

СЕРГЕЙ ГАВРИЛЯЧЕНКО

ПОТАЁННЫЙ ПЛАСТОВ

Значимость конференций “Пластовская осень” заключается в непрерывном толковании сокровенного, лишь поверхностно кажущегося ясным наследия гения, открывающегося каждому новому времени-поколению потаёнными смыслами, разъясняющими судьбу-предназначение русского народа. Для проникновения в творчество А. А. Пластова существенно важно понятие “народ”, вокруг которого, как идеократического стержня, полтора столетия (от “великих реформ” и до конца XX века) сосредотачивались социальные напряжения, формовавшие почвенную, национально-самодостаточную культуру. Почвенничество широким охватом вбирает и “передвижническую” обострённую совесть, и непосильный маломерному интеллектуализму суриковский эпический трагизм, и колористический пейзажный пантеизм “московской школы живописи”. А. А. Пластов, наследуя, итожит предшествующие традиции, придаёт им новую жизнь, сверхчутко отзываясь на тектонику катастрофическо-титанической эпохи, творит современное искусство от имени немотствующего, перемалываемого, казавшегося вечным крестьянства. В своём значении он конгениален М. А. Шолохову, а если переименовать А. М. Горького, представлявшего Л. М. Леонова И. В. Сталина словами “он может отвечать за всю русскую литературу”, то А. А. Пластов “отвечает за всю подлинно русскую живопись в XX веке”.

Некогда критик П. С. Коган, говоря о Л. М. Леонове, подводя под гонения, относил его к “мужиковствующим”, точно отмечал, что “перед этой пассивной и косной мощью какими-то фальшивыми, наносными и непрочными кажутся и продкомиссии, и губернские власти, и карательные отряды” [1, 130]. От себя добавим: и идеологизированное, на сиюминутность актуальное искусство. Подобная прозорливость более чем к кому-либо имела отношение к М. А. Шолохову и А. А. Пластову.

Народность русского искусства спасла Отечественная война, воззвание “братья и сестры”, неизбежность опоры на несклонный к томительным рефлексиям народ. “Именно Отечественная война искренно соединила два понятия: Россия и советская власть. Их уже не имело смысла разъединять” [1, 349]. Продолжим цитировать З. Прилепина, точно подметившего, что “М. А. Шолохов замолчал с исчезновением казачества”. А. А. Пластов пережил всю судьбу русского крестьянства и ушёл из жизни за три десятка лет до практически полного исчезновения корневого быта и уклада. Потому, обращаясь к творчеству А. А. Пластова, пытаюсь уразуметь и прочувствовать оставленное нам наследие, понимаешь, что его нужно смотреть крестьянскими, народными глазами, без уверенности, что сохранился подобный полноценный взгляд, но, в любом случае, смиряясь перед его утрачиваемым превосходством.

Многое в пластовском творчестве остаётся недоизученным, недоосмысленным, а порой и просто неизвестным. В последнее десятилетие, благодаря наследникам А. А. Пластова, открылись две потаённые темы: церковно-религиозная и внешне ей противоречащая “антично”-пантеистическая. Их парадоксально нецензурированно объединяет непрерывная параллельность, побуждающая попытаться за внешне очевидной противоположностью, начётнически предполагающей взаимоисключение, найти неочевидную связь, пронизывающую пластовскую цельность. Вспоминается первое явление его библейско-евангельских, церковных работ на камерной выставке в Российском фонде культуры. Ощущение таинства усиливалось экспонированием небольших холстов и графических листов в полутёмном цокольно-коридорном пространстве, чем-то напоминавшем крипту. Впервые собранные в смысловое единство разновременные произведения, удивляя, побуждали задуматься о непрерывности духовных переживаний художника, о периодичности возвращений к определённым сюжетам, о сосредоточенности на светоцветовой образности, одолевающей все наступления тьмы. Подтверждающим примером непрерывности, столь важной для обсуждаемой частной темы, выберем раннюю, юновскую по стилистике, наблюдённо-достоверную акварель “Праздник Флора и Лавра” (1915–1920) и соимённую ей, родственную барочной бурности холста “Купание коней” (1938), акварель-памятование полноты церковно-народной жизни, написанную в конце 1940-х годов. Заинтересовавшихся означенной темой отсылаем к эпистолярным фрагментам, опубликованным Т. Ю. Пластовой, фрагментам, говорящим языком А. А. Пластова о его переживаниях, точно документирующих изображённые события [2, 128].

