

А. М. Муратов

КЛАССИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П. П. КОНЧАЛОВСКОГО

В наследии Кончаловского критики находят авангард и традиционализм, традиции отечественного и зарубежного искусства, сложность формы и примитивизм, академичность и «наивность», фольклорные истоки и современные изыски, синтетическую декоративность и аналитическую методичность, рационализм и серьезную школу наряду с эмоциональностью и непосредственностью. Однако уже в прижизненных монографиях о художнике П. П. Муратова [1] и В. А. Никольского [2] путь к освоению классики обозначен как главная интенция творчества Кончаловского. Цель нашего исследования — рассмотреть отношение живописца к классическому наследию на протяжении всей его «многоликой» творческой деятельности.

Кончаловского с первых шагов в искусстве не удовлетворял современный художественный уровень и художественное образование, — сказывалось влияние М. А. Врубеля, К. А. Коровина и В. И. Сурикова, с которыми он тесно общался в юности. В позднеакадемическом искусстве Кончаловский видел заученные приемы, невыразительность формы, отсутствие творческого начала. В поисках достойного творческого метода он обратился к современному французскому искусству, с которым впервые познакомился в 1891 г. на выставке в Москве. На этой основе он находил единомышленников: «Родственность взглядов на живописное искусство быстро сблизила меня с П. П. Кончаловским, — писал Машков, — и вся наша неудовлетворенность тогдашней жизнью в искусстве усиливала в нас взаимную связь и интерес друг к другу» [3, с. 402].

Однако методы французской школы он считал лишь ступенью на пути к уровню живописи, которым владели мастера эпохи Возрождения и барокко. Кончаловский усматривал связь новейших течений с искусством прошлого, в частности, с творчеством художников Проторенессанса и Раннего Возрождения. В письме Машкову 1908 г. он изложил свою творческую программу тех лет: «Вот о чем я невольно подумал, когда читал Ваши восторги перед фрескистами: хорошо, что Вы видели до них Ван Гога, Сезанна и других освободителей нашего времени. Если бы Вы видели фрески эти раньше, мне кажется, Вы совершенно бы иначе их восприняли. А именно: Вы бы восхищались ими как вещами историческими больше, чем как произведениями великого искусства <...> После же наших последних художников можно просто учиться на прерафаэлитях. Действительно, если Сезанн или Ван Гог показали, что самое ценное в искусстве — сохранение ребяческого чувства, не забитого условностями, созданными долгими веками <...> этим одним они открыли для нас целый мир образцов в тех самых фресках, которые теперь перед Вами» [4, с. 194–195]. Изучение мастеров Проторенессанса и Раннего Возрождения, которых Кончаловский называл «прерафаэлитами», по его мнению, открывает секреты классического ис-

Муратов Александр Михайлович — канд. искусствоведения, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет; e-mail: samurat@list.ru

кусства Высокого и Позднего Возрождения: «Часто бываю в Лувре и изучаю прерафаэлитов. В них, я чувствую, можно почерпнуть больше, чем в школах законченных, где все совершенно. Боттичелли, Джотто и друг/ие/ — это как букеты цветов нераспустившиеся, четкие и бесконечно прекрасные. В них так много мечты, как в самой молодости <...> Здесь столькому учишься. Ведь на прерафаэлитах вырос и Тициан, и Веронезе, и все чародеи Возрождения» [4, с. 188–190].

За год работы во Франции с декабря 1907 по январь 1909 г. Кончаловский начал овладевать творческими принципами современных французских художников — В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна, А. Матисса, А. Дерена и П. Пикассо, видя их связь с классическим наследием и считая их открытия «ключом» к живописи старых мастеров. Процесс осмысления и переработки открытий новейшей французской школы продлится у Кончаловского до начала 1920-х годов. Таким образом, «формальные» поиски художника, «авангардный» период его творчества стал закономерной ступенью на пути к «живописному реализму», который невозможно было получить в консервативных художественных академиях, имитирующих приемы старых мастеров, но не их принципы.

Метод, объединивший молодых живописцев «Бубнового валета», во главе с Кончаловским, представлял собой сплав новейших течений французского искусства, народного искусства и архаики («прерафаэлитов») и сводился к обнажению основы визуального мышления [5; 6]. В таком подходе закладывалось зерно новой классики, возобновления классической традиции в искусстве XX в., освобожденной от штампов позднеакадемической и салонной живописи, «литературщины» как передвижников, так и символистов. У критики бубнововалетцы сначала получили название «русских сезаннистов» (так их назвал А. Н. Бенуа в 1916 г.), а затем к ним прочно привязалось прозвище «московские сезаннисты» (впервые — Я. А. Тугендхольд в 1926 г.) [7, с. 147].

