# РЕФЕРАТ

по культурологии

 ТЕМА: № 89 Творчество художника П.П. Кончаловского

 План:

1. Эволюция портретной живописи П.П.Кончаловского

Живопись П.П. Кончаловского

Советская портретная живопись—ор­ганичная и весьма существенная часть искусства социалистического реализма, отмеченная всеми важнейшими его при­знаками. В то же время она является, как уже говорилось, столь же неотъем­лемой частью мирового искусства, од­ной из самых своеобразных и (мы мо­жем уже сегодня это утверждать) са­мых значительных вех на пути исто­рического развития портрета.

Жизненная и эстетическая сущность интересующего пас жанра предопреде­лена прежде всего советской действи­тельностью, открывшей новый, социа­листический мир и новую, социалисти­ческую личность. Вместе с тем его реалистическая природа связана с луч­шими традициями мирового искусства портрета, складывавшимися на протя­жении веков. Реализм, лежащий в ос­нове этих традиций, имеет не только свою историю, но и свою постоянно раз­вивающуюся структуру.

Мы говорили, что не всегда искусст­во той или иной эпохи является пря­мым развитием каких-то главных тен­денций искусства эпохи предыдущей. Бывает, что и человек несет в натуре своей больше черт прародителей, чем отца и матери. Однако в большинстве случаев родительские свойства все же доминируют. И потому опытный психо­лог, определяя генезис характера изу­чаемого человека, прежде всего обраща­ется к характерам его родителей. Так поступим и мы в этой небольшой гла­ве, где рассмотрим непосредственные истоки советской портретной живописи.

Тяга к монументализации портретного образа характерна для многих моло­дых русских живописцев той поры, в частности П.П. Кончаловского, а так­же для ряда молодых армянских, гру­зинских, украинских мастеров. Причем, как мы увидим, творческие истоки ее весьма разнообразны.

С особой наглядностью отмоченные позитивные и негативные стороны дея­тельности бубнововалетцев выразились в творчестве *П. Кончаловского.*

Родословная Кончаловского-портретиста весьма обширна и многопланова. При всем том в ней прослеживается очень мудрая внутренняя логика, сви­детельствующая о большой определен­ности характера дарования живописца и ясной целеустремленности, редкой бескомпромиссности его, казалось бы, всеядной художнической натуры. Он жадно впитывал все, что было так или иначе родственно его таланту, и реши­тельно противостоял влияниям (порой очень заманчивым и ярким), с его талантом не совместимым. С большим почтением относился юноша Кончаловский к Репину, был близок с Серовым, дружен с Врубелем. Но не один из этих великих портретистов не оставил сколь­ко-нибудь заметного следа в формиро­вании его портретного стиля. Ему была далека “чисто психологическая экспрессия” этих мастеров. Из всех корифеев русской живописи только Суриков с его широким и могучим темпераментом, весомо материальным, красочно щедрым живописным языком нашел в Копчаловском благодарного продолжателя.

 Говоря об этой преемственности, имеется в виду продолжение лишь одной из многочисленных граней творчества Сурикова, связанной с ярким жизнеутверждением прекрасной человеческой плоти, которое чудесно выразилось в буйно-радостном “Взя­тии снежного городка” и особенно — в полно­кровных суриковских портретах. Кончаловский часто с восхищением вспоминал слова великого мастера о том, что греческую кра­соту и в остяке найти можно, считая их клю­чом; пониманию основной задачи портре­тиста. Суриков в свое время похвалил едва ли не первый портрет, написанный Кончаловским (тогда еще гимназистом), —портрет сестры в красной кофточке на сером фоне. отдав должное “горячему колориту” юного автора. Во многом через Сурикова пришла впоследствии к молодому художнику глубо­кая влюбленность в великих европейских мастеров XVI и XVII веков, в том числе в таких непревзойденных портретистов, как Типиап. Рембрандт. Веласкес.

Суриков — наиболее глубокая, устой­чивая, быть может, главная, органич­ная привязанность Кончаловского. Но не единственная и не постоянная. По настоящему он придет к Сурикову лишь в пору своей творческой зрелости. А по­ка свойственная молодым одаренным натурам тяга к новому, современному влекла Кончаловского в мир творческих дерзаний конца **XIX** — начала **XX** века, который был создан импрессионистами и на “развалинах” которого строили свое искусство постимпрессионисты. Ван Гог, Сезанн, Матисс — вот кто осо­бенно притягивает к себе Кончаловско­го в предреволюционные годы.

