



Античная тема и мифологические сюжеты в творчестве А.А. Пластова и проблемы неоклассицизма в русском искусстве XX века

Татьяна Пластова

Исследование русского неоклассицизма как стилистической общности позволяет по-новому взглянуть на историю отечественного искусства первой трети XX века. В творчестве А.А. Пластова античная тема и классический сюжет занимают особое место, что представляется важным для понимания всей художественной системы мастера и ее места в отечественном искусстве указанного времени. В статье впервые публикуются произведения художника, хранящиеся в семейном собрании.

Ключевые слова: неоклассицизм, А.А. Пластов, мифологический сюжет, стиль, классические традиции.

Осмысление русского неоклассицизма длится уже более века, но и сегодня, как во времена А.Н. Бенуа, толкование его семантики и стилистических проблем остается актуальным и не имеет однозначных решений. Несомненно одно: неоклассицизм – мощное направление, захватившее архитектуру, живопись, литературу, музыку и продлившееся в некоторых проявлениях почти до середины XX века. Первый номер журнала «Аполлон», ставший манифестом нового направления, объединил статьи А.Н. Бенуа («В ожидании гимна Аполлону»), М.А. Волошина («Архаизм в русской живописи»), В.И. Иванова, И.Ф. Анненского, Г.К. Лукомского. «“Аполлон”. В самом заглавии – избранный нами путь. Это, конечно, менее всего – найденный вновь путь к догмам античного искусства. Классицизм – подражание совершенным художникам Греции и Ренессанса – если и возможен опять, то лишь как мимолетное увлечение или как протест против бесформенных дерзаний творчества, забывших законы преемственности. Действительно, этот протест ощущается и в литературе, и в пластических искусствах, и возможно, что ему суждено определиться яснее, формальнее. “Аполлон” – только символ, далекий зов еще непостроенных храмов, возвещающий нам, что для искусства наступает эпоха устремлений – всех искренних и сильных – к новой правде, к глубоко

сознательному и стройному творчеству: от разрозненных опытов – к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте», – говорилось в редакционной статье первого номера¹.

В последние десятилетия интерес исследователей к русскому неоклассицизму как важной составляющей истории отечественного искусства XX века очевиден: это и выставочные проекты, и попытки каталогизации архитектурных памятников, и стремление решить некоторые проблемы теории стиля. Вышли в свет «Русский неоклассицизм» (2002) и «Неоклассицизм в России» (2008), содержащие богатый иллюстративный материал и статьи известных исследователей (Г.Ю. Стернина, Е.А. Борисовой, В.К. Круглова, О.Н. Мусаковой, В.А. Лянина).

«Стиль, – пишет В.А. Лянин, – всегда общность, семантическая и формальная. И наверняка найдутся желающие задаться вопросом: что же это за общность – неоклассицизм, если она вмещает в себя мир-искусников и символистов, реалистов и футуристов, Н.П. Крымова и К.А. Сомова, К.С. Петрова-Водкина и В.А. Серова, Б.М. Кустодиева и Ю.П. Анненкова, З.Е. Серебрякову и В.И. Денисова?»². Очевидно, что понимание неоклассицизма как стиля, существующего над объединениями, группировками, течениями, позволяет оценить его фундаментальное значение для постижения глубинной семантики русского искусства конца XIX – первой половины XX века. Среди современных исследователей нет единодушия в интерпретации стиля конкретных произведений. Так, Е.А. Борисова и Г.Ю. Стернин различают «античные» сюжеты В.А. Серова («Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы»), которые, по их мнению, «без натяжки к неоклассицизму отнести нельзя», и «близкий» к неоклассицизму портрет княгини П.И. Щербатовой. В разных исследованиях наблюдается расширительное толкование неоклассицизма.

Неоклассицизм был явлением универсальным, всемирным, общим для европейского, американского и русского искусства. Обращаясь к образцам античности и Ренессанса, к переосмыслению их великих достижений в эпоху классицизма, к неисчерпаемой глубине мифологических сюжетов и, наконец, к почти канонической пластике формы, художник соотносил себя с мастерами прошлого. Вместе с тем в творчестве П. Пюви де Шаванна, М. Дени, А. Майоля, Э.-А. Бурделя, А. Дерена, П. Пикассо, Д. де Кирико ясно ощутима семантика времени.

