

Шоколо И.Н.

Два портрета игумена Виссариона кисти Петра Кончаловского: цельность художественного образа

Аннотация: Исследовательский фокус направлен на анализ двух малоизученных портретов священнослужителя, игумена новгородского Антониева монастыря 20-х гг. XX века, Виссариона кисти лауреата Сталинской премии Петра Петровича Кончаловского. Целью является не только глубокое рассмотрение портретных произведений, но и расширение понимания творчества Кончаловского, не столько как художника цвета и формы, а как мастера цельных портретных образов, созданных в слиянии индивидуальной авторской живописи и русской национальной традиции в приверженности христианским духовным идеалам. Указываются особенности прочтения портретов представителями советского искусствоведения. Начиная с описания исторических данных создания, автор обращается к стилистическому, колористическому, технико-технологическому и композиционному анализу, результаты которого приводятся в параллельном сравнении картин. Особым вкладом автора представляется определение главенствующей роли мотива действия в построении образа духовного лица. Проводится параллель с триптихом М.Нестерова «Труды Преподобного Сергия», благодаря чему обнаруживается разница в поиске духовного идеала художниками-современниками. В результате исследователь приходит к выводу о замысле единого образа в изображении двух взаимодополняющих сюжетных действий, позволяющих через картинность решить портретные задачи. Представитель духовенства, по Кончаловскому, реальный человек, несущий в себе вневременные истины христианского служения независимо от трагического перелома 20-х годов. В заключении приводится уникальный феномен смелого экспонирования живописцем портретов настоятеля монастыря на собственных и международных выставках работ советских художников.

Ключевые слова: Художественный образ, Юрьевский собор, Виссарион-сапожник, русская живопись, Петр Кончаловский, Портрет русского духовенства, Сергей Радонежский, духовный идеал, колорит, мотив действия.

Review: The research is focused on the analysis of the two understudied portraits of a religious figure, Hegumen of Novgorod Antoniev's Monastery of the 20s of the XXth century Vissarion painted by the Stalin Prize Winner Pyotr Konchalovsky. The purpose of the research is not only to provide an in-depth analysis of the portraits but also to extend the concept of Konchalovsky's creativity rather as a master of integral portait images created in the process of combination of the author's individual style and Russian national Christian tradition than an artist of color and shape. The researcher points out some specific interpretations of the aforesaid portraits by Soviet cultural experts. Starting from description of the historical background when those portraits were made, the author of the article also analyzes style, color, technology and composition and performs a comparative analysis of the two portaits. The author's contribution to the topic is the determination of the main role of the motive of the action in constructing an image of a clergy. The researcher compares the portraits to M. Nesterov's triptych 'Works of Sergius the Reverend'. As a result, Shokolo outlines the difference in searches for the spiritual ideal by modern artists. The researcher concludes that the artist deliberately created the integral image depicted in two mutually reinforcing genre paintings, thus achieving his goals through portrait. Konchalovsky depicts the clergy as a real man preaching eternal Christian values despite the tragic church crisis of the 20s. in conclusion the author describes a unique phenomenon of the artist's presenting his religious portraits at Soviet and international exhibitions.

Keywords: Colour, spiritual ideal, Sergiy Radonezhsky, artistic image, Yurievsky temple, Vissarion– shoemaker, Russian painting, Pyotr Konchalovsky, portrait of the Russian clergy, the motive of the action.

«..всегда стремлюсь найти стиль изображаемого человека, открыть в нем общечеловеческое, потому что мне дорого не внешнее сходство, а художественность образа. Общечеловеческого и ищущу я прежде всего в оригиналах моих портретов. Суриков верно говорил: „Греческую красоту и в остяке найти можно“. Ее-то и надо искать в портрете, если понимать его как художественное произведение, а не как простое воспоминание о таком-то человеке, рассказанное на языке живописи» [1, с.67].

П.П. Кончаловский

В рамках исследования, посвященного портретам русского духовенства первой трети XX века, автором предлагается обратить искусствоведческое внимание на два портрета настоятеля новгородского Юрьева монастыря Виссариона, созданные в 1926 году Петром Петровичем Кончаловским. На сегодняшний день известно, что одно из произведений «В Юрьевском соборе (Игумен Виссарион)» находится в собрании семьи Филатовых и экспонируется в лондонском музее фонда «ART RUSSE», куда было приобретено из коллекции Музея «Арбат-Престиж» (после 2008 года) [2, с.186]. Второе же произведение «Виссарион-сапожник» принадлежит Фонду культурного и исторического наследия Петра Кончаловского, образованного на основе коллекции семьи художника.