Церковные сюжеты великолепием живописи свидетельствуют о трагизме гонений и сокрушений Русской Церкви. Свидетельствуют не столько внешне, повествовательно, сколько подспудно. Как в роскошествах “Сенокоса” скрыта беда, поставившая в ряд косцов стариков, баб да малолеток, напоминая о войне, выкосившей крепких молодых и зрелых мужиков – опоры обречённо не поднявшего крестьянского мира (“Жатва” 1945, “Трактористки” 1943–1944), так и церковный мир бережётся-спасается женщинами да стариками, редко сто верными, прошедшими немислимые гонения священниками. Но и в этом мире нет крепких и зрелых мужиков. Причина не только в войне, а в тектоническом сдвиге эпохи, всколыхнувшем **неверие**.

Особость А. А. Пластова, родственная В. И. Сурикову и М. А. Шолохову, – не творить за зрителя концепцию-вывод, а свидетельствовать: так было. Его живопись прямого, а значит, реалистического, свободного от авторских однозначных рефлексий воздействия на зрителя, последовательно осваивающего объективное многообразие трактовок-переживаний, интуитивно цельно охваченное художником-рапсодом. Для преодоления политизированных ответов-оценок предвоенной советской эпохи осталось не много **художественно** пережитых свидетельств. Для её понимания необходимо важен непрочитанный, запоздало опубликованный апокалиптический роман-завещание Л. М. Леонова “Пирамида”. Роман мучительных вопрошаний и саднящих ответов, связанных с канонической традицией, внешне разрушительно её испытующий, но говорящий о современном ему “дне и часе”, когда не действительны напрямую ни ответы времён диоклетиановых гонений, ни напряжённые размышления почти близких по времени Ф. М. Достоевского, К. Н. Леонтьева, В. В. Розанова.

Фиксируя воцерковлённость А. А. Пластова (см. публикации Т. Ю. Пластовой [2, 123–131]), нашедшую воплощение в “потаённом” церковном цикле, одновременно читая “Пирамиду”, решаешься обозначить некие парадоксальности, усложняющие понимание пути художника в обращении к духовному. Обратимся к биографии, к упоминаниям, что в роду А. А. Пластова были священники и иконописцы, строители и благоукрашатели храма в Прислонихе, что пять лет юный А. А. Пластов учился в духовном училище и четыре – в духовной семинарии, готовясь к священническому служению. Из этих обстоятельств наш современник, далёкий от реалий церковной и церковно-учебной жизни конца XIX – начала XX веков, может сделать прямой вывод о изначально-глубинной воцерковлённости, нашедшей отражение в работах “потаённого” цикла. Но большая внимательность к многочисленным опубликованным свидетельствам заставляет усомниться в подобной однозначности. Сам Пластов называл пребывание в училище “бурсой”, отсылая к знаковой нарица-

тельности нравов, описанных в редко кем ныне читаемых “Очерках бурсы” Н. Г. Помяловского. Второе, что обращает на себя наше внимание, – высокая оценка пребывания в семинарии, благодарность просвещённым преподавателям, допускавшим и поощрявшим вольные диспуты-вопросы [2, 125–126]*. Несколько перескакивая вперёд, свяжем эти свидетельства с кратким упоминанием А. А. Пластовым о своих революционных взглядах, не исчерпавшихся интересом к авангардному щукинскому собранию, но и о “катаниях” на грузовиках с революционными солдатами под красными флагами.

Обозначая тему, для которой не решаешься на собственные суждения из-за отсутствия личных ощущений по далекой временной разорванности, вчитываешься в роман Л. М. Леонова, попытавшегося собрать трагическую цельность всего XX столетия. Приведём ряд цитат, понимая, что, вырезанные из контекста, они излишне безапелляционно реконструируют возможные ситуативные коллизии, применительные к А. А. Пластову, если судить по вышеуказанным проговоркам:

