-131.
98. Пластова Т.Ю. В контексте времени (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции «Искусство XX века в ГРМ) / Российская академия художеств. Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина. Научные труды. Выпуск 24. Проблемы развития отечественного искусства. – Санкт-Петербург, январь-март, 2013. С. 138-147.
99. Пластова Т.Ю. Почва и судьба // Аркадий Пластов. Почва и судьба. Альманах. Вып. 392. – СПб: Palace Editions, 2013. С. 30-40.
100. Пластова Т.Ю. Творчество А.А. Пластова послевоенного десятилетия и новые пути отечественного искусства / Материалы международной научной конференции «творческое наследие А.А. Пластова и проблемы искусства XX – XXI века // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». Ульяновск, 24-27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2013. С. 109-113.
101. Платонов А.П. Город Градов // Потомки солнца. – М.: Советский писатель, 1974. С. 332-363.
102. Полищук Э.А. Традиции передвижников в советской живописи // Искусство, 1972, № 11. С. 8-17.

103. Сарабьянов Д.В. Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Вопросы искусствознания. 1-2/95. М., 1995. С. 5-14.
104. Семенов В. Живопись на Всесоюзной художественной выставке «СССР – наша Родина» // Советская живопись' 7. – М., 1986. С. 25-42.
105. Соколов М.Н. Принцип рая... – М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с., ил.
106. Сопоцинский О.И. Живопись // Советское изобразительное искусство (1941 – 1960). – М.: Искусство, 1981. С. 15-94.
107. Станкевич Н.И. Картина А.А. Пластова «Лето». – Л.: Художник РСФСР, 1983. 80 с., ил.
108. Степанова К. Аркадий Александрович Пластов. – М.-Л.: Советский художник, 1950. 80 с., ил.
109. Степанян Н.С. Искусство в России XX века. Взгляд из 90-х. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 416 с.
110. Степанян Н.С. Заметки об изучении «соцреализма» в конце XX века / Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству XX века. – М.: Редакционно-издательский отдел НИИ Российской академии художеств, 2001. С. 243-256.
111. Стернин Г.Ю. Религиозное сознание в поэтике русской культуры второй половины XIX века // Вопросы искусствознания. XI (2/97). – М., 1997. С. 457-464.
112. Стернин Г.Ю. Христианское и «языческое» в творчестве Репина // Вопросы искусствознания. 1 – 2/95. – М., 1995. С. 353-367.
113. Творчество А.А. Пластова в контексте культуры XX века. Материалы III Поливановских чтений 19 мая 2003 года. – Ульяновск, 2003. 160 с.
114. Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. 264 с.

115. Турчин В.С. Образ двадцатого... – М.: Прогресс-Традиция, 2003. 648 с.
116. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. – М.: Советский художник, 1974. 207 с., 56 л. ил.
117. Филиппов В.А. К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема // Советское искусствознание'81. Выпуск 2 (15). – М.: Советский художник, 1982. С. 175-200.
118. Филиппова И.И. А.А. Пластов и Прислониха // «Гений места» в русском искусстве XX века». Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 135-летию И.И. Машкова. – Волгоград: Панорама, 2016. С. 174-178.
119. Филиппова И.И. Две картины А. А. Пластова из собрания Русского музея // Музей как феномен культуры: Материалы Поливановских чтений 26-27 апреля 2006 г. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2007. С. 97-101.
120. Филиппова И.И. Поздние произведения А. А. Пластова. Образы и смыслы // Культура и искусство. – № 4 (16) /2013. – М.: NOTA BENE. С. 446-452.
121. Филиппова И.И. Портрет в творчестве Аркадия Пластова // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2017. С. 116-118.
122. Филиппова И.И. Творчество Аркадия Пластова и проблемы изучения русского реализма // Проблемы советского искусства 1930-50 гг. (К 100-летию А. А. Дейнеки). – Курск, 1999. С. 82-91.
123. Филиппова И.И. 1929 год в творческой биографии А. А. Пластова // Проблемы развития русского искусства. Научные труды. Выпуск 3. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт

- живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, 2006. С. 111-119.
124. Хабин В.Н. Роман-эпопея о тихом Доне (природа и человек в произведении М.А.Шолохова) // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1994, №1. С. 3-11.
125. Хасьянова Л.С. Генрих Семирадский, Илья Репин – два пути в искусстве // «Литературная учеба», 1998, Книга вторая, март-апрель. С. 117-122.
126. Чайковская В.И. «Светлый путь». Советская живопись 1920-1950 годов. – М.: Искусство – XXI век, 2004. 240 с., ил.
127. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832-1919. – М., 1953. 592 с.
128. Шмидт И.М. Русская скульптура второй половины XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1989. 306 с.
129. Шолохов М.А. Тихий Дон. – М.: Детгиз, 1955. 754 с.
130. Эфрос А.М. Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. – М., 1979. 336 с., ил.
131. Юденкова Т.В. Еще раз о картине Крамского «Христос в пустыне»// Вопросы искусствознания. XI (2/97) – М., 1997. С. 465-475.
132. Юренев Р.Н. Краткая история советского кино. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. 234 с.
133. Ягодковская А.Т. Автор и герой в картинах советских художников. Размышления и наблюдения. – М.: Советский художник, 1987. 267 с.
134. Ягодковская А.Т. Заметки о советской живописи 1930-х годов // Советское искусствознание'82. Выпуск 2 (17). – М.: Советский художник, 1984. С. 150-170.
135. Ягодковская А.Т. Пластов // Искусство Советского Союза. – Л.: Аврора, 1985. С. 430-445.

136. Ягодковская А.Т. Портрет в романах Достоевского // Проблемы портрета: Материалы научной конференции. (1972). – М.: Советский художник, 1973. С. 237-239.
137. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира 1930 – 1990. – М.: Искусство – XXI век, 2009. 464 с., ил.
138. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм. Европа. Америка, Россия. – М.: Галарт, Олма-Пресс, 2000. – 176 с., ил.

Список документальных источников

139. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.388, л.6. Письмо Дульского П.М. – Корнилову П.Е. 06.05.1938.
140. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.5. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 24.06.1922.
141. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.8. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 19.08.1922.
142. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.62. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 2.08.1927.
143. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.66. Открытка Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 6.04.1928.
144. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.67. Открытка Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. штампель 27.04.1928.

145. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.68. Открытка Архангельского Д.И. – Корнилову штемпель 8.05.1928.
146. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.72, 73. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 15.11.1928.
147. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.75,76. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. октябрь-ноябрь 1928.
148. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.77. Открытка Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 26.10.1928.
149. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.80. Открытка Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 13.01.1929.
150. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л. 97. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 6.05.1937.
151. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.54, л.103. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 5.01.1938.
152. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 54, л.105. Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П.Е. 29.05.1938.
153. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, оп.2, е.хр. 54, л.107. Открытка Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 7.07.1938.
154. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 54, л. 114. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 19.12.1939.

155. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 6, л.63. Письмо Адарюкова Владимира Яковлевича – Корнилову П.Е. 22.06.1929-Корнилов отвечал на это письмо.
156. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.237, л.10. Письмо Воинова Всеволода Владимировича – Корнилову П. Е. 1.03.1926.
157. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.237, л.40. Письмо Воинова В.В.- Корнилову П.Е. (б/д).
158. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.55, л.5. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 7.04.1940.
159. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 55, л.8. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 24.12.1940.
160. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 55, л.15. Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 2.03.1941.
161. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 705, л.27(оборот). Письмо Львова Петра Ивановича – Корнилову П.Е. (б/д).
162. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.705, л.27(оборот). Письмо Лебедевой Татьяны А. – Корнилову П.Е. 28.01.1946.
163. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.528, л.42. Письмо Кипенского Григория Васильевича (г. Горький)– Корнилову П.Е. 2.10.1956.
164. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.528, л.43. Письмо Кипенского Г.В. – Корнилову П.Е. 5.11.1956.

165. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.764, л. 55. Письмо Моторина М.В. – Корнилову П.Е. 3.12.1954.
166. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 56, л. 26. Письмо Архангельского – Корнилову 2.03.1966.
167. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 56, л.27. Письмо Архангельского – Корнилову 8.03.1966.
168. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.56, л.32. Открытка Архангельского – Корнилову 21.12.1966.
169. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.56, л.48. Письмо Архангельского – Корнилову, январь 1967.
170. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 57, л.38. Письмо Архангельского – Корнилову 9.04.1973.
171. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр.57, л.43а. Письмо Архангельского – Корнилову б/д (поздравления с Новым годом).
172. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 130а. Письмо Блохинцева А.Н. (Ульяновск) – Корнилову П.Е. 15.10.1975.
173. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 145, опись 2, е.хр. 558, л.18 (оборот). Письмо Кожина Н.А. – Корнилову П.Е. 18.03.1963.
174. Отдел рукописей Государственного Русского музея. Фонд 211, е.хр. 146. Письмо Чеботарева К. к Великановой С. И. 27.01.1963.
175. РГАЛИ. Фонд 677, опись 1, ед. хр. 6898. Личное дело Пластова Аркадия Александровича.

