

ОБУЧЕНИЕ
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
ТЕХНИКЕ КЕРАМИКИ
И ФАРФОРА.
ПРОБНЫЕ УРОКИ
ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОБ. 123, 348, 506]

МАСТЕРСКАЯ КЕРАМИКИ И ФАРФОРА



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ



ЗАКАЗ КЕРАМИКИ И ФАРФОРА: +7 (495) 531 5555 MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ, КОПИИ,
МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ, ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА ИНТЕРЬЕРА

Т. Ю. ПЛАСТОВА

Пластова Татьяна Юрьевна
Кандидат филологических наук
Заведующая кафедрой
гуманитарных наук
Московского государственного
художественного института
имени В. И. Сурикова,
профессор

Российская Федерация
109004, Москва,
Товарищеский пер., д. 30
Адрес электронной почты:
plastov@mail.ru

Plastova Tatyana Yurievna
Candidate of Filology
Head, Department of Humanities,
Surikov Moscow State Academy
Art Institute
Professor

30 Per. Tovarishcheskij,
Moscow 109004
Russian Federation
e-mail: plastov@mail.ru

КАРТИНА А.А.ПЛАСТОВА «ВЕСНА». К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

*Нагота не предмет искусства, но его форма.
Кеннет Кларк*

Одной из важнейших задач искусствове-
дческого исследования является изучение
истории создания произведения. Анализ зарождения и
эволюции замысла, творческого метода, стилистического
контекста, а также изучение подготовительного материала
дают объективные основания для любого ракурса иссле-
дования.

Картина «Весна» – одна из самых известных в
наследии А. А. Пластова. Написанная в 1954 году, она яви-
ла собой важный рубеж развития отечественного искус-
ства. Между тем, именно «Весна» остается одной из самых
малоизученных картин мастера: до сих пор не исследо-
вана история ее создания, не анализировался подготови-
тельный материал, особенности ее восприятия зрителем
и критикой.

Работа с обнаженной натурой, как мужской,
так и женской, была важной составной частью творче-
ской лаборатории мастера, начиная с ранних лет. «После
1917 года – восемь лет в Прислонихе. Запас красок кон-
чился. Поклялся тратить остаток масляных красок только
на живопись с обнаженного тела», – свидетельствовал сын
художника – Н. А. Пластов¹.

В 1925 году А. А. Пластов женится на Наталье
Алексеевне Фон Вик, и она на долгие годы становится его
любимой натурой. «Показал Виктору (В. В. Киселев – ху-
дожник, ученик А. А. Пластова. – Т. П.) ряд сделанных се-
годня рисунков женского тела по наброскам с тебя, где,
конечно, твоего портретного ничего нет или в ничтожной
доле. Бедный Виктор был очарован и покорен и почув-
ствовал, мне кажется, то молитвенное мое настроение, ка-
кое я испытываю к нагому женскому телу, мало почувство-
вал, а понял, уразумел, что есть за чудо и блаженство в этой
рыхлой плоти... Теперь летом замучаю тебя сеансами, ибо
вижу и знаю, что должен и смогу, наверное, дать вещи, в
которых все мое экстаическое поклонение женской плоти
было бы явлено с исчерпывающей полнотой»².

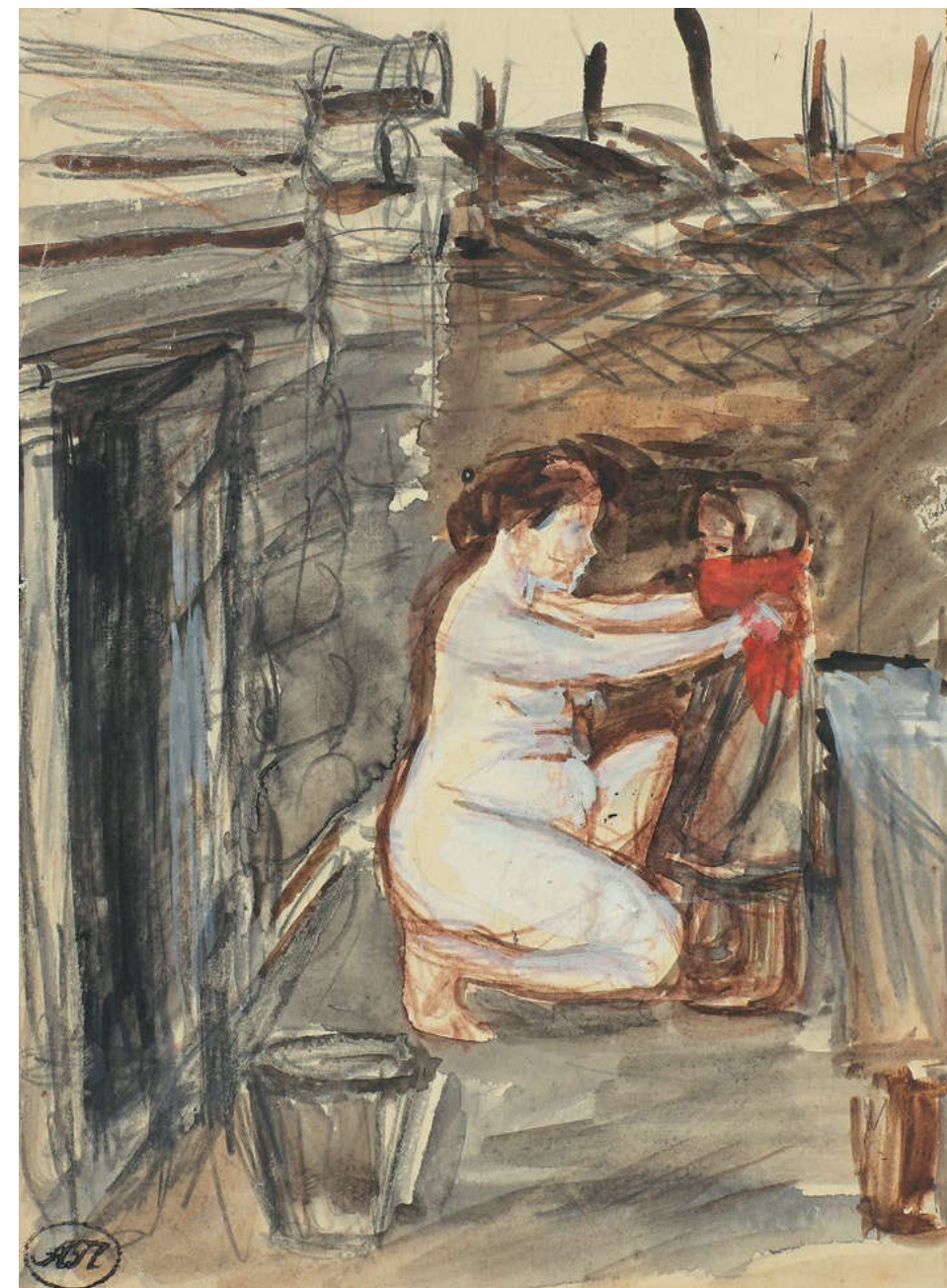
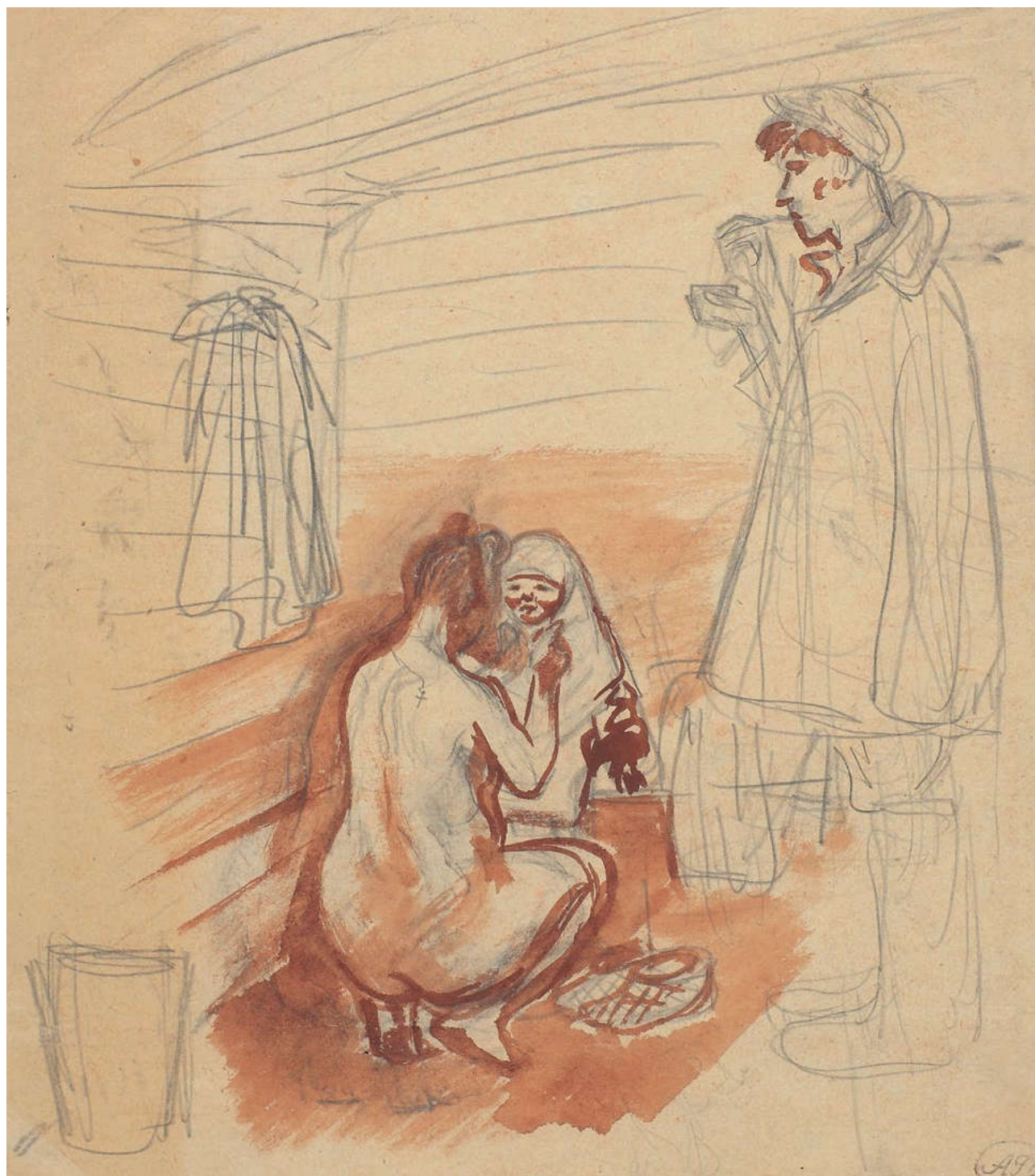
¹ Пластов Н. А. Неопубликованные
заметки. Архив семьи Пластовых,
Москва.

² Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой
от 3 апреля 1934 года. Архив семьи
Пластовых, Москва.

Начиная с 1930-х годов художник неизменно несколько раз в неделю рисует и пишет обнаженную натуру. Кроме того, изучает (в том числе копируя) произведения мирового искусства от Тициана и Рубенса до Родена и Сезанна. Путь постижения пластики женского тела у Пластова был изначально традиционный, академический, рубенсовский. «Рубенс пользовался методом, впоследствии ставшим непреложным законом для всех академических школ живописи, – писал Кеннет Кларк, – он рисовал античные статуи и копировал работы своих предшественников, покуда известные идеалы завершенности формы не зафиксировались прочно у него в сознании; а потом, рисуя уже с натуры, он инстинктивно подчинял реальные зримые формы канонам, запечатленным в памяти»³. По-видимому, и Пластов смотрел на натуру с памятью о канонических образцах, как в рисунке, так и в живописи.