После вынужденного перерыва во время Первой мировой войны Кончаловский старается восстановить свой профессиональный уровень, изучая метод Сезанна. Подмосковные летние пленэры 1919–1921 гг. — время усиленных сезаннистских штудий. Цвет служит у Сезанна передаче объемно-пространственной ситуации. Навык пространственного анализа (членение по «планам», вариативное решение касаний фигуры и фона) проявится потом во всем последующем творчестве художника, став его основой. Однако, овладев этим методом и опираясь на него, в дальнейшем Кончаловский ставит себе другие задачи, переходя к эмоциональному восприятию натуры, как бы фиксируя только непосредственное визуальное впечатление. По поводу своих работ конца 1920-х годов художник говорил: «Здесь я совсем отошел от сезанновского метода последовательного закрашивания планов, потому что он был окончательно изжит теперь. Им и надо было овладеть только для того, чтобы потом отбросить его, как школьный урок, во имя непосредственной простоты подхода к природе. Такая непосредственность может быть очень опасной, если у художника нет знания закрашивания планов, но раз оно есть уже, можно смело довериться непосредственности, не думая об анализе, потому что этот анализ происходит теперь бессознательно, в самый момент восприятия природы» [2, с. 112].

Кончаловский штудировал и теоретическое наследие Сезанна. Он перевел и опубликовал в 1912 г. книгу французского художника Э. Бернара «Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем». Этот текст стал важной составляющей

программы деятельности самого Кончаловского. Бернар утверждал, что целью Сезанна было возрождение классической живописи на новой основе. Сезанн стремился к созданию многофигурных полотен, но не успел завершить начатого. Бернар приводит слова Сезанна: «Представьте себе Пуссена, переделанного в согласии с природой — вот как я понимаю классика» [8, с.80].

Освоив на рубеже 1910–1920-х годов сезанновский метод, Кончаловский обращается к классической традиции, которая, согласно Бернару, и была целью поисков самого Сезанна. Известны слова, произнесенные в 1924 г. Бернаром о Кончаловском: «Это единственный последователь Сезанна, который правильно понял его и сумел вовремя уйти к классицизму» [2, с.88]. (Под классицизмом в этом случае следует подразумевать более широкое понятие — классическую традицию.) Следует отметить, что и Бернар как живописец, начав с увлечения постимпрессионизмом, в своем позднем творчестве ориентировался на венецианскую школу XVI в.

Приверженность к плоскостным решениям живописных композиций со стремлением в то же время показать пространственные отношения вне прямой перспективы, привело Кончаловского в 1910-е годы к пространственным построениям по принципу рельефа. «Уплощенное пространство» Сезанна неоднократно описывалось исследователями; Б. В. Раушенбах определил его как «перцептивную перспективу» [9, с. 215–232]¹. Этот принцип проходит через все творчество Кончаловского, начиная от «авангардного» периода 1910-х до реалистического 1930–1950-х годов. В 1935 г., находясь под впечатлением от 9-й персональной выставки Кончаловского, И. В. Ключ писал в своем дневнике: «П. П. Кончаловский отошел от “сезаннизма”, но полным реалистом не стал; у него нет еще глубины в картине, а передний план вместе с задним плавают в одной плоскости в каком-то валёре» [10, с. 113], — констатируя уплощение пространственного слоя, т. е. сохранившуюся приверженность Кончаловского принципу рельефа. Рельефная организация пространства сближает Сезанна и неоидеалистов. Принцип рельефа программно применялся лидерами неоидеализма, был сформулирован в теоретическом трактате А. фон Хильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве».

Предположить влияние неоидеализма позволяют некоторые дальнейшие его работы, например, «Купание конницы» (1928) — стилистически близкой творчеству Х. фон Маре и А. фон Хильдебранда, чьи работы представлены в музеях Германии, которую Кончаловский посетил в 1907 г. (рис. 1). В начале XX в. популярность неоидеализма среди художников стремительно распространялась. Так, В. А. Фаворский, учившийся в Мюнхене, на всю жизнь стал приверженцем идей Хильдебранда, книгу которого перевел [11]. Эту связь Кончаловского не только с французским (что очевидно), но и с немецким искусством подметил А. Н. Бенуа: «Столько-то досталось им от французских импрессионистов, столько-то от Сезанна, столько-то от Ван Гога. Попадают даже черточки “вражеские”: кое-что от Трюбнера, кое-что от Слефогта, кое-что от Ходлера (извиняюсь, последний — швейцарец)» [12, с. 143]. Не исключено, что, побывав в Италии в 1924 г., Кончаловский видел фрески Х. фон Маре в здании неаполитанской Зоологической станции.

¹ Основываясь на математических методах и опираясь на психологию восприятия, Б. В. Раушенбах выстраивает геометрическую модель изображения, построенного на основе непосредственного визуального восприятия и существенно отличающегося от организации пространства по принципу прямой перспективы.

