

КОНЧАЛОВСКИЙ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

83



Петр Петрович
Кончаловский
1876–1956

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *Н. Геташвили*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 83 «Петр Петрович Кончаловский»
Издание подготовлено при содействии
Фонда Петра Кончаловского



ФОНД
ПЕТРА
КОНЧАЛОВСКОГО

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Петр Петрович Кончаловский.**
«Портрет Хулиты Перекаччо»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»
125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 26. 04. 2011
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№

2011 год



Петр Петрович Кончаловский был щедро одарен природой талантами. Он обладал даром изящного слога, пел (покоря немногих слушателей уникальным теплым тембром голоса), играл на фортепьяно. Он был силен, мужественен, благороден, независим. Судьба наделила его замечательной способностью находить с людьми общий язык и внутренним камертоном на истинные ценности жизни. Но главное – он был живописцем «по преимуществу», по профессии и по призванию. Частое определение, встречающееся в текстах о нем: «живопись Кончаловского – одно из ярчайших художественных явлений русского XX столетия» (заметим, без конкретных дефиниций – «серебряный век», «авангард», «советский период», хотя все они также точны в нашем случае) – абсолютно справедливо и со временем оказалось не подлежащим пересмотру, уже в XXI веке приобретая все более глубокие обертоны.

Белкино. Березы. 1907

Семейные обстоятельства. Начало

Будущий художник родился в високосном 1876 в небольшом городке Славянске Харьковской губернии (сейчас это Донецкая область Украины, одна из картинных галерей города носит имя его знаменитого уроженца) в семье Петра Петровича и Виктории Тимофеевны Кончаловских. В то время в России «либеральными идеями был поражен всего один процент», как больше века спустя в своих «размышлениях о размышлениях» отметит потомок живописца Андрей Кончаловский. Старший Петр Петрович входил в этот один процент российских либералов. А потому родовое имение Сватовка Старобельского уезда Харьковской губернии (Кончаловские – выходцы из литовских дворян), где провел ранние годы младший



Дом в Белкине. 1907



Франция. Немур. 1908

Петр, после ареста и ссылки отца было конфисковано. (Впоследствии в своем «имении», в доме в Буграх, художник обустроил быт на манер русского мелкопоместного дворянина конца XIX века.) Мать с детьми переехала в Харьков. Именно здесь гимназист Петр стал систематически заниматься рисованием, посещая Рисовальную школу М. Д. Раевской-Ивановой. Позже, уже в Москве, куда семья во главе с вернувшимся из ссылки Кончаловским-старшим переехала в 1889, юноша с братьями посещал мастерские В. А. Серова и К. А. Коровина. «Коровин очень влиял на Петра Петровича, подарил ему первый ящик для живописи. Это время было ясным для Петра Петровича, и его работы походили на Коровина, но потом сложность устремлений откинула его от любимого учителя», — свидетельствует супруга живописца О. В. Кончаловская¹. В Первопрестольной глава семейства сделал своим поприщем книгоиздание, благодаря чему сотрудничал со многими замечательными художниками, которых привлекал к иллюстрированию и которые не раз бывали в его гостеприимном

и теплом доме, — В. И. Суриковым, И. Е. Репиным, В. А. Серовым, К. А. Коровиным, И. И. Левитаном, Л. О. Пастернаком. Степень близости с этим блестящим кругом представителей русской культуры видна из следующего факта жизни Кончаловского-младшего: в 1902 он женился на старшей дочери В. И. Сурикова Ольге, а шафером на свадьбе был М. А. Врубель (именно ему, другу семьи, еще не признанному и сильно нуждающемуся живописцу, в свое время были заказаны иллюстрации к юбилейному собранию сочинений М. Ю. Лермонтова; кроме того, в Государственной Третьяковской галерее хранится портрет Кончаловского-старшего кисти Врубеля).

Позже хлебосольный дом Кончаловского-сына тоже станет притягательным для многочисленных друзей, среди которых были выдающиеся деятели русской культуры, интеллектуалы XX века (однажды, правда, сюда не впустили Д. Д. Бурлюка и В. В. Маяковского в желтой кофте).

Становление мастера

Последовательные шаги Петра Петровича к получению профессии художника были прерваны лишь однажды: после харьковской рисовальной школы, любительских занятий рисунком и живописью по настоянию отца юноша поступил на естественный факультет Московского университета. Не надолго, хотя любовь к «естеству» все же проявится в будущем – в каждом живописном произведении. Вечерние курсы Строгановского художественно-промышленного училища, парижская академия Р. Жюлиана, Высшее художественное училище при Петербургской Императорской Академии художеств и, наконец, сама Академия – вот этапы профессионального становления Кончаловского с 1896 по 1907, когда он получил звание художника за картину «Рыбаки тянут сети» (позднее уничтоженную самим автором). Но не только обучение питало талант юноши. Свои плоды – и весьма значительные – принесли живое наблюдение природы и работа в поездках: в Париже и Бретани, «венецианской вотчине» в Тверской губернии, Венеции, Риме, минусинских степях (в год женитьбы вместе с супругой и тестем, с которым крепко дружил и от которого всегда получал

моральную и творческую поддержку, художник был в Сибири на его родине), Архангельске, Кандалакше (Север и дал ему тему «выпускной» работы), Мурманске, Плесе. Каждое путешествие навсегда оставило в душе молодого мастера незабываемые впечатления. И у него на всю жизнь сохранилась страсть к посещению новых мест, узнаванию новых людей. Доказательство тому – воспоминания разных лет.