176. РГАЛИ. Фонд 2940, опись 2, ед. хр. 309. Протокол № 4 по обсуждению подготовки выставки художника А. А. Пластова и скульптора С. Т. Коненкова выставки «Скульптура малых форм».
177. РГАЛИ. Фонд 2943, опись 1, ед. хр. 894. Протокол № 7 заседания правления о выдвижении кандидатур в члены Академии художеств СССР, на присвоение почетных званий художникам С.В. Герасимову, А.А. Дейнеке, С.Т. Коненкову, П.Д. Корину, А.А. Пластову, В.А. Фаворскому, С.А. Чуйкову.
178. РГАЛИ. Фонд 3163, опись 1, ед. хр. 501. «Техника живописи и сохранность произведений А.А. Пластова».
179. ЦГАЛИ СПб. Фонд 78, опись 1, д. 136, с. 20. Стенографический отчет творческой дискуссии на тему: «Пути развития советского изобразительного искусства».
180. ЦГАЛИ СПб. Фонд. 78. Оп. 1. д. 329. л. 90-101. Выступление А.А. Пластова в Ленинградском отделении Союза художников СССР. 19 апреля 1956.
181. Архив семьи Аркадия Александровича Пластова.
182. Архив автора диссертации.

Список иллюстраций

1. Портрет брата Николая. Вт. пол. 1910-х гг. К., м. 77x54.
2. Портрет брата Валентина. Кон. 1910-х гг. Х., м. 67x47,5.
3. Автопортрет (в голубой косоворотке). Кон. 1910- нач. 1920-х гг. Х., м. 46,5x37,5.
4. Автопортрет. 1920-е гг. Х., м. 57x37,5.
5. Ефим Модонов. 1917-1920. Х., м. 80x62,5.
6. Наталья Алексеевна. Кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. Х. на к., м. 37x27.
7. За стежкой одеяла (Н. А. Пластова). Пер. пол. 1930-х гг. Х., м. 50,5x66.

8. Пасхальный натюрморт. Вт. пол. 1920-х гг. Х., м. 51x63.
9. Летний праздник в Прислонихе. Кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. Х., м. 48,5x61.
10. Колхозный базар (Скотный ряд). 1936. Х., м. 117,5x172. Историко-краеведческий и художественный музей Тулы.
11. Колхозный праздник (Праздник урожая). 1937. Х., м. 187x307. ГРМ.
12. Купание коней. Эскиз. 1937. Х., м. 66,5x99,5.
13. Купание коней. 1937. Х., м. 200x300. ГРМ.
14. Утренний натюрморт. Нач. 1930-х гг. Х., м. 35,5x52.
15. Федор Тоньшин. 1930-е гг. Х., м. 57x49,5.
16. Татьяна Юдашнова (Танега). 1934-1935 гг. Х., м. 67,5x50,5.
17. Николай Степанович Шарымов (Назаров). 1930-е гг. Х., м. 58x50,5.
18. Иван Гундоров. 1935-1937 гг. Х., м. 54,5x35,5.
19. Петруха Гришин (За столом). Сер. 1930-х гг. Х., м. 74,5x54.
20. Старик Герасим Терехин. Сер. 1930-х гг. Х., м. 75,5x55.
21. За старинной книгой (О. И. Пластова). 1933-1936 гг. х., м. 73,5x53.
22. Портрет Коли с кошкой. 1935-1936 гг. Х., м. 74,5x56.
23. Коля у елки. 1936-1937 гг. Х., м. 74x52.
24. С кроликом (Портрет жены). Сер. 1930-х гг. Х., м. 58,5x50,5.
25. Охотник Яков Гундоров. 1931-1935 гг. Х., м. 77,5x60.
26. Пелагея. 1936. Х., м. 65x51.
27. Роман Борисов. 1938-1940 гг. Х., м. 37x28,5.
28. Кузнец Василий. 1938-1940 гг. Х., м. 49x32.
29. Сторож Сергей «Кукушка» (Варламов). 1936-1937 гг. Х., м. 78,5x56.
30. Петр Григорьевич Черняев. 1936-1939 гг. Х., м. 55x45,5.
31. Андрей Трифонович Рябов. 1938-1939 гг. Х., м. 51,5x35,2.
32. Портрет Никиты Гуляева. 1940. Х., м. 78x56. УОХМ.
33. Михаил Гуляев. 1948-1949 гг. Х., м. 71x54,5.
34. Петр Григорьевич Черняев (с граблями). 1948-1949 гг. Х., м. 73x57,5.
35. Иван Сергеевич Тоньшин (в избе). 1935-1938 гг. Х., м. 64,5x50,5.

36. Косец Иван Тоньшин. 1934-1936 гг. Х., м. 74, 5х51,5.
37. Федор Сергеевич Тоньшин. 1940-е гг. Х., м. 66х49.
38. Цветы и яблоки. Кон. 1930-х гг. Х., м. 50х70.
39. Цветы и земляника. 1930-е гг. Х., м. 65х51.
40. Снег на озимых. 1930-е гг. Х., м. 34,5х50.
41. Стадо. Зной. Кон. 1930-х гг. Х., м. 62,5х82.
42. Лунная ночь. 1940. Х., м. 56х75,5.
43. Стадо (На пастбище). 1938. Х., м. 175х278. Екатеринбургский музей изобразительных искусств.
44. Пастухи. 1939 -1940 гг. Х., м. 108х137,5. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева.
45. Стрижка овец. 1935. Х., м. 90х140,5. Челябинский государственный музей изобразительных искусств.
46. Сентябрь. Картошку выпаживают. 1940-1941 гг. Х., м. 119х183.
47. Перекресток во ржи. 1939. Х., м. 57,3х73,8.
48. Колхозные кони. 1940. Х., м. 111,5х124,5. Кировский областной художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых.
49. Сено скошено. 1940. Х., м. 75,5х134,5.
50. Ночное. 1940-1947 гг. Х., м. 110х143. ГТГ.
51. Пора ягод. 1938-1939 гг. Х., м. 56х74.
52. Защита родного очага. Местонахождение неизвестно.
53. Немцы идут. Июль. 1941. Х., м. 120х202. Историко-краеведческий и художественный музей Тулы.
54. В фашистской тюрьме. Местонахождение неизвестно.
55. Один против танка. 1941. Х., м. 99х133,5. Институт русского реалистического искусства.
56. Утро в артдивизионе. Местонахождение неизвестно.
57. Афанасьевна. 1942-1943 гг. Х., м. 64,5х50.
58. Повитуха Акулина Ларионовна. 1942-1944 гг. Х., м. 69х49.
59. Алексеевна Мосева. 1940-е гг. Х., м. 43,8х34,5.

60. За пасьянсом (Софья Васильевна фон Вик). 1941-1943 гг. Х., м. 74,5x57.
61. Мишка Савин. 1941. Х., м. 66x49.
62. Миша Кузьмин. 1942-1945 гг. Х., м. 66x43,5.
63. Инвалид Отечественной войны Василий Яшогин. 1942-1944 гг. Х., м. 72,5x56.
64. Фронтовик Василий Бизяев. 1942-1943 гг. Х., м. 67x57.
65. Рисующий у окна. 1945. Х., м. 74x63,5.
66. В дверях. На закате. Нач. 1940-х гг. Х., м. 54x45.
67. Надежда Мошкова, пастушиха. 1944. Х., м. 75, 5x52,5.
68. Цветущая яблоня. 1940. х., м. 56,5x73. УОХМ
69. Копна против света. 1941. Х. на кар., м. 30,5x43,5. УОХМ.
70. Дворик художника. 1940-1945 гг. Х., м. 49,7x66,5.
71. Половодье в Прислонихе. 1943-1944 гг. Х., м. 50x65,5.
72. Весна на Мирской горе. 1940-е гг. Х., м. 49,5x70.
73. Весна. 1942. Х., м. 52x74.
74. Дорога в Комаровку. 1943. Х., м. 57,5x76.
75. Фашист пролетел. 1942. Х., м. 138x185. ГТГ.
76. Гость с фронта. 1944. Х., м. 120x190. Смоленский государственный музей-заповедник.
77. К партизанам. 1942. Х., м. 113,5x160. Музей изобразительных искусств Таджикистана им. Бекзаде. Душанбе.
78. Трактористки. 1943-1944 гг. Х., м. 129,5x175,5.
79. Суббота. 1943-1944 гг. Х., м. 113x160,5.
80. Сенокос. 1945. Х., м. 198x293. ГТГ.
81. Жатва. 1945. Х., м. 166x219. ГТГ.
82. Первый снег. 1946. Х., м. 146x113. Тверская областная картинная галерея.
83. Гумно. 1947. Х., м. 166x219. Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина.
84. Ярмарка. 1947. Х., м. 201x381. Республиканский художественный музей Молдовы. Кишенев.