«Если перевернуть основные понятия Г. Вёльфлина, характеризующие переход от ренессанса к барокко, – пишет В.А. Лянин, – то в самом общем виде будут достаточно адекватно описаны черты вечного возвращения от барокко к ренессансу: перехода от отклонения к норме, от турбулентного вихря, взрыва к ламинарному упорядоченному потоку. В такой обратной перспективе проясняется онтологический смысл глу-

бокого наблюдения Ф. Ницше: «...дионисическое подполье мира может и должно выступать как раз лишь настолько, насколько оно может быть затем преодолено аполлонической просветляющей силой»³.

Утверждение неоклассицизма в России связано с эпохой Серебряного века, когда Россия, быть может, впервые в своей истории, начала осознавать себя художественно. Художественное и научное освоение культурных богатств России сливалось воедино в трудах И.Э. Грабаря, книгах Г.К. Лукомского, гравюрах И.Н. Павлова, офортах И.А. Фомина. Именно тогда впервые прозвучали мысли о необходимости охраны памятников истории культуры. В известной рецензии А.Н. Бенуа на книгу Г.К. Лукомского «Современный Петербург» утверждалась несомненная ценность архитектуры петербургского классицизма, призыв вернуться к «живительному источнику», которым питались Кваренги и Росси. Русский XVIII век – время, когда Россия впервые соприкоснулась с европейской культурой, эпоха торжества классицизма как государственного стиля, век галантности и высокой поэзии возникает и переосмысливается в работах В.А. Серова, К.А. Сомова, А.Н. Бенуа.

«В большей мере, чем в остальной Европе, русский неоклассицизм позиционировал себя как “охранитель” высоких традиций национальной культуры, традиций мирового классического искусства, – отмечает В.К. Круглов. – Неоклассицизм был реакцией на академизм и бескрылый реализм, на импрессионизм, который в стремлении опозитизировать зыбкое, разрушал систему традиционной картины, на вызовы молодых бунтарей из стана набравшего силу авангардизма»⁴.

Существование неоклассицизма в послеоктябрьскую эпоху определялось, с одной стороны, его собственной внутренней идейной неисчерпанностью, с другой же – особенностями новой социальной реальности, которая во многом способствовала дальнейшему развитию стиля. Идеолог культурной политики советского государства А.В. Луначарский был увлечен идеями неоклассицизма и в первые послереволюционные годы, в условиях острых противоречий между различными течениями лично способствовал утверждению классических принципов в архитектуре, представленной творчеством И.В. Жолтовского, А.В. Шусева). Идеология неоклассицизма в архитектуре, провозглашенная в дореволюционных статьях А.Н. Бенуа и не нашедшая полного воплощения в ту эпоху, стала основой классицизма в архитектуре 1930–50-х годов.

Определенную роль в упрочении позиций стиля играла и социальная востребованность монументального искусства («Эпоха взывает к стене»), «большого стиля» как средства наглядной агитации, утверждения доступных широким массам ясных форм, с которыми ассоциировалась стилистика неоклассицизма. Играло роль и ослабление позиций авангарда и вообще новаторских течений, когда, по словам И.А. Пуни, «беспредметничество мало-помалу вырождается в эстетизм, финтифлющество»⁵.

Неоклассицизм, безусловно, отвечал стремлениям художников обрести опору в разрушающемся мире, сохранить непрерывность традиции. Мифологические сюжеты и классические формы позволяли в каком-то смысле уйти от духовно чуждой многим художникам после-революционной действительности. Существенным оставалось влияние неоклассических европейских образцов на творчество русских художников. Так, Н.М. Чернышев, увлеченный еще в 1910-х годах творчеством Пюви де Шаванна, восторгавшийся его фреской «Науки и искусства», создает в 1918 году композицию «Науки и искусства приносят дары труду», где очевидно переосмысление традиций неоклассицизма в иных социальных условиях. Импульсы неоклассических европейских тенденций 20-х годов, влияние Пикассо, Дерена, Д. де Кирико определяют неповторимый стиль А. Шевченко в 30-е годы, никак не соотносимый с общепринятыми и идеологически одобряемыми тенденциями.

Мифологический сюжет обретает особое звучание у П.П. Кончаловского (например, в «Геркулесе и Омфале»). Лишенный патины времени, миф поглощен здесь великолепной, «натюрмортной» плотью живописи, он почти материален, максимально приближен к зрителю.