«Пишу божественные южные сады с пальмами и какими-то чудовищными цветами и растениями», – это о местечке Сан-Максим «между Тулоном и Ниццей» (1908). Или о портрете, о котором речь пойдет ниже: «Именно в Сиене я обратил почему-то внимание на то, что живые люди садятся иной раз в итальянской комнате так, будто они позируют для фрески. <...> Сиена и дала мне ту монументальность в композиции, которая есть в этом портрете»² (1912). «В Берлине Суриков и Кончаловский ходили по галереям. Оба восторгались Тицианом, Веронезе и Тинторетто»³ (1912). «Я почти не знал нашей страны, мало интересовался ею, и тем сильнее она захватывала меня теперь какой-то особой теплотой, своеобразной, чисто

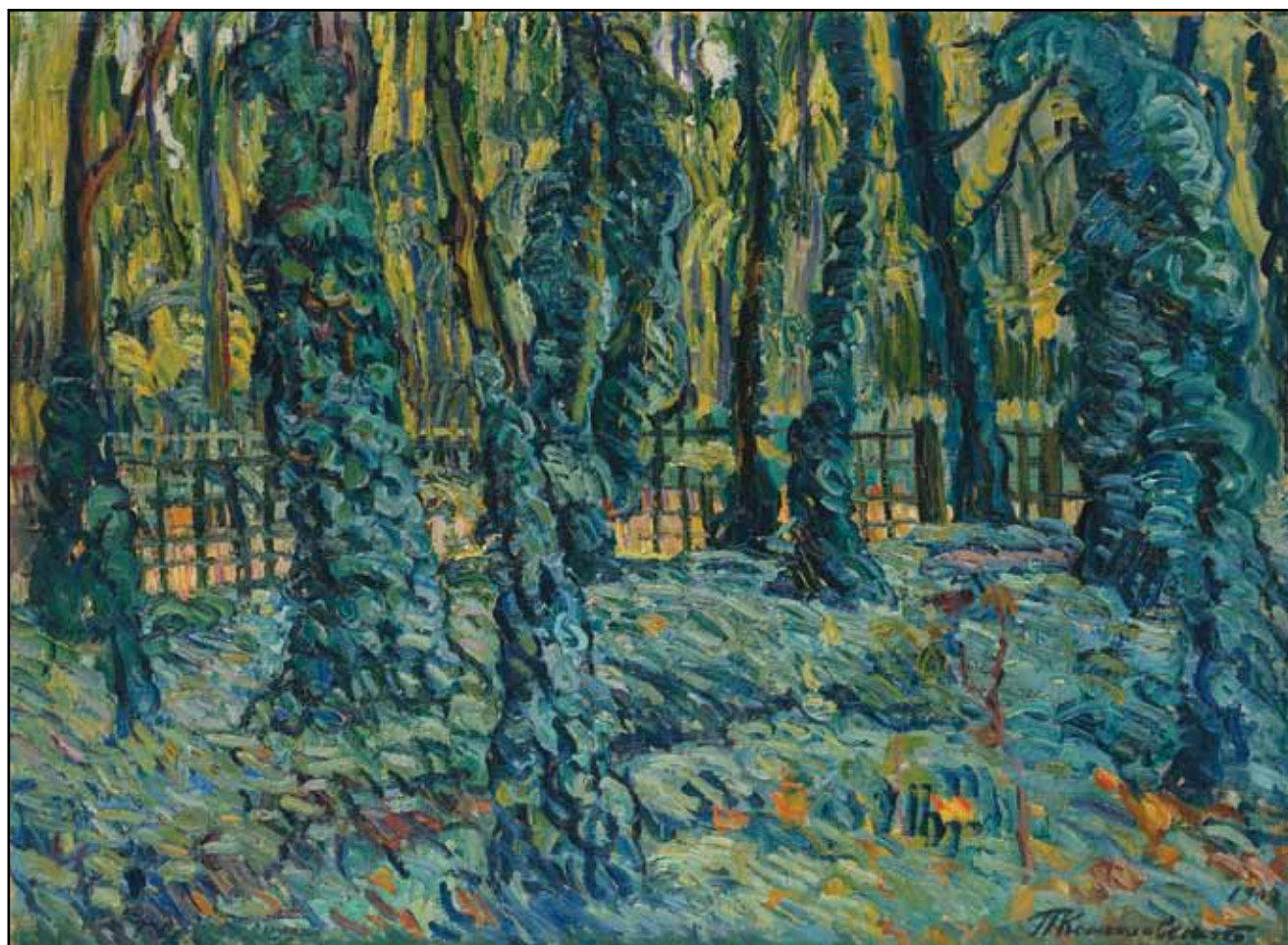
Франция. Гора Лаванду. 1908





Вверху: Сан-Максим. Пальмы. 1908

Внизу: Версаль. Глюши. 1908



русской красотой»⁴ (1925). «Бывая на Кавказе, я часто представлял себе Лермонтова, и именно на станции Казбек. Так я и решил написать его»⁵ (1941–1942).

Супруги Кончаловские старались во все свои поездки брать детей с собой. «Мы были удобные дети», – вспоминала впоследствии Наталья Петровна. Отметим, что на Западе художника привечали: он, к примеру, мог вполне благополучно жить во Франции и там добиваться творческих свершений. И тем не менее Петр Петрович соединил свою судьбу с родной страной.