85. У мельницы. 1947. Х., м. 96,5x134.
86. Деревенский март (вариант). 1965 г. 114x170. Х., м. УОХМ.
87. Ленин в Разливе. 1948. Х., м. 132x188. ГРМ.
88. Колхозный ток. 1949. Х., м. 200x382. Киевский государственный музей русского искусства.
89. Осенний вечер. 1949. Х., м. 111,5x157,5.
90. Вечер. Восход луны. 1949. Х., м. 103x135.
91. Трактористка Маня Черняева. 1952. Х., м. 93,5x69,5.
92. Петр Григорьевич Черняев (с граблями). 1948-1949 гг. Х., м. 73x57,5.
93. Жнец (портрет П.Г.Черняева). 1951-1952 гг. Х., м. 128x70.
94. Ужин трактористов. 1951. Х., м. 203x170. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева.
95. Витя-подпасок. 1951. Х., м. 121x186. ГРМ.
96. Петя Тоньшин. 1951. Х., м. 85,5x64.
97. Валя Шарымова. 1950-е гг. Х., м. 60x46.
98. Родник. 1952. Х., м. 223x122,5. Национальная галерея Армении. Ереван.
99. Юность. 1953-1954 гг. Х., м. 170x204. ГРМ.
100. Летом. 1954. Х., м. 161x113. ГРМ.
101. Весна. 1954. Х., м. 211x123. ГТГ.
102. Молодые. 1955-1957 гг. Х., м. Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева. Алма-Ата.
103. Иван Батин. 1950-1952 гг. Х., м. 49,5x33.
104. Иван Хитров. 1952-1954 гг. Х., м. 85,5x62,5.
105. Цыган Иван. 1950. Х., м. 75x64,5.
106. Цыганка с картами (Нина Лещенко). 1954. Х., м. 112,5x76,3.
107. Валя Волкова. 1956. Х., м. 111x75,5. УОХМ.
108. Девушка с велосипедом. 1955. Х., м. 110x75. Иркутский областной художественный музей им. В. П. Сукачева.
109. Девушка с граблями (Вера Волкова). 1957. Х., м. 95x70. ГТГ.

110. Конюх лесничества Петр Тоньшин. 1958. Х., м. 107х66,5. Самарский областной художественный музей.
111. Тая Репина. 1957-1959 гг. Х. на кар., м. 70х50.
112. Ванюша Репин. 1958. Х. на кар., м. 69х49. ГТГ.
113. Валя Репина. 1958. Х., м. 105х59.
114. Лида Репина. 1957-1960 гг. Х. на кар., м. 70х50.
115. Валя Тоньшина. 1957-1958 гг. Х. на кар., 70х50.
116. Первоклассник Гусенков. 1960. Х., м. 109х76.
117. Петя Тоньшин. 1951. Х., м. 85,5х64.
118. Дети на прогулке (В пионерские лагеря). 1950. Х., м. 197х300. УОХМ.
119. Праздник. 1954-1967 гг. Х., м. 204х295. УОХМ.
120. Сбор картофеля. 1956. Х., м. 113х163. ГРМ.
121. Когда на земле мир. 1957. Х., м. 172х202.
122. Солнышко. 1965-1966 гг. Х., м. 170х193. ГТГ.
123. Мама. 1964. Х., м. 156х117. ГТГ.
124. Лето. 1959-1960 гг. Х., м. 200х400. ГТГ.
125. Август колхозника. 1957. Х., м. 200х300. ГТГ.
126. Римская волчица. 1956. Х., м. 48,5х35,1.
127. Храм Аполлона. Помпеи. 1956. Х. на кар., м. 35,1х40,5.
128. Причал гондольеров. 1963. К., м. 34,6х49,5.
129. Аппиева дорога. 1957. Х., м. 64х109. УОХМ.
130. Осенний этюд. 1960-е гг. К., м. 32,5х47,5.
131. Последний снег на Мирской горе. 1960-е гг. К., м. 34,7х49,7.
132. За селом. 1960-е гг. К., м. 35х50.
133. Озимые. Закат. 1960-е гг. К., м. 49,3х34,5.
134. Осень. Прислониха. 1956. Х., м. 84х109. УОХМ.
135. Люда Шарымова. Нач. 1960-х гг. Х. на кар., м. 70х50.
136. Люда Шарымова. 1967. Х. на кар., м. 70х50.
137. Детский портрет (Внук рисует). 1959-1960 гг. Х., м. 70х94.
138. Портрет внука (У окна). 1960-е гг. Х., м. 105х59.

139. Бабушка Катерина и Таня Юдина. Пер. пол. 1960-х гг. Х., м. 110x75.
140. Смерть дерева. 1962. Х., м. 270x133. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Минск.
141. Полдень. 1961. Х., м. 174x230. ГРМ.
142. В деревне (Кружка молока). 1961-1962 гг. Х., м. 154x228. ГТГ.
143. Слепые. Сер.1950-х-1967 гг. Х., м. 108x131.
144. В старой Прислонихе (Слепые). 1966-1968 гг. Х., м. 50x70.
145. Свадьба в старой Прислонихе. 1968. Х., м. 50x70.
146. Венчание. 1960-е гг. Б., акв. 15x20,5.
147. Служба на Страстной. 1950-е гг. Х., м. 68x80.
148. Костер в поле. 1968-1969 гг. Х., м. 163x225. УОХМ.
149. Зима. Стожок. 1968. Кар., м. 50x70.
150. Зимний вечер. Втор. пол. 1960-х. Х., м. 50x70.
151. Мартовское солнце. 1969. Х., м. 114x172. УОХМ.
152. Пастушонок. 1964-1966 гг. Х., м. 124x173. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова.
153. Апрель. 1964-1965 гг. Х., м. 116,5x165,5.
154. Из прошлого. 1969-1970 гг. х., м. 164x224,5. ГТГ.
- Произведения, местонахождение которых не отмечено, находятся в частных собраниях.

Принятые сокращения

акв. – акварель

б. – бумага

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГРМ – Государственный Русский музей

д. – дело

е.хр. – единица хранения

к. – картон

л. – лист

м. – масло

ил. – иллюстрация

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

с. – страница

УОХМ – Ульяновский областной художественный музей

х. – холст

ЦГАЛИ СПб – Центральный государственный архив литературы и искусства

Санкт-Петербурга

Приложение 1

Материалы отдела рукописей Государственного Русского музея (Санкт-Петербург)

Ф.145, оп.2, е.хр.388, л.6

Письмо Дульского П. М. – Корнилову П. Е. 06.05.1938.

<...> На днях в Советском искусстве № 56 прочел биографическую заметку Р. Звериной о А. Пластове. Очень был удивлен, что она в биографии не указала Казанскую выставку которая в его жизни сыграла некоторую роль, стимулируя его творчество. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.5

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 24.06.1922.

<...> В Симбирском книгохранилище с 5 по 28 мая была открыта выставка книжного искусства. На ней были выставлены эскизы exlibris-ов для книгохранилища местных художников и любителей рисовальщиков.

Один рисунок exlibris-а был выбран книгохранилищем для напечатания.

Участвовали в конкурсе:

Худ. Н. Ф. Некрасов – 1 экс

// П. С. Добрынин – 12 //

// А. А. Пластов – 3 //

уч. р. Д. Ив. Архангельский – 8 //

уч. шк. Шт. С. П. Эйлер – 1 //

В. М. Зыков – 3 //

<...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.8

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 19.08.1922.

<...> Шлю Вам и для музея оттиск с моего «exlibris»-а. Рисунок сделан моим учеником А. А. Пластовым, окончившим 1917 г. Школу живописи, ваяния и зодчества в Москве. Буквы мои. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.62

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 2.08.1927

<...> Посылаю Вам несколько рисунков и одну акв. А. Пластова. Пришлю со временем и еще. Для этого надо много и долго искать по моим папкам. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.66

Открытка Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 6.04.1928.