– “...просматривается ущербное сознание своего как бы первородного греха, свойственное выходцам из церковной среды, в силу чего она весь прошлый [XIX. – Прим. авт.] век поставляла в революцию отменные кадры. С изнанки наглядевшись на отцовскую профессию, поповские дети в России бежали в прямо враждебные ей математику, естествознание, политику, зачистую из самых семинарских стен... Постоянное пребывание в кругу родительских, хозяйственно-бытовых интересов, без стеснения обсуждаемых при детях, сызмальства накладывало на них необратимый отпечаток. У наследовавших отцовскую профессию к семинарским годам слагался цинически-бурсацкий взгляд на вручаемые им таинства веры... Что касается лучших, критически мыслящих из поповских детей, то обеспеченное существование на сытных и даровых харчах, избавленное от столь смягчающих нас, мирских детей, сделок с совестью, к тому же помноженное на пылкую непримиримость ко всякой лжи, естественно ставило их как бы над средой, судьями института Церкви в целом. Зачаточный скептицизм в сочетании с национальной нашей, до оскомины нетерпеливой тягой на любое незрелое яблочко, с годами превращался в пафос воинствующего всеотрицанья прошлого с дальнейшим переходом в штурмовое революционное мировоззренье” [3, 2: 59]

– “Пожалуй, бросается в глаза повышенная неприязнь чуть ли не всех видных поповичей девятнадцатого столетия, да и позже к русскому прошлому, вряд ли обусловленная одним лишь впечатлением бытия... пока сами в чистках не извелись, вызывая огонь революции на отчий дом и Отчизну в целом, сжигая мосты за собой, как если бы в том заключалась высшая верность, чтобы **в случае чего** отступать было не почему и некуда” [3, 2: 61].

– “перечислим дюжину знаменитых поповичей из прошлого века с народными демократами в голове, которые подвижнически, не щадя здоровья, подгрызали корни государственности российской...” [3, 2: 77].

– “...не задумывался ли, почему все перебежавшие из духовного звания просветители наши начинали себя **заново** с усердным, словно в угоду кому-то, нападения на Русское Православие...” [3, 2: 58].

Не впадая в фантазии, но пытаюсь мемуарно разобраться в судьбах, не раз сталкиваешься с юной революционностью и последующим, болезненным её преодолением (М. А. Шолохов, Л. М. Леонов, Г. В. Свиридов). Удивительно, но почти нет свидетельств жалости к монархии в момент её сокрушения, нет понимания, что монархия не нечто поверхностное, а её упразднение рушит всю пирамиду. Последующая трезвость – следствие горького

* А. А. Пластов вспоминал учёбу в Симбирской духовной семинарии: “С нами считались, как с вполне взрослыми и, до известной меры, свободными людьми <...> Помимо узко философской и богословской, у нас была прекрасная библиотека по литературе и естественным наукам. Религиозное воспитание не выпиралось на первый план. Религиозные доктрины не вколачивались безапелляционно, а преподносились, оснащённые всякими научными и логическими доказательствами, сложнейшими философскими рассуждениями и доводами <...> С некоторыми педагогами мы вступали в самые ожесточённые споры по самым щекотливым религиозным доктринам, и, если наш оппонент вставал в тупик от нашего юного пыла и доводов логики, он с неизменной вежливостью напоминал нам, что мы совсем зря кипятимся и упираем на вульгарную логику, – мы забываем, что высшая и совершеннейшая форма познания есть безусловная вера и божественное откровение”.