В первое десятилетие нового века началась работа Кончаловского в театре. Он сотрудничал с Театром Яворской, по рекомендации тестя – с С. И. Зиминим в его Частной опере, на сцене которой еще студентом оформлял оперы «Ураган», «Мюгетт», а затем, уже в 1910-х, – оперы «Купец Калашников», «Дон Жуан», «Дни нашей жизни». В своих театральных эскизах он использовал многочисленные натурные этюды. И в то же время хорошо разумел специфику театрального искусства: «Как один из видов декоративной живописи, – писал он, – декорация не может быть импрессионистична. Т. е. передавать только впечатление от природы. Нет, она должна заключать в себе синтез формы. <...> Нужно написать настолько сильно, чтобы

спорить с живой натурой»⁶. В этом высказывании проявилось понимание Кончаловским главного постулата постимпрессионизма – необходимости раскрытия родовых свойств живописи как таковой, ее уникального выразительного языка, выявления специфики картинного мира, живописной реальности.

Совершенно очевидны изначальные живописные ориентиры Кончаловского – постимпрессионисты: Гоген с его открытым цветом, Ван Гог с его раздельным мазком (наследие импрессионистов), подчиненным энергии собственного взрывного темперамента. Это отмечается в его картинах «Версаль. Плющи», «Париж. Мальчик с яблоком (Портрет М. П. Кончаловского, сына художника, в детстве)» (обе – 1908, Фонд Петра Кончаловского). И конечно, не осталось без внимания творчество Сезанна. Из сезанновских уроков были усвоены, с одной стороны, возможность передачи легко различаемой глазом структурированности пространства, весомости предметных масс, а с другой – столь же очевидных пространственных сдвигов, которые тем не менее подчинялись энергии синтеза. (Стоит отметить, что В. И. Суриков вовсе не возражал против живописного экстремизма своего зятя.) Кончаловскому принадлежит перевод с французского книги художника Эмиля Бернара (с которым он дружил и состоял в переписке) «Сезанн, его неизданные

Пальмы и герань. 1908





Париж. Мальчик с яблоком (Портрет М. П. Кончаловского, сына художника, в детстве). 1908



Азалии в горшке. Париж. 1908



письма и воспоминания о нем», изданной в 1912.

В уже упомянутом портрете сына – «Париж. Мальчик с яблоком» – автор словно лепит крупными мазками округлые формы, рифмуя щекастое личико ребенка с румяным плодом на первом плане. В картине «Азалии в горшке. Париж» (1908, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) передний план наступает на зрителя, теснимый силой, идущей из глубины полотна, цвет накладывает оттенки на соседние участки, а все вокруг словно стягивается к центральному «мотиву» – цветочному взрыву, фейерверку красных лепестков.

Кончаловский находил следы влияния любимых им постимпрессионистов в живописи Матисса («декоративные элементы идут от Ван Гога, а обобщение, синтез – от Сезанна»⁷), с которым был дружен по жизни. Француз и стал для русского художника еще одним «открывателем» – уже плоскостного пространства, декоративного.

Область интересов молодого живописца определялась быстро: ведущими в его творчестве оказались традиционные, «антিলитературные» жанры – пейзаж, портрет, натюрморт. (При этом, однако, он легко включал сюжетную подоплеку в свои портреты.) Впо-

Комната в Испании. 1910

следствии, в советские времена, такой выбор окажется (или будет казаться) своего рода уходом от социальной действительности, с которой художник предпочитал творчески не контактировать. (В его доме в Бутрах под Малоярославцем, купленном в 1930-е, даже принципиально не проводилось электричество, и радио там не слушалось. Даже «иконы в доме висели – в правом, красном углу. Горели лампадки»⁸. Согласимся, в кровавую атеистическую пору такое – почти геройство.)

Гораздо сложнее со стилистическими наклонностями мастера. Лишь поверхностный взгляд отметит в его творчестве с явственной определенностью некие периоды. И то только на начальном этапе творчества. Внимательно же приглядевшись, можно обнаружить, что, как и в случае с посткубистическим Пикассо, подчас разные «манеры» характеризуют полотна, созданные в один и тот же год. Так, «Купание мальчиков» (1920, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – прямая отсылка к конструктивному взгляду «Больших купальщиц» Сезанна, а «Пруд» (1921, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) сохраняет этюдную свежесть.

«Бубновый валет» и творчество 1910-х

С 1903 Кончаловский участвовал в выставках (в России и во Франции) и, привлекая своими работами внимание критиков и зрителей, через некоторое время стал в художественном мире России, представлявшем собой в первые десятилетия XX века конгломерат самых разных направлений и тенденций, публичной личностью, на мнение, взгляды, поступки которой ориентируются многие.

В 1910 было создано художественное объединение «Бубновый валет» (первая выставка открылась 10 декабря 1910). Его признанным лидером стал Петр Петрович Кончаловский.

К этому времени его колористическая система полностью определилась. Традиция новой французской живописи, прежде всего постимпрессионистов, а также фовистская доктрина были не только усвоены русскими художниками-бубнововалетовцами, в том

числе и Кончаловским, но и всячески развиты в самостоятельных поисках. Жизнелюбие и щедрость материального, чувственного мира передаются художником и на первых этапах его творческого пути, когда формы буквально лепились грубыми и темпераментными мазками, и позже, когда с 1920-х, не теряя тонуса, его живопись стала более тонкой и сложной.

Для членов группы «Бубновый валет» (наиболее активные годы деятельности – с 1910 по 1916) не было тех «тайн» в окружающем мире, которые очаровывали их ровесников – молодое поколение русских символистов, не было и желания интерпретировать реальность через геометрический аскетизм форм. Предмет, его весомость, сущностные качества, живописная свобода, яркость изображения (Кончаловский называл это остротой живописи) – вот что интересовало бубнововалетовцев. В то же время фольклорная балаганная грубоватость, выразительность примитива, столь привлекательного для художников первого десятилетия нового века, делали их обращение к народным истокам глубоко отличным и от поисков мастеров старшего поколения.