Дорогой Петр Евгеньевич, могу Вас обрадовать – Аркадий Пластов был у меня проездом из Москвы. Привез ряд вещей, чтобы я с ним выбрал для вашей выставки. Мы отобрали и он их взял немного тронуть. На фоминой неделе он их привезет сюда и я смогу перебросить вещи к Вам. Одна вещь мне нравится до чрезвычайности – «На московском бульваре». Прелесть! У меня есть 3 клише с его рис., которые я оч. Хотел бы видеть в книжечке «Пластов». Я просил его также сделать с себя портр. Для той же цели. Несколько вещей будет выделено для покрытия расходов, одна вещь специально – устроителю. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.67

Открытка Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. штемпель 27.04.1928

<...> только что вернулся из Москвы. <...> Был у краеведов <...>, в чеховском музее, где видел иллюстр. к Чехову <...> Пластова. Он еще у меня не был. На пасхе он хворал. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.68

Открытка Архангельского Д. И. – Корнилову штемпель 8.05.1928

<...> Пластов сидит в деревне, по оврагам его залило вешней водой и он умолк. Пишет, поди, безудержу и делу конец. И как только ли отгадет, обсохнет и пришлет вещи, буду действовать, как мы с Вами условились.
<...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.72, 73

Письмо Архангельского Д.И. – Корнилову П.Е. 15.11.1928

Дорогой Петр Евгеньевич, шлю Вам две фот. Аркадия. Относительно цены на карт. «Сноповоз» надо списаться Вам самому. Да и вообще возьмите его в оборот. Адрес его такой: Москва, Новинский бульв., 97–А. Пластову.

Если Вам будет нужно узнать о цене вещи, Вы напишите ему содерж. Я напишу, чтобы он не дорожился. Относительно моей статьи об Аркадии. Я отказываюсь и вот по каким причинам: боюсь быть прислужником. Он для меня существует только как художник – дальше я не хочу ничего видеть.

И в том что я написал про него нет ничего про него, как про человека, до это и не предназначается для скорого печатания – не полно и т.д. У Вас 27 г. выйдет оч. хороший – разберете его спокойно, глубоко, тогда (?) и он увидит себя, как надо.

Кроме этого, как только Вы его запросите письмами и расспросами, он откликнется и доставит Вам много материала. Но не смущайтесь, если это будет временами грубовато и некстати. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.75,76

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. октябрь-ноябрь 1928

Дорогой Петр Евгеньевич, посылаю Вам кое-какие материалы о Пластове. Если будете писать о нем, а мне этого оч. хочется, то опустите из его родословной все устаревшее (термины). Жаль что нет ни одной хорошей фотографии – портрета о нем.

Прилагаю список его работ. Название карт. и этюдам дайте сами.

Портреты могут пойти под названием «Прислонцы». – Это он их так называет.

Все работы Пл. сделаны за 1927-28 г.

<...>

Пластов Аркадий Александрович, род. В 1893 г. В с. Прислонихе, Симбирского уезда и Губ. (в 6 в. От им. И фабр. Языкова).

В 1908 г. Пл. А. А. поступает в Симб. дух. Семинарию, где окончил в 1912 г. 4 класса.

С 1908 по 12 г. пользовался советами по искусству у Д. Ив. Архангельского.

За этот же промежуток времени 1-2 раза участвовал на выставках в Симб. трудовом пункте, где препод. По жив. П. И. Пузыревский и А. Н. Остроградский.

Лето 1912 г. Пластов Работал у И. Машкова, готовясь к экзамену в Шк. Живописи. Экзамен – не сдал и поступил в Строг. школу, где работал до 1914 г.

В этом же году Пл. сдал в Шк. живописи на скульптурное отделение. Работал у Волнухина. Оконч. шк. жив. в 1917 г. С этого времени живет у себя в деревне. Зимой 1924 г., как и в настоящее время Пл. живет в Москве. За это время выполнил длинный ряд иллюстраций и обложек для изд. Мириманова и изд. «Знание» и иллюстр. К Чехову и М. Горькому. Иллюстрации помещаются в библиотеке этих пис. при Рум. музее (библ. Ленина).

Из родословной А. А. Пластова. Прадед (Григорий) (священник) Пластова окончил Арзамасскую худ. шк. Дед (вымарано) живописец и строитель многих церквей Симб. губ. Учился живописи у своего отца. Служил псаломщиком в с. Прислонихе, брал подряды по росписи церквей. Отец

(Пласт) Александр Пластов подсоблял отцу в качестве подмастерья при живоп. работах. Однажды во время работы в куполе на лесах он оступился и упал вниз. Пальто, с которым он свалился, его удержало. Алекс. Пластов побил себе ноги, грудь, руки и долго хворал. Потом он переменял свою профессию – водил плоты по Волге. Во время бури под Симбирском плоты его разметало по берегу. При сборке плотов А-дру Пластову бревном сдавило (вдавило) грудную клетку. Рабочие вытащили его замертво на берег. Здесь он отошел и был отправлен в больницу. Врачи постепенно выправили ему грудную клетку и поставили на ноги.

Дед вскоре передал ему свое место и Ал-др Пластов заделался испол. должность псаломщика. Умер он в 1908 г. от истощения.

В 1905 г. на пожаре, после бешеной работы по тушению разгоряченный он выпил холодного квасу и простудил горло. В 1908 г. наступила голодная смерть.

Прадед Аркадия Ал. Пл. по / ?/ матери (Лентовский) был декабристом и сослан в Сибирь. Дед матери Лейман (нем) был доктором /неразборчиво/ и сел Симб. губ.

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.77

Открытка Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 26.10.1928

<...> Теперь о Пластове. Работы я подготовил для отправки. Выставочный материал оч. значительный по самой сути работ. Вышлю, как только получу жалованье. Все готово. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.80

открытка Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 13.01.1929

<...> Адрес Аркадия такой – Языков, Улья. окр. с. Прислониха, А. А. Пл. Он сейчас там пробудет от сегодня м. б. еще недели 3, а потом снова в Москву.

Напишите ему и относительно того, что он хотел бы и подарить и продать на печатание. Сошлитесь на меня. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.97

письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 6.05.1937

<...> С Аркадием давно подружился снова. Его адрес: Москва Немчиновка б.б.ж.д. 3 Запрудная, 21. Он идет в гору, пишет интересные вещи из колхозной ж. Выходят его илл. К Г. Успенскому. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.54, л.103

письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 5.01.1938

<...> А. срочно отбыл домой, в деревню, тем самым подвел и моих ребят: они собирались смотреть его картины и этюды. Но не вышло... <...>

Ф.145, оп.2, е.хр. 54, л.105

письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 29.05.1938

<...> Аркадий круто идет в гору. По отношению ко мне попрежнему вероломен. Ну, это его дело. Его последняя вещь на выставке Красной Армии радует глаз. Сейчас он окончил большую картину «Колхозное стадо». Сейчас он, вероятно, уже дома в деревне. Поди пишет без усталости. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр. 54, л.107

Открытка Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 7.07.1938

<...> К Аркадию я не поеду. И устал и нет охоты ехать к нему.

Ф. 145, оп. 2, е.хр. 54, л. 114

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 19.12.1939

<...> 2.XII с/г наше общежитие сгорело. Здесь же была и студия. <...>
Сгорело много больших вещей Аркадия. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр. 6, л.63

Письмо Адарюкова Владимира Яковлевича – Корнилову П. Е. 22.06.1929-
Корнилов отвечал на это письмо.

<...> В своей книжке о А. А. Пластове, Вы указываете что он иллюстрировал
М. Горького и А. П. Чехова. Вы чрезвычайно меня обяжете, если сообщите
какие именно произведения и в каких годах? Мне это крайне нужно для
работы. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.237, л.10

Письмо Воинова Всеволода Владимировича – Корнилову П. Е. 1.03.1926

<...> П. И. Нерадовский просил меня написать Вам, чтобы Вы присылали
заявление о зачислении Вас на службу в Русский музей по отделению
рисунков и гравюр. <...> Может быть, скоро представится одна комбинация,
кот. Даст возможность провести Вас в Музей. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.237, л.40

письмо Воинова В. В.- Корнилову П. Е. (б/д)

Спасибо за присылку книжки Вашей об ульяновском художнике А. А.
Пластове. Художник он, судя по воспроизведениям, очень острый и умелый.