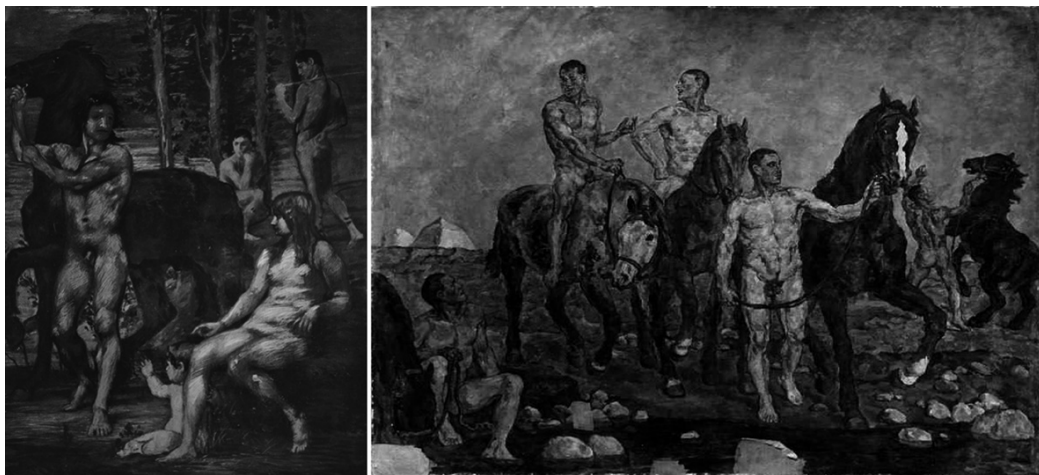


Рис. 1. Слева — Х. фон Маре. Всадник и нимфа (Похищение Елены). 1881–1883. Новая Пинакотека, Мюнхен. Справа — П. П. Кончаловский. Купание конницы. 1928. Центральный музей Вооруженных Сил, Москва

В числе художественных «ориентиров» «Купания конницы» (1928) можно упомянуть также картон Микеланджело «Битва при Кашине», рельефы Парфенона, что соответствует концепции неоидеализма. Проницательный современник писал о ней: «Вся картина стройна и спокойна, насыщена каким-то самодовлеющим бытием, при этом построена по принципам, можно сказать, классическим. Картина выполнена со зрелым мастерством, в котором каждый мазок говорит о современной живописи и ее новейших достижениях» [13, с. 233]. Это монументальное по трактовке станковое полотно — итог работы над сезанновской темой купаний, начатой в первые пореволюционные годы. Оно организовано по принципу рельефа, роднящего построения Сезанна с теорией и практикой неоидеалистов². Художник, по его свидетельству, пытался соединить в нем натурные впечатления с классической формой: «Ходил в музей изящных искусств, всматривался в слепки с парфенонских фриз и одновременно делал зарисовки с физкультурников, в физкультурном зале Вхутеина изучал волейболистов» [2, с. 108].

В 1920-е годы Кончаловский разрабатывает «живописный реализм», обращаясь не только к западноевропейской классической традиции, но и к отечественному художественному наследию. Летом 1924 г., путешествуя по Италии, он посетил места, где творили академические пенсионеры, отдав дань мотивам в духе С. Ф. Щедрина («Сорренто. Горы вечером», 1924) и А. А. Иванова («Италия. Лимоны на ветках», 1924): «...надо работать так, как Иванов в своих этюдах. У него была какая-то совершенно невероятная сноровка: только промажет пейзаж, а он кончен уж. Произведение у него как-то сразу рождалось, при первом “нашлепке”, первом прикосновении к холсту» [2, с. 102].

Если в итальянских работах Кончаловский ограничился пейзажным этюдом, то в новгородской серии 1925–1928 гг. ярко проявилось его стремление к картине,

² На связь творчества Сезанна, а также Гогена, Ван Гога и Сера с неоидеализмом указывает В. Хофман, анализируя теорию К. Фидлера [14, с. 251].

«вырастающей» из натуральных впечатлений, а манера письма приблизилась к суриковской.

При всем своем увлечении французской школой Кончаловский был укоренен в русской художественной традиции. Направление его творческого развития было определено уже в ранней юности благодаря тесному общению с такими художниками, как К. А. Коровин, В. А. Врубель и В. И. Суриков. Коровин увлекался импрессионизмом и заразил своим пристрастием юного Кончаловского; по его совету в 1896 г. юноша, оставив университет, отправился учиться живописи в Париж. Врубель месяцами жил в московском доме Кончаловских; он привлек юного Петю к работе над оформлением морозовского особняка³, познакомил его с системой П. П. Чистякова — учителя Врубеля, Серова, Сурикова и ряда других известных мастеров.