Под сильным воздействием Матисса создано одно из самых известных поло­тен молодого Кончаловского — портрет художника Г. Б. Якулова (1910). То было произведение, призванное, по за­мыслу автора, взорвать некие застояв­шиеся, рутинные формы портретной живописи. Совершенно искренне, в са­мом “неприкрытом” виде хотел Кончаловский в этом образе противопоставить излюбленной многими художниками “миловидности, причесанности и прилизанности” портрета то, что счита­лось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле было, как утверждал мастер, чрезвычайно красивым. “Показать хотелось красоту и живописную мощь этого мнимого “безобразия”, по­казать самый характер Якулова”, — вспоминал Кончаловский. При всей шокирующей, на первый взгляд, образ­ной структуре портрета в нем, бесспор­но, нашла отражение та “живописная мощь”, которая пленила Кончаловского в полюбившейся ему модели. Отразился в нем и “самый характер” Якулова — артистически яркий, острый, оригиналь­ный. В. С. Кеменов считает, что Кон­чаловский в этом портрете “достиг большего”, предугадав “характер даль­нейшего творчества Георгия Якуло­ва”. Это верно. Но верно еще и дру­гое. Портрет Якулова во многом предвос­хищал и дальнейшее творчество самого Кончаловского. Не будь этого дерзкого опыта, возможно, не было бы ни порт­рета Мейерхольда, ни портрета Пушки­на, ни других значительных послереволюционных полотен Кончаловского, чем-то родственных его “Якулову”.

В середине 20-х годов на основе (или, вернее, на руинах) “Бубнового валета” возникло общество “Москов­ские живописцы”. В его декларации, как и в декларациях других рассмот­ренных нами группировок, во главу угла был положен реализм. Особо под­черкивалось, что “общество ставит себе задачей действительный синтез совре­менного содержания и современной ре­альной формы”. Однако путь не толь­ко к осуществлению, но даже и к са­мой постановке такой задачи был дли­телен и тернист, шел через преодоле­ние немалых трудностей, требовал от художников решительных жертв, со­знательного отхода от вошедших уже в привычку модернистических живопис­ных концепций.

В этом отношении очень показатель­на эволюция портретного творчества П**.** *Кончаловского.*

Светлое, полнокровное, жизнерадост­ное искусство Кончаловского-портретиста представляет очень яркую и плодо­творную ветвь советской живописи. Од­нако долгое время оно не привлекало специального внимания искусствове­дов. Слишком живучим было преду­беждение против портретов Кончаловского, о которых часто приходилось слышать, что они да, в сущности, не что иное, как разновидность натюрмор­тов живописца, лишний раз подтверж­дающая “вещность” его художествен­ного мировосприятия. Отвечая на по­добные упреки, Кончаловский говорил: “Разумеется, форма и цвет всюду суще­ствуют по одним и тем же законам, но никак не значит, что к человеку можно относиться в живописи так же, как к бутылке какой-нибудь. И мне очень странно слышать обвинения в натюрмортности, предъявляемые теперь к моим портретам. Они могут быть несо­вершенны по живописи, пусть даже плохи, но это совсем не потому, что я и теперь подхожу к человеку с точки зрения вещности природы. Это кончи­лось еще со “Скрипачом”, в 1918 г. В портретах, написанных до той норы, я действительно искал вещности, натюрмортности, потому что искал ее во всем. Но для портретов, написанных после революции, такое обвинение не­обоснованно, в корне противоречит моему пониманию искусства живопи­си”. Это очень важное признание. Пожалуй, ни у кого из портретистов Октябрьская социалистическая револю­ция не вызвала столь решительной, можно сказать, коренной перестройки творческого метода, как у Кончаловского. Давнишняя тяга вечно кипучего и беспокойного художника к “каким-то новым методам”, в поисках которых он, но его собственным словам, ухватился за Сезанна, как утопающий за соломин­ку, помогла Кончаловскому в совет­ские годы обрести более широкую и прочную творческую опору. Действи­тельно, этот новый метод, пришедший на смену затянувшимся экспериментам Кончаловского, впервые открыл в нем могучего зрелого мастера реалистиче­ского портрета. Впрочем, зрелость при­шла не сразу.