Честь Вам и свала, что знакомите нас со всем талантливым и примечательным, что делается в области искусства Поволжья. Связь с местами по-прежнему очень слаба и художники работают очень разрозненно и оторвано друг от друга. На бывшей у нас в ОПХ выставке акварелистов меня очень порадовали работы Д. А. Архангельского (я ему писал об этом, - не знаю получил – ли он мое письмо), если будете ему писать, кланяйтесь и повторите это. Акварели его были, безусловно, самые свежие, а, главное, «акварельные» в тесном смысле этого слова; т.е. вполне отвечали основным фактурным законам этой техники.

Ф.145, оп.2, е.хр.55, л.5

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 7.04.1940

<...> На днях у Вас будет Пластов.

Ф.145, оп.2, е.хр. 55, л.8

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 24.12.1940

<...> Адрес Пластова такой: Москва, В. Масловка, 5, маст.26. Он молодец – работает оч. много и оч. интересно. У него куча творческих планов и материалов к ним. Теперь наши роли изменились: он зарабатывает много и удивляется как мы на гроши живем. И верно живопись меня не кормит, а только радует душу, а иногда есть здорово хочется...

Ф.145, оп.2, е.хр. 55, л.15

Письмо Архангельского Д. И. – Корнилову П. Е. 2.03.1941

<...> Про Аркадия напишите подробнее, что говорили и как Вы его находите?

Ф.145, оп.2, е.хр. 705, л.27(оборот)

Письмо Львова Петра Ивановича – Корнилову П. Е. (б/д)

<...> На выставке Армии и Флота по общему мнению и я к нему присоединяюсь самая интересная картина Пластова «Купающие коней красноармейцы». И это право же не плохо. Довольно мастерски сделана картина Ифанова «Станиславский говорит на банкете актеров». Эта картина производит двойственное впечатление. Это хорошо построено и довольно реально, но есть, что то и дешевое. Во всяком случае все эти знаменитости как Бродский, Савицкий, Соколов Скаля, Котовский и т.д. кажутся прямо ужасны. Не плохи Кукрыниксы. А в общем очень плохо. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.705, л.27(оборот)

Письмо Лебедевой Татьяны А. – Корнилову П. Е. 28.01.1946.

<...> Пластов, который вызывает всеобщие восторги, на мой взгляд просто ужасен и по мысли и по вкусу. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.528, л.42

письмо Кипенского Григория Васильевича (г. Горький)– Корнилову П. Е. 2.10.1956

<...> Не раз порывался, дорогой Петр Евгеньевич просить Вас, да все откладывал до личной встречи, которая на сей раз неопределенно отодвигается из-за моих неблагополучий, о следующем: сосватайте мне, пожалуйста, что-нибудь из живописи Пластова небольшого размера, характерное для этого выдающегося мастера по содержанию, манере и палитре, ну и по сходной, доступной цене. Ведь Вы с ним знакомы, а, возможно, и более того. Мне же он из современных очень по душе и для собрания моего явился бы прекрасным пополнением. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.528, л.43

письмо Кипенского Г. В. – Корнилову П. Е. 5.11.1956

<...> ... но что такое Пластов и тем более, в отношениях с Вами – меня поразило. В ряду современных наших прочих он, конечно, хорош и в чинах ходит больших, но если бы он поставил себя в ряд с подлинно талантливыми, выдающимися и знаменитыми живописцами, то будь он скромней – он заслуживал бы большего уважения и как мастер и как человек. А посему, прошу Вас – именно, лишь при подходящем случае, переговорить с ним о моем желании, а иначе, пусть уж лучше будет «пробел» в моем собрании.
<...>

Ф. 145, оп. 2, е.хр.764, л. 55

письмо Моторина М. В. – Корнилову П. Е. 3.12.1954

<...> Побывал сегодня на выставке в Академии Художеств.
Есть хорошие вещи – но мало. Хороши пейзажи С. В. Герасимова, хорош Пластов; Кукрыниксы (этюды) Хороши портреты А. М. Герасимова. (особенно Алешин акварель) Хороши конечно вещи Г. С. Верейского. /.../ Но много к сожалению плохого. Плох Кончаловский, Налбандян, Горелов, плох жанр А. М. Герасимова. Это плохой Моравов. /.../

Ф. 145, оп. 2, е.хр. 56, л. 26

письмо Архангельского – Корнилову 2.03.1966

<...> Шлю тебе линогравюры, сделанные по рисункам Пластова. Он их делал прямо на линолиуме, а я точно резал. Это было в конце 1920-х годов, когда я резал. Все-таки этот способ выполнения очень увлекательный, как впрочем и живопись. Когда тогда же я делал (для души) эскизы фарфоровой посуды и пришел Пластов, то он немедленно сел около меня и принялся за это занятие.

Эти эскизы я сохранил и когда посмотришь на них, невольно вспоминаешь это время. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр. 56, л.27

Письмо Архангельского – Корнилову 8.03.1966

<...> Шлю одновременно зак. бандероль с портретом моим работы А.Пластова 1925 г. Только прошу тебя, мой милый друг, не публикуй его нигде. Ненароком увидит или узнает такое – вскипит и будет, что называется: «Рвать и метать». Да ты и сам знаешь его крутой и гордый характер. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.56, л.32

Открытка Архангельского – Корнилову 21.12.1966

<...> P.S. У Вас в Ленинграде вышла книжка о Пластове.

Ф.145, оп.2, е.хр.56, л.48

Письмо Архангельского – Корнилову, январь 1967

<...> На днях были у меня Пластовы. Аркадий говорит, что ко мне должны кто-то приехать посмотреть мои Симбирские материалы. Что и кто – я не знаю <...>

Ф.145, оп.2, е.хр. 57, л.38

Письмо Архангельского – Корнилову 9.04.1973

Дорогой мой друг, получил Вашу весточку и догадываюсь, что Вы занялись статьей о Пластове А. А. Шлю Вам его картинку для пополнения. Это меня очень радует, ведь мы были первыми, кто обнародовали его успехи в искусстве и чем могли помогали его продвижению. И теперь всякий раз,

когда я вспоминаю или говорю о нем, я очень волнуюсь и столько же раз и плачу <...> Уж очень все это дорого для меня и поднимает много воспоминаний. Но я очень и очень рад, что Вы взяли за статью. Это, как говорится: очень здорово и пусть многие вспомнят его творчество и силу этого талантища. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр.57, л.43а

Письмо Архангельского – Корнилову б/д (поздравления с Новым годом)

<...>

Одновременно высылаю тебе два карандашных портрета А. А. Пластова. Я очень люблю его эти портреты. И вот, что я думаю: если ты решил как-то использовать эти портреты в печати, то хорошо бы, помоему, тогда упомянуть в этом тексте и о выставке работ А. А. Пластова в Казанском музее. <...>

Ф. 145, оп. 2, е.хр. 130а

Письмо Блохинцева А. Н. (Ульяновск) – Корнилову П. Е. 15.10.1975

<...>

А когда была первая выставка А. А. Пластова в Казани, которую Вы с ним организовали?

В Симбирске она была в 1915 г. и кажется всего один день. Организовал ее тогда Д. И. Архангельский. Недавно я наткнулся на шесть фотоснимков Д. И. Архангельского с этой выставки. А на седьмом снимке запечатлены Д. И. Архангельский и А. А. Пластов в том же 1915 г. Разумеется – очень молоды и тот и другой. <...> Все это оказалось в так назыв. «Симбирском альбоме» А. В. Жиркевича, дочь которого, ныне старушка, выслала мне для передачи в наш Госархив. <...>

Ф.145, оп.2, е.хр. 558, л.18 (оборот)

Письмо Кожина Н. А. – Корнилову П. Е. 18.03.1963

<...> я очень ценю П. Д. Корина: в его творчестве чувствуется широкая, глубоко национальная – патриотическая концепция, где частности связаны с широкими художественными обобщениями. У других художников, в их картинах, представленных на Ленинскую премию, как Пластов, Серов и др. этого нет. Нет ни обобщений, нет и того мастерства и цельности, которые видны в каждой из выставленных вещей П. Д. Корина. Вы правы – надо мне написать в комитет по премиям о творчестве П. Д. Корина. Мне хотелось бы сказать, сравнивая его творчество с другими кандидатами в лауреаты, о недостатках, например картины Серова, которая интересна только своей темой. <...>

Ф.211, е.хр. 146

письмо Чеботарева К. к Великановой С. И. 27.01.1963

<...> все время очень подавленное, угнетенное психологическое состояние от того, что опять в жизни искусства творится. Такого грандиозного словоговорения, кажется, еще не бывало. Во всех газетах, вкривь и вкось, вокруг да около. Не читать все, отмахнуться, как от назойливой мухи, я не в силах.