В творческом наследии Аркадия Александровича Пластова присутствует значительное число работ, которые могут быть соотнесены с исканиями русского неоклассицизма. Это работы 1930–60-х годов, имеющие в своей основе мифологические сюжеты*. Все композиции объединены стремлением художника обратиться к миру вечных, классических тем и образов, постигнуть их идеальную пластику и гармонию, передать экзистенциальные смыслы современного бытия. Пластов работал над композициями и параллельно – над известными станковыми полотнами, отразившими (как, например, картина «Купание коней») пластические открытия этого времени. Классическое наследие великих культур прошлого было для мастера безупречной чистоты камертоном, с которым он сверялся всю свою жизнь. Очевидно, что неоклассические опыты Пластова 1930-х годов должны быть рассмотрены в контексте творчества художника этого периода и в общем контексте истории русского неоклассицизма как стиля.

Истоки интереса к неоклассическим темам и формам следует искать как в фактах творческой биографии мастера, так и в особенностях исторического и художественного контекста его творчества.

Юность и годы учебы художника совпали с расцветом неоклассических тенденций в русском искусстве. Мальчиком Пластов по воле родителей был отдан в симбирское духовное училище, а затем обучался в духовной семинарии, где получил фундаментальное гуманитарное

* Часть этих произведений была впервые представлена на выставке «Миф, конструкция, метафора» в МГХПА имени С.Г. Строганова, проходившей с 21 ноября 2012 г. по 15 января 2013 г.

образование. Латынь, греческий, Священное писание, всеобщая и русская гражданская история, философия, история русской литературы, риторика, гомилетика были обязательными предметами для будущих священников.

Первый учитель живописи Аркадия Пластова – Дмитрий Иванович Архангельский – блестящий акварелист, краевед, этнограф. Подобно Г.К. Лукомскому, И.А. Фомину, он запечатлевал в своих рисунках, акварелях, линогравюрах, литографиях классическую архитектуру старого Симбирска, ампирную застройку Уфы. Стилистические искания столичных художников доходили и до русской провинции.

В замечательной статье «Книжная графика ульяновских художников» Архангельский дает анализ искусства в России начала века и в этом контексте рассматривает книжную графику Ульяновска (Симбирска) середины 20-х годов. «Девяностые годы были временем пышного расцвета русской книжной графики... Художники группы “Мир искусства” проникали в тайны стилей народов: грезил сказками мрачного Египта, становились язычниками-эллинами (Бакст), вдохновлялись Средневековьем (Нарбут), тихо грустили в лад с родными былинами и деревенскими сказками (Билибин, Поленова, Малютин)». В этом контексте он пишет о Пластове: «Его рисунок на обложке справочника “Часы Государственного Ульяновского Художественного Музея” (1924 г.) изображает Хроноса в погоне за убегающей ланью. Сюда же вкомпонованы – коса, песочные часы и пылающий факел. (Линогравюра). Им же сделана обложка каталога Гончаровской выставки в Симбирске в 1912 году. Имеются два варианта обложки для студенческого сборника... в духе русских рукописей 17 века и эскиз обложки для альбома рисунков Д. Архангельского “Чебоксары” (1925 г.)»⁶.

Упоминаемые Архангельским работы являются первыми известными опытами молодого Пластова в неоклассической стилистике.

Учеба в Строгановском художественно-промышленном училище, где будущий художник провел два года на скульптурном отделении, углубили его знакомство со стилями. «Целый год пришлось копировать из воска и рисунка орнаменты всяких стилей, главным образом образцов русского прикладного искусства допетровской поры, а также с греков, а потом сочинять рисунки предметов обихода во всевозможных материалах. В Музее при Строгановском училище можно было найти для подобных натюрмортов богатый выбор всяких вещей. Занимался резьбой по дереву, литьем из бронзы, резьбой по слоновой кости»⁷.

В 1914 году Пластов поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВиЗ). Реалистические традиции училища, ориентация его преподавателей и учеников на пленэрную живопись хорошо известны. Как было справедливо сказано, «мотивы античности – питательная среда классицизма и академизма, нещадно “эксплуатиру-

вавшиеся” в эпоху историзма, принципиально отвергались передвижниками. К мифологии и истории Древнего мира были равнодушны не только И.Е. Репин и его коллеги, но и живописцы следующего поколения – К.А. Коровин и члены Союза русских художников, как правило, не получившие классического образования»⁸.

