

И. И. Филиппова

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАСТОВА ДОВОЕННОГО ПЕРИОДА

К началу 1930-х годов А. Пластов уже известен в Москве как иллюстратор рассказов и повестей М. Горького и А. Чехова, но его живописные работы, созданные в это время в Прислонихе¹, неизвестны еще никому, кроме его семьи и односельчан. Возвращаясь сюда из столицы, он пишет их портреты, многочисленные пейзажи и натюрморты, считая весь этот материал своей лабораторией, не думая о законченности работ, воспринимая каждодневный труд как путь к большой картине.

Художественная жизнь страны этого времени развивается по намеченным партией большевиков линиям развития. Немногим художникам удавалось противостоять сложившейся ситуации, мимикрировать в искусственно созданной среде, подстраиваться и подлаживаться к ней 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.

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» [1, с.5–20]. Перед каждым художником ставятся прежде всего идеологические задачи. Необходимость соответствия политическим требованиям становится вопросом жизни в стране.

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. Шолохова. Среди кинематографистов, связавших искусство со своим крестьянским происхождением и мирозерцанием, необходимо вспомнить имя А. Довженко, создавшего канонические произведения молодого советского кино.

В то время, когда А. Довженко снимал кинопоэму «Звенигора» (1928), фильм «Земля» (1930), С. Эйзенштейн — «Старое и новое» (1929), И. Пырьев — «Постороннюю женщину» (1929), М. Шолохов дописывал «Тихий Дон», а А. Платонов — «Чевенгур», Пластов в Прислонихе пишет портреты жены — «Наталья Алексеевна» (х. на карт., м.,

Филиппова Инга Игоревна — искусствовед, Русский музей; e-mail: inrm_fil@mail.ru

¹ Ульяновская область, бывшая Симбирская губерния.

© И. И. Филиппова, 2013

37×27)² и «За стежкой одеяла» (х., м., 50,5×66), «Пасхальный натюрморт» (х., м. 51×63), «Летний праздник в Прислонихе» (х., м., 48,5×61), чудом сохранившиеся в пожаре 1931 г. Их датировка приблизительна. Пластов, не придавая большого значения таким работам, редко их датировал. Судя по способу наложения красочной массы, тщательному и выверенному, с датировками «рубеж 1920–30-х годов» или «вторая половина 1920-х годов» можно согласиться, хотя они и не являются авторскими³. 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 годов обращаться к сюжетам, не свойственным этому 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» [2, с.33]. Православная направленность образной структуры произведений Пластова уже в этот, ранний период творчества определяет стержневую основу его творчества.

В переписке с родными, близкими, друзьями 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...» [3, с.27]. Мечтая об 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. Далем: «Образ — вещь подлинная, истинная (т.е. максимально стремящаяся приблизиться к истине, истоку, сути); а также порядок, расположение, устройство» [4, с.614]. 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.

Важнейшей составной частью жанровых картин, созданных А. А. Пластовым по контрактам или заказам к крупным выставкам 1930-х годов, как правило, является пейзаж. Этот жанр можно считать основой практически всех полотен художника, он

² Картины, местонахождение которых не указано, находятся в собрании семьи художника.

³ После смерти А. А. Пластова систематизацией его наследия занимался Николай Аркадьевич Пластов, сын художника.

определяет настроение, образную линию картины, его роль — по сути главенствующая.

В картинах Пластова пейзаж имеет такое же значение, как и в работах М. Нестерова, о которых 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» [5, с. 71]. Поэтому, рассматривая композиции Пластова, невозможно не учитывать в них большой роли 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 Пластовов вовсе не стремится к выписанности деталей, изысканности соотнесения многочисленных подробных прорисовок, 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. В этом он близок В. Серову, который «не умиляется тем, что любит, что ему дорого, он даже и не хочет показать, что это ему дорого, а просто пишет, что ему хочется» [5, с.50].

Постоянное «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» [6, с.11]. «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 жженная 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 бархатных паузах, что удайся у меня эта вещь <...> хотя бы на несколько процентов, и то я бы не знал, как благодарить бога» [3, с.26].

В том, как Пластов чувствовал и воспринимал природу, он несомненно близок М. 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 нежно-сиреневые дымчатые отсветы; в середине вся эта бесформенная громада раздвигалась, и в пролом неослабно струился апельсинного цвета поток закатных лучей. Он расходился брызжущим веером, преломляясь и пылясь, вонзался отвесно, а ниже пролома неописуемо сплетался в вакуханальный спектр красок» [7, с.147]. По этому поводу знаменательно высказывание Г. 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» [8, с.188]. Искусство Шолохова органично так же, как и искусство Пластова. Им чуждо такое отношение к мирозданию, какое свойственно, например, А. Платонову и героям его «Чевенгура», где «пейзажи некому созерцать» [9, с.179], где, как в «Городе Градове», пейзажей, практически нет, и это согласуется с мыслью Шмакова (персонаж А. Платонова): «Самый худший враг порядка и гармонии... — это природа. Всегда в ней что-то случается...» [10, с.341].

В мироощущении Пластова подобные эмоции невозможны. Гармония мира заключена для художника в череде сменяющих друг друга состояний природы. Он остро чувствует красоту первозданности мира и божественного присутствия в нем. Живя в Москве, Платов 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» [3, с.11]. «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...» [3, с.11].