Тошнотворно, а читаю; читаю и поражаюсь: особенно забавны все высказывания художников. Каждый из них, как правило, свою колокольню считает непогрешимой, а декларативным перезвоном отвоевывает право быть на виду, на предмет «золотого фонда». Не в статье, а по радио выступал Пластов; так он по адресу абстракционистов и «прочих разных формалистов», бросил слово «диверсанты».

Во как!

Оно конечно, мы «простые люди» не ведаем основной подоплеки искусствотрясения. Может быть и есть какие-то «диверсанты», «шпионы», «враги народа». И трясут искусство с «профилактическими целями». Во всяком случае в художественной среде опять появятся взаимные настороженность, недоверие, подозрительность и все оттуда происходящее.

<...>

Приложение 2

Живописные произведения А. А. Пластова в художественных музеях Российской Федерации

I. Астраханская государственная картинная галерея им. П. М. Догадина

1. На гумне. 1947
Холст, масло. 167х219
инв. № АКГ Ж-642

II. Башкирский государственный художественный музей имени М. В. Нестерова (Уфа)

1. Сентябрь (К вечеру). 1955
Холст, масло. 64х110
инв. № ж - 649

III. Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова

1. Девочка в синем платке. Этюд. 1963
Холст, масло. 70х50
инв. № 84 сж
2. Пастушонок. 1964-1966
Холст, масло. 70х50
инв. № 216 сж
3. Проводы в армию. (б/д)
Холст, масло. 22х30
(без инв. №)

IV. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль» (Ростов Великий)

1. Огороды пашут. 1960-е
картон, масло. 32,5х48
инв. № Ж-585
2. Золотая опушка. 1948 – 1955
холст, масло. 57х76
инв. № Ж- 584

3. Портрет Веры Щегловой. Начало 1960 –х
картон, масло. 69,7x49,5
инв. № Ж-583

V. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань)

1. На опушке. 1960
Картон, масло. 33x48,5
инв. № Ж-4595
2. Портрет Николая Аркадьевича Пластова. 1950
Холст, масло. 116x92
инв. № Ж-4596

VI. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

1. Колхозный праздник. 1937
Холст, масло. 188x307
инв. № Ж-5699
2. Купание коней. 1938
Холст, масло. 201x300
инв. № Ж-7733
3. Партизаны (В лесу). 1945
Холст, масло. 130x200
инв. № Ж-5958
4. Фашист пролетел. 1947
Холст, масло. 134,5x181
инв. № Ж-5576
5. В. И. Ленин в Разливе. 1949
Холст, масло. 132x189,5
инв. № Ж-5608
6. Витя - подпасок. 1951
Холст, масло. 121x186
инв. № Ж-5957

7. Летом. Грибы. 1953-1954
Холст, масло. 160x112,5
инв. № Ж-6934
8. Юность (Отдых). 1954
Холст, масло. 170x204
инв. № Ж-7012
9. Сбор картофеля (На огороде). 1957
Холст, масло. 112x161
инв. № Ж-7014
10. Полдень. 1961
Холст, масло. 174x231
инв. № Ж-7840
11. Пионер Коля Тоньшин. 1962
Холст, масло. 103,5x66,5
инв. № Ж-10308

VII. Государственная Третьяковская галерея (Москва)

1. Фашист пролетел. 1942
Холст, масло. 138x179
инв. № 27651
2. Жатва. 1945
Холст, масло. 167,5x219
инв. № 27650
3. Сенокос. 1945
Холст, масло. 197x293,5
инв. № 27649
4. Едут на выборы. 1947
Холст, масло. 295x221
инв. № 27938
5. Весна. 1954
Холст, масло. 210x123
инв. № ЖС-763

6. Девушка с граблями. Вера Волкова. 1957
Холст, масло. 95x70
инв. № ЖС-586
7. Август колхозника. 1957
Холст, масло. 198x29
инв. № ЖС-140
8. Лида Репина в зеленой шубке. Этюд. 1961
Картон, масло. 70x50
инв. № ЖС-588
9. Ванюшка Репин. Этюд. 1958
Холст на картоне, масло. 69x49
инв. № ЖС-587
10. Лето. 1959-1960
Холст, масло. 205x382
инв. № ЖС-147
11. В деревне. 1961-1962
Холст, масло. 154x228
инв. № ЖС-589
12. Ужин трактористов. 1961
Вариант - повторение картины того же названия, 1951, года находящейся в
Иркутском областном художественном музее
Холст, масло. 200x167
инв. № ЖС-155
13. Мама. 1964
Холст, масло. 156x117
инв. № ЖС-629
14. Солнышко. 1964
Холст, масло. 170x193
инв. № ЖС-681
15. Из прошлого. 1969
Холст, масло. 165x224,5
инв. № ЖС-866

16. Ночное. 1940

Вариант картины того же названия, находящейся в Музее коневодства
Холст, масло. 110x143
инв. № ЖС-77

17. Коля Репин. Этюд. 1957

Картон, масло. 69x49
инв. № ЖС-175

18. Портрет молодого человека. 1921

Холст, масло. 48x33,5
инв. № ЖС-2780

19. Автопортрет. 1932-1936

Холст, масло. 79x61
инв. № ЖС-1039

20. Гуртовщица Маня Шарымова. 1958

Холст, масло. 124x89
инв. № ЖС-345

**VIII. Государственный художественный музей Алтайского края
(Барнаул)**

1. Портрет художника Киселева. 1961

Холст, масло. 110x75
инв. № Ж-387

IX. Историко-краеведческий и художественный музей Тулы

1. «Колхозный базар (Скотный ряд)». 1936

Холст, масло. 117,5x172
б/инв.

X. Иркутский областной художественный музей им. В.П.Сукачева

1. Ужин трактористов. 1951

Холст, масло. 203x170
инв. № ж – 688

2. Девушка с велосипедом. (б/д)

Холст, масло. 110x85
инв. № ж – 975

XI. Калужский областной художественный музей

1. Старый крестьянин (Дмитрий Иванович). 1960
Холст на картоне, масло. 70x50
инв. № ж – 583
2. Коля со школьной сумкой. 1970-е
Холст, масло. 110x66
инв. № ж - 1379

XII. Кировский областной художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых

1. Колхозные кони. 1940
Холст, масло. 112x144
инв. № ж – 246
2. Портрет Н.П. 1960
Холст, масло. 62,5x48,7
инв. № ж – 1303
3. Арбуз и яблоки. 1960-е
Картон, масло. 50x70
б/инв.

XIII. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко

1. Натюрморт с молочником. Кон. 1930-х
Холст, масло. 47x65
инв. № ж – 1304
2. Кипарисы. 1960-е
Картон, масло. 69,5x49,5
инв. № ж - 1305

XIV. Курская областная картинная галерея им. А. А. Дейнеки

1. Тая Назарова. 1964
Холст, масло. 80,5x55,5
инв. № ж-1936

XV. Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

1. Колхозный базар. 1947
Холст, масло. 140x193
инв. № ж – 1078
2. Утро в дивизионе. 1943
Бумага, гуашь. 62x88
инв. № га – 339

XVI. Нижнетагильский музей изобразительных искусств

1. Стадо тагилок. 1945
Холст, масло. 176x215
инв. № Ж-427
2. Фашист пролетел. 1947
Авторское повторение картины 1942 года, того же названия, хранящейся в Государственной Третьяковской галерее
Холст, масло. 145x190
инв. № Ж-296

XVII. Новокузнецкий художественный музей

1. Зимка. (год написания неизвестен)
холст, масло. 80,0x98,0
инв. № Ж54
2. На склоне овражка. 1940
Этюд к картине «Фашист пролетел»
холст, масло. 63,5x49,8
инв. № Ж1106
3. Прасковья Мельникова в красном платке. 1960
Картон, масло, лак. 69,5x50
инв. № Ж1107

XVIII. Орловский музей изобразительных искусств

1. Соня Шарымова. 1960-е
Картон, масло. 70x50
инв. № 1148
2. Тбилиси. (год написания неизвестен)
Холст, масло. 81,5x58

инв. № 211

XIX. Пермская государственная художественная галерея

1. Маша - конюх. 1944
Холст, масло. 99x135
инв. № ж – 792
2. Вести из Кореи. 1952
Холст, масло. 137x195
инв. № ж – 762
3. Коля Модонов с велосипедом. 1960-е
картон, масло. 70x49,5
инв. № ж - 1498

XX. Приморская государственная картинная галерея

1. Письмо. 1971
Холст, масло. 101x141
инв. № Ж-739

XXI. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

1. Школьники. 1950-е
Холст, масло. 76x58,5
б/инв.