Ил. 1. А. А. Пластов.
Эскиз. 1930-е гг.
Бумага, карандаш, акварель.
28,5 x 24,5 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

³ Кларк К. Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы. СПб., 2004. С. 167



Ил. 2. А. А. Пластов.
Эскиз № 1 к картине «Весна».
1930-е гг.
Бумага, акварель, карандаш,
белила. 23,5 x 17 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

В 1930-е годы создаются графические серии с ню, связанные и с интерпретациями мифов, неоклассическими фантазиями, и с пластическим переосмыслением композиций «купальщиц» Сезанна.

В 1938 году художник пишет картину «Купание коней» с обнаженными мужскими фигурами: «Этот мотив обнаженного тела, воды, солнца, коней – мечта моей жизни»⁴.

Среди многочисленных идей и сюжетов, которые художник фиксировал в набросках и эскизах 1930-х годов, был многовариантный «банный сюжет», мыслившийся художником главным образом как бытовой. Именно об этом свидетельствует «Эскиз» этого времени (ил. 1), где впервые присутствует локальная композиция – «женщина одевает ребенка в бане» (рядом стоит одетая мужская фигура). Очевидно, именно композиция «женщина одевает ребенка» показалась художнику интересной, и он делает несколько рисунков и акварель с натуры (моделями были его жена – Н. А. Пластова и маленький сын Коля) (ил. 2). Художника явно интересовал не сюжет

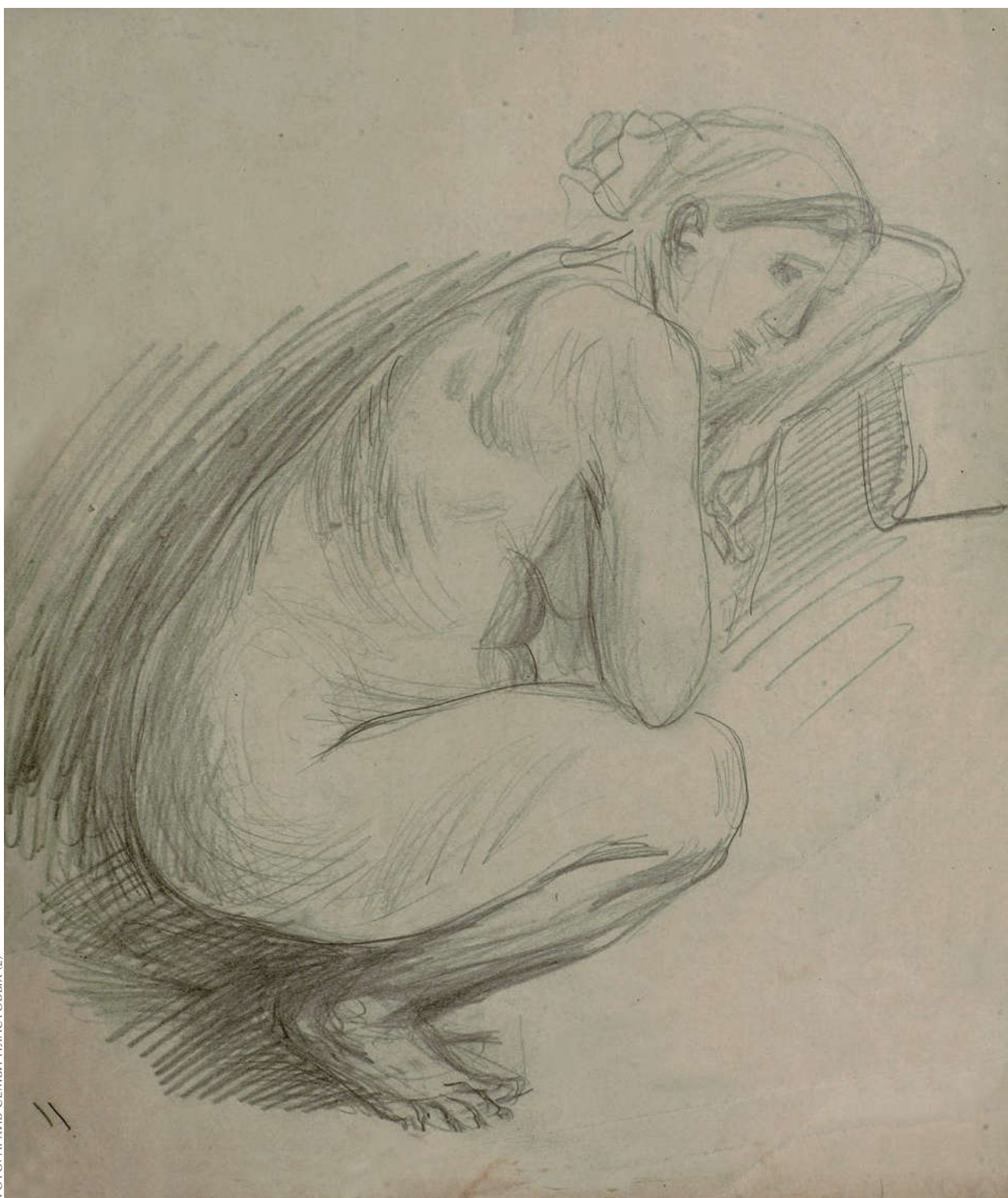
⁴ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 2 марта 1936 года. Архив семьи Пластовых, Москва.

как таковой, а пластика женского тела, которая в данном эскизе смыкалась с его поисками в графических сериях «купальщиц», с натурными рисунками в стилистике старых мастеров (ил. 3). Именно поэтому «банный сюжет» в качестве основы бытовой картины был отложен художником, но пластический сюжет – «женщина, одевающая ребенка» – остался в его памяти на долгие годы.

Первым опытом обращения Платова к обнаженному женскому телу в станковой картине стала работа «Трактористки» 1943–1944 годов (ил. 4).

Казалось бы, сюжет этой картины бытовой: разгоряченные работой и зноем женщины (в отсутствие мужчин они сели за руль трактора) раздеваются, чтобы искупаться. Художник с достоверностью изображает рас-

Ил. 3. А. А. Платов.
Сидящая на корточках. 1930-е гг.
Бумага, карандаш. 39 x 33,5 см.
Собрание семьи Платовых,
Москва



каленную железную машину – трактор «ХТЗ», словно акцентируя нестерпимость жары, тяжелого труда и как бы противопоставляя этому изначальные животворящие смыслы воды, солнца, женского тела. Не забудем, что работа над картиной начиналась в 1943 году, самом тяжелом и трагическом, переломном году войны. Такие вечные дихотомические ряды, как «жизнь и смерть», «война и мир», получают абсолютно новое для живописной традиции выражение. Однако содержание этой картины гораздо сложнее и не исчерпывается даже глубоким прочтением предложенной темы.

Сюжет «купальщицы» – один из самых любимых в мировом искусстве, утвердившийся в эпоху Возрождения в «Грозе» Джорджоне (1500-е), «мифологиях» Тициана («Диана и Актеон», 1556–1559), картине «Сусанна и старцы» Тинторетто (1555–1556), переосмысленный Рембрандтом («Вирсавия» (1654), «Женщина, купающаяся в ручье» (1654)), полный изысканной рокайльной эротики у Буше и Ватто. Этот сюжет не исчерпал своей пластической новизны и притягательности вплоть до начала XX века, до купальщиц Мане, Ренуара, Сезанна, наконец Пикассо, обретая неожиданные национальные черты у Б. М. Кустодиева и З. Е. Серебряковой. Работая над своими «купальщицами», Платов, несомненно, обращался к пластическому опыту старых мастеров и почти современным ему открытиям западного искусства.

Знаменательно, что художник сам называет в письмах эту работу «купальщицы», включая ее таким образом в парадигму известных мировых сюжетов. «Повесил в

Ил. 4. А. А. Платов.
Трактористки. 1943–1944 гг.
Холст, масло. 129,5 x 175,5 см.
Собрание семьи Платовых,
Москва

Ил. 5. А. А. Платов.
Трактористки. Фрагмент.



золотой раме “Ночное”, то, что у меня было – повторение. Немножко изменил небо и траву, да мальчишку положил лицом к зрителю, и щемит сердце, как погляжу на эту ночь с полыханьем огня на старике (которого очень удачно тоже тронул). Рядом висят “Трактористки” и прямо светятся, и ночью около них таинственно и точно слышишь, как дергач скрипит. Все эти вещи, одна в сиреневых тонах – долок – то, в синих с огнем “Ночное” и сияющие “Купальщицы” создают на стене прямо праздник»⁵.

Известно, что Рубенс, Веласкес, Гейнсборо, Мане, Ван Гог изучали и использовали в своих работах образцы искусства предшествующих эпох. В частности, работы Тициана «Венера и Адонис» (1555–1560, Музей Гетти, Лос-Анджелес)⁶, «Венера с зеркалом» (ок. 1555) изучались Рубенсом и стали пластическим источником его работ – «Венера и Адонис» (1630-е, Метрополитен-музей, Нью-Йорк), «Венера и купидон» (1606–1611, Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид), а картина Рубенса «Водопой» (1615–1622) стала, в свою очередь, прообразом «Водопою» Гейнсборо (1777). Обращение к античным образцам, таким как Belvedere Torso, Laocoonte e i suoi figli, архетипам Venus Pudica и Venus Anadyomene, определило пластическую сущность многих картин Рубенса.

Изучавший (в том числе и в копиях) произведения мирового искусства, Пластов, возможно, видел эти пластические цитаты в произведениях великих мастеров и сознательно перенимал их опыт.

В картине «Трактористки» для Пластова становится сущностным примером подход Рубенса к компоновке фигур. В работах Рубенса «Три грации» (1630–1635), «Суд Париса» (1632–1635) фигуры скомпонованы так, чтобы зритель мог одновременно охватить взглядом все ракурсы женского тела, как бы увидеть его объемно, получить полное наслаждение от созерцания (ил. 6, 35). Именно этот подход использует Пластов, усиливая воздействие на зрителя импрессионистическими рефлексам.

«Рубенсовские женщины одновременно чувствительны и бесстрастны. Они счастливы своей красотой, но вовсе не стыдливы, даже когда отражают посягательства сатира или принимают яблоко Париса. Они благодарны за жизнь, и сами их тела исполнены благодарности»⁷. У Пластова, как и у Рубенса, эта семантика заключена в самой пластике, «лепке» обнаженного женского тела. Пластовские «Трактористки» задумывались как утверждение

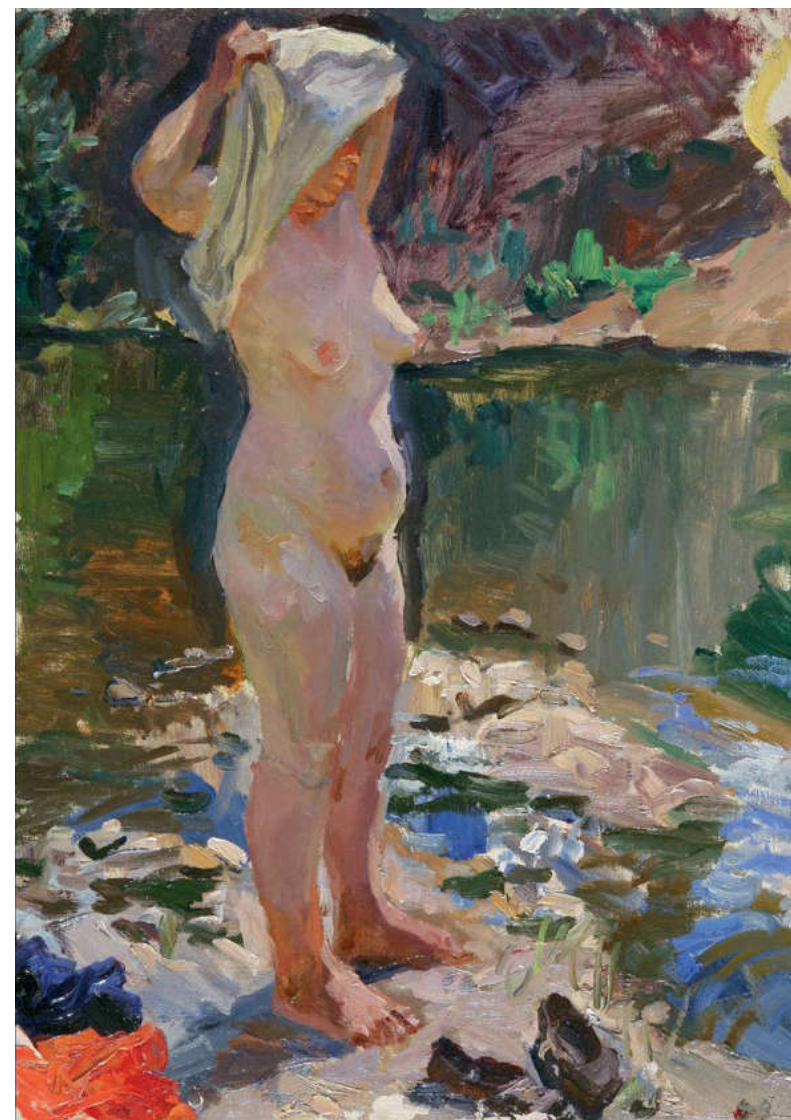


Ил. 6. П. П. Рубенс.
Суд Париса. 1632–1635 гг.
Холст, масло. 144,8 x 193,7 см.
Национальная галерея,
Лондон

⁵ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 8 февраля 1944 года. Архив семьи Пластовых, Москва.