похмелья свободы. Свободы от чего? Не разберёшься, не ответишь, а уже следует новый вопрос-инициация о встраивании в “новую жизнь”, категоричную в требовании демонстративного разрыва с “прошлой”, обжитой и родной во всех вековечных трудностях. Ещё раз процитируем безжалостное леоновское наблюдение над испытанием души современника: “Не обладая в должной мере <...> выдержкой без побледнения созерцать сокрушение ничем пока не заменённых основ бытия народного, он промолчал с опущенным взором, чтобы не разгадали в нём всё ещё порочную серёдку, которую, к слову, не подзревал в себе и сам. Но не один только комплекс физической боли, сопровождавший тогда всяческое разоблачение, но и страх показаться *обывателем* [выделено мной. — С. Г.] <...> мешал предупредить <...> о последствиях поспешного раскрепощения от стародедовских заветов” [3, 2: 82]. И ещё две связанные выдержки — уже об обречённых в погоне за *незрелым зелёным яблочком* поманившей свободы на “тягучее, в унисон песнословие благодарности народной за дозволенную жить и умирать в яре ради заветной цели. Дискантам малолеток вторят октавой всякие маститые деятели — в том числе резца и кисти, лиры и пера. И бессонный властитель угадывает в их ярости коварное благоразумье, чтобы ценою чести, совести и достоинства единственно мозг себе непростреленный откупить для завершающего когда-нибудь подведения итогов” (Пластов 2, 84) и вынужденных “каждодневно изобретать себе моральные уловки для гражданского молчания” [Леонов 3, 2: 86]. Каждый обречённый по-своему проходил жёсткие, калибровавшие личности инициации, отстаивая “самостоянье человека” либо конформистски растворяясь в посредственности обстоятельств. Возможно, А. А. Пластова, как и М. А. Шолохова, спасло бегство из “города”, возвращение на “землю”. Спасло не столько физически — ведь они не раз прошли по “лезвию”. Спасло как творящих, думающих, переживающих, сострадающих личностей, способных “ответить за всю правду земли”. Оставшиеся, перебравшиеся в город, испытали пафосное воздействие “сокрушения старого” и “построения нового”, честно или конъюнктурно увидели, а искренне чуткие — отразили “свою правду” и неизбежность в происходящем переломе (А. Платонов).

Оказавшись на родине, А. А. Пластов становится не просто свидетелем перелома крестьянства. Он сам попадает в жернова (крестьянствование, арест 1929 года). Как перед профессиональным художником, перед ним было два пути — маргинализация или социализация. А. А. Пластов выбрал второй в его наиболее опасном идеократичном (шолоховско-леоновском) изводе. Легче в эпоху гонений сохраниться формалисту, ушедшему в “тихую жизнь”, чем идеократу, не способному унять, спрятать распирающую его мощь-правду, не укладывающуюся в прокрустовы идеологические схемы, одолевая, а со временем — в послевоенный, “дооттепельный” период — и замещая их.

Возвращаясь к “потаённой” церковной теме, важно отметить, что создавалась она “по памяти”, без возможности прямой натурной работы. Акварель, гуаши писались сразу по возвращении с церковных служб. “Венчание” (1960-е), “Свадьба в старой Прислонихе” (1968) — память о собственном венчании в Германовском храме Симбирска и об окончательно разрушенной уже к моменту создания картины церкви [2, 127]. Естественным подспорьем служила изученность рукой, глазом пластики и обличья русских людей в их “трудах и днях”. Но вот сам образ церковного служения доносился в мастерскую, как свеча в пасхальную ночь. Основа большинства церковных композиций — образ света. Света не только наблюдаемого, “свечного”, но света, одолевающего мрак (вспоминается определение “Фаворского света” Св. Григорием Паламой — “сверхсветлая тьма”). В какой-то мере церковные композиции А. А. Пластова являются чистым воплощением “идей”, живших в душе лишь одного художника — ведь никто из талантливых современников не обращался к ним напрямую в 1940–1950-е годы. А. А. Пластов оставался последним звеном, соединяющим церковные сюжеты в дореволюционном искусстве с современной нам тематикой, возродившейся в конце 60-х — начале 70-х, вернее, принятой, как теперь очевидно, из холодеющих рук уходившего великого художника.

Обратим внимание на холст “Рисующий у окна. (Портрет сына)” (1945), напрямую вроде как не связанный с потаённым циклом, попытаемся рассмотреть некоторые скрытые в нём смыслы. Любуясь живописными достоинствами, не сразу задаёшься вопросом: а что же копирует пятнадцатилетний Николай

Пластов? Вернее, каждый, мало-мальски интересующийся древнерусским искусством, сразу же узнает на репродукции в книге новгородскую краснофонную икону “Илья Пророк” начала XV века. Копирует же юноша из, пожалуй, первого значимого издания по древней иконописи с первоклассной репродукционной печатью, из третьего тома выпусков сборников “Русская икона”, изданных товариществом Р. Голике и А. Вильборг в Петрограде в 1914 году. Несомненно, копируя репродукцию, Николай Пластов прочёл соседствующую статью Н. Лунина “Эллинизм и Восток в иконописи” (как, видимо, и тексты Л. Мацулевича, Н. Сычёва, А. Соболевского, Н. Щёктова, Н. Рериха, П. Нерадовского). Внук Николай Николаевич Пластов разыскал в бережно хранимой библиотеке деда три “тетради” знаменитого издания, в котором впервые полемично остро поставлены вопросы будущих исследований древнерусской культуры.