Перелом, как о том свидетельствует сам художник, обозначился в “Скри­паче” — портрете оркестранта Большого театра Т. Ф. Ромашкова (1918г.). И дело не столько в том, что при всей своей внешней модернистичности “Скрипач” написан сравнительно жизненно, сколь­ко в идейно-творческих предпосылках, породивших эту жизненность.

1918 год, в котором был создан “Скрипач”, первый год революции — “переломная” дата в творческой биогра­фии многих художников. У Блока его знаменуют “Двенадцать”, у Петрова-Водкина — известный “Автопортрет”, у Рылова — “В голубом просторе”, у Коненкова — мемориальная доска рево­люционеров. Думается, в этом была не­кая историческая закономерность, спо­собствовавшая возникновению именно в ту нору у ряда мастеров совершенно исключительного духовного подъема.

 Примерно таким же внезапным для художника духовным подъемом, пере­вернувшим многие из его, казалось бы, незыблемых, чувств и представлений, был вызван “Скрипач” Кончаловского.

“Скрипач” показался тогда мне как-то выпадающим из общего хода живопи­си, каким-то необыкновенным. До тех пор меня сильно притягивала именно вещность природы, телесность, а здесь противно даже было думать о мясе, костях, человеческом скелете: так хо­телось, чтобы все было одухотворенным, совершенно лишенным вещности, зем­ной плоти”,— вспоминал художник. Кончаловскому тогда казалось, что эта одухотворенность шла от музыки Баха, которую исполнял Ромашков во время сеансов и которая преображала не­взрачный в быту облик скрипача. Воз­можно, что было именно так и на са­мом деле. Но очевидно также и то, что одухотворенность модели встретилась и слилась с той особой одухотворен­ностью самого художника, о которой мы говорили выше и возникновение которой следует связывать не только с музыкой Баха.

Кончаловский долго присматривался и “прислушивался” к Ромашкову, долго “прицеливался” к портрету, делал за­рисовки, но писал недолго — всего лишь один сеанс. По сути дела портрет не­дописан и выглядит как этюд. Ху­дожник умышленно отказался от дальнейшей работы над ним, боясь испортить. И поступил, конечно, пра­вильно.

Музыка, одухотворившая своего ис­полнителя, должна была, по замыслу живописца, дать ключ и к формальному решению портрета. Фигура играющего на скрипке Ромашкова мыслилась Кончаловскому как бы сотканной из мате­матически строгих и логически стройных звуков Баха. Музыкальные ноты как-то сами собой обращались, по мне­нию художника, в окрашенные плос­кости холста, самые ничтожные музы­кальные намеки раскрывали какие-то глубочайшие истины живописи. Мастер говорил, что за работой над этим порт­ретом он получил новый урок искусст­ва подходить к природе.

Многое из того, о чем мыслил и что чувствовал художник, создавая “Скри­пача”, безусловно, передалось портрету. Правда, Кончаловский не был рожден для чисто духовной трактовки образа. Как ни отрекался он в тот момент от "телесности", его музыкант далеко не бесплотен, как ни открещивался от “мяса” и “костей”, руки, держащие скрипку и смычок, весьма увесисты. А большая коренастая фигура Ромашкова, широко развернутая на холсте, отнюдь не парит в воздухе. Напротив, благодаря точке зрения снизу она как бы наседает на нас. Но не это в порт­рете главное. При всей своей матери­альности, бесспорно, восходящей к Се­занну, геометризованные формы “Скри­пача” отнюдь не застыли, не неподвиж­ны. И тут не только движение смычка по струнам или пальцев по грифу скрипки. Тут нечто большее. Внутрен­нее движение разлито во всей фигуре. Оно отражается и в едва намеченных, но выразительных и не лишенных пор­третной индивидуализации чертах со­средоточенного лица музыканта. Это пронизывающее весь портрет движение создается очень активной игрой цвето­вых пятен, лепящих образ, мерцанием неожиданного для Кончаловского тех лет неяркого тонального колорита, по­строенного на сочетании серых, синих и охристых красок.

Мы не склонны разделять убежден­ность художника в том, что портрет Ромашкова соткан из музыкальных форм. В этом смысле, он не идет ни в какое сравнение с истинно музыкаль­ными портретами, скажем, Кузнецова или Чернышева. Но он соткан из оду­хотворенной плоти. Более того, живопи­сец как бы передает самый процесс ее формирования. И в этом большая утверждающая сила образа.