Особенно много значил для Кончаловского Суриков, на дочери которого молодой художник женился в 1902 г. По воспоминаниям Н. П. Кончаловской, «их дружба была удивительной — они понимали друг друга с полуслова <...> Отец учился у деда искусству живописного видения, дед с интересом относился к его поискам новых путей, к его мятущемуся, вечно ищущему, ненасытному духу» [15, с. 127]. С тестем Кончаловский ездил в Париж и Мадрид; там они совместно посещали музеи и выставки, рисовали с натуры в частных студиях, писали этюды. В живописи Сурикова были качества, сближающие ее с постимпрессионизмом, что особенно заметно в его поздних портретах. Суриков был способен понять и оценить достижения новейшей французской школы и ее московских приверженцев [16, с. 207]. Кончаловский впитывал и разделял вкусы и пристрастия Сурикова, ценившего венецианскую школу, особенно Тициана, Тинторетто и Веронезе, а из русских художников — больше всего А. А. Иванова [там же]. Он наблюдал за творчеством зятя, а тот, в свою очередь, впитывал суждения и приемы работы выдающегося передвижника, хотя и проявлял самостоятельность.

Так, в картинах новгородского цикла («Возвращение с ярмарки», 1926; «Молодой поэт из деревни Самокражи», 1928), отличающихся колористическим богатством пленэрной живописи, Кончаловский любит красоту народного быта, как Суриков во «Взятии снежного городка». В 1927 г. М. В. Нестеров писал о выставке Кончаловского: «...живопись хороша — напоминает Сурикова. Кончаловский еще идет вперед» [17, с. 324]. Статуэтка Сурикова на втором плане «Автопортрета (в желтой рубашке)» (1943) — знак, прямо указывающий на преемственность.

В поздние годы Кончаловский пишет натюрморт, посвященный П. П. Чистякову («Апельсины и мятая бумага», 1946), в котором ощутимы отголоски не только суриковской манеры, но и сезаннизма, в чем нет противоречия. И Чистяков, и Сезанн искали новый метод натурной работы, нащупывая в чем-то сходные принципы анализа визуальных впечатлений. Лишь спустя много лет после своих академических занятий Кончаловский в полной мере оценил школу Чистякова, выдающимся представителем которой был Суриков.

Кончаловский очень хорошо знал и ценил классическое искусство, изучал его в музеях Парижа, Рима, Лондона, Венеции, Мадрида, Берлина, не говоря уже об известных ему с юности собраниях Москвы и Петербурга. Музейные впечатления отражались на его творчестве. К примеру, Кончаловский рассказывал о посещении

³ По модели Врубеля Кончаловский вылепил из глины скульптурную группу «Роберт и Бертрам», отлитую затем в бронзе для дома А. В. Морозова (1896).



Рис. 2. Слева — Тициан. Венера перед зеркалом. 1550-е годы. Национальная галерея искусств, Вашингтон, США (до 1931 г. — в собрании Государственного Эрмитажа, Ленинград). Справа — П.П. Кончаловский. Женщина перед зеркалом. 1921. Собрание семьи художника, Москва

музея Прадо в 1910 г.: «Какие потрясающие у испанских мастеров оттенки голубого, мышино-серого, черного цвета! <...> Для меня Испания — это какая-то поэма черного и белого, так я почувствовал ее и такой, конечно, должен был изображать» [18, с. 22]. Фрески сиенской школы, по признанию художника, повлияли на его живопись сиенского периода («Семейный портрет (Сиенский)», 1912): «Сиена и дала мне ту монументальность в композиции, которая есть в этом портрете. В цветовом его решении я держался примитивных упрощенных тонов — в фресках тоже все страшно упрощено, хотя изображенное на них нередко и кажется совершенно живым» [2, с. 57].

Повторение классических образцов широко практиковал Э. Мане, писавший с натуры постановки, навеянные произведениями Тициана и Джорджоне, а в теории декларировал П. Сезанн. В 1921 г. начинается систематическая переработка произведений Возрождения и барокко в натурных постановках, чем будет художник увлекаться на протяжении 1920-х годов, начиная с 1921 г. Напрямую к классическим образцам по композиции восходят работы, выполненные с обнаженной модели. Он ориентируется на «Данай» и «Венер» Тициана, Рубенса, Рембрандта. Мотив «Венера перед зеркалом» (рис. 2) — основа ряда натурных вариаций: «Женщина перед зеркалом» (1921; 1923; 1928; 1930); «Натурщица с рыжими волосами перед зеркалом» (1923), «Лежащая женщина (с зеркалом)» (1924). Мотив «Данай» просматривается в полотнах «Лежащая женщина», «Женщина под ветвями» (обе — 1923), «Женщина на диване» (1930). В 1923 г. критик констатировал этот переход Кончаловского от Сезанна к классическому наследию: «...его фигурные композиции по своей планировке, позам и декоративным драпировкам навевают воспоминания о старых мастерах и, в частности, о Рембрандте (“Женщина перед зеркалом”, “Женщина со старухой”, “Автопортрет с женой”). Так, через голову Сезанна, Кончаловский воз-

вращается к классикам» [19, с. 190–191]. В 1924 г. А. В. Луначарский высоко оценил обращение художника к классическим образцам: «Прекрасны также обнаженные женщины Кончаловского <...> Кончаловский почти равняется со старыми мастерами обнаженного человеческого тела» [20, с. 128–129].