Наз не может не интересовать семантика портрета и дата его создания, как знак эпохи. В 1943 году восстановлено Патриаршество. В 1945-м – победном – мальчик копирует икону, никогда не уходившую из пластовской семьи, и как реалья веры, и как великое, воспитующее культурное наследие не исчезавшую из обихода, при всех официальных замалчиваниях и гонениях. Без подобных свидетельств невозможно понять нынешнее бурное, порой крайне фундаменталистское восстановление полноты церковной жизни и попыток связывания раздвоенной национальной истории. Кроме того, этот холст многое объясняет в будущей судьбе сына А. А. Пластова, ставшего в зрелые годы одним из подвижников в деле сохранения памятников уничтожавшегося культурного наследия.

Для разумения крестьянской “русской веры” решаешь обратиться внимание на две картины, объединённые не только тематически, но и хронологически. “В старой Прислонихе. Слепые” (1966–1968) – обращение и к личной памяти, и к многочисленным этносоциальным исследованиям XIX века, классифицировавшим все виды странничества, и к русской литературе – от радищевского “Путешествия из Петербурга в Москву” со слепцом, поющим столь любимый в народе духовный стих об Алексии человеке Божьем, до “Очарованного странника” Н. С. Лескова, до правдолюбцев из “Кому на Руси жить хорошо?” Н. А. Некрасова. Этот холст генетически и стилистически связан с иллюстративными циклами русской прозы и поэзии, над которыми многие годы трудился, размышлял А. А. Пластов. Сложнее понять слепцов (“Слепые”, середина 1950-х – 1967), бредущих по накатанно-прочерченной дороге с одиноким электрическим столбом в ясный, ветреный день. Для расшифровки поздних пластовских холстов ещё раз обратимся к Л. М. Леонову:

“Из всех зрительских образов детства глубже всего запали в Матвееву память прежние русские странники, как лёгкой машистой походкой идут они сквозь житейскую толчею, степенные и опрятные, от всего отрешённые старики, пропахшие берестой и полынькой. Не гнетут их заботы и хворость, не горбит имущество стоимостью в грош. Солнышком да росами выбеленный азям на плечах да холстинка на отход души в полупустой котомке, и как будто не здешняя, не наша пыль на их лицах – в ком из простых сердец они не будили вздоха зависти... Так идут они с вешнего половодья по первый снежок, вникая в происходящие по сторонам великие тайности, именно обыденностью своей скрытые в природе от постороннего глаза... На каждом дворе стол им и пристанище в обмен на нехитрую, за полночь, повесть о всякой всячине, тем и драгоценной для души, что вовсе не попадает в сутолоке жизни. Непременно надо для здоровья нации, чтобы кто-то детскими глазами, просто так, безотрывно глядел в небо” [3, 1: 342].

Слепцов-странников А. А. Пластов пишет, приближаясь к “земному рубежу”, в осеннюю патриаршую пору, открывающую человеку потаённые смыслы, наделяя умиротворённой мудростью. Очевидно, ему становится ясным “странничество как избавление под старость от житейских обязательств... Уже временами такая осенняя прозрачность наступала в душе, на тыщу вёрст видать во все стороны, и не жаль былых излишеств младости, а только радуешься невзвесть чему. Как зверя инстинкт общности уводит умирать во мрак и глушь лесные, чтобы падалю своей не омрачать праздник жизни, так и Матвея с некоторых пор потянуло в пустыню православного отшельничества с её классическими приманками, как беседы мудрых с самим собою или сладчайшую печаль уединенья, пресловутые лакомства праведников с последующим счастьем раствориться безбоязно в шелесте листвы, щебете птиц,

бормотанье ручейка...» [3, 1: 343]. Как тут не вспомнить последний этюд, написанный А. А. Пластовым 5 мая 1972 года и «Бабье лето» 1971 года. Исчезло, искоренено, паспортизировано странничество, исчезло вместе с крестьянской Россией. Пластов фиксирует, документирует уход, и нам уже не ясен смысл, для восстановления которого, как и иных утрачиваемых, но существенных для понимания корневых основ национальной жизни, необходимо чтение конгениальных А. А. Пластову писателей-современников, вслушивание в музыку конгениальных современников-композиторов.