Кончаловский еще не ушел от Сезан­на, но он навеки порывал с его эпиго­нами, вставшими на противоположный путь — разложения, а в конечном счете разрушения образа человека.

Обнаружившая себя в “Скрипаче” тяга художника к проникновению во внутренний мир человека отныне становится непременным свойством всех наиболее значительных работ Кончаловского-портретиста. Она есте­ственно обусловила и соответствующее расширение круга активно осваивае­мых традиций. Кончаловский обращает­ся к Рембрандту.

Мы знаем, что Рембрандт не однаж­ды приходил на помощь многим выдаю­щимся мастерам в наиболее трудную, подчас критическую пору их творческо­го созревания, когда появлялось осо­бенно сильное стремление к углублен­ному образу. Так было, к примеру, с Делакруа. Так было и с недавним ку­миром Кончаловского Ван Гогом.

Кончаловский избирает очень ориги­нальный способ обращения к великому голландскому живописцу. С присущей ему прямотой и смелостью он решает по-своему повторить какой-либо рем­брандтовский мотив. Выбор пал на “Автопортрет с Саскией” — одно из са­мых жизнерадостных и, следовательно, наиболее близких Кончаловскому по духу произведений. Художник решил написать парный портрет — себя и же­ну — в обстановке и позах, близких рембрандтовским.

“Автопортрет с женой” (1923г.) — од­на из существенных вех на пути Кон­чаловского к новому методу, открыв­шемуся перед художником в советские годы. При всей откровенной схожести с картиной Рембрандта — это вполне самостоятельное и современное произ­ведение, в котором вечная тема ликую­щего семейного счастья приобрела ори­гинальное, неведомое дотоле решение. Портрет сделан так, что самая схо­жесть, призванная сказать зрителю о духовном и творческом созвучии совет­ского живописца Рембрандту, одновре­менно подчеркивает, оттеняет и суще­ственные различия, отчего более реши­тельно выступает новизна картины Кончаловского. Впрочем, второе обна­руживает себя не сразу. Первоначаль­ный взгляд на портрет целиком воскре­шает Рембрандта. Рембрандтовская замкнутая композиция — художник с женой на коленях, бокалы вина в ру­ках, большая согнутая в локте рука на переднем плане. Рембрандтовский фон с тяжелой драпировкой в правом верх­нем углу. Рембрандтовская светотень, золотистость колорита.

Однако чем больше мы всматрива­емся в этот рембрандтовский образ, тем больше обнаруживаем в нем нечто совершенно нерембрандтовское.

Мы помним, что в основе композиции “Автопортрета с Саскией” — выдвину­тая вперед большая фигура Рембранд­та. Жена — заметно меньше и на вто­ром плане. У Кончаловского все иначе. Весь первый план он отдал жене. Сам же скромно разместился на втором. Фигуры равновелики. И, думается, дело здесь не только в том, что жена Кон­чаловского была крупной, полной, сколько в том, что живописец восполь­зовался этим для выявления идеи *рав­нозначности* образов, идеи, лежащей в основе творческого замысла портрета и отразившей суть взаимоотношений пор­третируемых. Жена Кончаловского, Ольга Васильевна, дочь В. И. Сурикова, обладавшая незаурядным умом и силь­ным самостоятельным характером, раз­биравшаяся в делах творческих так же хорошо, как и в делах житейских, была равноправной с мужем хозяйкой семьи и верной подругой художника. И впол­не естественно, что, задумав парный портрет, Кончаловский решил изобра­зить ее именно так.

Равнозначность фигур поддержана равнозначностью сближенных голов портретируемых (у Рембрандта они ра­зобщены), общностью выражения их лиц. Открытое доброе лицо Кончалов­ского озарено светлой радостной улыб­кой, гораздо более сдержанной, чем у Рембрандта. Несравненно сдержаннее и жест руки с бокалом, твердо лежащей на столе. В совершенно ином плане, чем у Рембрандта, представлена и жена художника. Улыбка, осветившая ее ли­цо, проще, демократичнее, чем у Саскин. Соответственно проще и костюмы. В них нет ни парадного блеска, ни драгоценных украшений (как в карти­не Рембрандта). Они скромны, хотя по-своему праздничны и красивы. Компо­зиция Кончаловского относительно сдержанна и устойчива. В ней ясно обозначен геометрический центр (бока­лом жены), но она не статична. Внут­ренней приподнятости образов вторит, в частности, движение ритмически со­гласованных рук, как бы опоясываю­щих группу. Ритмическое нарастание действия идет и по диагонали — от нижнего правого угла, через руки с бо­калами к повернутому в профиль лицу О. В. Кончаловской.