Бой быков. 1910





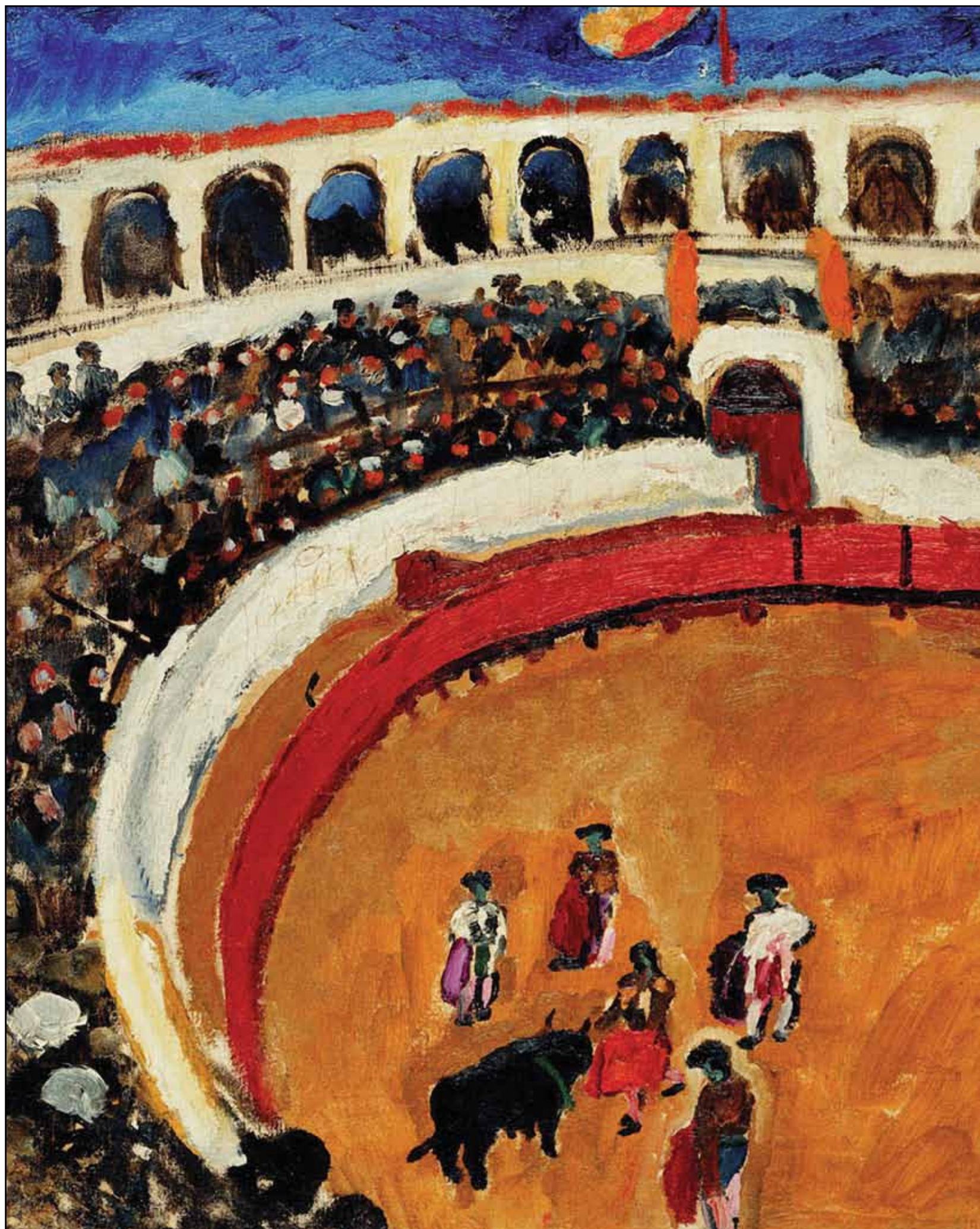
Портрет художника Г. Б. Якулова. 1910

Один из основателей группы – А. В. Куприн – собирался написать историю этого художественного объединения. В его архиве есть свидетельство: «Я был у Ларионова и Гончаровой. Сидели, рассматривали репродукции картин французов. Ларионов взял в руки карту бубнового валета. «Вот почему бы не назвать нашу выставку, наше объединение “Бубновый валет”?» Это было протестом против обоснованного какой-то идеологией названия, вроде «Мир искусства», «Голубая роза», выражающих устремление к утонченной извращенности и погоней за модой»⁹. Художники, входившие в объединение (М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, В. В. Рождественский, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн, Р. Р. Фальк и другие), на первых порах стремились возмутить публику, через скандал и провокацию заставить ее по-новому оценить мир вокруг себя. Даже название первой выставки, давшей имя всей группе, означает еще и «мошеник, плут». Однако уважаемый Кончаловский открепивался от таких намерений, решительно заявляя: «Наша группа ничуть не думала «эпатировать» буржуа, как теперь принято говорить. Ни о чем, кроме живописи, решения своих задач в искусстве, мы тогда не думали. «Идеология» пришла позднее, когда в 1912–1913 гг., после раскола, «Бубновый валет» стал устраивать диспуты в Политехническом музее...»¹⁰