Для завершения лишь кратко обозначенной темы «русской веры» важно сопоставить родовые воспоминания о разграблении-осквернении церкви в Прислонихе* со строками «Пирамиды»: «Одна из странниц или бродяжка беспамятная, которых к тому времени вывели на Руси, бесстрашно опустившись... стояла на коленях, словно на себя принимала великий грех сограждан, безучастно следящих за ходом событий, она не плакала, не молилась, лишь прочлась со своим старым русским Богом, с буднями и праздниками отжитой истории... Вдруг наступила оглушительная тишина, как призыв к бунту, с которого могло начаться стихийное и страшное пробуждение нации» [3, 1: 387]. «Стихийное и страшное» волновало души русских гениев – А. С. Пушкина, В. И. Сурикова, М. П. Мусоргского, М. А. Шолохова. Волновало и А. А. Пластова, свидетельством чего – оставшийся, перегораживающий всю мастерскую холст с так и не написанным «Пугачёвым».

В 2012 году на выставке в «Строгановском училище» (так по-старому назовём нынешнюю академию), в котором некогда учился А. А. Пластов, до поступления на скульптурное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, пожалуй, впервые целно были показаны «античные» эскизы. Объединяет их временная атрибуция преимущественно 1930-ми годами («Развалины с барельефами воинов», «Геракл, убивающий кентавра Несса», «Герои, венчаемые Никой, воздвигают колонну в её храме», «Развалины храма с фигурами гигантов», «Атланты, поднимающие антаблемент», «Вакханалия», «Купальщицы», «Орфей и Эвридика», «Развалины с фигурами Геракла и Антея», «Амазонки», «Разрушение», «Созданная Ева пробуждает Адама», «Пейзаж с разрушающейся архитектурой») за исключением нескольких эскизов, созданных в последнее десятилетие жизни художника («Дедал и Икар» 1960-е годы, «Похищение Европы» 1950–начало 1960-х, «Суд Париса» 1965–1972 год). «Античные», а некоторые, не побоимся определить, «эротические» сюжеты легко было бы представить наследием дореволюционной юности, естественным и в контексте окружавшей студента Пластова эстетики «серебряного века». Удивляет, заставляя задуматься обращение к подобным темам зрелого художника, обращение пусть и каплюшечно-фрагментарное, к которому можно отнести как не к самой значимой редкости, если бы не смутно ощущаемая связь барочно-вакхических сюжетов с рядом ключевых произведений А. А. Пластова («Купание коней» 1938 года, «Суббота» 1943-1944 год, «Трактористки» 1943-1944-й, «Весна» 1954 года). Позвоительно предположить, что эти наброски-эскизы фиксируют идеи работ, уничтоженных пожаром 1931 года. Как в крепком крестьянском хозяйстве всё идёт в дело, так и античные реминисценции могли послужить неким первотолчком к появлению дотолле не бывших в русском искусстве сюжетов, весьма отличных от прямых аналогий и в мировом.

«Нагота», естественная, прежде всего, для «южных» культур, – немалое испытание для русской, долго её отвергавшей, сторожившейся, цензурировавшей, а если и обращавшейся к «сомнительным» темам, то как-то неуклюже-неловко. «Русский эрос» стыдлив и для своего оправдания чаще прибегал

* Сын А. А. Пластова Николай Аркадьевич вспоминал врезавшееся из детства 1937 года: «Мальчонкой лет шести <...>, держась за складки бабушкиного сарафана, стоял я в толпе перед расхлёстнутыми воротами церковной ограды. Прямо под ноги нам сверкающе и нарядно выбрасывались из церкви иконы, литые завитки паникадил, коричневые кожаные книги с медными застёжками. Иные при ударе раскрывались, и слышно было, как ветерок шелестит-перебирает древние страницы с киноварью инициалов и черной уставной письма. По разъезжающимся доскам икон прыгал Хромец-активист <...> сведённую крючком ногу ему заменил костыль с оковкой и гвоздём на конце... С ухмылкой он норовил попасть в глаз поверженных святителей и делал резкий разворот <...> Кирпичные столбы ограды были разобраны по баням на печи. Туда же тащили рулонами сорванные со стен прадедовы библейские композиции» [2, 127].