⁶ Ссылка на коллекцию музея дается в том случае, если имеется в виду одно из авторских повторений картины.

⁷ Кларк К. Нагота в искусстве. С. 172.



жизни в противовес беспощадным реалиям войны, как надежда на будущий мир, счастье, любовь.

В «Трактористках» присутствует и опыт Пластова-скульптора: своеобразная объемность видения, увлеченность пластикой Майоля и Бурделя. В фигуре женщины, снимающей с себя рубашку, скрыта голова и верхняя часть лица – чем подчеркнута особая выразительность тела.

Живописные трактовки фигур в натурных этюдах к картине по колористическому строю отличаются от окончательного варианта (более сгармонизированного в картине) и являют собой прежде всего некий самоценный эксперимент с натуры (ил. 7, 8).

Этюд, продолжая оставаться основой творчества Пластова, приобретает таким образом значение экзистенциальной сущности, способа взаимодействия художника с миром, несет в себе образ этого мира, наполненный энергией жизни.

Следуя традициям старых мастеров, Пластов вводит в картину фигуру мальчика-водовоза на дальнем плане, «наблюдателя» сцены, типология которой восходит к Джорджоне с его «Грозой», «Сельским концертом» (1508–1510, ныне авторство приписывается молодому Тициану), к «Венере и органисту» Тициана (1550) – вплоть до «Завтрака на траве» Мане (1863).

В это же время создается еще одна работа с обнаженной натурой – картина «Суббота» (1943) – с почти пасторальным сельским зимним пейзажем и фигуркой



ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ (3)



Ил. 7. А. А. Пластов.
Снимающая рубашку.
Этюд к картине
«Трактористки». 1942–1943 гг.
Холст, масло. 65 x 50 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва



Ил. 8. А. А. Пластов.
Моющая ноги.
Этюд к картине
«Трактористки». 1942–1943 гг.
Холст, масло. 65 x 51 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва



Ил. 9. А. А. Пластов. Суббота. 1943–1944 гг.
Холст, масло. 113 x 160,5 см. Собрание семьи Пластовых, Москва

девушки (ил. 9). Она выбегает из бани, прикрыв голову жакеткой, словно боясь быть увиденной, застигнутой врасплох, пряча стыдливую улыбку, подчеркивающую рокайльный характер сюжета, что заставляет вспомнить пластику Ватто и Ланкре.

Картина «Весна» должна была стать третьей работой этого цикла. Об этом свидетельствует письмо художника к жене – Н. А. Пластовой, датированное январем 1945 года: «4 дня назад акварелью сделал эскиз той картины, для которой вот уже год который собираюсь делать с тебя этюды – это нагая женщина одевает в предбаннике ребенка, летом сделать это будет необходимо»⁸. Из письма следует, что идея вернуться к замыслам 1930-х годов возникает практически одновременно с созданием двух предыдущих работ – «Трактористок» и «Субботы».

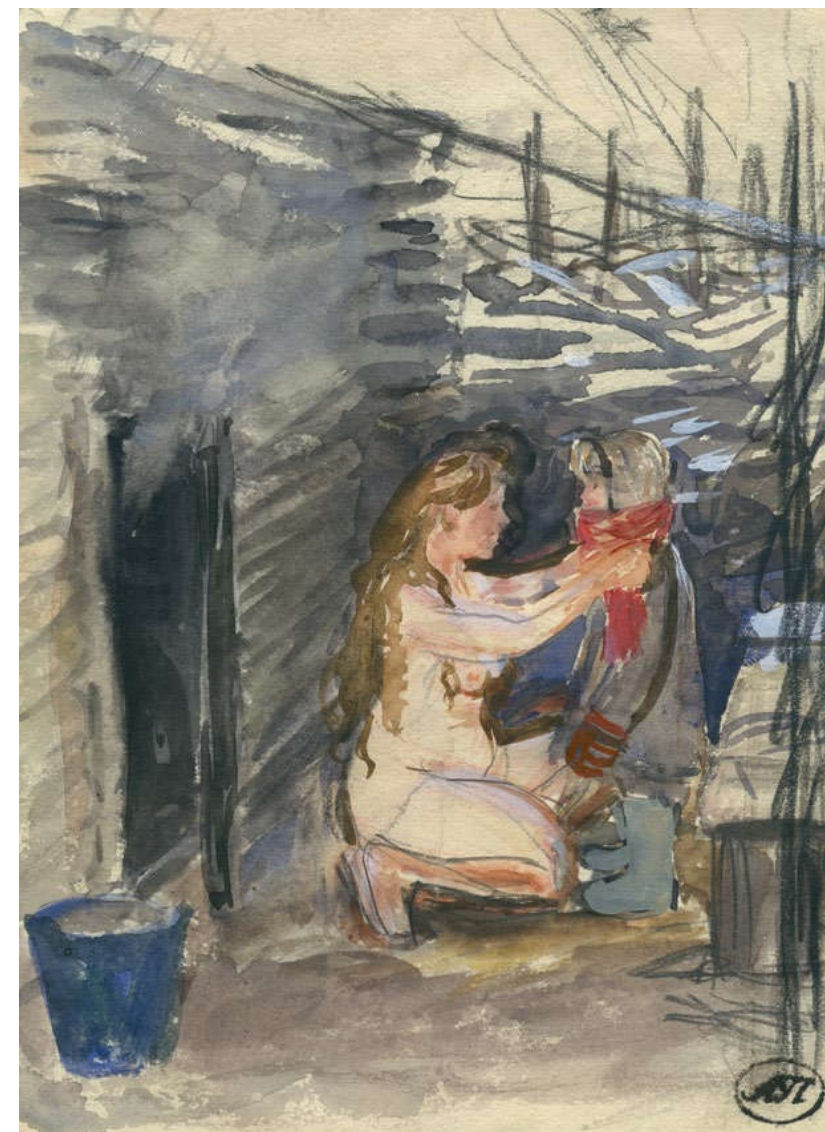
Эскиз сохранился и является первой достоверно датированной композицией задуманной картины (ил. 11). В нем определены основные принципы композиционного и колористического построения работы, угадывается намеченный весенний пейзаж с еще лежащим снегом (то есть будущая семантика «весны» как состояния природы и световоздушной среды в целом). Вместо девочки на этом эскизе – фигура мальчика, которому на вид 5–6 лет. Однако написание картины было отложено почти на десятилетие.

К началу 1950-х годов происходит дальнейшая трансформация живописного языка мастера. Картины «Колхозный ток» (1949), «Ужин трактористов» (1951), «Родник» (1952), «Юность» (1953–1954) – свидетельство утверждения новой поэтики и живописной манеры Пла-



Ил. 10. А. А. Пластов. Суббота. Фрагмент

⁸ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 5 января 1945 года. Архив семьи Пластовых, Москва.



Ил. 11. А. А. Пластов.
Эскиз № 2 к картине «Весна».
1945 г.
Бумага, акварель, карандаш,
белила. 22 x 16 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

стова, что выражалось не только в отказе от развернутой сюжетности, но и в изменении сущности и функции натурного этюда и характера его преобразования в полотне. Если в «Колхозном празднике» (1937) этюд входит в картину практически без изменений, то здесь он не только живописно, но и семантически преобразуется.

Свой опыт Пластов считал настолько важным, что обобщил его в теоретической статье «От этюда к картине», опубликованной в журнале «Творчество» в 1957 году. «Непрестанное наблюдение, запись, накопление, тренируя наш глаз, ведут нас вернейшей тропой к постижению внутренней сущности и строя вещей, к умению найти в жизни самое главное, самое организованное, типичное и нужное, то зерно бытия, без которого нет настоящего искусства, а есть лишь бездушный, зеркальный натурализм... (выделено мной. – Т. П.)»⁹.

Так, в этюде «Спящий» (к картине «Юность») решены все задачи натурного этюда – сделан анализ формы, цвета, прослежены рефлексы, узнаваемо намечены цветы. На этюде парень одет в синюю майку и коричневые брюки – обычную для деревенской жизни одежду, рядом с ним лежит фуражка. В картине же парень по пояс обнажен, на нем – белые брюки, рядом на земле – изысканного цвета голубая рубашка. Преображаются и цветы – реалистичные в этюде, в картине они приобретают образ некой идеальной воплощенности, абсолютности. Между тем автор

⁹ Цит. по: Пластов А. А. От этюда к картине // Аркадий Александрович Пластов: 1893–1972: Каталог произведений / Сост. Н. М. Августинович, Н. К. Комова, Н. Н. Мазуренко; под общей редакцией Н. А. Пластова. Л., 1977. С. 11.

исчерпывающе точно решает поставленную задачу – создать живописную метафору юности, собирая вместе все ее визуальные образы – юность человека, юность природы (зеленая рожь, узнаваемые цветы раннего июня, щенок с розовым языком, впервые увидевший жуков-бронзовок).

История создания картины «Весна» свидетельствует о дальнейшем развитии этой поэтики. Особенностью работы над картиной является малое количество характерного для Пластова подготовительного материала – этюдов, эскизов, рисунков.

Основная работа происходила летом 1954 года в Прислонихе и осенью того же года в Москве. О работе в Прислонихе свидетельствуют рисунки в блокноте № 21, этюды женской фигуры, акварельные этюды рук и головы, акварельные этюды головы и руки девочки.

Очевидно, первым по времени среди рисунков и этюдов, выполненных в разных техниках, был рисунок фигуры в интерьере – беглый набросок (ил. 12), чтобы оживить память о композиции или рассказать кому-то о своем замысле (акварельный эскиз 1945 года, скорее всего, остался в Москве).

Сохранился окончательный, расчерченный на квадраты для перевода на большой холст, эскиз № 5 (ил. 13). Рукой Н. А. Пластова (сына художника) с оборотной стороны на нем сделана надпись – «август 1954». В нем существенно изменены пропорции (по сравнению с эскизом 1945 года),



◀
Ил. 12. А. А. Пластов.
Набросок композиции
картины «Весна»
в блокноте № 21. 1954 г.
Бумага, карандаш. 20 x 14 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

▶
Ил. 13. А. А. Пластов.
Эскиз № 5
к картине «Весна».
Август 1954 г.
Бумага, акварель, гуашь,
белила. 30,5 x 19 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва



определена «геометрия» работы и утверждена композиция: прибавлено пространство вверх, убрано лишнее пространство справа, что придало ей вертикальный, удлиненный характер. Тем самым была определена доминирующая роль фигуры в данной композиции – она становится самоценностью и смыслом. Именно в таких пропорциях работа предстанет в окончательном варианте. Голова героини расположена точно на пересечении диагональных линий, но за счет умело стармонированных цветовых, тоновых и смысловых доминант это не выглядит нарочитым.

В этой композиции еще нет открытого пространства – верхнего пейзажа, и она, несомненно, носит более камерный характер, чем в окончательном варианте. По-другому расставлены предметы в интерьере предбанника (так, медный таз находится слева, рядом с ведром и не имеет того изысканного колористического смысла, который он приобретет в картине).