Представленная на венецианской биеннале 1924 г. живопись Кончаловского в духе «старых мастеров» оказалась созвучной творчеству современных итальянцев, ряд его работ был приобретен в итальянские музеи и частные собрания. Итальянские художники Дж. Моранди, Дж. Де Кирико, К. Карра, У. Оппи, М. Сирони, А. Фуни, А. Мартини, которые объединились вокруг журнала «Valori plastici» (1918–1921), начинали свой творческий путь с футуризма, однако после Первой мировой войны обратились к классическому искусству, сохраняя «ценности формы» под влиянием немецких неоидеалистов.

В 1924 г., находясь в Италии, Кончаловский увлекся творчеством Тинторетто (не без влияния Сурикова, который, по свидетельству Волошина, высоко ценил знаменитого венецианца [16, с. 207]), зарисовывал фрагменты его полотен: «Я рисовал с Тинторетто, как с живой природы, — рассказывает художник, — и тогда только понял, как бесконечно жизненна его живопись в каждом своем куске. Помню, в “Голгофе” поразили меня фигуры воинов, мечущих кости, и я бегло зарисовал структуру этой группы. Потом, совсем случайно, в рисунках Тинторетто мне попался его набросок к этой группе; просто в жар бросило от радости, что мне посчастливилось угадать творческий замысел этого несравненного мастера» [там же].

Наиболее значительный из семейных портретов 1920-х годов — «Автопортрет с женой» (1923) восходит к рембрандтовскому автопортрету с Саскией (рис. 3). Сущность этого произведения, свое понимание портрета, причину обращения к старым мастерам художник изложил так: «Я вообще не люблю в портрете давать человека в быту, а всегда стремлюсь найти стиль изображаемого человека, открыть в нем общечеловеческое, потому что мне дорого не внешнее сходство, а художественность



Рис. 3. Слева — Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях (Блудный сын в таверне). 1635. Галерея старых мастеров, Дрезден, ФРГ. Справа — П. П. Кончаловский. Автопортрет с женой. 1923. Третьяковская галерея, Москва

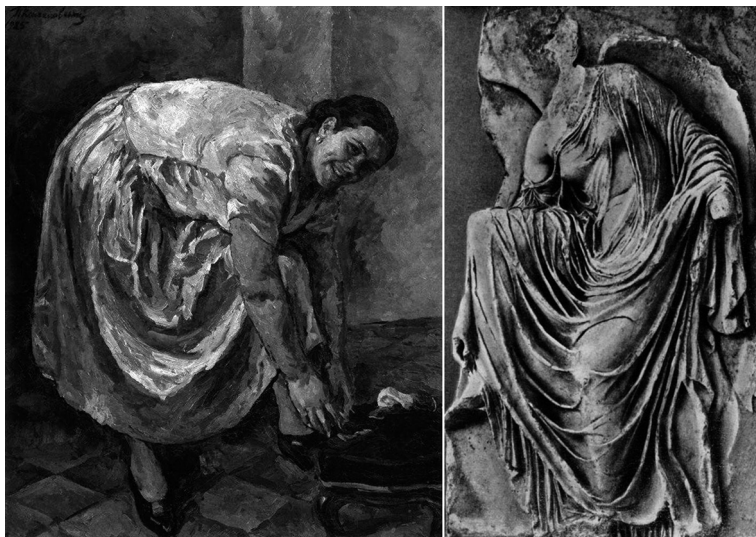


Рис. 4. Слева — П.П.Кончаловский. Портрет дочери в розовом платье. 1925. Третьяковская галерея, Москва. Справа — Ника, развязывающая сандалию. 400-е годы до н.э. Рельеф балюстрады храма Ники Аптерос. Музей Акрополя, Афины, Греческая Республика

образа. Общечеловеческого и ищу я прежде всего в оригиналах моих портретов. И в этом мне много помогают великие мастера эпохи Возрождения, умевшие создавать вечно притягательные портреты каких-то совершенно неведомых нам людей» [2, с. 86–87].