к античным обличьям. Удивляющая естественность плотского и целомудренного в “Субботе” и “Весне” кроется в “крестьянском взгляде”, в крестьянском жизненном цикле и ритме, в будничном физиологизме природы, от которого не отстранялись с детства до старости. Если вернуться к теме “церковной”, то следует помнить о крестьянском “двоеверии”, о неискоренённых следах язычества, столь явных в календарной народной культуре, в обрядах и поверьях, в орнаментике. Немаловажны для понимания пластовского взгляда на “наготу” возрастные инициации, строго разделявшие позволительное для каждого возраста в крестьянском бытовании.

Некогда В. И. Суриков вышел из зала Рубенса в Лувре со словами: “Гольё бессмысленное”. Сказал, как припечатал. И только А. А. Пластов естественно и органично разрешил “наготу” русскому искусству. Именно естественно. Не пантеистически бесстыдно, не интеллигентски сакрально, а просто и ясно, как естественно видимое, в разном возрасте и по-разному волнующее. Эскизы лишь свидетельствуют о некоем предуготовлении, антично-идеализирующем оправдании, отброшенном в итожащих произведениях. Выберем из пластовских эскизов “Купальщиц” (1930. Бумага, акв., белила, 28,5 Ч 41) как тему многожды изученную, исследованную, доведённую до сезанновского выверенного почти натюрмортного холодка, не предполагающего уже никаких волнений. Пластовский эскиз несколько огорошивает неэстетизмом “раскоряченных” фигур, в вольных ракурсах выбирающихся на берег и на нём располагающихся. Подобную искренне-простоватую “подсмотренность” находишь, пожалуй, ещё лишь у одного, и тоже “крестьянствующего” художника – у Франсуа Милле.

Позволим выделить само слово “подсмотренность” не только в смысле обязательной для каждого реалиста наблюдённости, а именно как “подглядывания” за купающимися девицами и бабами – своеобразно-обязательной юношеской инициации. Взгляд А. А. Пластова – зрелый, но многое помнящий. Пример – характерный очерк верхней губы героини “Весны”, идентичный давнему любованию профилем молодой жены. Взгляд А. А. Пластова схватывает не “бесстыдство”, а почти первородное неведение стыда, прежде всего, самими женщинами, со спокойным достоинством, без ложного изыщества раздевающимися в “Трактористках”, не обращая внимания на сидящего невдалеке мальчишку-водовоза. Ещё более буднична полуприкрытая “нагота” “Субботы”, безгрешен восторг перед “вечной женственностью” “Весны”, сошедшей в край “бедных селений” и “скудной природы”, в мир обыденного “долготерпенья”. По-настоящему плотское волнение у А. А. Пластова, как и родственных ему Ф. Милле или частично “крестьянского” Ж. Бастьен-Лепаж, не требует “обнажения”, а связывается с послеполуденной истомой (“Полдень” 1961). С точки зрения “чистой живописи” А. А. Пластов восхищённо “исследует” колористику “белого”, не знающего бездельного загара тела – мотив самодостаточно ценный и до А. А. Пластова, почти никем не замеченный (белотела у него даже похищаемая гречанка Европа).

В заключение ещё раз повторимся: что бы ни писал А. А. Пластов, его искусство свободно от изошрённых интеллигентских рефлексий, соблазнов, сомнений. Его взгляд **народен** и **прост** той великой ясностью, что творит недостижимое совершенство, связывающее нас с архаичной природностью и христианской верой. Как художник, он не искал (кроме ранних лет) “собственного”, отличного от других языка. Но его дар, доступно обращённый к каждому, не изотеричен, а недостижимо совершенен, пределен для нашей современности как в форме, так и, прежде всего, в раскрытии потаённых жизненных смыслов. Как некогда в своё время А. А. Пластов продлил гениальность В. И. Сурикова, так и современная русская культура живёт ожиданием, беременеет таинственным художником-сердцеведом и рапсодом, способным прояснить будущее, связанное с русской потаённой вечностью.

Приложение

1. Леонид Леонов: “Игра его была огромна” / Захар Прилепин. – М., “Молодая гвардия”, 2010. – 569 с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1227).
2. Пластова Т. Аркадий Пластов. Православные истоки творчества // ж. “Русское искусство”, № IV, 2004.
3. Леонов Л. М. Пирамида. В 2-х томах. М., “Голос”, 1994.