Исходя из внутренней концепции об­раза (она сложилась в воображении мастера еще до того, как он начал пи­сать портрет). Кончаловский решал и цветовой строй произведения. Ему хо­телось, чтобы в портрете не было ника­кой яркости красок, чтобы весь он был насыщен тоном, светотенью. Он стре­мился уже не “делать” предмет, не пе­редавать признаки его вещности, как это часто бывало раньше, а “писать”, вводить портретируемых в окружаю­щую их среду. И тут Рембрандт, ко­нечно, сыграл решающую роль. Глубо­кий золотисто-черный бархатный коло­рит, нежесткая, но энергичная факту­ра, созданная пастозной цветовой кладкой, очень живая светотеневая игра — все это необычайно повышает эмоциональную звучность портрета. И все это, бесспорно, от Рембрандта. Од­нако и здесь Кончаловский, в конеч­ном счете, оставался самим собой. При внимательном рассмотрении живопис­ной ткани его картины мы убеждаемся, что и в ней много нового, совсем не рембрандтовского. В особой устойчи­вости, материальной весомости основ­ных цветовых форм, их относительно четкой разграниченности, обозначении рубиново-красным пятном бокала — гео­метрического центра картины, в под­черкнутой объемности фигур, четко от­деленных от фона, по-прежнему уга­дывается Сезанн. Однако и Сезанн н Рембрандт забываются, когда мы всмат­риваемся в лица портретируемых, вы­лепленные специфически неповторимой кладкой коротких энергичных мазков белой, желтой, красной, коричневой красок, когда мы прощупываем взгля­дом свежо и оригинально переданную ткань одежды, писанную “многосостав­но”, большим количеством сходных по тональному звучанию цветов. Так, дивный бронзовый отлив бархатного платья Ольги Васильевны (специально сшитого для этого портрета) был дос­тигнут очень сложным и смелым спла­вом коричневых, охристых и желтых (вплоть до индийской желтой) топов.

Словом, при своей видимой близости известному классическому образцу “Ав­топортрет с женой”, в сущности, — со­вершенно самостоятельное произведе­ние, знаменующее очень серьезный сдвиг в творчестве мастера. И совер­шенно понятно, почему Кончаловский, как он впоследствии вспоминал, мучи­тельно вынашивал и необычно трудно писал это произведение: долго “устраи­вал” композицию, бесконечно переделы­вал отдельные куски, не раз бросал и заново начинал работу, волновался за будущее — “вплоть до сомнений в сво­их силах, в уменьи осилить задачу”.

Задача была осилена. Тем не менее, художник на протяжении нескольких ближайших лет все еще “штудирует” Рембрандта. Рембрандтом веет от вели­колепного портрета О. В. Кончалов­ской 1925 года и особенно — от “Авто­портрета” (с больным ухом), написан­ного в 1926 году. В последнем отчасти чувствуется и Ван Рог. Кажется, будто художник вспомнил некогда сказанные Ван Гогом слова: “Косвенным образом вернуться к Рембрандту — вот, быть может, самый прямой путь”, — и ре­шил воскресить в своем автопортрете широко известные автопортреты этих двух великих мастеров. При взгляде на выступающее из густого мрака болез­ненно одутловатое лицо пожилого муж­чины, обвязанное шарфом, образующим на голове некое подобие чалмы, мы не­вольно вспоминаем Рембрандта, каким он изображал себя в поздних автопор­третах. Близость эта усилена и рем­брандтовской светотенью, и золотистым тоном карнации, и “музейно”-желтова­тым отливом белой сорочки, и плотной, пастозной цветовой кладкой. С Ван Го­гом роднит композиция, напоминающая знаменитый “Автопортрет с перевязан­ным ухом”. От Ван Гога — и эмоцио­нально острый напряженный колорит красновато-оранжевого шарфа. Но пе­ред нами и здесь, прежде всего — сам Кончаловский. Его характерно русское лицо с неповторимым внутренне выра­зительным прищуром. И, несмотря на кажущееся абсолютное сходство живо­писной манеры с приемами великих мастеров, — его специфический способ письма, обнаруживающий себя при бо­лее внимательном знакомстве с холстом. Это произведение интересно как одна из первых попыток мастера “позонди­ровать” психологические пружины пор­трета, кои были столь сильны у Ремб­рандта и Ван Гога.