Кончаловский прекрасно знал памятники классического искусства, и они вольно или невольно «всплывали» в его произведениях, какими бы непосредственными, этюдными они ни казались. Об этом свидетельствует, к примеру, «Портрет Н. П. Кончаловской — дочери художника (в розовом платье)» (1925), в котором просматривается классический прообраз — рельеф афинского акрополя «Ника, развязывающая сандалию» (V в. до н.э.) (рис. 4); «Мальчик с петухом» (1933) — парафраз скульптурной группы эллинистического ваятеля Бозефа «Мальчик с гусем» (II в. до н.э.). Фигура мальчика, тянущегося к петуху, вылеплена живописцем подчеркнуто скульптурно, да и птица, несмотря на свое пестрое оперение, «решена» как пластический объем.

Фламандской живописи уподобляются жанровые полотна («Миша, пойди за пивом», 1926–1927) и натюрморты, поражающие изобилием, подобные «лавкам» Ф. Снейдерса («Новгород. Рыбный рынок», 1928; «Натюрморт. Мясо, дичь и брюссельская капуста на фоне окна», 1937); в «табачных» натюрмортах угадываются мотивы гарлемского мастера П. Класа, в рыбных — гагская школа, в охотничьих — фламандец Я. Фейт, в «десертах» и «атрибутах искусства» — Ж.-Б.С. Шарден и т.д. (рис. 5).

Наряду с натурными парафразами классических мотивов художник напрямую обращается к античному сюжету, возрождая в советском искусстве мифологический жанр («Геркулес и Омфала», 1928): «Я очень люблю своего “Геркулеса” по мно-



Рис. 5. Слева — Ф.Снейдерс. Натюрморт с косулей. Около 1610 — 1612. Музей искусств, Лодзь, Республика Польша. Справа — П.П.Кончаловский. Мясо, дичь и брюссельская капуста на фоне окна. 1937. Третьяковская галерея, Москва

гим причинам. В нем есть, по-моему, признаки настоящего стиля: большая простота замысла и выполнения, воздержанность в колорите, отсутствие слащавости, в которую можно впасть при подобном сюжете...» [2, с. 111]. «Слащавостью» отличается рокайльная картина Ф. Буше на этот сюжет в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Здесь у Кончаловского скорее отрицание прототипа, полемика с ним, нежели стремление уподобиться ему (рис. 6).

Художник часто вводит в пейзаж жанровые мотивы, причем некоторые имеют мифологический подтекст, перекликаясь с классической живописью. Таким «классическим» мотивом, многие годы привлекавшим художника, был мотив купаний (рис. 7). «Это — совершенно неисчерпаемая для меня тема, — признается художник. — Всюду я наблюдал и наблюдаю, как купаются люди. Иной раз, какое-то пря-

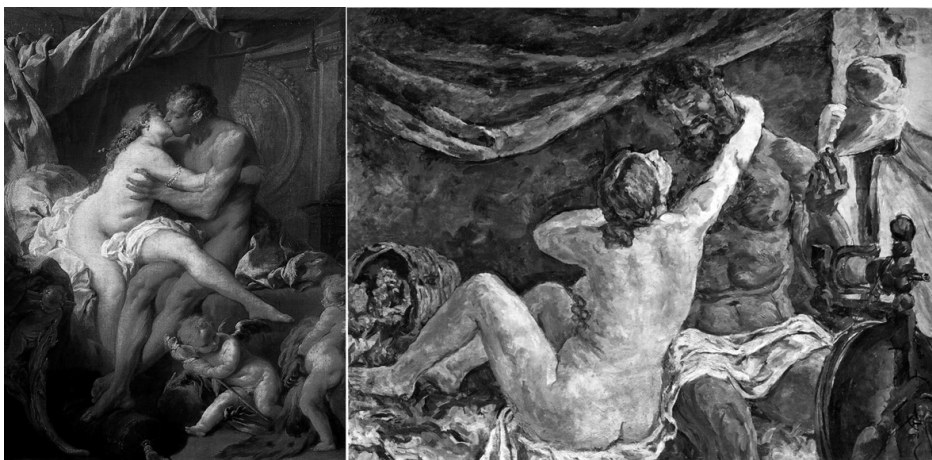


Рис. 6. Слева — Ф.Буше. Гераклес и Омфала. 1730-е годы. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва. Справа — П.П.Кончаловский. Гераклес и Омфала. 1928. Русский музей, Санкт-Петербург



Рис. 7. Слева — К.Коро. Купание Дианы. 1873–1874. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Справа — П.П.Кончаловский. Женщина у ручья (Обнаженная у ручья). 1932. Частное собрание