Рисунки в блокноте № 21 (на обложке помечено рукой Н. А. Пластова: ««Весна» ГТГ 1954») относятся к упомянутому выше эскизу и являются материалом к его уточнению или вариативному переосмыслению:

подробный рисунок с натуры бани с приоткрытой дверью;

рисунок сидящей девочки в платке (найден ракурс ручки ребенка);

рисунок своей бани (с натуры), подробный, с закопченной дверью и предбанником (ил. 14);

рисунок ручки девочки в найденном ракурсе и руки женщины (ил. 15);

рисунок дощатой стены предбанника с выраженной структурой дерева (ил. 16);

рисунок фигуры мужчины с ковшом в руке, выходящего из бани; рисунок женской головы (Рая Кондратьева).

А. А. Пластов.
Рисунки в блокноте № 21.
Ил. 14. Предбанник.
Фрагмент.
Ил. 15. Этюды рук. Фрагмент.
Ил. 16. Рисунок стены предбанника.
Фрагмент. 1954 г.
Бумага, цветные карандаши.
20 x 14 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

Ил. 15



Ил. 16



Ил. 14

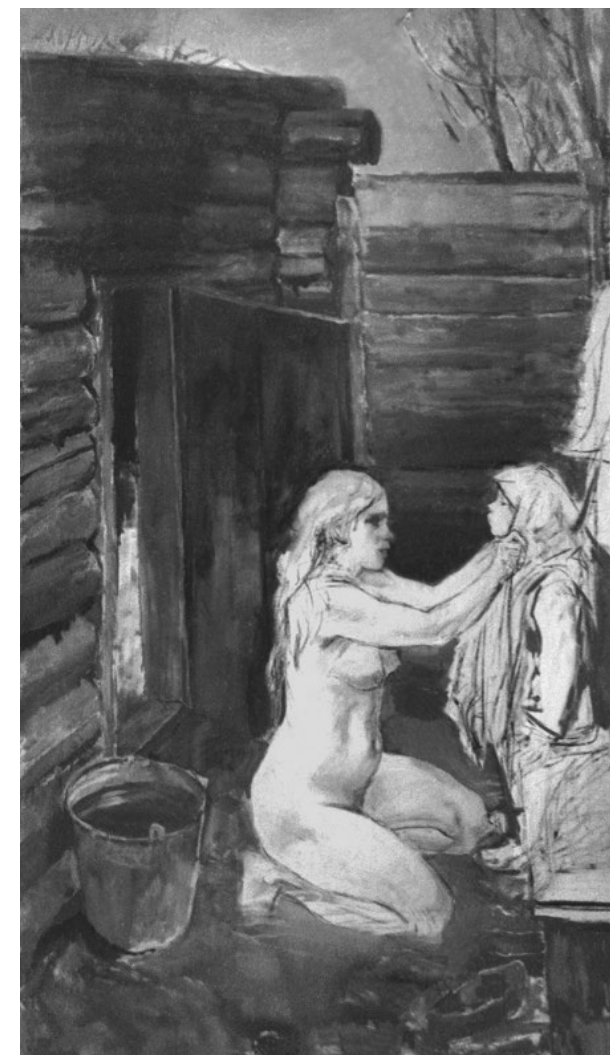


ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ (5)

▲
Ил. 17.
Картина «Весна». Рисунок углем на холсте. Фотография. Конец августа 1954 г. Собрание семьи Пластовых, Москва

►
Ил. 18.
Картина «Весна». Начало работы маслом. Фотография. Начало сентября 1954 г. Собрание семьи Пластовых, Москва

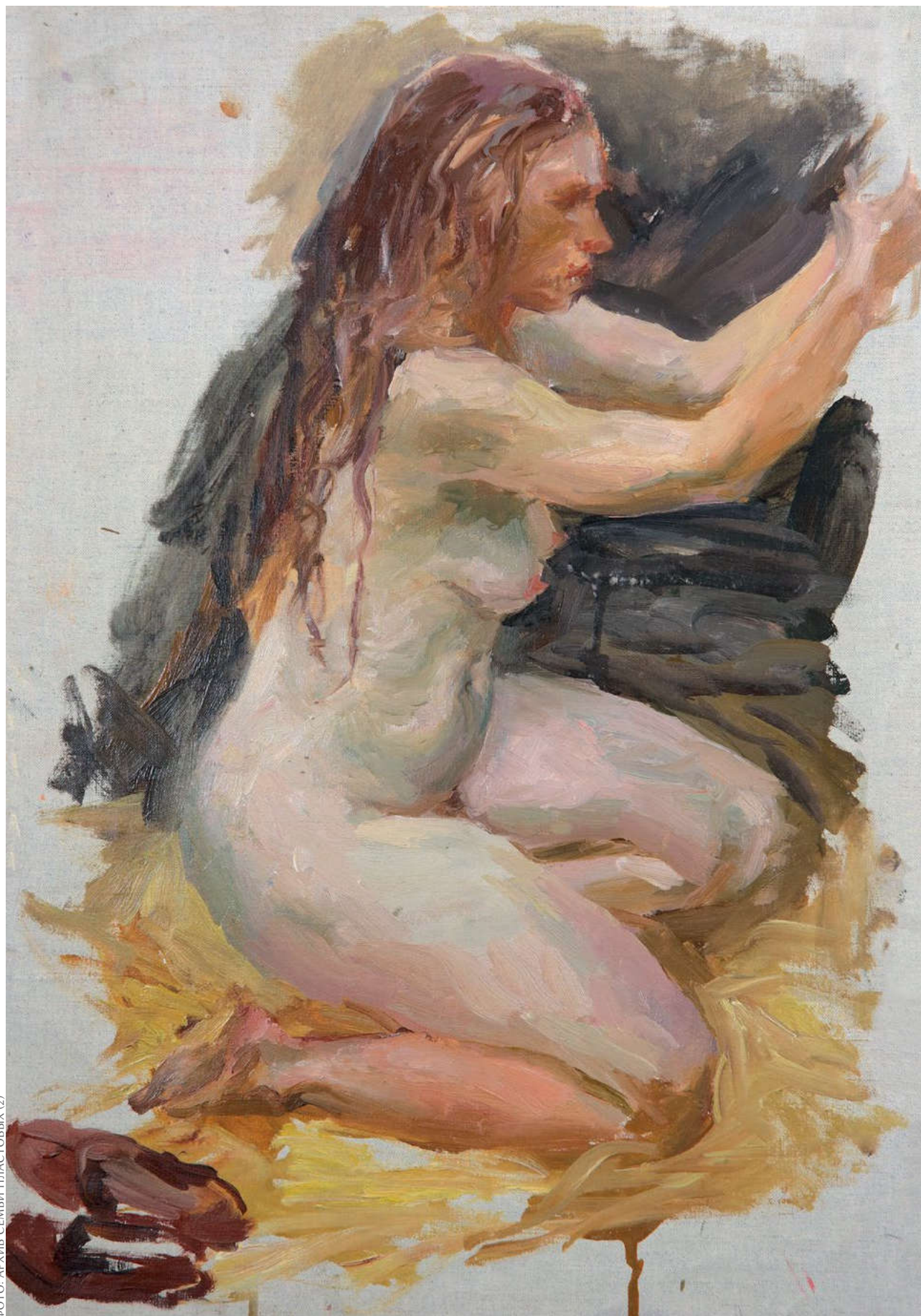
Важными свидетельствами для понимания логики работы мастера представляются две сохранившиеся фотографии 1954 года: рисунок углем на холсте («Весна». Рисунок на холсте») и начало работы маслом («Весна». Начало работы») (ил. 17, 18). Композиция полотна, характер и поза основной фигуры, а также фигура девочки соответствуют в целом расчерченному на квадраты эскизу.

Важно, что этюды акварелью и маслом (относящиеся тоже к лету 1954 года) сделаны уже к картине, намеченной на холсте: этюд маслом сидящей на корточках, акварельный этюд головы женщины, акварельный этюд головы девочки и ее руки в характерном ракурсе (ил. 19–21).

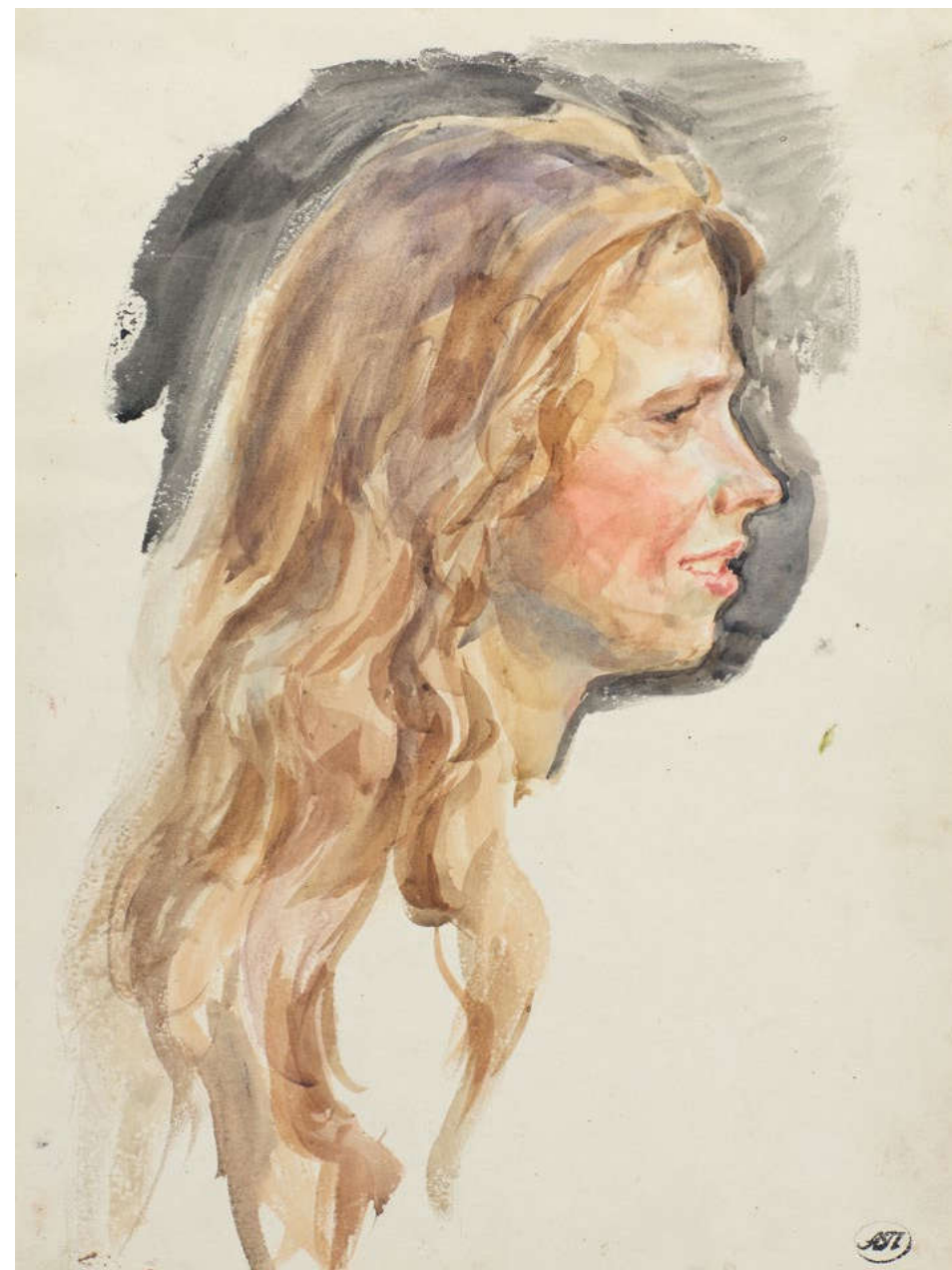
Кроме того, сохранилось несколько акварельных композиций свободного вариативного характера, повторяющих основной пластический сюжет, сделанных, видимо, летом 1954 года до появления рабочего эскиза № 5. Так, эскиз № 4 предполагает композиционное решение темы в «летнем» варианте, где введение зеленых ветел на заднем плане и их сочетание с насыщенно-рыжими распущенными волосами героини и желтой соломой безусловно придает усиленную декоративность всей сцене (ил. 22).