XXII. Республиканский художественный музей им. Ц. С. Сампилова (Улан-Удэ)

1. Деревенский вечер. 1967
Холст, масло. 136x265
инв. № ж - 803

XXIII. Ростовский областной музей изобразительных искусств (Ростов-на-Дону)

1. Венеция. 1959
Холст, масло. 71x135
инв. № ж - 894

XXIV. Рязанский государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина

1. Над Прислонихой. 1960-е
Картон, масло. 35x48,6
инв. № 1393 – ж
2. Пастухи с рыжей собакой. 1944
Холст, масло. 49x65
инв. № 1394 – ж
3. Девочка с мячом. 1967
Холст, масло. 80x60
инв. № 1398– ж
4. Портрет Николая Пластова в голубой майке. 1960-е
Холст, масло. 74x93,5
инв. № 1396 – ж

XXV. Самарский областной художественный музей

1. Коровы. Этюд. б/д
Холст, масло. 60x70
инв. № ж – 759
2. В лесу. За елкой. 1959
Холст, масло. 110x140
инв. № ж – 987
3. Конюх лесничества. Петр Тоньшин. б/д
Холст, масло. 107x66,5
инв. № ж – 988

XXVI. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева

1. Март. 1944
Холст, масло. 110x143
инв. № ж – 1171
2. Пастухи. (год написания неизвестен)
Холст, масло. 110x139
инв. № ж – 1202
3. Бабье лето. 1971
Холст, масло. 160x247
инв. № ж - 3846

XXVII. Смоленский государственный музей-заповедник

1. Прибыл на побывку. 1944
Холст, масло. 120x186
инв. № Ж – 540

XXVIII. Таганрогский художественный музей

1. Речка Каменный брут. 1960-е
Холст, масло. 33x48
инв. № ж - 1961

XXIX. Тамбовская областная картинная галерея

1. Зимой. 1960-е
Холст на картоне, масло. 24,5x34,5
инв. № жс - 376

XXX. Тверская областная картинная галерея

1. Первый снег. 1949
Холст, масло. 146x113
инв. № ж - 1304

XXXI. Ульяновский областной художественный музей

1. Зеленый май. 1930-е
Холст на картоне, масло, 34x49,5
Инв. 1543
2. Портрет М.Л Янова. 1933-1935
Холст, масло, 70x51.
Инв. 1811
3. Жница. 1933-1935
Холст, масло, 67,5x49,5
Инв.1813
4. Жница с кувшином. 1933-1935
Холст, масло. 61,5x48,5
Инв. 1809
5. Мальчишка-жнец. 1933-1935
Холст, масло. 62x39,8
Инв. 1810

6. Иван Тоньшин на молотьебе. 1933-1935
Холст, масло. 70x49
Инв. 1812
7. Дубовая роща. 1936
Холст на картоне, масло. 33,5x49,5
инв. 1546
8. Три дуба. Конец 1930-х
Холст, масло. 71x60
Инв. 1805
9. Зайчиков пруд. 1938
Холст, масло. 34,5x50
Инв. ж- 2026
10. Молодые сосны. 1938-1939
Холст, масло. 50x63
Инв. 1354
11. Урок ботаники (Этюд к одноименной картине). 1939
Холст, масло. 67x56,5
Инв. 1814
12. Портрет Е.Ф.Гнесиной. 1939
Холст, масло. 54x45,5
Инв. 1808
13. Петя Гундоров. Этюд к картине «Колхозный почтальон». 1939-1940
Холст, масло. 68x50,5
Инв. 1822
Картина «Колхозный почтальон» (1940, х. м., 91,5x141) находится в собрании Львовской государственной картинной галереи.
14. Портрет Д.И. Архангельского. Кон. 1930-х – нач. 1940-х
Холст, масло. 64,5x44,5
Инв. 954
15. Портрет Никиты Гуляева. 1940
Холст, масло. 76,3x56,7
Инв. 696
16. Цветущая яблоня. 1940
Холст, масло. 56,5x73

Инв. 1806

17. Копна против света. 1941

Холст на картоне, масло. 30,5x43,5

Инв. 1542

18. Пейзаж с домом. 1942

Холст, масло. 20,5x28,4

Инв. 1728

19. Пейзаж с большим небом. 1945

Холст, масло. 57x72,5

Инв. 1349

20. На краю поляны. 1946-1949

Холст на картоне, масло. 33x48

Инв. 1536

21. На Шиловской горе. 1947

Холст, масло. 39x50,5

Инв. 1353

22. Скирда и всадник. 1948

Холст, масло. 57x67,5

Инв. 1807

23. Пейзаж с сухой ветлой. 1940-е

Холст, масло. 56x74

Инв. 1804

24. Нюра Лобанова (Неоконченный портрет). 1950-е

Холст на картоне, масло. 70x49,8

Инв. 1345

25. Тракторист Бурнаев. 1950-е

Холст на картоне, масло. 69,3x49,5

инв. 1343

26. Мальков Саша. 1950-е

Холст, масло. 67x50

Инв. 1340

27. Заросли акации. 1950-е

Картон, масло. 33,5x49,5

Инв. 1540

28.Хлеба и небо. 1950-е

Холст на картоне, масло. 50x70

б/инв.

29.Варя Гусенкова. 1950-е

Холст, масло. 75x55

Инв. 1339

30.Тракторист Александр Феокистов. 1950-е

Холст, масло. 95x71

Инв. 1821

31.Витя Карпунин. Этюд к картине «Дети». 1950

Холст, масло. 49,5x34,5

Инв. 1592

32.Ваня и Гена. Этюд к картине «Дети». 1950

Холст, масло. 65x50,5

Инв. 1590

33.Девочка в красном платке. Этюд к картине «Дети» 1950

Холст, масло.48,5x36

Инв. 1591

33.Шура Волкова. б/д

Этюд к картине «Дети» (1950)

Холст, оргалит, масло. 52,8x33,2

Инв. 1654

34.Девочка Павлова.

Этюд к картине «Дети» (1950)

Холст, оргалит, масло. 39x30,1

Инв. 1655

35.Колька Лисанин.

Этюд к картине «Дети» (1950)

Холст, оргалит, масло. 48x32

Инв. 1652

36.Летний пейзаж.

Этюд к картине «Дети» (1950)

Холст, оргалит, масло. 33x 49,7

Инв. 1653

37. Дети на прогулке (В пионерские лагеря). 1950

Холст, масло. 197х300

Инв. 766

38. Пожарник в каске (Михаил Гусев). 1950-1951

Холст, масло. 99х66

Инв. 1815

39. Осень на косогоре. 1955-1956

Холст, картон, масло. 32х44,5

Инв. 1541

40. Валя Волкова. 1956

Холст, масло. 111х75,2

б/инв.

41. Осень. Прислониha. 1955-1956

Холст, масло. 83,8х109

Инв. 752

42. Портрет девушки. Этуd к картине «Молодые». 1955-1957

Холст, масло. 71,5х50

Инв. 1341

43. Гармонист Борис Карпунин. Этуd к картине «Молодые». 1955

Холст, масло. 74,8х 57,5

Инв. 1337

44. Нина Батасова. 1956-1958

Холст на картоне, масло. 70х49,5

Инв. 1336

45. Подпасок (Николай Лобанов). 1957

Холст, масло. 110х72

Инв. 849

46. Рим. Аппиева дорога. 1957

Холст, масло. 64,5х109

Инв. 781

47. Портрет свинарки Шуры Волковой. 1958

Картон, масло. 69,5х49

Инв. 1348

48.Комбайнер. Кон.1950-х

Холст, картон, масло. 70x50

Инв.1344

49.Гнедой жеребец. Этюд к картине «Праздник». Кон. 1950-х-нач. 1960-х

Картон, масло. 32x47,5

Инв. 1537.