Об этом времени Пластов вспоминал: «Не помню уже, кто идеалом рисунка ставил академические рисунки с гипсов Александра Иванова. Признаться, в большое недоумение приводил меня этот пример. Хорошо, конечно, но ведь этот художественный язык уже умер, все кругом другое, бесконечно дороже и понятнее. Другими словами, я не мог понять, каким образом можно кипящее, блестящее разнообразие окружающего уложить в прокрустово ложе давно отмерших схем. Это тем более казалось странным, что такое блистательное созвездие могучей кучки – Серова, Васнецова, Ге, Репина, Сурикова, Нестерова и других давным-давно шагнуло бесконечно дальше вперед... “Мир искусства”, западное искусство у С.И. Щукина, куда паломничали по воскресеньям, “Бубновый валет”, всякие “исты”, Румянцевский музей и Третьяковская галерея смешались в причудливом карнавале перед моим растерянным взором. Все зазывали к себе, как охотнорядцы в свою лавку, на все надо было оглянуться, понять, оценить, познать, услышать самого себя»⁹. Среди этих впечатлений, конечно же, был восторг перед «Похищением Европы» и «Одиссеем и Навзикаей» В.А. Серова, «Купальщицей» и «Крестьянами» столь чтимой им всю жизнь З.Е. Серебряковой.

Обращение к классическим, мифологическим сюжетам в творчестве художника произойдет, когда после октября 1917 года он на долгие восемь лет безвыездно поселится в деревне, станет пахарем, косцом – крестьянином. Не только революция, но и ситуация в искусстве, в которой он тогда не видел себе места, задерживала его в селе, «хотя нелегко тянуло в Москву». «Связь с Москвой заглохла с первых лет революции. Наезжал иногда в Симбирск. Там узнавал, что в искусстве сейчас идет ультралевый кавардак»¹⁰. Классические сюжеты и формы становятся для молодого художника спасительным ориентиром и важным фактором в формировании своего собственного пластического языка. Именно в это время он проходит путь, характерный для всех больших художников, – путь осмысления и практического анализа высших достижений искусства прошлого, обращаясь (в том числе и в копиях с репродукций) к творчеству Г. Гольбейна, Ван Дейка, Ф. Хальса, Рембрандта, Т. Жерико, Ж.-Ф. Милле. «После 1917 года – 8 лет в Прислонихе. Запас красок окончился. Поклялся тратить остаток масляных красок только на живопись с обнаженного тела, – свидетельствует сын художника Николай Аркадьевич Пластов. – Работа над библейскими эскизами и на темы античности. И мать, и Киселёв (мать – жена художника А.А. Пластова – Наталья Алексеевна; Киселёв В.В. – художник, ученик А.А. Пластова. – Т.П.) говорят о десятках листов



Ил. 1. А.А. Пластов. Развалины с барельефами воинов. 1930-е гг. Цветная бумага, акварель, белила. 25х32,5. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые

на эти темы. Материал: бумага, акварель, гуашь, карандаш... Все сгорели? Не есть ли часть работ на эту тему в Москве работами из Прислонихи? Не восстанавливал ли он иные, взамен сгоревших, в Немчиновке? Установить по бумаге и технике совпадения с работами из собрания Архангельского допожарного периода.

Эскизы на темы античности посвящены отдельным мифам или изображают героические ландшафты с руинами разрушенных храмов, с пасущимися у подножья стадами. Есть эскизы с остатками титанической скульптуры в бурных движениях. Многократно возвращался к темам: “Орфей и Эвридика”, “Суд Париса”, “Похищение Европы”, “Дедал и Икар”... Его архитектурные фантазии могучи и циклопичны. Существует еще одна тема – фонтаны, неожиданные по выдумке. Еще тема – “Герой, венчаемый Славой”. Все это, за исключением эскизов поздних, – в карандаше, акварели, гуаши (сангина, сепия). “Суд Париса” – темпера, “Похищение Европы”, “Дедал и Икар” существуют в масляных вариантах¹¹.

Сегодня нет достоверных данных о том, какие именно композиции были созданы в 20-е годы и являются ли сохранившиеся работы их повторением.