По-видимому, в основном работа была решена и достаточно прописана еще в Прислонихе и в ноябре 1954 года привезена в Москву. «Коля натянул мой “Предбанник”, и вот она стоит сейчас на мольберте, и вся Прислониха, как живая, опять перед глазами»¹⁰.

¹⁰ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 21 ноября 1954 года. Архив семьи Пластовых, Москва.



Ил. 19. А. А. Пластов.
Обнаженная. Этуд к картине «Весна». 1954 г.
Холст, масло. 48,5 x 32,7 см.
Собрание семьи Пластовых, Москва



Ил. 20. А. А. Пластов.
Нюся.
Этуд головы к картине
«Весна». 1954 г.
Бумага, акварель.
40,5 x 28,5 см.
Собрание
семьи Пластовых,
Москва

Однако полностью композиция художника так и не удовлетворила. И уже 24 ноября он приглашает натурщицу позировать для основной фигуры: «Сегодня часа полтора для предбанника позировала натурщица, и я кое-что очень хорошо выправил»¹¹.

Очевидно, были две натурщицы. С одной из них, Зои Бурдиной, делались фотоэтюды и наброски (ил. 23, 24, 25, 37). Фотоэтюды – редкий и почти исключительный случай в практике Пластова. Они сделаны явно с заданным освещением, как бы с задачей на выявление светом скульптурности формы. Наброски и фотографии делались с высоты головы натурщицы. В набросках найдена поза фигуры и решен вопрос с перспективой.

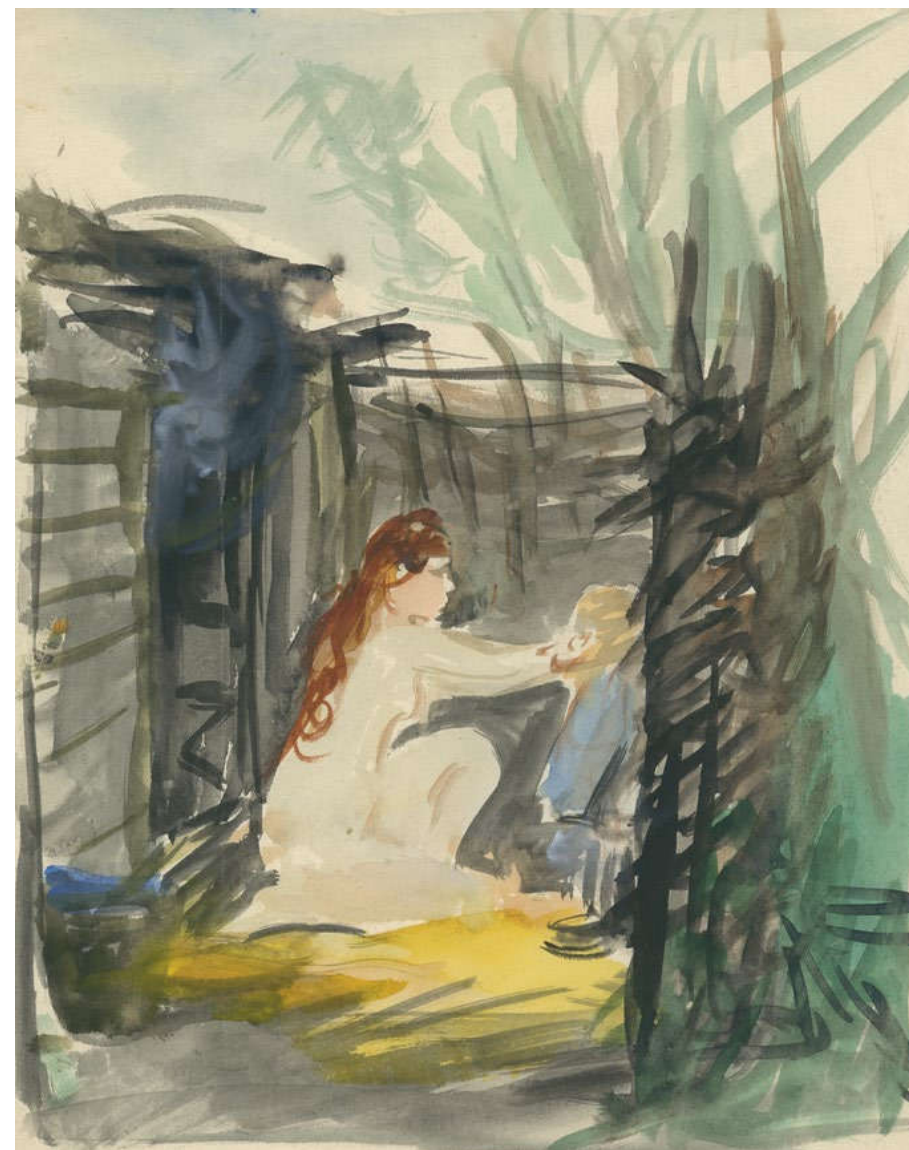
С другой натурщицы (очевидно, чуть позже) сделана подробная акварель, в которой окончательно решен вопрос позы (ил. 26). Далее по этой акварели было выполнено несколько рисунков, смысл которых состоит в поиске обобщения и идеального образа: рисунок-эскиз фигуры (без натуры) и рисунок головы (без натуры) – поиски образа героини (на обороте – вариант композиции с мужской фигурой) (ил. 27, 28).

¹¹ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 24 ноября 1954 года. Архив семьи Пластовых, Москва.



Ил. 21. А. А. Пластов.
Голова девочки Нины. Этюд к картине «Весна». 1954 г.
Бумага, карандаш, акварель. 26,7 x 18,8 см.
Собрание семьи Пластовых, Москва

ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ (2)



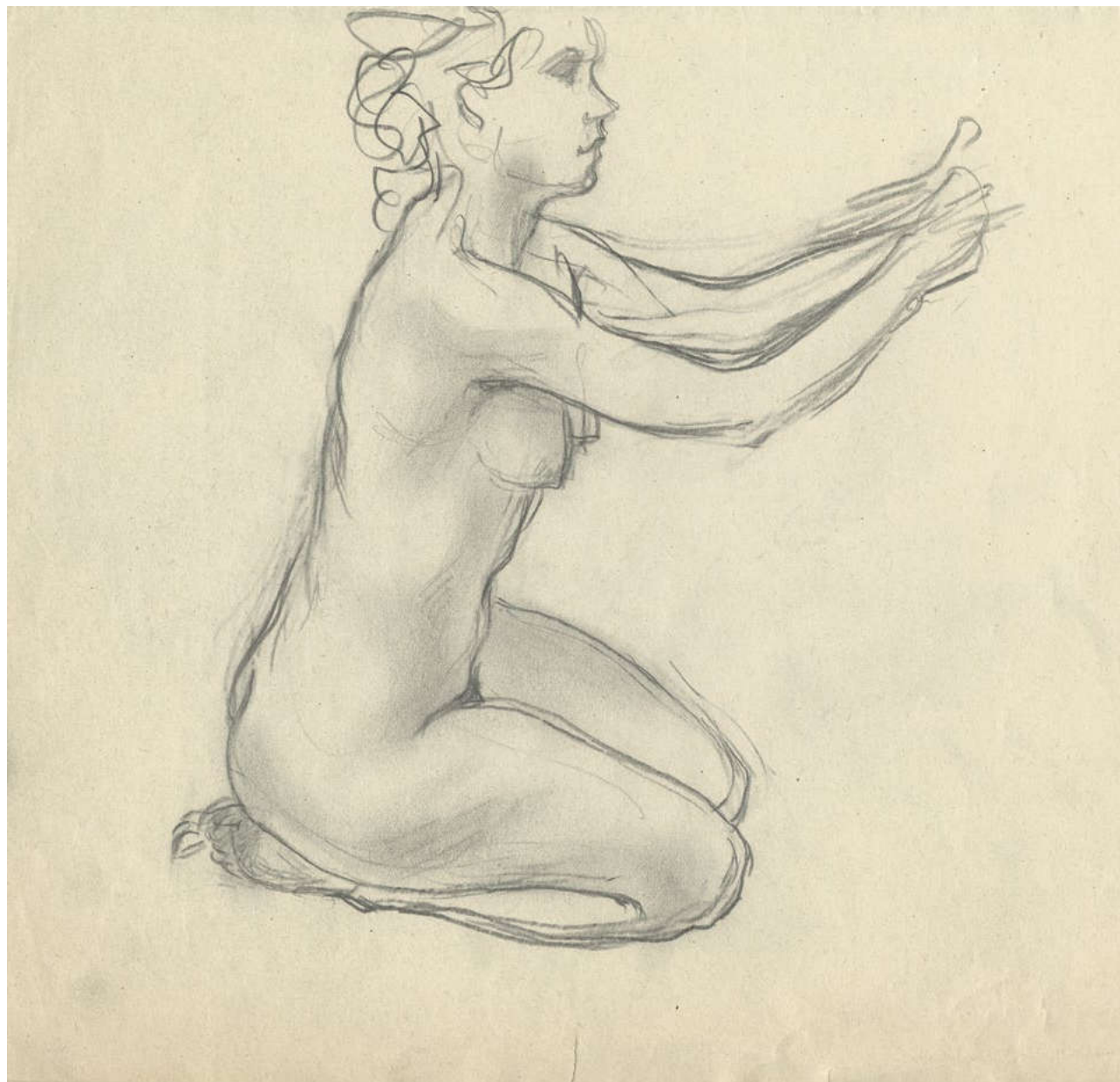
Ил. 22. А. А. Пластов.
Эскиз № 4 к картине «Весна». 1954 г.
Бумага, акварель, белила.
27 x 19 см.
Собрание семьи Пластовых, Москва

После этого художник вновь обращается к полотну. «Завтра возьмусь за “предбанник”. Задник, слава Богу, наконец-то уписался. Странная она, не знаю, как встретят. В ней есть неожиданность»¹².

Итак, в почти уже завершённой работе художник совершенно изменяет пластический язык и стилистику основной фигуры, преодолевая как господствующие, утверждённые в данном времени стереотипы, так и собственные. В поисках образа «идеального» – и в плане формы, и в плане оторванности от реальности – он становится абсолютно свободен.

Из жанровой картины, написанной по натурным этюдам, работа превращается в живописную метафору (такую же, как «Юность» или «Родник»). Именно поэтому, в отличие, скажем, от картины «Трактористки», написанной по натурным этюдам с обнажённого тела, отражающим его конкретную живую пластику (хотя и с опорой на композиции и пластические сюжеты – в частности П. П. Рубенса), картина «Весна» не укладывается в привычную для творческой лаборатории Пластова схему: эскиз – натурный этюд – картина. И не только потому, что ни один из сделанных этюдов (включая фотоэтюды) и рисунков основной фигуры полностью не вошел в картину и даже не определил ее пластическую семантику, но в основном из-за того, что художник создает «образ» тела, лишенный каких-либо индивидуальных, портретных черт.

¹² Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 13 декабря 1954 года. Архив семьи Пластовых, Москва.



Ил. 26. А. А. Пластов.
Обнаженная. Этюд к картине
«Весна». 1954 г.
Бумага, акварель, карандаш.
42 x 30,5 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

Образ обнаженной женщины, одевающей ребенка, должен быть лишен всякой чувственности и эротичности. Это образ «Венеры Небесной», в высоком титаническом смысле, идеальный и недостижимый образ. По сущностной трактовке образа «Весна» сопоставима и с «Сусанной» Тинторетто, где доминанта чистоты, недоступности и праведности, изначально заложенная в самом библейском сюжете, находит воплощение в идеальном совершенстве наготы.

С другой стороны, следует обратить внимание на то, что пластическое решение фигуры имеет прямые соответствия с известным типом скульптурной композиции.