Испанка. 1910

В 1910 Петр Петрович написал портрет живописца и театрального художника Г. Б. Якулова (1910, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Пространство в нем тяготеет к плоскости, как в матиссовских постфовистских композициях, а также образцах наивной живописи; краски словно стремительно закрашивают участки холста, формы подчинены «содержанию»: восточный облик персонажа диктует и детали полотна – пистолеты, кинжал, сабли на стене, – и позу модели (он сидит, вытянув вперед правую ногу и поджав левую, на широкой зеленой тахте, опираясь на мягкие мутанки). Мощный темперамент Кончаловского исключает здесь сложность пространственных построений, сдержанность цветовых гармоний и тщательность лепки форм, присущих живописи его любимца – «отшельника из Экса» (так называют Сезанна). Якулов и сподвижник Кончаловского по «русскому сезаннизму» Аристарх Лентулов, декорируя армянский клуб для бала, пародировали кавказские парикмахерские вывески. Современный исследователь Г. Г. Пospelов, упоминая что на обороте картины значится *Portrait d'un oriental* («портрет восточного мужичины»), пишет: «Перед нами и в самом деле некий восточный персонаж в позе факира или заклинателя. (...) При желании можно представить, что Якулов действительно просунул голову в соответствующую прорезь в декорации»¹¹.





Сам же художник так говорит о целях, которые ставил перед собой в этой работе: «Совершенно искренне, в самой неприкрытой форме хотел я в этом портрете противопоставить излюбленной многими художниками миловидности, причесанности и прилизанности портрета то, что считалось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле было чрезвычайно красивым. Показать хотелось красоту и мощь этого мнимого «безобразия», показать самый характер Якулова»¹².

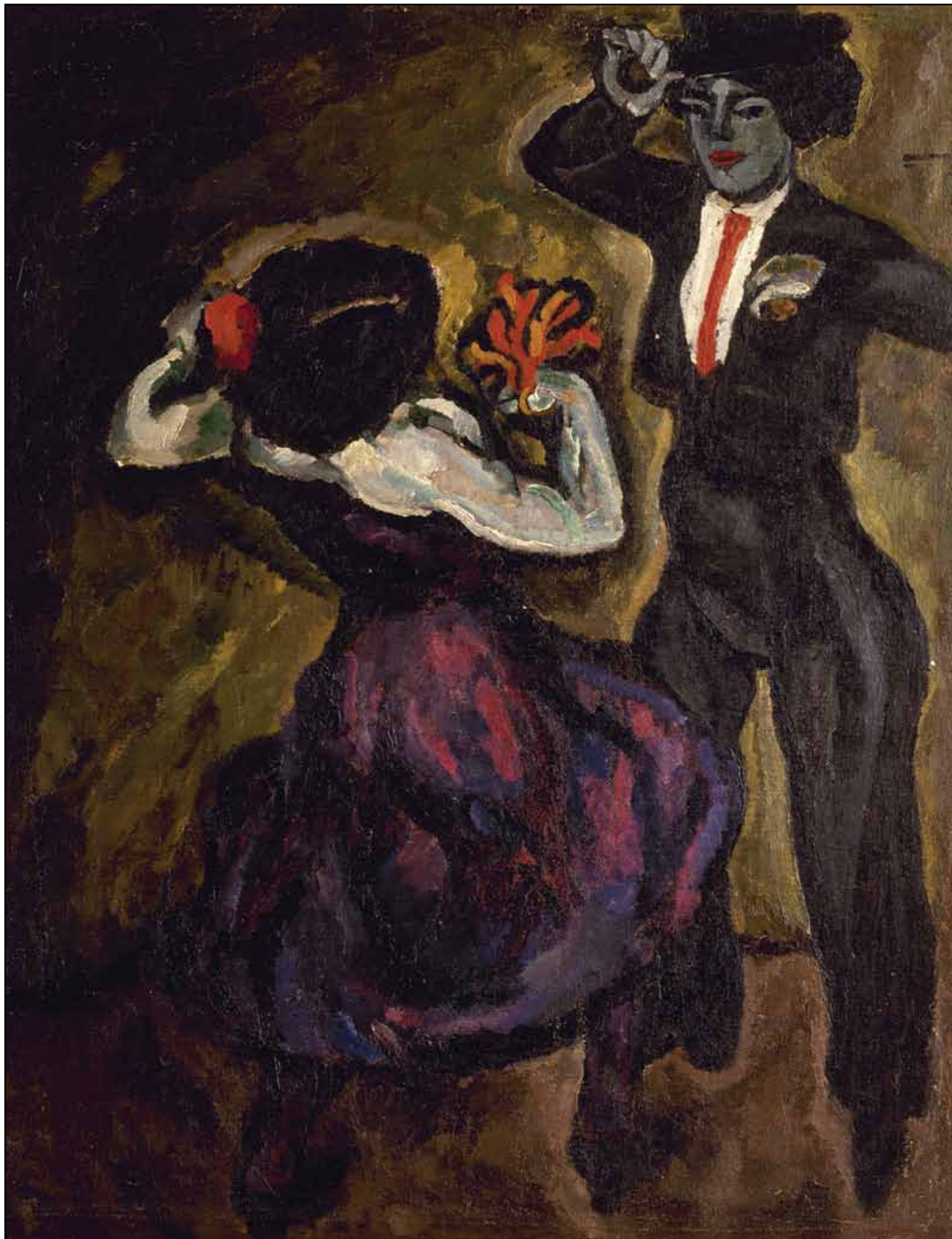
А. Н. Бенуа уговорил Кончаловского до выставки «Бубнового вала» представить портрет на выставке «Мира искусства», но многие художники (не «буржуа»!) отшатывались от такого соседства. Зато Петр Петрович мог гордиться впоследствии тем, что его произведение понравилось замечательному мастеру портрета В. А. Серову. Вообще, заметим, что в 1897 Серов рекомендовал Кончаловского вице-президенту Императорской Академии художеств графу И. И. Толстому как весьма талантливого художника: «Такие юноши нужны Академии»¹³.