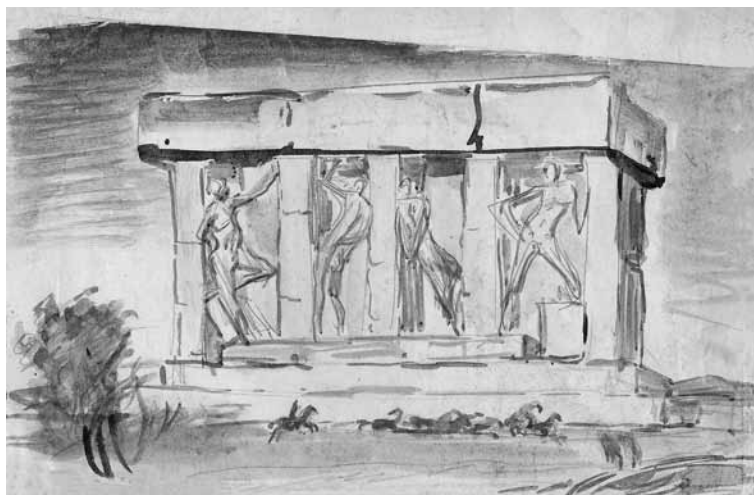
Все неоклассические произведения 30-х годов можно разделить на несколько групп. Первая – серия архитектурных композиций с развалинами триумфальных арок, атлантами, разрушающимися или балансирующими конструкциями – композиций, напоминающих «бумажную архитектуру» Джованни Баттисты Пиранези и отразивших ощущаемую художником хрупкость, неустойчивость, тревожность бытия. (Ил. 1.) «Героические» ландшафты и циклопические фигуры словно иллюстрируют программные слова художника: «Мне мерещатся краски и формы, насыщенные страстью и яростью, чтобы рядом со всей слащавой благопристойностью они ревели и вопили бы истошными голосами»¹². Очевидно, что творческая мощь мастера не вмещалась



Ил. 2. А.А. Пластов. Геракл, убивающий кентавра Несса, похитившего его жену. 1930-е гг. Бумага, акварель. 25х36. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



Ил. 3. А.А. Пластов. Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в ее храме. 1930-е гг. Бумага, акварель, белла. 34,5х25. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



Ил. 4. А.А. Пластов. Развалины храма с фигурами гигантов. 1930-е гг. Бумага, гуашь. 13,5x24. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые

в прокрустово ложе известных сюжетных и пластических схем, возможных в те времена для реализации.

Внутри этой серии выделяются листы с устойчиво повторяющимися фантастическими сюжетами. Это своеобразные каприччо, где близкая художнику реальность – пасущиеся у водопоя стада, купальщицы (фигуры которых задают масштаб композиций) – соединена с картинами архитектурных катастроф, разрушающихся гигантских строений, извергающихся и потухших вулканов. Мощные фигуры атлантов, пытающихся удержать хрупкое равновесие бытия, мыслятся как скульптурно-монументальные композиции. В этих работах важна семантика сюжета, которой художник стремится найти наиболее выразительное воплощение.

Другая группа работ, выполненных в том же стиле и технике, – интерпретация известных мифологических сюжетов или сюжетов с известными героями, таких, как «Геркулес и Антей», «Геракл убивает кентавра Несса, похитившего его жену», «Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в ее храме». (Ил. 2, 3.) Третья группа – это чисто архитектурные сюжеты, такие, как «Развалины храма с фигурами гигантов», «Атланты поднимают антаблемент», фонтаны и бассейны. (Ил. 4, 5.)

Кроме листов, связанных с архитектурными темами и проектами, в это же время создавались рисованные легкой кистью по едва намеченному карандашному контуру композиции на античные темы. Среди них – «Орфей и Эвридика» (ил. 8) – один из самых любимых художни-



Ил. 5. А.А. Пластов. Атланты, поднимающие антаблемент. 1930-е гг. Бумага, акварель, белла. 25,5х33,5. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые

ками сюжетов (достаточно вспомнить работы Н. Пуссена, П. Рубенса, К. Коро, М. Дени). К этой же группе относятся: «Афродита и Эрот», «Афродита покрывает влюбленных», «Вакханалия», «Купальщицы». (Ил. 6, 7.)

Все композиции объединены стремлением решить задачи скульптурной пластики, вписать объемы фигур и архитектуру в пространство. Лишенный возможности реализовать свой потенциал скульптора столь масштабно (не забудем, что Пластов получил в Строгановке и МУЖВиЗ скульптурное образование), он воплощает таким образом эту грань своего мощного дарования. «Памятник – это не скульптура и не архитектура, механически... соединенные и сплошь и рядом являющие собой нелепейшие из чудовищ человеческой фантазии. Настоящий памятник... это некое произведение архитектурно-пластического искусства, музыка чистых форм, где архитектура, очищенная от утилитаризма, сочетаясь со скульптурой, достигшей здесь, в этом союзе, предела своей выразительности, дает образ предельной мощи и впечатляемости... Надо придумать не запакощенные пошлостью формы, не их приятное для глаз сочетание, пойти по пути преувеличений и упрощения...»¹³ – напишет художник скульптору А.А. Мануйлову в конце 40-х годов.