Несмотря на существенное значение живописного наследия Петра Кончаловского и постоянное внимание к его многочисленным произведениям, предлагаемые автором статьи портреты, оказались малоизученными, результатом чего явилось отсутствие описания картин и анализа изобразительно-выразительных средств, не определена их художественная ценность. Таким образом, данный недостаток в изучении станет целеполагающим для настоящего исследования. Кроме того, по мнению автора, подробное рассмотрение двух портретов священнослужителя позволит глубже взглянуть на мировоззрение самого Кончаловского, расширить понимание творческого наследия мастера.

В искусствоведческих трудах советского периода и современной литературе о портретах игумена упоминается вскользь или не упоминается вовсе. Никольский публикует в 1936 году в своей книге «Петр Петрович Кончаловский» воспоминания и мысли ху-

дожника об искусстве, среди которых можно найти несколько строк, где мастер будто дает себе оправдание и определяет цель создания образов священника. В издании 1964 года приведена статья А.Д.Чегодаева, в которой указывается неверная дата создания полотен (1925 год вместо 1926 года) и изменяется имя игумена Виссариона на имя Фотий, к тому же отмечая живописные стороны произведений, искусствовед с пренебрежением отзывается о созданном образе [3, с.9]. В основательной монографии 1967 года Марка Лазаревича Неймана представлен не значительный анализ произведения «Виссарион-сапожник», и то в рамках портретов представителей народа, изображенных с характерным для каждого родом занятия. Современные же авторы в статьях, альбомах, каталогах в лучшем случае указывают два священнических портрета в списке произведений художника и публикуют их изображения.

Обращаясь непосредственно к интересующим произведениям, стоит начать с истории их создания.

В 1925 году художник со своей семьей возвращается из длительной поездки по Европе. И, по словам его жены Ольги Васильевны, когда они «вернулись домой, стало ясно, что в Европе видели все, а своих фресок не знаем» [4, с.113]. И тогда семья решает три лета подряд провести под Новгородом, где поселяются в Юрьевской слободе на Ильмень Озере и на подворье Антониева монастыря. На протяжении нескольких летних сезонов, под впечатлением от неизвестной ранее и захватившей его сознание «иной» родины Кончаловский создает множество графических и живописных пейзажей, пишет «портреты» новгородской земли: «Все эти вещи полны густым соком земли. Все эти деревья, скалы, здания, люди, – не только

существуют, но и утверждают себя и предаются своему бытию» [5, с.165-166]. И с таким же «запоем» вглядывается в самих новгородцев: «чистый славянский тип, похожий на древние иконы. Лица продолговатые, никакой инородческой примеси» [6, с.17]. Именно такой человеческий тип художник воплощает в программном масштабном произведении «Новгород. Возвращение с ярмарки» 1926 года. И в этом же году пишет те самые портреты настоятеля новгородского монастыря Виссариона.

Из списка каталога к юбилейной выставке 1956 года становится известно, что созданию этих живописных образов предшествовал ряд карандашных эскизов: два рисунка выполненных графитным карандашом «Новгород. Сапожник» оба размером 27х36см, наброски Игумена Виссариона на одном

листе с другими эскизами, выполненные итальянским карандашом; «Игумен Виссарион»: бумага, итальянский карандаш, 45х36см; и «Сапожник игумен Виссарион» в той же технике и тех же размеров [7, с.41]. К сожалению, их изображения, как и места их хранения, автором не найдены. Но очевидным кажется тот факт, что Кончаловский не нарушает сложившегося порядка работы над созданием портрета. Он и здесь не обращается к краскам без сложившегося на бумаге образа: «Весь этот зрительно-мозговой процесс и отражается в рисунке, хоть иногда и не сразу, а после нескольких попыток. Это – первый этап работы, всегда имеющий у меня колоссальное значение. Рисунок должен давать самый яркий, самый сильный образ, который очень выручает при дальнейшей работе» [1, с.101].

Не имея визуального представления о ходе художественной мысли в процессе поиска графического образа, можно в полной мере оценить живописный результат. Перед зрителем предстают два портрета одного и того же человека, в разном действии, но как две стороны одной медали, как два равноценных взгляда на одну и ту же личность. И дальнейшее описание этих произведений представляется наилучшим вести параллельно.