Еще одна характерная особенность портрета Якулова: автор не боится применения черного цвета. Сказалась увлеченность Петра Петровича Испанией, гойевской чернотой. «Для меня Испания – эта какая-то поэма черного и белого <...> Все время, пока я жил в Испании, меня преследовала мысль овладеть искусством упрощенного синтетического света», – писал он¹⁴. Впечатления от поездки в эту страну, куда художник ездил вдвоем с тестем, отразились в его полотнах «Бой быков в Севилье» (1910, Фонд Петра Кончаловского), «Матадор», «Испанский танец» (обе – 1910, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Интересно, что испанская гамма сохраняется и в натюрморте «Поднос и овощи» (1910, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), соединяя испанскую ауру с русским примитивом (общим увлечением русского авангарда начала XX века). Красочной звонкостью, впрочем, с этим полотном соперничает «Испанка», где черный тактично ограничивается конкретикой деталей – тенями, складками, тесьмой, смолью волос героини – и уступает «первенство» метафизической выразительности, такому активному желтому плоского фона, что впечатление от фовистской декоративности красочного сочетания отходит на второй план; вперед выступает энергия внутреннего характера персонажа, словно отразившаяся в окружающей его среде. И удивительно, экзальтация этого композиционно статичного произведения вполне соперничает с динамичным «Боем быков в Севилье».

Забегая вперед, следует сказать, что любовь Петра Петровича к Испании не закончилась с той познавательной поездкой. «Испанство», как и французские



Матадор Мануэль Гарта. 1910



Испанский танец, 1910



Ирисы. 1911



Глоксинии. 1911



Портрет С. П. Кончаловской с дочерью. 1916

вкусы, стало привычным в доме художника. У них даже коптилась ветчина по-испански — хамон. Уже потом, с конца 1930-х и до конца жизни мастера, его Бурты были открыты для испанских коммунистов и детей республиканцев (конечно, со временем взрослых), которым пришлось эмигрировать в Советский Союз. Многим беженцам советское правительство определяло место жительства именно под Обнинском, неподалеку от обители Кончаловских. «Испанцы зачастили к нему — в его доме можно было говорить

по-испански, здесь была европейская атмосфера. Приходило их разом человек двадцать. Пели малагуэню, танцевали арагонскую хоту. Часто бывали и другие испанцы, коммунисты, дружившие с дедом»¹⁵.

Еще одно свидетельство любви художника к Испании — картина «Утро испанских пионеров в летнем лагере» (1939, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), где он любитесь витальной силой загорелых тел отроков, словно колеблющихся в волнах солнечных бликов. Как здесь совпали соцреалистические установки на оптимизм, молодость, веру в светлое будущее и собственное, «кончаловское», здоровое



В мастерской. Семейный портрет. 1917

отношение к жизни! А кроме того, в отсутствие собственно графической экспрессии, характерной для раннего периода творчества мастера, в солнечных бликах, заставляющих вибрировать каждый участок поверхности холста, и в пейзаже и на карнациях, в общей атмосфере свежего, разогретого летними лучами воздуха, обнаруживается аура истока новой европейской живописи – импрессионизма. Почти тридцать лет назад Кончаловский так сформулировал свое отношение к импрессионистическим открытиям: «Импрессионизм – это, по-моему, одно из постоянных качеств живописи, только подчеркнутое, выпяченное на первый план. Даже в рафаэлевских фресках, если вглядеться, можно подсмотреть иногда что-то близкое Моне. Дыхание импрессионизма прослеживается, пожалуй, в живописи любой эпохи»¹⁶. Однако в творчестве самого Кончаловского оно не часто появлялось определенно и ясно.

И менее всего это «дыхание» чувствовалось в «бубнововалетовские» годы, когда живопись Петра Петровича была особенно плотной и чрезвычайно активной. Пример тому – картина «Сухие краски» (1913, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Кажется, что энергия праздничного настроения содержимого банок с пигментами навсе-

гда определила колористическую сочность полотен мастера. Вот некоторые подробности художнического «быта» из воспоминаний дочери живописца, словно служащих комментарием и к написанному позже масштабному полотну «В мастерской. Семейный портрет» (1917, Фонд Петра Кончаловского): «Мастерская была огромная, с верхним светом. Широкая арка отделяла часть мастерской, и там стояла краскотерная машина, которую папа купил в 1910 году у фабриканта красок Досекина. <...> Вообще, тогда молодые художники, друзья Петра Петровича – Машков, Куприн, Лентулов, – любили писать красками собственного изготовления, покупали их в порошках и терли сами»¹⁷. А вот свидетельство самого художника: «Краски я располагаю на палитре в следующем порядке: направо белил у меня лежат кадмии – от лимонного до оранжевого и красного, потом охры красные, вермильон и краплаки, далее коричневые – сие-марсы, умбры и черная. Налево от белил кладу синие – кобальты, ультрамарины и зеленые кобальты, изумрудная и волсконкоит. Таким образом, белила делят холодные цвета на левую сторону, а теплые – на правую; черная



Сухие краски. 1913

краска лежит напротив белил. К такому расположению красок на холсте я настолько привык, что могу брать их кистью, едва взглядывая на палитру, все мое внимание сосредоточено на натуре и на холсте»¹⁸. В этих строках ясно ощущается поэзия высокого ремесла, которое благодаря рукам мастера и становится искусством.