Неоклассические искания А.А. Пластова кажутся отвлеченной игрой воображения и словно бы выпадают из контекста времени.

И если формально они ориентированы на рисунки мастеров итальянского Возрождения, Рубенса, Пиранези, то семантически их можно соотнести с «академическим модернизмом» М. Громера и Р. Магритта, с «метафорой нерасшифрованного» чувства или скорее предчувствия, отражением глубоко скрытого мировидения человека 30-х годов. Катастрофичность грядущего – общее ощущение просвещенного европейца в предвоенные годы, подкрепленное чередой реальных предзнаменований. Для Пластова это ощущение «угрожающего времени» (именно так – «Угрожающее время» – называлась картина Р. Магритта 1929 года) усугублялось осознанием неустойчивости бытия – и соци-



Ил. 6. А.А. Пластов. Вакханалия. 1930-е гг. Бумага, гуашь, белла. 40,5х27. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



Ил. 7. А.А. Пластов. Купальщицы. 1930-е гг. Бумага, акварель. 28,5х41. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



Ил. 8. А.А. Пластов. Орфей и Эвридика. 1930-е гг. Бумага, акварель, белла. 21,5x26. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые

ального и личного (в 1929 году художник был арестован и несколько месяцев провел в тюрьме Ульяновского ОГПУ), удушающей атмосферой несвободы и страха, беспомощностью человека перед не знающей жалости мощью Власти.

Беззащитность жизни перед Историей, отраженная в мифологических композициях, особо явственно прозвучит позже в словах художника о начале войны: «И вот я представил себе, как все это горит, трагически нелепо ломается, цветущая земля засыпается пеплом, ясный воздух застилает гарь. <...> И вот шло что-то непомерно свирепое, невыразимое по жестокости, что трудно было даже толком осмыслить и понять даже при большом усилии мысли и сердца, и что неотвратимо надвигалось на всю эту тихую, прекрасную безгрешную жизнь, ни в чем не повинную жизнь, чтобы все это безвозвратно с лица земли смести без тени милосердия вычеркнуть из жизни навек»¹⁴.

Известные, «магистральные» работы этого периода так или иначе попадают в контекст авторских предчувствий и открытий. «Когда вспомнишь, что это (неоклассические композиции. – Т.П.) рождалось в Немчиновке на том же самом столе с эскизами сельхозплакатов, прочей колхозной агитки, только тогда поймешь, как и чем томилась душа художника, какой оригинальный, неожиданный талант губился беспощадными обстоятельствами жизни, в которой не было места Гомеру и Овидию, – писал Н.А. Пластов. – Рядом с этими эскизами шла работа над образами Прислонихи с ее зимами, заснеженными дворами с ло-

шадьями и прочей скотинешкой, с ярыми полыми водами. Ненаписанные картины эти – самый доподлинный Пластов, и сейчас не знаешь, чему больше откликается сердце, его ли высотам живописного взлета или этим скромным по размерам, скупым по краскам “мужицким” жанрам...”¹⁵. Ощущением катастрофичности мира обострялась любовь художника к проявлениям «миллой жизни».

Самый очевидный пример соотносительности неоклассических исканий с известными станковыми работами – картина «Купание коней» (1938, ГРМ). Пластов писал ее по договору к выставке 1938 года «XX лет Рабоче-Крестьянской Красной Армии и Военно-Морского Флота». «Познакомившись с тематикой художественной выставки, я приуныл. Все было или не по моим силам, или такого порядка, что и без меня бы нашлись мастера сделать это преотлично. Я решил предложить свою тему... “Купание коней”»¹⁶.

Подготовительный материал к этому полотну распадается как бы на две большие группы: натурные, импрессионистические этюды и эскизы, сделанные во время командировки в Армавир, в одну из частей кавказской дивизии РККА, а также композиции, выполненные в античной, неоклассической стилистике. (Ил. 9.) Результатом работы стали два варианта – живописный эскиз (фактически законченная, импрессионистически решенная работа) и полная античных реминисценций, с глубокой, зеленоватой, явно морской водой картина Русского музея.