Первой, и, пожалуй, единственной объединяющей портреты чертой в композиционном решении является идентичность поворота головы, как нечто не случайное и преднамеренное: в три четверти к зрителю с опущенным вниз взглядом по направлению к действию рук. В портрете «В Юрьевском соборе» священник запечатлен в момент церковной службы.



П.П.Кончаловский «В Юрьевском соборе (Игумен Виссарион)», х\м, 134х180,5 см, 1926г.

Виссарион с мягким, по-отечески теплым выражением лица, с легкой улыбкой, обращен к прихожанам: к маленькой в лиловом платье девочке, стоящей к нему лицом с зажатым в кулачке, по всей видимости, праздничным яблочком; к одетой в темное с по-мужски натруженными руками старушке, целующей крест и совершающей крестное знамение, за которой готовится к совершению ритуала эскизно намеченная молодая женщина. Во втором же портрете все внимание настоятеля, сидящего на стуле, сосредоточено на чинке сапога. И такое напряжение глубокого внимания на конкретном процессе, на конкретном предмете словно подчеркивается изображением на пожилom лице такого незначительного, на первый взгляд, элемента, как очки.

Облачение игумена, как и общее его окружение, определяются совершаемым действием. Праздничная, сочная в сочетании тепло-золотистых оттенков с вкраплениями красных цветов фелонь, наперстный золотой крест и иссиня-черный клубок Виссариона в «Юрьевском соборе» сменяются повседневной черной рубахой и рабочим светло-серым фартуком, на голове убор отсутствует вовсе.

Несмотря на разный формат и размер полотен, масштаб фигур настоятеля одинаков. Близко и восприятие глубины пространства, в которое помещен главный герой: церковное монументальное убранство не читается многопланово и приравнивается к тесной комнате второго портрета. В первом случае Виссарион-служитель представлен стоящим перед солеей у преграждающей зеленой решетки на фоне иконостаса и царских врат. Здесь все насыщено конкретно представленными предметами: иконы и елейники с горящими лампадками, аналойный столик и высокий подсвечник, – все словно в красочном праздничном хороводе и одновременно в равнозначности между собой. В другом произведении интерьер менее ясный и определенный. Священник изображен, по всей видимости, в келье среди стопок многочисленных книг и расположенных за спиной Виссариона, на столе, икон, узнаваемых зрителем по лишь намеченным характерным абрисам окладов. Изображение момента быденного труда обогащается присутствием духовного мира священных книг.



П.П.Кончаловский «Виссарион-сапожник»,
х\м, 116x102см, 1926г.

Приемы живописи в двух портретах довольно схожи. Они написаны сильно, звучно, теми широкими и свободными движениями кисти, с помощью которых Кончаловский легко объединяет цвет и линию. Искания пластической выразительности сочетаются с исканиями звучных цветовых отношений. В обоих случаях можно видеть, как мазки красок по-скульптурному лепят форму, как тонкие темные линии «подсекают» ее и выверяют рисунок. При этом соблюдается главное правило художника – превосходство живописности над натурализмом: «Нам надо постоянно и зорко следить за своими ошибками, и прежде всего за ошибками в сторону снижения качества живописи, в сторону натурализма» [1, с.63]. Натурализм представляется художнику оппонентом реализма.

Разность, и почти противоположность колорита определяются вновь образом изображаемого события. Красочность, яркость и насыщенность цвета сменяется в «Виссарионе-сапожнике» темным, ограниченным в красках, но, несомненно, живописным решением, в котором, однако, тональная сторона имеет не меньшую значимость. Сложные цветовые замесы с ограниченной палитрой сближают здесь живопись Кончаловского с творческим наследием Сурикова, и этот факт подмечает Нестеров в 1927 году, после прошедшей в Москве выставки художника, в письме к другу Турыгину, добавляя, что мастер «идет вперед», что живописные качества «Игумена Варсонофия (Виссариона)» превосходны [8, с.324].