Как и в “Автопортрете с женой”, Кончаловский не подражает классикам. Он учится у них. И одновременно как бы спорить с ними, и небезуспешно. Художник любил спорить. Он говорил, что ему доставляло особенное удоволь­ствие спорить с самой действитель­ностью, с самой жизнью. Под таким “спором” подразумевалось не модер­нистское противопоставление искусства жизни, а стремление как можно полнее и оригинальнее отразить ее.

Одним из самых плодотворных ре­зультатов подобного “спора” явился портрет дочери художника Н. П. Кончаловской (1925). Это едва ли не самое светлое и жизнеутверждающее произве­дение мастера.

Наталье Кончаловской, ныне извест­ной писательнице, было в ту нору два­дцать два года. “То было мое молодое, задорное время,— вспоминала Н. П. Кончаловская. — Я тогда много работала дома по хозяйству, помогала отцу. Но любила, и повеселиться, и потанцевать”. Жизнь била ключом в этой черноглазой девушке, любимой внучке Сурикова, бойкой, энергичной, подвижной. И при том красивой, крепкой, рослой.

Живописец, увлекавшийся в тот пе­риод Тицианом, вполне мог сварьировать для такой натуры композицию ка­кого-либо из портретов Лавинии. Это могло бы выглядеть очень эффектно и украсило бы галерею своеобразных “парафраз” Кончаловского еще одним шедевром. Но тут желание “поспорить с действительностью” было настолько велико, что затмило все расчеты. Здесь, быть может, впервые Кончаловский от начала и до конца говорил своим соб­ственным языком. Языком большого, зрелого мастера, уже освоившего опыт мировой портретной классики.

Вопреки обыкновению, он не сочи­нял сюжета и не “устраивал” компози­ции. Жизнь сама подсказала их своему “оппоненту”. “Как-то я собиралась на один из танцевальных вечеров,— рассказывала Н. П. Кончаловская.— Одела розовое шелковое платье и туф­ли с пряжками. Одна пряжка все время съезжала. Я нагнулась ее попра­вить. Именно так и решил написать меня отец”.

Художник развернул фигуру портре­тируемой на большом, почти квадрат­ном холсте, взяв ее в динамичном и смелом ракурсе. Упругий изгиб пол­ного, но крепко сложенного, “легкого на подъем” молодого тела, плавное дви­жение сомкнутых полуобнаженных рук, энергичный поворот обращенной к зри­телю головы — уже это передает суть неповторимо яркой, жизнелюбивой на­туры. И как органично сливается с энергичной и непосредственной позой широкая задорно-приветливая улыбка на крупном, по-русски красивом лице, строго обрамленном темными, гладко причесанными волосами. Большие лу­чистые глаза из-под ровных густых бровей, чуть вздернутый нос, цветущая свежесть загорелых щек передают не­повторимую, только ей, этой счастливой цветущей девушке, свойственную полнокровность и живость.

Но едва ли не главную роль в мажор­ной, жизнеутверждающей характерис­тике образа играет собственно живопис­ное его решение. “Главное в живопи­си — живопись”, — говорил Кончаловский, перефразируя известные слова Пушкина о поэзии, и быть может, ни­где так убедительно не продемонстри­ровал это, как в рассматриваемом нами портрете.

Основу его цветового строя состав­ляет огромное светлое пятно ярко-розо­вого платья. Как некогда ворона на снегу у Сурикова явилась живописным ключом к “Боярыне Морозовой”, так и тут этот дивно светящийся, подвижной блестящий розовый шелк был для Кончаловского тем решающим звеном, ухватившись за которое он “вытаскивал” весь образ.