Эскиз, сделанный в 1945 году (обозначенный как «нагая женщина одевает в предбаннике ребенка»), – свидетельство того, что пластическое решение было найдено уже тогда и шло не от наблюдаемого бытового сюжета (как и картина «Трактористки»), а, по-видимому, от известного типа скульптурной композиции «Венера на корточках»,



Ил. 23. А. А. Пластов.
Набросок с натурщицы
Зои Бурдиной.
Фрагмент.
Осень 1954 г.
Бумага, карандаш.
29,9 x 41,5 см.
Собрание семьи
Пластовых, Москва

Ил. 24, 25.
Натурщица.
Фотографии № 2, № 4.
Осень 1954 г.
Собрание семьи
Пластовых, Москва

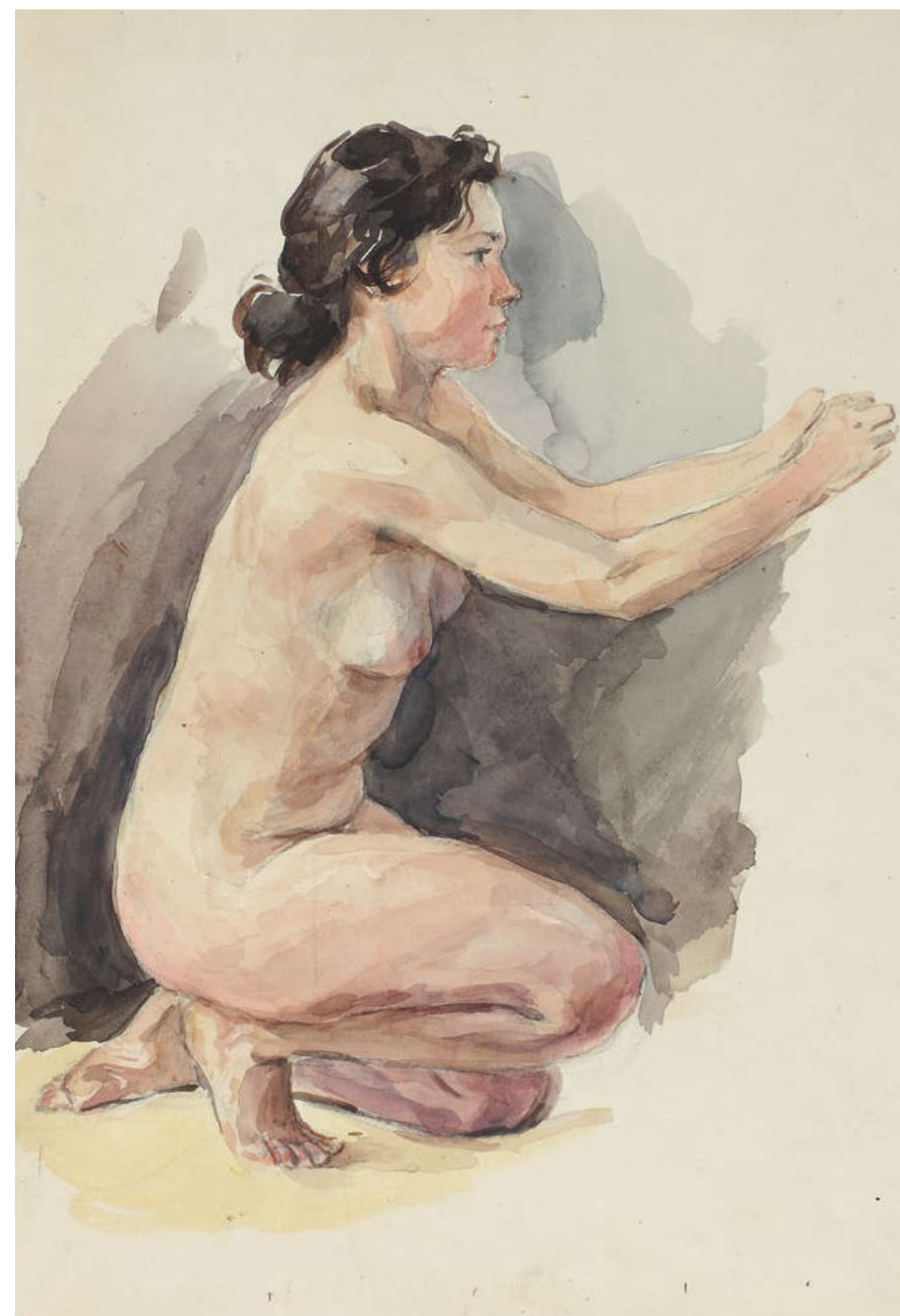


ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ (4)



или «купающаяся Афродита», восходящей к произведению греческого скульптора Дойдалса второй четверти III века до н. э. Выдающимися вариантами этой скульптуры являются «Венера Лели» (экспозиция Британского музея), «Vénus assroupie» (Лувр), «Roman Crouching Venus» (Национальный археологический музей, Неаполь) (ил. 29, 36). В отличие от скульптурной (частой в итальянской и французской пластике XVI–XVII веков), живописная трактовка данной пластической композиции представляется довольно редкой. Известно, однако, что «Венера Лели», находившаяся в начале XVII века в собрании Гонзага в Мантуе, была зарисована Рубенсом; «Roman Crouching Venus» послужила моделью для «Замерзшей Венеры» («Venus Frigida») Рубенса (1614, Королевский музей изящных искусств, Антверпен)¹³ (ил. 30), а «Vénus assroupie» из Лувра изучал Сезанн, работая над «Купальщицами». Знаменательно, что пластический опыт обоих художников был очень ценен для Пластова.

Пластов-скульптор, разумеется, был знаком по книгам и художественным альбомам с этими произведениями. Обращение к скульптурным образцам в поисках неожиданной и пластически совершенной формы

◀
Ил. 27. А. А. Пластов.
Рисунок-эскиз фигуры (без натуры). Осень. 1954 г.
Бумага, цветные карандаши.
26,8 x 19 см.
Собрание семьи Пластовых,
Москва

▲
Ил. 28. А. А. Пластов.
Рисунок головы (без натуры).
Осень. 1954 г.
Бумага, цветной карандаш.
27 x 19 см. Собрание семьи
Пластовых, Москва

¹³ Rubens: The Power of Transformation / Ed. by G. Gruber, S. Haag, S. Weppelmann, J. Sander. Munich, 2017. P. 198–199.



▲
Ил. 29. Roman Crouching Venus
(Венера на корточках).
По оригиналу ок. 250 г. до н. э.
Дойдалса из Вифинии. 140–160 гг.
Мрамор. Высота 125 см.
Национальный археологический музей,
Неаполь

▶
Ил. 30. П. П. Рубенс.
Venus Frigida (Замерзшая Венера). 1614 г.
Дерево, масло. 145,1 x 185,6 см.
Королевский музей изящных искусств
(музей Конинглик), Антверпен

¹⁴ Пластов А. А. От этюда к картине.
Л., 1977. С. 12.

представляется в данном случае вполне логичным и уже имевшим место в творчестве художника. (Выше уже говорилось о значении скульптурной пластики в картине «Трактористки».)

Перевод скульптурной пластики в живопись оказался для художника сложной задачей. Об этом свидетельствуют графические, живописные и даже фотографические этюды. Прежде всего, художник отказывается от поворота корпуса – обоснованного и выразительного в скульптуре, но не в живописи. Далее, он находит другое положение рук, определенность и даже некий упор в движении которых как бы уравнивают фигуру, придавая ей естественную устойчивость. Выпрямляя фигуру, словно лишая ее стыдливости, он привносит в образ определенную горделивость, осознание независимой красоты обнаженного тела (не свойственное, конечно, реальным сельским женщинам, воспитанным в скромности). Чтобы несколько «пригасить» этот эффект, он покрывает часть фигуры струящимися светлыми волосами. С одной стороны, длинные волосы станут чуть волнистыми, если расплести косы или пучок – что вполне могло быть у сельской женщины, с другой – это одна из излюбленных деталей женского портрета в мировом искусстве («Богоматерь с Младенцем и ангелами» Квентина Массейса (1500–1509), «Флора» Рембрандта (1634)).

Воплощение замысла, в основе которого лежало не чувственное (для Пластова – всегда чувственное) женское тело, а мраморная скульптура, сходно с работой Рубенса над картиной «Замерзшая Венера», прообразом которой была, как уже говорилось, «Roman Crouching Venus».

И самое главное, обращение к пластическим опытам скульптуры и фотографии связано с особенностями формального построения холста. В этой работе существуют как бы две модели выстраивания перспективы, не связанные друг с другом: для панорамного верхнего пейзажа и для нижней части картины.

В поисках эстетически оправданного решения художник изменяет в картине свой этюдный подход к основной фигуре. «Дело в том, что создание картины не есть переписывание на одно полотно суммы этюдов, механическое их соединение, согласно эскизу. Процесс написания картины – процесс творческий»¹⁴.



ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ (4)



Ил. 31

Точка схода линий перспективы в окончательном варианте (для нижней части холста) обнаруживается на бревенчатой стене бани. Выбор низкой линии горизонта, отказ от обычной перспективы связан с задачей эстетического «оправдания» фигуры, преодоления натуралистической деформации тела в перспективе с близкого расстояния, что происходило в натурных этюдах, сделанных с точки зрения высокого горизонта. В скульптуре такого не происходит, а посему «борьба» скульптуры и живописи в творческом сознании мастера имела, по-видимому, в данном случае важнейшее значение. Определенным выходом стала фотография, позволившая «смоделировать» низкий горизонт и найти наиболее удачную точку зрения.

Данная композиционная структура свидетельствует и об особой роли верхней части картины: «...вся Прислониха, как живая, опять перед глазами»¹⁵. Эта часть холста – панорамный пейзаж с весенним небом – становится самостоятельной и очень значимой частью работы, определяя и оправдывая ее название и метафорические смыслы.

Анализ подготовительного материала свидетельствует о движении замысла картины от бытового сюжета к метафоре. Так, в первоначальном эскизе, 1945 года, вместо девочки изображен мальчик, обозначающий, в сущности, «просто ребенка». Его присутствие необходимо для оправдания позы и движений главной фигуры. Появление девочки, как бы удвоение образа женственности – это аллюзия живописного сюжета о разных возрастах («Три возраста» Тициана, 1512–1514).

С другой стороны, в композициях, разрабатываемых в блокноте, есть рисунок с мужчиной, выходящим из двери, продолжающий «бытовую» тему, намеченную еще в 1930-е годы. Этот сюжет переводил бы всю семантику картины в сугубо бытовой план. (Он будет осуществлен в работах других художников – например, братьев С. П. и А. П. Ткачевых.)

Интересен вопрос о прототипах этой картины. Образ девочки найден в акварельном этюде, исполненном с Нины Шарымовой, – и в картине сохранены ее черты. Рисунки и натурные этюды, положенные в основу замысла, делались с молодой Н. А. Пластовой, о чем свидетельствует приведенное выше письмо. Ракурс головы героини картины отчасти напоминает портреты Пластовой в моло-



Ил. 32

¹⁵ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 21 ноября 1954 года. Архив семьи Пластовых, Москва.



Ил. 33

Ил. 31–33. А. А. Пластов. Весна. Фрагменты. 1954 г. Холст, масло. 211 x 123 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

¹⁶ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 1 января 1955 года. Архив семьи Пластовых, Москва.

дости – художник любил рисовать и писать ее в профиль. Акварельный этюд головы с распущенными волосами сделан с жительницы села Прислониха – Анны Кондратьевой, однако в картине лицо несколько изменено, уменьшено портретное сходство. Как и в случае поиска «идеального» тела, художник стремится уйти от конкретной натуры в портрете. Вообще, по-видимому, образ «Весны» в своей пластической сущности не предполагает поисков реальных прототипов. И даже привычные детали станковой картины: присутствие в ней ребенка, пейзаж, падающие редкие снежинки – не приближают героиню к зрителю, а скорее отдаляют, делают ее доступной лишь восхищенному, почти молитвенному созерцанию. Этот высокий модус определен уже названием, воскрешающим в памяти великое творение Сандро Боттичелли.