Закончить описание и начать разговор о жанровости, типичности и художественной образности двух портретов хотелось бы с оправдательной цитаты воспоминаний самого Кончаловского: «У меня, понятно, не могло быть решительно никаких намерений „прославлять” монашество [„В Юрьевском соборе» 1926 года.], в чем меня упрекали. Меня просто сильно заинтересовала в данном случае давно уже наблюдаемая мною человеческая „двуликость”, величайшая перемена, какую производит подчас во всем облике человека выполняемое им дело...Теперь, увлеченный живописностью обстановки, я решил показать оба наблюдаемых мною аспекта одного человека и, что было особенно заманчиво, потому, что оба они облекались в различные и очень интересные для живописи формы, требовали совершенно различных подходов, особой гибкости» [1, с.101].

По замечанию М.Л.Неймана «Кончаловскому казалась примечательна та перемена в человеке, которую производит, выполняемое им дело. Собственно с этим он и связывал типичность образа» [9, с.163].

В портретном творчестве художника можно выделить три этапа развития, в каждом из которых определяются свои цели и принципы. На начальном этапе портрет играет роль натюрморта. «В портретах, написанных до той поры, я действительно искал вещиности, натюрмортности, потому что искал ее во всем» [1, с.78]. После революции возвращается к идеям реалистического искусства, ставит перед собой новые задачи обобщенного типического и общечеловеческого в портрете. На позднем этапе творчества обращается к психологии образа, которую ранее порицал и ставил по другую сторону истинного художественного образа: «„Портрет” – очень сложный и многообразный вид живописи. Но главное здесь в том, чего ищет художник: психологии или художественного образа, то есть неразрывнейшей связи психологии с формой, такой связи, когда психология сполна растворяется в форме. В современном портрете очень много чисто психологической экспрессии – Репин, Серов, Цорн» [1, с.81].

Возвращаясь к анализируемым портретам и вспоминая вышеприведенную цитату о целях, которые ставил перед собой художник в портретах игумена, следует отметить, что они созданы именно в период стремления к широте обобщенной трактовки, но, тем не менее, именно в этих портретах достигается слияние

художественного образа и психологии портрируемого, его внутренней сути.

В двух портретах немаловажное значение имеет сюжетная сторона, мотив действия. Изображаемый естественно связан со всем, что его окружает, с реальной обстановкой, где он так или иначе проявляет себя в движении, в жесте, в слове, в работе, требующей напряжения духовных и физических сил и, в конечном счете, в том, что является его жизненным призванием. «Интересно, что человек, изображенный за починкой обуви, в другом портрете предстает перед нами новгородским игуменом. Лицо его остается прежним, но весь облик неузнаваемо преобразуется.» . И если в первом портрете образ игумена читается художником в единении с паствой, в неразрывности с народом и общей верой, с надеждой передаваемой той самой девочке, как образу будущего и хранителю традиций. То во втором портрете служение Богу и Христово учение находит свое воплощение в образе труда, игумен здесь не священнослужитель, но проповедник истин. Вспоминая триптих М.В.Нестерова «Труды Преподобного Сергия», созданного в 1896-1897 гг., невозможно не провести параллель образного строя. Простой труд ремесленника или крестьянина становятся для обоих художников опорой в понимании подлинного православного служения, в котором любовь к Богу равна любви к ближнему. И выражением любви, ее мерой видится труд, как смирение и самоотдача. Но если Нестеров обращается к легендарному русскому святителю, наделяя его метафизическим свечением вокруг головы, выстраивая композицию по канонам близким к иконе, и тем самым приподнимая, отрывая образ святого над реальностью. То для Кончаловского становится важным его современник, непрестанно несущий в себе образ веры и дух русского народа. Художник не ищет намеренно христианского идеала в прошлом, но интуитивно находит его в настоящем. В реальном он видит духовное.

Удивительным образом, видимая жанровость обоих портретов преодолевается картинностью произведений. Элементы действия здесь не мешают решению собственно портретной задачи.

Ставя перед собой художественную задачу «двуликости» образа одного человека, Кон-