50.Белая лошадь. Этюд к картине «Праздник». Кон. 1950-х

Картон, масло. 26,2x34,5

Инв. 1538

51.Облака. Этюд к картине «Праздник». 1960-е

Картон, масло. 34,5x50

Инв. 1539

52.Праздник. 1953-1967

Холст, масло. 204x292

Инв. 853

53.Мальчик Кондратьев. 1960-е

Картон, масло. 70x50

Инв. 1335

54.Осеннее солнце. 1960-е

Картон, масло. 34,5x49,7

б/инв

55.За селом. 1960-е

Картон, масло. 35x50

Инв. 1802

56.Последний снег на Мирской горе. 1960-е

Картон, масло. 34,7x49,7

Инв. 1800

57.Ветлы. 1960-е

Картон, масло.46,5x35

Инв. 1801

58.Озимые. Закат. 1960-е

Картон, масло. 49,3x34,5

Инв. 1798

59. В осиннике. 1960-е
Картон, масло. 48x33
Инв. 1799.
60. Осенний этюд. 1960-е
Картон, масло. 32,5x47,5
Инв. 1544
61. Арбуз. 1960-е
Картон, масло. 50x70.
Инв. 1818
62. Василий Яковлевич Тоньшин (Яшогин). 1960-е
Картон, масло. 70x50
Инв. 1817
63. Портрет Киселевой Ноны. 1960-е
Холст на картоне, масло. 70x50
Инв. 1338
64. Под обрывом. 1962
Картон, масло. 30,5x44,5
Инв. 1545
65. Портрет художника Д.И. Архангельского. 1964
Холст, масло. 91x64
Инв. 851
66. Весна. 1965
Картон, масло. 50x70
Инв. 1824
67. Деревенский март. Вариант. 1965
Холст, масло. 114x170
Инв. 861
68. Сережа Гундоров. 1966
Холст на картоне, масло. 70x50
Инв. 998.
69. Мартовское утро. 1967
Картон, масло. 50x70
Инв. 852

- 70.Пастух. 1967
Картон, масло. 49,7х69,3
Инв. 997.
- 71.Валя Мишова. Этюд. 1967
Холст на картоне, масло. 70х50
Инв. 858
- 72.Портрет Вали Тоньшиной. 1967
Холст на картоне, масло. 70х50
Инв. 999.
- 73.Марш на восток. 1968
Холст, масло. 80х120
Инв. 848
- 74.Мальчик с яблоком. Саша Кондратьев. 1968-1969
Холст на картоне, масло. 70х49,5
Инв. 1342
- 75.Мария Николаевна Шарымова. 1968-1970
Картон, масло. 70х50
Инв. 1346
- 76.Портрет няни Кати. 1968-1979
Картон, масло. 70х50
Инв. 1347
- 77.Грибы. 1969
Холст, масло. 65х50,5
Инв. 859
- 78.Грибы. 2 –я пол. 1960-х
Холст на картоне, масло. 50х70
Инв. 1820
- 79.Мельница (Авторское повторение). 1968
Холст, масло. 100х130
Инв. 850
- 80.Костер в поле. 1968-1969
Холст, масло. 163х225
Инв. 955

81.Зима. 1969

Холст, масло. 60x80,5

Инв. 857

82.Мартовское солнце. 1969

Холст, масло. 114x172

Инв. 963

83.Зимний вечер. 2-я пол. 1960-х

Картон, масло. 50x70

Инв.1352

84.Гаснувший вечер. 1960-е

Картон, масло. 50x70

Инв.1350

85.В овраге. Кон. 1960-х

Картон, масло. 50x70

Инв. 1819

86.Конопатчик Михаил Семенович Шарымов. 1969-1970

Холст на картоне, масло. 70x50

Инв. 1816

87.Валя Мишова. 1970

Холст, масло. 80x49,5

Инв. 1823

89.В лесу. 1971

Холст, масло. 169x200

Инв. 952

Приложение 3
Воспоминания Николая Николаевича Пластова об
Аркадии Александровиче Пластове

Часто ходили на службы в храм Богоявления в Елохове или в Успенский собор. Дед никогда не делал зарисовок в храме. Но когда возвращались домой, он по памяти делал акварели. Причем, относясь к бумаге очень бережно, никогда не жалел прекрасные листы ватмана для этих работ. Очень любил слушать в храме песнопения. Когда появились портативные магнитофоны, мы, тайком, под одеждой, проносили магнитофон, маскировали микрофон, высовывая его из-за пазухи, и записывали богослужения. Дома эти записи прослушивались неоднократно.

И будущую свою жену Аркадий Александрович встретил в храме, где удивительная девушка собирала у прихожан деньги в кружку. Долго любовался ею, и потом, решившись, сделал ей предложение. Посватался. Но получил отказ. Шесть раз отказывала ему Наталья Алексеевна. Но потом сдалась, вышла за него замуж. Ее мать – Софья Васильевна фон Вик – не могла себе представить свою дочь замужем за «каким-то мужиком». Пути Господни неисповедимы. Аркадий Александрович был заботливым мужем и зятем. Софья Васильевна жила в семье Пластовых. Тщательно скрывалось ее дворянское происхождение. О многих родственных связях, в том числе и о брате Натальи Алексеевны – Константине фон Вик. Он служил кирасиром императора, волею судеб оказался в Париже, где был директором музея кирасир Его Императорского Величества. Умер он в 1955 году, похоронен на кладбище Сент - Женевьев де Буа недалеко от Парижа. Об этом я узнал совсем недавно.

Софья Васильевна была колоритной личностью для Прислонихи – говорила по-французски и умела раскладывать пасьянс. Вносила

удивительный колорит в жизнь семьи Пластовых. Но все это было органично.

Из музыкальных предпочтений: очень любил Ф.Шаляпина. Было несколько пластинок, которые дед слушал даже во время работы. Когда в конце 60-х годов вышла пластинка с записью «Всенощного бдения» С.Рахманинова, Аркадий Александрович, как к драгоценности относился к этой пластинке. Любил органную музыку И.-С.Баха за силу и мощь музыкальных образов. Не любил советскую эстраду, Л.Утесова и прочее.

Работал напевая молитвы, особенно Песнь Богородице: «Богородице, Дева Мария, радуйся...».

В 1929 году Аркадия Александровича арестовали и продержали в тюрьме три летних месяца. Произошло следующее. В Прислонику приехали агитаторы «рекомендовавшие» колхозникам приобрести трактор. Убеждали долго, аргументировали необходимость появления техники в новой свободной советской деревне. В заключение собрания слово взял Пластов, который сказал: «Вот купим мы трактор, потратим деньги, на которые могли бы купить столько-то лошадей, столько-то зерна и т.д. А он возьмет и сломается. Что будем делать? Ни лошадей, ни зерна мы уже не купим. Сорвем посев, будем голодать». За эту антиагитацию его и «взяли». Только массовые ходатайства жителей Прислоники в защиту уважаемого Аркадия Александровича и спасли Пластова от суда. Никаких документов по этому делу в архиве не нашлось. Осталась лишь справка о его заключении от 1929 года.

Аркадий Александрович читал греческую литературу в подлиннике, т.е. по-гречески, знал этот язык – учил в семинарии. Очень любил.

Среди его рисунков часто встречаются скульптурные мотивы, фантазии в греко-римском преломлении.

Картина «Фашист пролетел» до определенного момента называлась «Немец пролетел», потом переименовали, чтобы не было национального оттенка. Вообще эта работа абсолютно сочиненная. Никогда ничего

подобного Аркадий Александрович не видел. Однажды, на этюдах, он увидел мальчика – пастушка, рядом – небольшое стадо. Ему подумалось, что вдруг бы появился немецкий самолет и расстрелял бы этого беззащитного ребенка. И в этом настроении он и начал свою работу. Просил мальчонку лечь и так и эдак. Но ничего не получалось. В какой-то момент ребенок куда-то побежал и неожиданно упал. Поза была очень естественна, и Пластов закричал: «Лежи так, лежи так!». Так и родилась эта картина.

Аркадий Александрович почти никогда не выставлял портретные работы при жизни. Это – редкий случай, когда на выставку попадали портреты. Только большие картины. Он был очень требователен к себе и другим. Ценил мнение о своих работах Николая Чернышева, для него это был авторитет непререкаемый.

Задуманная «Пугачевщина» так и не была осуществлена. Для этой картины Пластов написал огромное количество портретов, они составляют очень большую часть его наследия. Думается, что дед к концу жизни разочаровался в этой теме. Много размышляя, Пластов стал воспринимать личность Пугачева совсем по-другому.

Тема «слепых» занимала Аркадия Александровича очень долго. Многочисленны рисунки к картине «Слепые». Он воспринимал этот сюжет слишком лично: боялся ослепнуть. «Что такое слепой художник?». Однажды попросил жену: «Ната, давай, я закрою глаза, а ты меня веди». Так, с закрытыми глазами, шел довольно долго. Идет, а сам плачет.