«Музейный» контекст очевиден и в сопоставлении обнаженной фигуры с одетой (от «Сельского концерта» до «Завтрака на траве»). В картине «Весна» качество цвета обнаженного тела противопоставлено теплым и матовым по качеству (и по семантике) одеждам девочки, что заставляет его буквально сиять. Колористическое решение поверхности тела, основанное на смесях голубого, розового с охрой и белилами в отсутствие резких оппозиций тепла и холода, – перефразирование цельности «телесных» решений Джорджоне и раннего Тициана.

Пейзаж и натюрморт, составляющие важнейшие компоненты полотна, также соотносятся с их значимостью в системе традиционной европейской картины.

Расширение камерного пространства картины за счет открывающегося весеннего пейзажа можно отнести к традициям старых мастеров, где важность фона и деталей была очевидной для семантики полотна. Достаточно вспомнить, например, картину Тициана «Любовь небесная и Любовь земная» (1514) с силуэтом церкви и замка или упомянутую «Сусанну и старцы» Тинторетто с очертаниями Венеции на дальнем плане.

Многоплановая семантическая значимость пейзажа, противопоставленные стихии и сущности – огня (обозначенного дымом и закопченной дверью), земли и открывающегося в пейзаже неба – углубляют и усложняют смыслы картины.

Пейзаж ранней весны со снегом, проталинами, в первый раз после зимы выгнанными коровами возвращает сознание зрителя к первичным, изначальным образам, подтверждающим метафорические смыслы полотна.

Устойчивое, незыблемое зеркало воды в ведре – словно часть стихии воды, обозначение темы купальщицы.

И даже чистая, свежая солома, постеленная на полу в предбаннике, – казалось бы, совершенно бытовая деталь – ассоциируется с колористическими образами картин Пластова «Жатва» (1945) и «Колхозный ток» (1949).

Важно, что окончательное название – «Весна» – рождается уже после завершения работы, когда достигнута полная гармония, целостность образной, стилистической, колористической системы полотна. «В мастерской весело от моего “праздника”, как я назвал свою ярмарку, и “Весны”, как наметил назвать мою голенькую. Потихоньку и в ней внесено много улучшений и очень важных, и она сейчас смотрится несравненно лучше, чем дома»¹⁶.

Картина «Весна» имела большой успех у художников и зрителей и широко обсуждалась в критике.

Как и в случаях с другими «поэзиями» Пластова этого времени: «Ужин трактористов» (1951), «Родник» (1952), «Юность» (1953–1954), «Летом» (1954), – зрители и критики картины разделились на тех, которые

пытались рассматривать ее с точки зрения представлений о советской жанровой картине, реалиях «колхозной жизни», и на иных (как правило, молодых) зрителей, с открытым сердцем встречающих наступающую «оттепель», живописным символом которой и явилась «Весна».

«Все было бы хорошо, если бы Пластов сплошь да рядом не ошибался, принимая уходящее за существующее и полагая при этом, что он выражает правду жизни, – писал Б. В. Иогансон. – Возьмем хотя бы его картину “Весна”, наиболее интересную из последних работ... Посмотришь на картину во второй, в третий раз, четвертый раз – первое впечатление проходит, и тогда начинаешь рассуждать: “А зачем Пластову надо было брать баню “по-черному”? Ведь это не этюд с целью выявить белизну тела на фоне бревенчатой, покрытой сажей стены бани. Ведь это картина, стало быть, обобщение. Почему предбанник без крыши? И начинаешь догадываться, что баня “по-черному” необходима была Пластову для живописного эффекта светлого тела на черном фоне. А снятая крыша – для того, чтобы дать верхнее освещение и показать пейзаж»¹⁷.

Современность картины была в утверждении свободы. И это чувствовали «избранные» зрители.

«А отразилась ли в этой картине современность? – писал А. А. Каменский об одной из новых работ Пластова. – Да, отразилась. Отразилась, так сказать, опосредованно в ощущении полноты и счастья жизни, радужной ее зари, которыми буквально пронизана картина. По-моему, это чувство, порожденное нашей эпохой, есть и в другой картине Пластова – “Весна”, хотя ей и придали заголовок “В старой деревне”... Но ведь, право же, не ради восхваления старого обычая написано это полотно. Оно воспекает прелесть туманного влажного дня ранней весны, красоту молодого крепкого тела девушки, выбежавшей в холодный предбанник, чтобы помочь одеться сестренке, крохотной, но уже подражающей степенности взрослых девчурке, с уморительно поджатой нижней губой. Разве не современно это торжество полной сил, живых соков молодости»¹⁸.

Возможно, именно «Весна» стала воплощением давней творческой мечты Пластова о его сакральном собеседовании со зрителем: «Мне хочется в будущей картине путем соответствующей композиции, ритма, общего колорита передать – словами непередаваемый – момент в природе, когда вдруг лицом к лицу встаешь с первозданной красотой, с неизреченным чудом небес, и на это мгновение вдруг падают с тебя оковы твоего ничтожного бытия, и душе, освобожденной и внезапно просветленной, на краткие мгновения приоткрываются заветные двери райских обителей. Мне хочется, чтобы взглянув на эту вещь, человек вздохнул бы вздохом какого-то освобождения – пусть на мгновение и то хорошо бы»¹⁹.



Ил. 34. А. А. Пластов.
Весна. 1954 г.
Холст, масло. 211 x 123 см.
Государственная Третьяковская
галерея, Москва

¹⁷ Иогансон Б. Всесоюзная художественная выставка 1954 года: Всенародный смотр // Искусство. 1955. № 2. С. 8.

¹⁸ Каменский А. Тема и образ: (Заметки с выставки) // Искусство. 1955. № 2. С. 16.

¹⁹ Пластов А. А. Письмо Н. А. Пластовой от 19 ноября 1935 года. Архив семьи Пластовых, Москва.



Т. Ю. Пластова

Картина А. А. Пластова «Весна». К истории создания

Аннотация. Статья посвящена изучению истории создания и эволюции замысла одной из самых известных картин А. А. Пластова «Весна» (1954). Работа с обнаженной натурой была важной частью творческой лаборатории мастера, о чем свидетельствуют как рисунки и графические композиции, так и станковые картины: «Купание коней», «Трактористки», «Суббота», «Весна» и другие.

Большую роль в формировании оригинального пластического языка художника играл опыт изучения репрезентации обнаженного тела в мировом искусстве – от Рубенса и Ватто до Ренуара и Сезанна.

Исследуя историю создания работы и подготовительный материал к картине «Весна», автор приходит к выводу, что пластическое решение фигуры восходило не к натурному живописному этюду, а к известному типу скульптурной композиции «Венера на корточках», или «купающаяся Афродита», выдающимися примерами которой могут считаться «Венера Лели» (экспозиция Британского музея), «Vénus assourpie» (Лувр). В поисках эстетически оправданного решения художник отказался от традиционной модели построения перспективы и использовал два варианта перспективного сокращения – для верхнего пейзажа и нижней части картины. Выбор низкой точки горизонта был связан с задачей преодоления натуралистической деформации тела в перспективе с близкого расстояния, что происходило в натурных этюдах. Важное значение при этом имели фотоэтюды, позволявшие «смоделировать» низкий горизонт и определить наиболее удачную точку зрения. Художник стремился найти формулу «идеального» тела.

Анализ подготовительного материала свидетельствует о движении замысла картины от бытового сюжета к метафоре, к поэтике «бессобытийного жанра».

Картина «Весна» и другие «поэзии» Пластова 1950-х годов («Ужин трактористов», «Родник», «Юность», «Летом») ознаменовали новый этап как для творчества мастера, так и для всего отечественного искусства второй половины XX века.

Ключевые слова: А. А. Пластов, «Весна», обнаженная натура, П. П. Рубенс, «Венера Лели», «Vénus assourpie», композиция, перспектива, фотоэтюд, метафора.

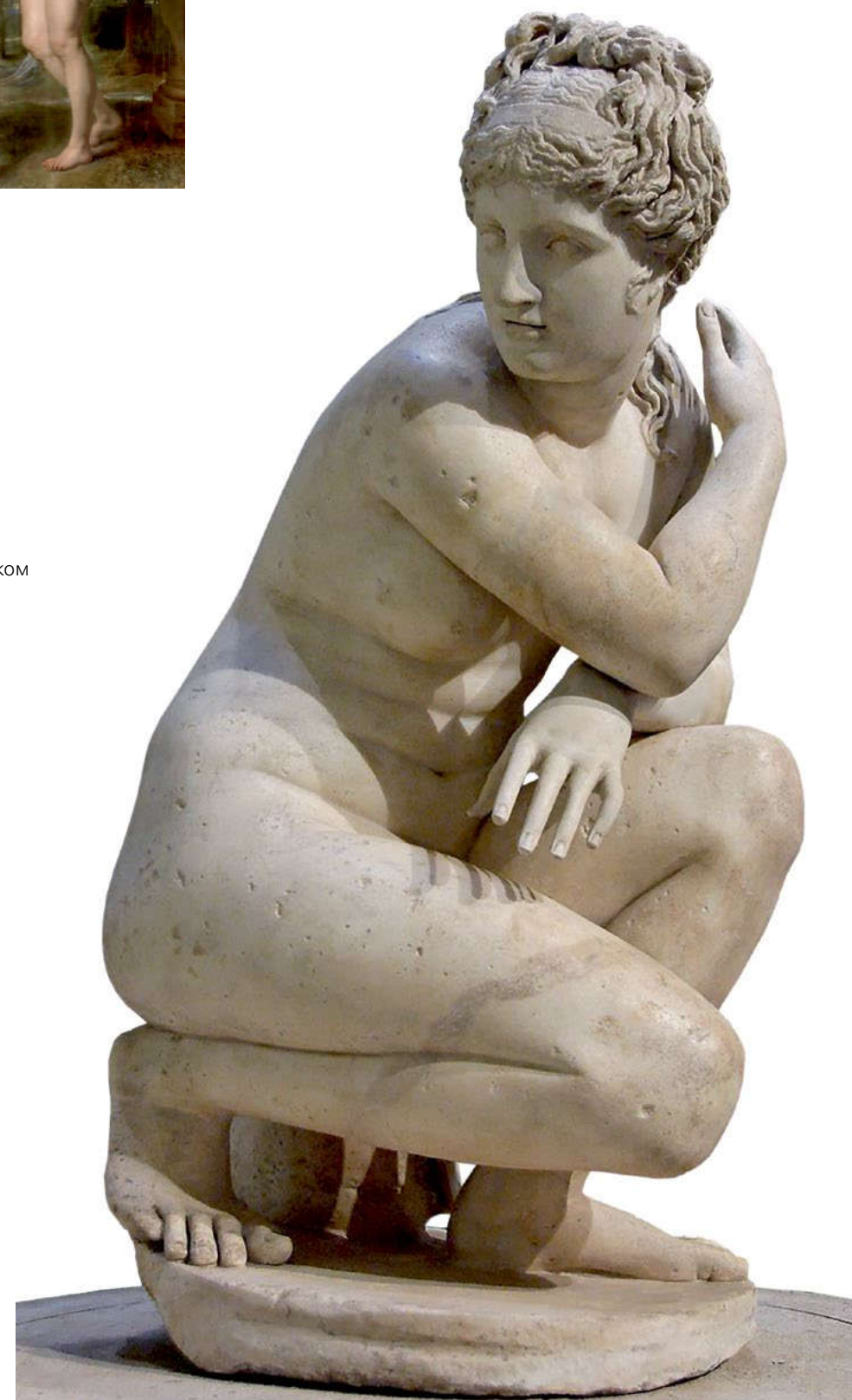
1. Венера Советская: К 90-летию Великой Октябрьской социалистической революции / Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2007. 274 с.
2. Епишин А. С. Триумф «пролетарского тела»: Репрезентация телесности в раннесоветской живописи 1930-х годов // Пластовская осень: Международная ассамблея художников, Ульяновск, 24–26 сентября 2013 года. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. С. 165–167.
3. Иогансон Б. Всесоюзная художественная выставка 1954 года: Всенародный смотр // Искусство. 1955. № 2. С. 6–10.
4. Каменский А. Тема и образ: (Заметки с выставки) // Искусство. 1955. № 2. С. 11–19.
5. Кларк К. Нагота в искусстве: Исследование идеальной формы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 478 с.
6. Круглов В. К. Русский неоклассицизм // Неоклассицизм в России / Русский музей. СПб.: Palace Editions; Graficart, 2008. С. 13–29.
7. Лентяшин В. А. Единица хранения: Русская живопись – опыт музейного истолкования. СПб.: Золотой век, 2014. 438 с.
8. Пластов А. А. От этюда к картине // Аркадий Александрович Пластов: 1893–1972: Каталог произведений / Сост. Н. М. Августинович, Н. К. Комова, Н. Н. Мазуренко; под общей редакцией Н. А. Пластова. Л.: Художник РСФСР, 1977. С. 10–13.
9. Пластова Т. Ю. Античная тема и мифологические сюжеты в творчестве А. А. Пластова и проблемы неоклассицизма в русском искусстве XX века // Искусствознание: Журнал по теории и истории искусства. 2013. № 1–2. С. 495–512.
10. Пластова Т. Ю. Почва и судьба // Аркадий Пластов: Почва и судьба: К 120-летию со дня рождения / Русский музей. СПб.: Palace Editions, 2013. С. 29–41.
11. Пластова Т. Ю. Любовь земная и любовь небесная. Образ женского тела в творчестве А. Пластова и традиции европейской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА: Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. 2014. № 2. С. 261–270.
12. Пластова Т. Ю. Творчество А. Пластова и европейский пластический сюжет // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА: Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. 2019. № 2. Ч. 1. С. 142–150.
13. Пластова Т. Ю. Образ прекрасной купальщицы // Собрание: Искусство и культура. 2019. № 9 (54). С. 84–99.
14. Rubens: The Power of Transformation / Ed. by G. Gruber, S. Haag, S. Weppelmann, J. Sander. Munich: Hirmer, 2017. 312 p.
15. Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970. Milano: Skira, 2012. 295 p.
16. Swanson V. G. Hidden Treasures: Russian and Soviet Impressionism, 1930–1970s. Scottsdale: Fleischer Museum, 1994. 205 p.



ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ (2)

▲ Ил. 35. П. П. Рубенс.
Три грации.
1630–1635 гг.
Холст, масло.
220,5 x 182 см.
Музей Прадо, Мадрид

► Ил. 36. Crouching Venus
(Венера Лели). II в. н. э.
Мрамор. Высота 125 см.
Королевская коллекция
(экспонируется в Британском
музее), Лондон



T. Yu. Plastova. “Spring” by A. A. Plastov: The History of Creation

Abstract: The article addresses the story behind the creation and design evolution of one of the most renowned paintings by A. A. Plastov, “Spring” (1954). Portrayal of nudity constituted an important part of the master’s creative endeavors, as evidenced by both drawings and graphic compositions, as well as easel paintings: “Bathing the Horses”, “Tractor Drivers”, “Saturday”, “Spring” and others.

The experience of studying the representation of a naked body in world art – from Rubens and Watto to Renoir and Cezanne – played an indispensable role in shaping the artist’s original corporeal language. By exploring the creation of “Spring” and examining the preparatory material for the painting, the author concludes that the depiction of the figure’s movements and posture derived not from a full-scale pictorial study of a live model, but rather built upon the famous type of sculptural composition “Crouching Venus”, or “Aphrodite Bathing”. Among works regarded as preeminent examples of the discussed tradition one can find “Lely Venus” (the British Museum), “Vénus Accroupie” (Louvre). In search of an aesthetically justified solution, the artist abandoned the traditional approach to the construction of perspectives by using two types of perspective reduction – one for the upper part of the landscape, while another for the lower part of the painting. The choice to place the horizon line at a low point was related to the task of overcoming naturalistic body deformation perceived from a close distance, which would usually occur in sketches made from live models. In order to avoid the aforementioned distortion it was essential to utilize photo studies, which allowed to “simulate” a low horizon and determine the most suitable perspective. The artist strived to discover the “ideal” formula for the portrayal of a body. The analysis of the preparatory material testifies to the change of the initial idea behind the painting from a slice of life to a metaphor, to the poetics of the “eventless” genre.

“Spring” and other “poetic” artworks created by Plastov in the 1950s (“Tractor Driver’s Supper”, “The Spring” (1952), “Youth”, “Summer”) marked a new stage not just for the artist’s oeuvre, but for all Russian art of the latter half of the 20th century.

Keywords: A. A. Plastov, “Spring”, nudity, P. P. Rubens, “Lely Venus”, “Vénus Accroupie”, composition, perspective, photo study, metaphor.

Ил. 37.
Натурщица.
Фотографии №1.
Осень 1954 г.
Собрание семьи Пластовых,
Москва



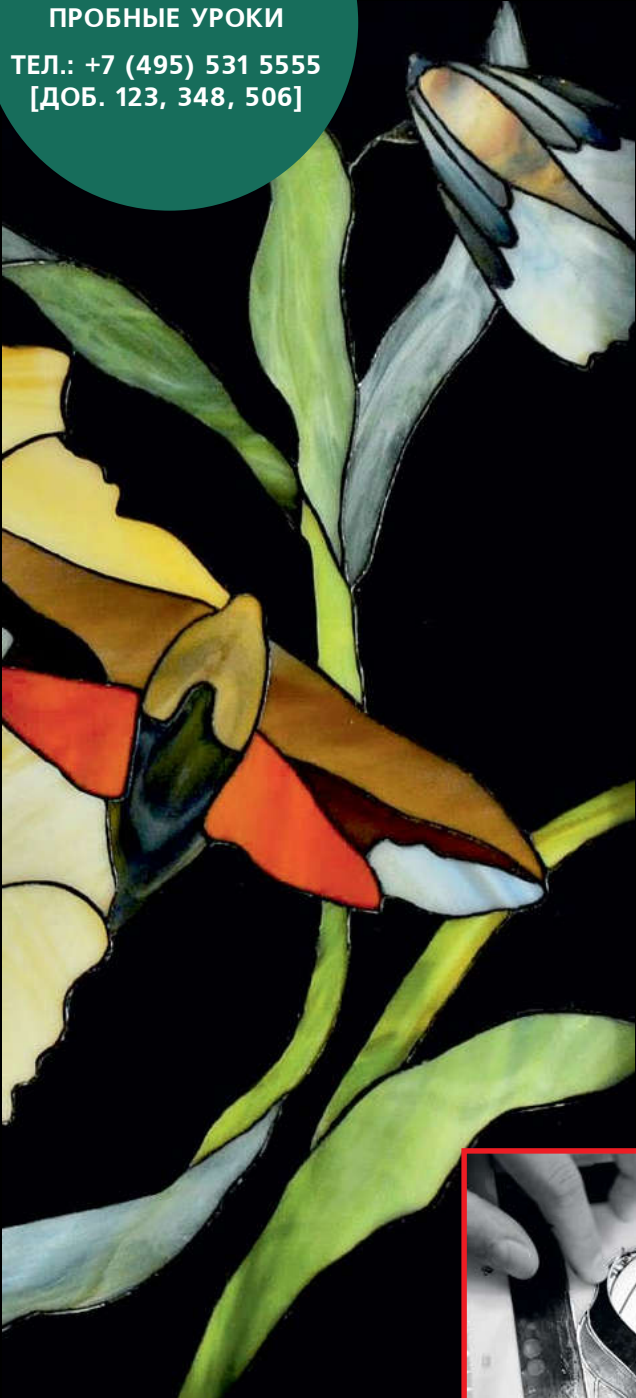
ФОТО: АРХИВ СЕМЬИ ПЛАСТОВЫХ

1. Epishin, A. S. (2014). Triumf “proletarskogo tela”: Reprezentatsiya telesnosti v rannesovetskoj zhivopisi 1930-h godov. In *Plastovskaya osen': Mezhdunarodnaya assambleya hudozhnikov* (165–167). Korporatsiya tehnologij prodvizheniya. [In Rus.] 2. Gruber, G., Haag, S., Weppelmann, S., & Sander, J. (Eds.). *Rubens: The power of transformation* (2017). Hirmer. 3. Ioganson, B. (1955). Vsesoyuznaya hudozhestvennaya vystavka 1954 goda: Vsenarodnyj smotr. *Iskusstvo*, 2, 6–10. [In Rus.] 4. Kamenskij, A. (1955). Tema i obraz: (Zametki s vystavki). *Iskusstvo*, 2, 11–19. [In Rus.] 5. Klark, K. (2004). *Nagota v iskusstve: Issledovanie ideal'noj formy*. Azbuka-klassika. [In Rus.] 6. Kruglov, V. K. (2008). Russkij neoklassicism. In *Neoklassicism v Rossii. Russkij muzej* (13–29). Palace Editions; Graficart. [In Rus.] 7. Lenyashin, V. A. (2014). *Edinica hraneniya: Russkaya zhivopis' – opyt muzejnogo istolkovaniya*. Zolotoj vek. [In Rus.] 8. Plastov, A. A. (1977). Ot etyuda k kartine. In N. A. Plastov (Ed.), *Arkadij Aleksandrovich Plastov: 1893–1972: Katalog proizvedenij* (10–13). Hudozhnik RSFSR. [In Rus.] 9. Plastova, T. Yu. (2013). Antichnaya tema i mifologicheskie syuzhety v tvorchestve A. A. Plastova i problemy neoklassitsizma v russkom iskusstve XX veka. *Iskusstvoznanie: Zhurnal po teorii i istorii iskusstva*, 1–2, 495–512. [In Rus.] 10. Plastova, T. Yu. (2014). Lyubov' zemnaya i lyubov' nebesnaya. Obraz zhenskogo tela v tvorchestve A. Plastova i tradicii evropejskoj zhivopisi. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda: Vestnik MGHPA: Nauchno-analiticheskij zhurnal po voprosam iskusstvovedeniya*, 2, 261–270. [In Rus.] 11. Plastova, T. Yu. (2019). Obraz prekrasnoj kupal'shicy. *Sobranie: Iskusstvo i kul'tura*, 9(54), 84–99. [In Rus.] 12. Plastova, T. Yu. (2013). Pochva i sud'ba. In *Arkadij Plastov: Pochva i sud'ba: K 120-letiyu so dnya rozhdeniya. Russkij muzej* (29–41). Palace Editions. [In Rus.] 13. Plastova, T. Yu. (2019). Tvorchestvo A. Plastova i evropejskij plasticheskij syuzhet. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda: Vestnik MGHPA: Nauchno-analiticheskij zhurnal po voprosam iskusstvovedeniya*, no. 2, vol. 1, 142–150. [In Rus.] 14. *Socialist realism: Soviet painting 1920–1970* (2012). Skira. 15. Swanson, V. G. (1994). *Hidden treasures: Russian and Soviet impressionism, 1930–1970s*. Fleischer Museum. 16. *Venera Sovetskaya: K 90-letiyu Velikoj Oktyabr'skoj socialisticheskoy revolyucii. Russkij muzej* (2007). Palace Editions. [In Rus.]



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ

ОБУЧЕНИЕ
ВЗРОСЛЫХ И ДЕТЕЙ
ТЕХНИКЕ ВИТРАЖА.
ПРОБНЫЕ УРОКИ
ТЕЛ.: +7 (495) 531 5555
[ДОб. 123, 348, 506]



ЗАКАЗ ВИТРАЖА: +7 (495) 531 5555

MASTERSKIE@ACADEMY-ANDRIAKA.RU

ТИФФАНИ
Способ соединения
стеклянных
деталей витража
при помощи
медной фольги

АВТОРСКИЕ РАБОТЫ,
КОПИИ,
МОНОМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРОЕКТЫ,
ЭЛЕМЕНТЫ ДЕКОРА
ИНТЕРЬЕРА

ФЬЮЗИНГ,
РОСПИСЬ
ПОД ОСТЕКЛЕНИЕ
И СМЕШАННАЯ
ТЕХНИКА

МАСТЕРСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ СТЕКЛА