В 1910-е Кончаловский считал основой современной живописи творчество Сезанна. На примере «Портрета скрипача Г. Ф. Ромашкова» (1918, Государственная Третьяковская галерея, Москва) можно проследить эволюцию кубизма от «сезанновской» стадии к аналитическому кубизму. Межстадиальность живописной системы портрета заключается, прежде всего, в сохранении видимого объема форм, его весомости и основательности и в то же время – в дроблении формы, что подчеркивается одноцветной «штриховкой» на отдельных участках. Столь же характерна для кубизма и выбранная колористическая гамма сдержанных градаций от серого до коричневого. Сам художник пояснял: «Кубизм был мне нужен, чтобы изыскать из природы одно характерное, существенное, чтоб научиться строить композицию, окончательно разделаться с традициями живописного натурализма»¹⁹. Рассказывая о том, как проходили сеансы, Кончаловский вспоминал, что они протекали под скрипичную игру – Ромашков играл Баха. «Внимая баховскую музыку как математику и геометрию, я и

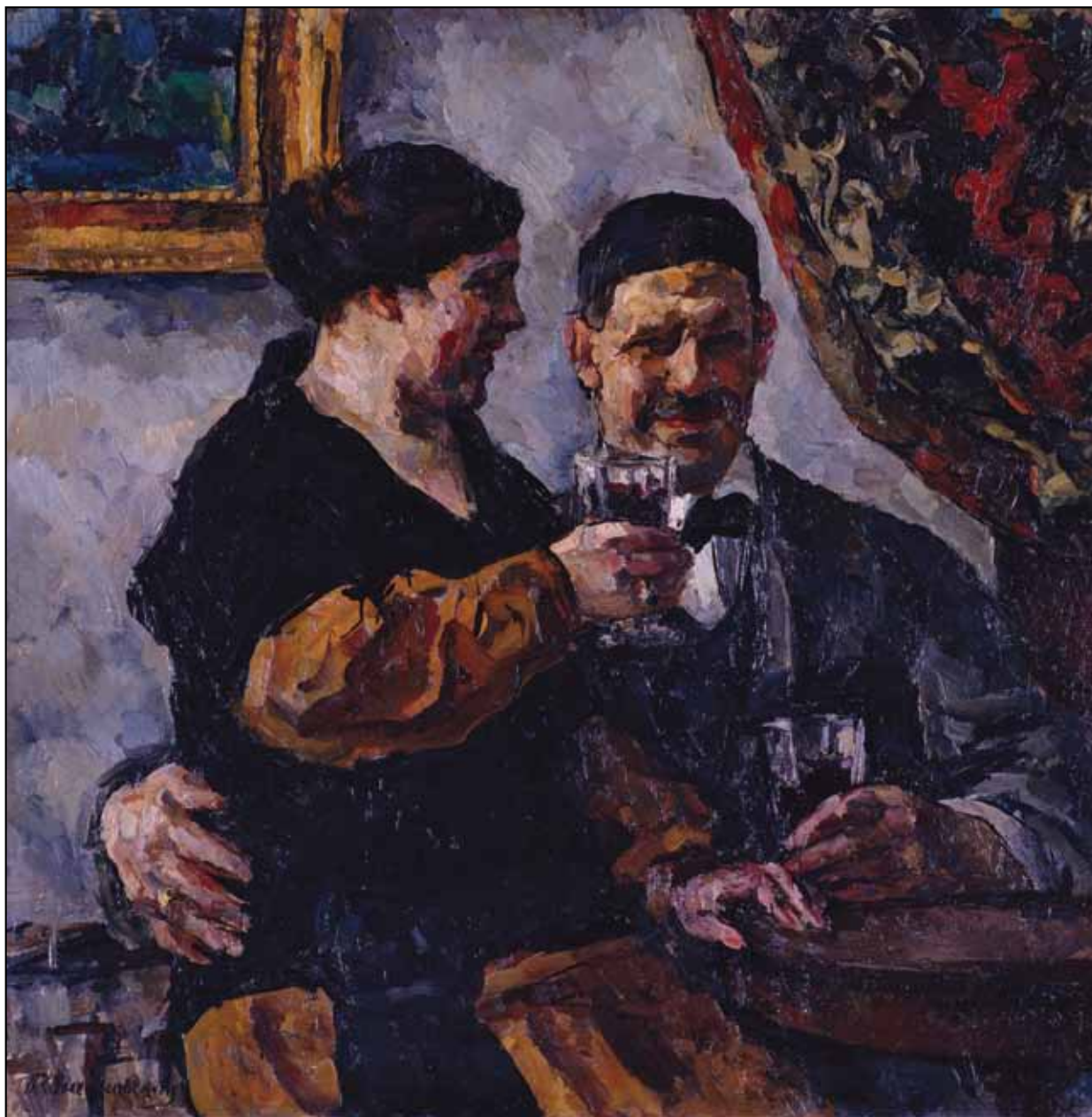
портрет хотел построить как известную геометрическую фигуру <...>. Противно было думать о мясе, о костях, человеческом скелете, так хотелось, чтобы все было одухотворенным»²⁰. Человека, растворенного и воплотившегося в музыке, и попытался показать Кончаловский.

Интенсивность творчества мастера оказалась под стать интенсивности его участия в русской художественной жизни. Диспуты о современном искусстве, выставки на родине (кроме «Бубнового валета» работы художника экспонировались и на выставках других творческих объединений, в том числе «Мира искусства») и за рубежом, членство в амстердамском Обществе современного искусства – пока текла мирная жизнь, все располагало к творческим свершениям. Но уже летом 1914 пришлось прервать поездку в Красноярск, как и творческую жизнь: Кончаловского мобилизовали на фронт офицером-артиллеристом. «Были на войне очень сильные и драматические впечатления <...>, но и мысли не было делать какие-нибудь зарисовки...», – вспоминал он позже²¹.