Живописных пейзажей Пластова 1920-х годов 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 Платовым в Москве, практически не нашло отражения в его произведениях. Принцип пленэризма всегда был основополагающим для художника. К 30-м годам XX в. в русскую пейзажную традицию прочно вошли достижения русского импрессионизма, который определяется Федоровым-Давыдовым применительно к творчеству К. Коровина пленэрностью и непосредственной живописностью. Формулируя общее понимание импрессионизма как искусства «впечатления и, так сказать, оптического восприятия “трактовки природы”» [5, с.240], исследователь различает несколько подходов к живописной трактовке пейзажа и его восприятия в русской импрессионистической традиции. С одной стороны — это «действительно типичный импрессионистический пейзаж» [5, с.241], где господствует общее над частным, как в работах Коровина, с другой — господство «предметов» «над общим, над пространством» [5, с.241], применительно к произведениям И. Грабаря.

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

Влажность воздуха в этюде «Снег на озимых» (1930-е годы, х., м., 34,5×50) с его низким, затянутым тяжелыми облаками небом и убегающими к горизонту зеленею-

щими бороздами, припорошенными мокрым снегом, пыльное марево в работе «Стадо. Зной» (конец 1930-х годов, х., м., 62,5×82), неподвижность ночного, уже остывшего после жаркого дня, воздуха в таинственной «Лунной ночи (1940 г., х., м., 56×75,5) — взяты с единственно верной цветовой интонацией. Прозвучав в исполнении пластовской кисти чистейшим колористическим звуком, живопись этих пейзажей передает неповторимое очарование кратких состояний природы.

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. «За последние годы среди художников наблюдается массовая тяга выставлять свои этюды. Ценность их показа широкому зрителю зачастую очень условна» [6, с.13]. Считая этюдный материал исключительно вспомогательным, Пластов часто «доводил» такие холсты, придавая им характер законченности и активно использовал в больших композициях. В этих случаях ощущение свежести, того самого пленэризма, импрессионистичности часто оставалось направляющим элементом в передаче особенностей свето-воздушной среды, будь то солнечный свет, прозрачность осеннего леса или зной страдной поры.

По поводу создания картины «Стадо (На пастбище)» (1938 г., х., м., 175×278; Екатеринбургский музей изобразительных искусств) для выставки 1939 г. «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» [6, с. 22]. 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, выбирая широкий охристо-коричневый диапазон. 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. В горизонтально вытянутой композиции есть что-то эпическое. Тем не менее она лишена статичности. Движение быка, повернувшего голову в сторону зрителя, а также ракурс двух коров слева, создают совершенно особое ощущение 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 разделит 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, т.е. 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» (1939–1940 годы, х., м. 108×137,5; Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева) вновь звучит 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.

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

В 1930-х — начале 1940-х годов художник разрабатывает темы, связанные с повседневной крестьянской работой, однако степень обобщения в них еще далека от глубины осмысления темы созидания, достигнутой мастером в таких работах, как «Сенокос» (1945 г., Третьяковская галерея) или «Лето» (1959–1960 годы, Третьяковская галерея). Так, в «Стрижке овец» (1935 г., х., м., 90×140,5; Челябинский государственный музей изобразительных искусств) композиция составляется из не подчиненных друг другу групп и отдельных персонажей. Кажется, художнику было не важно выделять ни композиционный, ни смысловой центр 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 работе, написанной пятью годами позже — «Сентябрь. Картошку выпаживают» (1940–1941 годы, х., м., 119×183). 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 Серебряковой. Его наблюдения фиксируются в их естественной непосредственности. 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.

Мы уже отмечали значимость пейзажа как элемента композиций художника, но важно отметить и то, что для Пластова, по сути дела, не существует и пейзажа без

жанрового компонента. Эта склонность к повествовательности, сюжетной наполненности, проявляет себя на протяжении всего творческого пути художника. Анализируя его работы 30-х — 40-х годов, порой сложно определить их жанровую принадлежность. Даже в пейзаж «Снег на озимых», о котором мы уже упоминали, Пластов помещает изображение одиноко пасущейся коровы. «Перекресток во ржи» (1939 г., х., м., 57,3×73,8) — пейзаж, формальным и смысловым центром которого становится изображение едущих на телеге мужиков.

В таких работах, как «Первый снег. Сумерки», «Колхозные кони (1940 г., х., м., 111,5×124,5; Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых), «Сено скошено» (1940 г., х., м., 75,5×134,5), «Ночное» (1940–1947 годы, х., м., 110×143; Третьяковская галерея), «Пора ягод» (1938–1939 годы, х., м., 56×74; Частное собрание) 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. Венецианова, В. Маковского, И. Левитана, в картинах которого всегда ощутимо близкое присутствие человека, или работы Ф. Васильева, где фигурки персонажей обостряют пейзажное настроение.

Пластовское отношение к природе наполнено глубоким смыслом. В пейзажно-жанровых произведениях художника божественное присутствие на земле отражается в красоте свежеспаханых полей, в закатном небе, в созревающем хлебе и тающем на мартовском солнце снеге. Без присутствия человека это наполненное жизненной энергией бесконечное пространство станет бессмысленным, поскольку лишь человеку дано осознать величие создающего Творца и почувствовать себя частью этого мироздания.

Литература

1. Юренев Р. Краткая история советского кино. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1979. 234 с.
2. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Козельск: Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. 264 с.
3. Великий русский художник // Художник. 1972. № 11. С. 8–58.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М.: ГИС, 1955. 779 с.
5. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века. Исследования. Очерки. М.: Искусство, 1974. 207 с.
6. Аркадий Александрович Пластов. Каталог произведений. М.: Советский художник, 1976. 200 с.
7. Шолохов М. Тихий Дон. М.: Детгиз, 1955. 756 с.
8. Адамович Г. С того берега. Критическая проза. М.: Изд-во Литературного института, 1996. 384 с.
9. История русской литературы XX века (1920–1990 годы). М.: Изд-во МГУ, 1998. 480 с.
10. Платонов А. Город Градов // Потомки солнца. М.: Советский писатель, 1974. СС. 332–363.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2012 г.