мо греческое видение увидишь, будто нимфы и Актеон...» [2, с. 108]. Развитие сезанновского мотива купальщиков и купальщиц, который в сезанновской же манере разрабатывал Кончаловский в начале 1920-х годов, в предвоенное десятилетие получил новое качество. Залитые солнцем сцены купания, обилие воды в жаркий день, тенистые рощи на берегах, нагота прекрасных юных тел, — невольно ассоциируются с райскими кущами, «золотым веком» (эта тема впоследствии обозначится даже в названии одной из картин 1946 г. с обнаженным юношей). В поисках классики, возможно, Кончаловский обращается не только к «античным» мотивам совершенного нагого тела, но и к их мифологическому обоснованию. В предвоенные и послевоенные годы он неоднократно писал своего ученика В.И.Переяславца⁴. До войны молодой человек часто служил ему моделью, нередко позируя обнаженным в пейзаже («Володя у воды», «Володя на берегу реки», обе — 1938). Мотив «Дети в пейзаже» ведет художника к идиллическим образам. Этюдные материалы с купающимися мальчиками 1930-х годов органично войдут в итоговую картину «На полдни» (1946–1947).

Переяславец послужил моделью для таких шедевров Кончаловского, как «Золотой век», «Актеон» и «Полотер» (все — 1946). «Золотой век» (1946) — фовистское по стилистике произведение: золотистый цвет загорелого тела царит в картине и подчеркивается контрастным синим фоном; идеализированный образ юноши со свер-

⁴ Владимир Иванович Переяславец — живописец, действительный член РАХ, народный художник РСФСР. Род. в 1918 г. В 1950 г. окончил Московский государственный художественный институт им. В.И.Сурикова. Живет и работает в Москве.

кающей рыбой в руке позволяет вспомнить также неаполитанских рыбаков Х. фон Маре.

К «Золотому веку» примыкает другая «мифологическая» картина, написанная с Переяславца: «Актеон» (1946). Юноша изображен в профиль в полный рост, возле него — охотничья собака. Плоскостностью и декоративностью колорита, мерой обобщения она подобна фрескам Кносского дворца, но в то же время живопись передает тот натурный импульс непосредственного впечатления, который был так важен для Кончаловского при всех его аллюзиях и реминисценциях.

Завершает цикл «купаний» картина «На полдни» (1946–1947) — одна из самых крупных по размеру (340 × 405 см) в наследии художника. В этом эпическом полотне соединилось несколько мотивов, проходящих через все творчество Кончаловского: купающиеся мальчишки, полуденное солнце, деревья над искрящейся водой, многоплановый пейзаж на втором плане. В сущности, это «идеальный пейзаж», точнее — пастораль — классический жанр, воссозданный средствами пленэрной живописи.

Тема сада также проходит лейтмотивом через все творчество художника. Цветущий сад — образ рая⁵ — часто встречается в живописи Кончаловского, начиная с итальянского этюда «Садик под Римом. Персики в цвету» (1904): «Сад в цвету» (1935), «Цветущий сад» (1939). В последние годы жизни художник замыкается в мире своего сельского дома с садом в Буграх, приобретенного в 1932 г. Поздние полотна поражают своей красочностью, оптимизмом. В них все меньше видна «кухня», приемы и методы, и все больше заметны непосредственные чувства. Мастерство изощряется благодаря постоянному повторению, варьированию сходных мотивов («Вишня в цвету», «Цветущий сад» — оба 1953).

В 1954 г. создано еще одно крупное по размеру полотно «На лужайке». Ее прототип — «Завтрак на траве» (1866) раннего К. Моне из московского собрания С. И. Щукина⁶: впечатления юности остались на всю жизнь, до последних лет питая творчество художника. Даже фигура длинноногого юноши справа повторяет позу изображенного у Моне художника Ф. Базиля (рис. 8). К. Моне в этом полотне ориентировался на Э. Мане, который, в свою очередь, вдохновлялся «Сельским концертом» Джорджоне. Такова почтенная «родословная» этой, казалось бы, «выхваченной из жизни» картины Кончаловского. На действительность художник смотрит сквозь призму искусства даже в тех случаях, когда отдается, на первый взгляд, непосредственным впечатлениям. Полотно изображает расположившуюся на поляне семью художника с детьми и внуками. Большое внимание уделено пейзажу, — листве, падающим на нее бликам и рефлексам, — французская традиция от барбизонской школы до раннего импрессионизма определяет стилистику этой поздней работы Кончаловского. Отдых в солнечный день под сенью деревьев — образ счастливой жизни, «земного рая» — лейтмотив всего творчества живописца. Он пишет себя и своих близких на даче в Буграх, создавая интимную, задушевную интонацию в этой монументальной по размеру картине. К ней подходит выражение В. А. Фаворского, построенное как оксюморон: «монументальный лиризм». Сельское уединение, место, где можно укрыться от прозы и суетности городской и придворной жизни, — сущность идиллической Аркадии. У Кончаловского эта тема приобретает особые, личностные обертоны, а именно: замкнутость в семейном быту в Буграх, в своем мире

⁵ Эта тема обстоятельно раскрыта М. Н. Соколовым [21].