чаловский превосходно с ней справляется. Но не двуликим создает художник Виссариона. В образе не читается лицемерие или фальшь, притворство или криводушие – все то, что было бы уместным увидеть глазами новой советской власти. Здесь «двуликость» является зрителю способом глубже увидеть замысел живописца. Каждый из портретов не нарушает цельности образа духовного лица, а скорее позволяет расширить рамки восприятия священника. Чуткий талант мастера раскрывает зрителю в теплом образе игумена Виссариона не только суть церковного служения, но и впервые в изобразительном искусстве современное художнику духовное лицо высокого сана прочитывается так по-земному, в процессе будничного труда, в котором сконцентрированы все духовные силы обычного человека. Игумен Виссарион, словно следуя заветам молитвенника души русской Сергия Радонежского, к тому же, как и он игумена, становится олицетворением служения не только Богу, но и народу, неотрывной частью которого он сам и является. И по Кончаловскому, путь такого священнического служения двойственен, но непротиворечив: служение Богу в храме становится духовным служением пастве, а обыденный труд сапожника – телесным служением по любви к ближнему. Осознанно или в силу глубокой художественной интуиции Кончаловский находит оптимальную форму выражения образа посредством двух сюжетных действий, которые определяют все: от ко-

лорита до композиционного решения, от замысла до воплощения общей идеи. И только благодаря такому решению достигается право рассмотреть портретируемого глубже и точнее. Два произведения подчинены созданию единого образа.

Со времени создания портретов и на протяжении всей прижизненной выставочной деятельности художника оба полотна в обязательном порядке входили в экспозиции, как на Родине мастера, так и за рубежом. Кончаловский смело демонстрирует образы священника в 1941, 1947, 1951, 1956 гг. в Москве и Ленинграде; в 1927 году в Пекине, а в 1929 в Нью-Йорке на выставках работ советских художников. Эти факты еще раз доказывают значимость, с которой живописец относился к своим творениям. И автору кажется ошибочным, что на сегодняшний день у зрителя нет возможности воспринимать два произведения цельно, в едином экспозиционном пространстве. Таким образом, теряется не только полнота прочтения портрета, но и глубина понимания творчества живописца. Благодаря проведенному изучению портретов игумена Виссариона открывается новый Кончаловский. Кончаловский – не сезанист, воспринявший европейские новации любви к форме и цвету, но Кончаловский – мыслитель, мастер не столько психологического портрета, сколько портрета – образа, основанного на исконно русском понимании православного служения.

Библиография:

1. Никольский В.А. Петр Петрович Кончаловский. М.: Всекохудожник, 1936. 151с.
2. Турчин В.С. Петр Кончаловский. М.: Белый город, 2008. 351 с.
3. Кончаловский. Художественное наследие. М.: Искусство, 1964. 544 с.
4. Неизвестный Кончаловский. Живопись из собрания художника, частных коллекций и ГМИИ им. Пушкина. М.: АХИОМА GRAFIC, 2002. 296с.
5. Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2 (Русское советское искусство). М.: Искусство, 1982. 391 с.
6. Петр Кончаловский. М.: Галерея «Дом Нащекина», 2005. С.17
7. Петр Петрович Кончаловский, народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, 1876-1956 [Текст] : к столетию со дня рождения; Каталог выставки. М.: Советский художник, 1976. 87 с.
8. М. В. Нестеров. Письма. Избранное. Л.: Искусство, 1988. 536с.
9. Нейман М.Л. П.П. Кончаловский. М.: Советский художник, 1967. 328с.

References (transliterated):

1. Nikol'skii V.A. Petr Petrovich Konchalovskii. M.: Vsekokhudozhnik, 1936. 151s.
2. Turchin V.S. Petr Konchalovskii. M.: Belyi gorod, 2008. 351 s.

3. Konchalovskii. Khudozhestvennoe nasledie. M.: Iskusstvo, 1964. 544 s.
4. Neizvestnyi Konchalovskii. Zhivopis' iz sobraniya khudozhnika, chastnykh kollektzii i GMII im. Pushkina. M.: AXIOMA GRAFIC, 2002. 296s.
5. Lunacharskii A.V. Ob iskusstve. T. 2 (Russkoe sovetskoe iskusstvo). M.: Iskusstvo, 1982. 391 s.
6. Petr Konchalovskii. M.: Galereya «Dom Nashchekina», 2005.S.17
7. Petr Petrovich Konchalovskii, narodnyi khudozhnik RSFSR, deistvitel'nyi chlen Akademii khudozhestv SSSR, 1876-1956 [Tekst] : k stoletiyu so dnya rozhdeniya; Katalog vystavki. M. : Sovetskii khudozhnik, 1976. 87 s.
8. M. V. Nesterov. Pis'ma. Izbrannoe.L.:Iskusstvo,1988. 536s.
9. Neiman M.L. P.P. Konchalovskii. M.: Sovetskii khudozhnik, 1967. 328s.