Можно совершенно определенно сказать, что эскизы «Купания коней» создавались одновременно с разработкой мифологических сюжетов, в тех же материалах, на той же бумаге, теми же пластическими приемами, в цветах архаики – глин и терракоты. Композицию



Ил. 9. А.А. Пластов. Купание коней. Эскиз № 2. 1936. Бумага, акварель, гуашь. 25x48. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



Ил. 10. А.А. Пластов. Дедал и Икар. 1960-е гг. Холст, масло. 110х84. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые

«Купание коней» необходимо рассматривать как один из вариантов мифологических эскизов (в одном ряду со стадами на водопое, купальщицами в «циклопических» композициях). Мотив обнаженных фигур у воды был рожден работой над подобными темами и лишь затем дополнился натурным материалом. Именно в данном контексте раскрывается семантика картины. Ее персонажи – непобедимые, бессмертные, вечно молодые Герои (в прямом, «античном» смысле слова), весело властвующие над Миром и Судьбой, – словно противопоставлены неотвратимому Настоящему.

В этой работе Пластов явлен как скульптор не только вариативностью ракурсов и прямой, читаемой цитатой скульптурной

группы Клодта с Аничкова моста, но и особой воплощенностью радости ваятеля от материала. Общий тон картины передает цвет сильно запатированной бронзы – нестареющего скульптурного материала – сплава меди с оловом или цинком (в античной бронзе нередко содержалось и серебро), драгоценных, сумеречно-серебристых и охристых металлов. В картине практически нет обозначения времени. Кажется, то, что изображено, происходило и будет происходить...

В последующие годы Пластов не раз в различных техниках обращается к известным античным сюжетам. Подобно А. Бенуа, называвшим себя «служителем Аполлона», он видит в классике духовную и творческую опору, очистительную, животворную силу. «Есть два взгляда на искусство, – писал Пластов, – один – взгляд людей, предпочитающих печной горшок статуе Аполлона, другой – совсем забывающих... о печных горшках и помнящих только об этом светлом боге»¹⁷.

В 1950–60-е годы традиционный уклад русской жизни, служивший художнику основным источником тем и сюжетов, безвозвратно меняется, уходят в мир иной его любимые герои. В это время он интенсивно (даже находясь в Прислонихе, среди любимой природы) работает над античными сюжетами – «Дедал и Икар», «Леда и лебедь», «Похищение Европы», «Суд Париса». (Ил. 10, 11, 12.) Мифологический сюжет – неиссякаемый источник мирового искусства – привлекает художника возможностью воплотить пластические темы, вдохновляв-



Ил. 11. А.А. Пластов. Похищение Европы. 1950-е – начало 1960-х гг. Бумага, гуашь, белла. 19х27. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



Ил. 12. А.А. Пластов. Суд Париса. 1965–1972. Бумага, темпера. 68х92. Собрание семьи Пластовых. Публикуется впервые



*Ил. 13. А.А.Пластов. Аппиева дорога. 1957. Холст, масло. 64х109.
Ульяновский областной художественный музей*

шие Леонардо, Микеланджело, Тициана, Рубенса, Веласкеса, Пикассо. И теперь он решает их уже не как графические композиции или архитектурно-скульптурные проекты, но как живописные картины. Вслед за Серовым, хотевшим изобразить Навзикаю «не такой, как ее пишут обыкновенно, а такой, какой она была на самом деле»¹⁸, он стремится к композиционной точности и колористической убедительности своих работ. Известно, что для амура в композиции «Суд Париса» он просил порировать своего маленького внука.

Один из излюбленных сюжетов мастера – миф о Дедале и Икаре. Он делает множество композиционных вариантов темы, каждый из которых достоин воплощения в картине. Трудно сказать, что волновало его более – содержание мифа, божественные стихи «Метаморфоз» Овидия или интерпретация классических сюжетов величайшими живописцами и скульпторами – Я. Тинторетто, П. Рубенсом, Ван Дейком, А. Кановой, О. Роденом... Дедал (означает «искусный») – художник, скульптор, архитектор. Его полет – стремление к свободе. «Пусть земли и воды преградой встали, зато небеса – свободны, по ним понесемся. Пусть всем владеет Минос, но воздухом он не владеет». Порой кажется, что постоянное, в течение многих лет, обращение к этому сюжету имеет автобиографический подтекст. У художника подрастал сын, раздумья о его будущей жизни занимали отца. Не только композиции взаимосвязей фигур (вполне скульптурные), но и колористическая поэтика стихий – воздуха, воды, земли – становятся для художника задачей, имеющей множество решений. В одних композициях воздух наполнен белым, слепящим огнем зенитного солнца, и фиолетовая твердь скал своей изначальностью уходит к истокам бытия мира. Другие решения полны умиротворения и созерцательности.