⁶ Ныне в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.



Рис. 8. Слева — К. Моне. Завтрак на траве. 1866. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва. Справа — П. П. Кончаловский. На лужайке. 1954. Тверская областная картинная галерея

творчества, среди людей своего круга, вдали от «идеологической борьбы» и суетливой конкуренции ангажированных художников.

Созерцание природы посредством открытой импрессионистами колористической аналитики, обращение к классическому наследию в соответствии с концепцией Сезанна, отрицание пропагандистского тематизма и, наконец, сам образ жизни — сельское уединение, — закономерно привели его к метажанровой версии традиционной пасторали. Таким образом, в итоге творческого пути классическая традиция реанимирована Кончаловским, начинавшим свой творческий путь с освоения новейших течений.

Художник воспроизвел в натурном методе *alla prima*, основываясь на технике организации визуальных впечатлений рубежа XIX–XX вв., многие традиционные темы и жанры, изобразительные мотивы искусства прошлого, разрабатывая «живописный реализм», — свою версию классической традиции в современном искусстве.

Модернизация классики в XX в. — проявление свободного творчества, закономерный итог усилий художников разных стран, искавших пути выхода искусства из тупика академизма и натурализма, и вклад Кончаловского в актуализацию классической традиции наряду с живописцами и скульпторами французской (П. Сезанн, А. Майоль), итальянской («Новеченто»), немецкой (неоидеализм) школ, а также русскими художниками своего поколения (В. А. Фаворский, К. С. Петров-Водкин и др.), — своеобразен и значителен.

Литература

1. Муратов П. П. Петр Кончаловский. М.: Творчество, 1923. 86 с.
2. Никольский В. А. Петр Петрович Кончаловский. М.: Всекохудожник, 1936. 132 с.
3. Болотина И. С. Илья Машков. М.: Советский художник, 1977. 464 с.
4. Кончаловский П. Письма к И. И. Машкову / сост. Е. Б. Мурина // Панорама искусств 78. М.: Советский художник, 1979. 352 с. С. 184–211
5. Поспелов Г. Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Советский художник, 1990. 272 с.
6. Поспелов Г. Г. Русский сезаннизм начала XX века // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. СПб.: Славия, 1998. С. 158–168.

7. Вакар И. А. Русская художественная критика перед «проблемой Сезанна» (К истории определения «русские сезаннисты») // *Поль Сезанн и русский авангард начала XX века*. СПб.: Славия, 1998. С. 147–157.
8. Бернар Э. Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем / пер. с фр. П. П. Кончаловского. М.: Тип. Н. И. Гросман и Г. А. Вендельштейн, 1912. 80 с.
9. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 288 с.
10. Клюн И. В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники / сост., вступ. статья и коммент. А. Сарабьянова. М.: Литературно-художественное агентство Русский авангард, 1999. 559 с.
11. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского. М.: Мусагетъ, 1914. 196 с.
12. Неизвестный Кончаловский. Живопись из собрания семьи художника, частных коллекций и ГМИИ им. А. С. Пушкина: к 125-летию со дня рождения художника. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина; AXIOM GRAPHIC, 2002. 296 с.
13. Луначарский А. В. Выставка в честь Красной Армии // А. В. Луначарский об искусстве: в 2 т. / сост. сборника, подготовка текста к печати и примеч. И. А. Саца и А. Ф. Ермакова. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 228–233.
14. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы / пер. с нем. А. Белобратова; ред. И. Чечот и А. Лепорк. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.
15. Василий Иванович Суриков. Письма. Воспоминания о художнике / вступ. статья Н. А. Радзимовской, С. Н. Гольдштейн; сост. и комментарии С. Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. 384 с.
16. Волошин М. А. В. И. Суриков. Л.: Художник РСФСР, 1985. 224 с.
17. Нестеров М. В. Письма. Избранное. Л.: Искусство, 1988. 536 с.
18. Кончаловский. Художественное наследие / вступ. статья А. Д. Чегодаева. М.: Искусство, 1964. 544 с.
19. Тугендхольд Я. А. Выставка картин. Заметки о современной живописи // Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. 320 с. С. 188–193.
20. Луначарский А. В. Выставка картин, организованная Красным Крестом // А. В. Луначарский об искусстве: в 2 т. / сост. сборника, подготовка текста к печати и примеч. И. А. Саца и А. Ф. Ермакова. Т. 2. М.: Искусство, 1982. С. 128–131.
21. Соколов М. Н. Принцип рая... М.: Прогресс-Традиция, 2011. 704 с.

Статья поступила в редакцию 28 февраля 2013 г.