Написанное, казалось бы, единым ду­хом полотно создавалось отнюдь не быстро. Н. П. Кончаловская вспоминает, что было не менее двадцати сеансов. Мы подчеркнули (да и сам художник об этом говорил) отсутствие какого-либо заранее продуманного в работе над дан­ным портретом расчета, столь характер­ного для многих предшествовавших по­лотен мастера. Это не значит, что тут вообще не было конструктивной логики. Напротив, она здесь торжествует побе­ду, ибо скрыта глубоко под спудом и не заявляет о себе столь громогласно, как в ряде дореволюционных портретов Кончаловского или даже в “Автопортрете с женой”.

При внимательном взгляде на порт­рет его естественно сложившаяся и с виду очень свободная композиция обна­руживает большую внутреннюю строй­ность, архитектоническую слаженность и гармоничность. Фигура портретируе­мой, подобная крепко заведенной живой пружине, отлично вписывается в круг, а точнее — в шар, который, в свою оче­редь, как бы вписан в кубическое про­странство интерьера. Этот геометриче­ский лейтмотив портрета изумительно выражен круглящимися очертаниями спины девушки, подола ее платья и особенно — концентрическим ритмом широких шелковых складок.

Упругая центричность и математи­ческая упорядоченность композиции со­общают на вид случайной, мимолетной позе собранность и устойчивость, по­вышают значительность образа, подчер­кивают его компактность, весомость.

Этому же служит и колорит карти­ны, тон которому задает крупный, ши­роко проработанный розовый массив фигуры, рельефно выделяющейся на серовато-охристом фоне стены. Картина празднично декоративна. Яркий розо­вый шелк, играющий в дневном свету красными, белыми, синими бликами, золотистая карнация смуглого тела, изумрудно-зеленая обивка скамейки — все это, будучи мастерски сгармонировано, раскрывает полнокровный, дыша­щий молодой силой, свежестью и здо­ровьем образ, его радостную приподня­тость.

Многие, знавшие в ту пору Наталью Кончаловскую, подтверждают необы­чайное сходство портрета.

Но, пожалуй, самое замечательное состоит в том, что, создавая портрет своей дочери, Кончаловский раскрыл в ней некие непреходящие типические черты прекрасной русской женщины. Причем взял их в особой, сравнительно редкой в нашем дореволюционном ис­кусстве, радостно-светлой, ликующе-праздничной трактовке. Луначарский увидел в портрете Наташи Кончаловской нечто родственное с Наташей Рос­товой. Но, пожалуй, более всего в ней от богатырски крепких, сильных духом и телом полнокровных русских краса­виц Сурикова — из портретов и “Взя­тия снежного городка”. И общность тут не только в типаже, но и в самой худо­жественной концепции образа — мощ­ной, жизненно яркой, утверждающей; в самом живописном его строе — соч­ной, темпераментной кладке насыщен­ных, переливающихся, как драгоценные самоцветы, красок.

В 20-е годы, да и позднее, Кончаловскому нередко бросали упрек в узости и неактуальности тематического репер­туара. В самом деле, в пору, когда ху­дожник писал портрет дочери в розо­вом платье, Малютин уже выступил с портретом Фурманова, Чепцов — с групповым портретом сельских комму­нистов. Петров-Водкип задумал (а быть может, уже и написал) свою “Работницу”. Кончаловский еще сравнительно долго оставался в кругу интимных, се­мейных сюжетов и образов. Но означа­ло ли это, что художник не шел на­встречу новой жизни, оставался в сто­роне от животрепещущих проблем со­ветского искусства?

Отвечая многочисленным оппонентам Кончаловского, Луначарский писал:

“Нам нужна радость, нужны элементы ласки, ликования в нашей жизни и в искусстве, нам нужны ощущения здо­ровых сил, — это необходимо для нас, и даже, может быть, особенно необхо­димо именно потому, что мы находимся в жестокой борьбе. Поэтому Кончалов­ский не может быть нам чуждым. По­явление и развитие такого художника среди нас — это для нас благо”.

Сегодня едва ли кто-нибудь станет оспаривать, что оптимистический, креп­ко слаженный портрет П. П. Кончаловской, ярко утверждающий молодую полнокровную радостную жизнь, как и лучшие интимные портреты 20-х годов Сарьяна. Кузнецова и ряда других мас­теров, являл новую оригинальную фор­му реализма, отразившую свежее вея­ние советской эпохи.

Список литературы:

Ильина Т.В. Великая утопия. Русский советский авангард 1915-1932 М:, 1993 г.

 История искусств. Отечественное искусство. Учебник М:, В.Ш.1994 г.