Символом свободы духа и вечным молчаливым свидетелем Истории было для Аркадия Пластова море – берега Колхиды и Киммерии. В послевоенные годы поздней осенью или зимой художник бывал в Крыму или на Кавказе. Он созерцал море, писал его, наслаждался его «свободной стихией».

И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

О. Мандельштам

Не случайно море в поздних законченных композициях – «Икар и Дедал», «Похищение Европы» – писано с этюдов и предстает как отдельная живописная задача. Поездки в Италию в 1950–60-е годы позволили уже немолодому мастеру наяву прикоснуться к тому миру, которым он жил и грезил долгие годы – увидеть, наконец, «зеленоватый хрусталь Адриатики», постигнуть «неисчерпаемость и величие стихий». «Перед духовным взором разворачивалось необозримое, исполненное, и длинный ряд веков уходил в темную пропасть отживших культур и безвозвратно угасших цивилизаций, – писал он. – Сочетание свежести римской Кампаньи с немymi видениями классического мира были неопишeмы. Легенды облекались в мощную плоть, и почва как бы колебалась под поступью пробудившейся истории»¹⁹.

«О, как я угадал! О, как я все угадал», – мог бы воскликнуть Пластов вслед за булгаковским Мастером. Как подтвердилось его чувство вечного, которое он так настойчиво искал в той самой бесприютной Москве 30-х годов.

«Когда мне пришлось писать этюд в Риме на Аппиевой дороге с ее неизъяснимым очарованием, совершенно сельской свежестью, особенно разительной в соседстве с раскаленными от зноя римскими улицами, мне казалось, что нет более возвышенного состояния духа, которое овладело мной около этих бесконечных развалин, каких-то башен, гробниц и обломков статуй из чуть потемневшего мрамора, розовеющих от уходящего солнца на фоне голубых гор с рядами темных пятен. Медленно и торжественно вставали канувшие в лету столетия, прекрасное и печальное; и сегодняшний день с его кипучим шумом и звоном вдруг начинал дребезжать и превращаться в пустую погремушку, обратить какое-то внимание на которую, так же как на римском Форуме или среди обвалов и пропастей Колизея, – просто было неловко...»²⁰. (Ил. 13.)

Античность в позднем творчестве Пластова – не отголоски ушедшего ретроспективного стиля, но глубокая внутренняя сущность его жизни в искусстве, получившая мощное живописное наполнение.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Апполон. 1909. № 1. С. 3.
- 2 Лянин В.А. Не о классицизме... // Неоклассицизм в России. СПб.: Palace Edition, 2008. С. 9.
- 3 Там же. С. 8.
- 4 Круглов В.К. Русский неоклассицизм // Неоклассицизм в России. С. 13.
- 5 Пуни И.А. Современная русская живопись. Цит. по: Мусакова О. От русского авангарда к советской неоклассике // Неоклассицизм в России. С. 31.
- 6 Архангельский Д.И. Живу и дышу родным городом. (По материалам архива Д.И. Архангельского). Ульяновск: Вектор-С, 2009. С. 177.
- 7 Пластов А.А. Автобиография. Архив А.А. Пластова.
- 8 Круглов В.К. Указ. соч. С. 15.
- 9 Пластов А.А. Автобиография...
- 10 Там же.
- 11 Пластов Н.А. Воспоминания. Рукопись. Архив А.А. Пластова.
- 12 Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов. Москва: Новый Эрмитаж-один, 2006. С. 15.
- 13 Пластов А.А. Из письма А.А. Мануйлову. Архив А.А. Пластова.
- 14 Пластов А.А. Автобиография.
- 15 Пластов Н.А. Воспоминания...
- 16 Пластов А.А. Автобиография...
- 17 Цит. по: Пластова Т. Музыка чистых форм // Русское искусство. 1/2004. С. 73.
- 18 Неоклассицизм в России. С. 7.
- 19 Пластов А.А. Воспоминания...
- 20 Там же.