Петр Петрович был освобожден от несения военной службы лишь 14 июня 1917 в результате обращения двадцати трех московских художников в военное министерство.

Портрет скрипача Г. Ф. Ромашкова. 1918





Автопортрет с женой. 1923

«Ближний круг»

В творчестве Петра Петровича с 1920-х начала затухать полемическая громкость исканий. Известность же укреплялась в международном масштабе. На Венецианской биеннале 1924, на которой Советский Союз стал наследником павильона Российской империи, было выставлено тринадцать картин Кончаловского. К этому времени его живописные обретения весомы: он стал по-особому внимателен к пространственным планам, часто вовсе не пренебрегая бывшим своим «плоскостным» опытом, но при этом явно считаясь с присутствием и участием пространства в создании общей атмосферы. В «Автопортрете с женой» (1923, Государственная Третьяковская галерея, Москва) атмосфера празднична и напоминает рембрандтовский «Автопортрет с Саскией на коленях». Как и в шедевре голландца, художник счастлив рядом с любимой и поднимает за это бокал рубинового вина; также

скромно отодвигаясь в угол, занавес открывает зрителю счастливое единение двух героев (что бы ни происходило за стенами дома), их довольство и здоровье, видимое на румяных щеках, в смеющихся глазах, улыбающихся алых губах. Действительно, женившись на Ольге Васильевне Суриковой – такой же горячей патриотке, как и он сам, и в то же время такой же почитательнице европейской культуры (чему Кончаловские никогда не изменяли, даже при «железном занавесе»), художник прожил с ней долгую и счастливую жизнь. И «главным судьей» своей живописи всегда считал супругу. Она вспоминала: «Приехав в Венецию, везде на витринах мы уви-

дели журнал «Festa» (праздник) с «Автопортретом с женой» на обложке. Национальная галерея хотела купить наш парный портрет, но Петр Петрович обещал Третьяковской галерее привезти его обратно»²². После Венеции прошли выставки в Париже, а следом – в Лондоне. Больше художник за границу не ездил.

Здоровая чувственность, жизнерадостность и жизнелюбие переполняют образ девушки на портрете дочери Петра Петровича – Натальи Петровны Кончаловской (1925, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Короткий веселый носик (суриковской породы), белозубая улыбка, превращающая в «лобовой» символ жемчужную серыгу в ухе (ассоциация на поверхности – с вермееровским шедевром «Девушка с жемчужной сережкой»), сияющие глаза, чуть приподнятые брови, ярко накрашенные губы и, главное, веселые ямочки на скуластых щеках, сделавшиеся еще более выраженными от озорного и добродушного смеха, – все в этой девушке – предвкушение



Портрет Натальи Петровны Кончаловской. 1925

праздника. Она наклонила свой плотный стан и протянула полные руки к новой лаковой тувельке, позволив юбке ее нового розового платья переливаться в сложных драпировках. Каждая складка оказывается «прочерченной» отдельным широким мазком кисти (от почти белого до бордового в тенях), который вторит их «ходу». Свободные и подвижные, они тоже вносят в картину вольное дыхание. Вот что Наталья Петровна в своих воспоминаниях рассказывает о процессе работы над этим портретом: «Долго в такой позе не выдержишь, проходит десять минут, и надо выпрямиться. Выпрямишься, отдохнешь и снова станешь в позу, а складки розового шелка ложатся совсем по-иному. И вот начинаются поиски складок, уже написанных <...>, пока Петр Петрович не воскликнет:

– Стой! Вот так и оставайся. Нашлись складки»²³.

Вообще, членов семьи Кончаловский сделал своими излюбленными моделями. Просматривая их изображения, можно вполне проследить не только изменение облика родных людей мастера, например

Семейный портрет (на фоне китайского панно). 1911





Миша, сходи за пивом. 1926

рост и взросление детей, но и всю разность его живописных увлечений. Так, уже упоминавшийся портрет сына Миши («Париж. Мальчик с яблоком») написан по-ваноговски. А вот, например, «Наташа на стуле (Портрет Н. П. Кончаловской в детстве)» (1910, собрание В. А. и Е. А. Семенихиных) и «Семейный портрет (на фоне китайского панно)» (1911, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) отмечены сочной, мощной живописью, в которой энергия широкого мазка, готовая, кажется, спонтанно взорвать цветовые конструкции форм, художественной волей сдерживается напряженными, пластичными контурами. В «Семейном портрете (сиенском)» (1912, Государственная Третьяковская галерея, Москва) совершенно определенная классическая доминанта построения структурированного пространства, легко измеряемого глазом из-за четко обозначенной геометрии горизонталей и вертикалей на крупномасштабном холсте (притом что в нем нет и намека на внешнюю репрезентативность — глава семьи даже изображен в домашнем халате, правда, смотрится он подлинным патрищем). Застылость позирующих, словно перед объективом старинного фотоаппарата с «длительной» выдержкой, намеренная композиционная статика примитива микшируются точно сбалансированной, почти праздничной цветовой гармонией и тем же перебивчатым, но ши-

рокого дыхания линейным ритмом. Размер полотна ассоциируется с жанром торжественного «парадного портрета». Но прежде всего художник стремился передать то ощущение «маэста» (величественности и достоинства), которым проникнуты итальянские фрески Прото- и Раннего Ренессанса. («Сиена дала мне ту монументальность в композиции, которая есть в этом портрете»²⁴.)

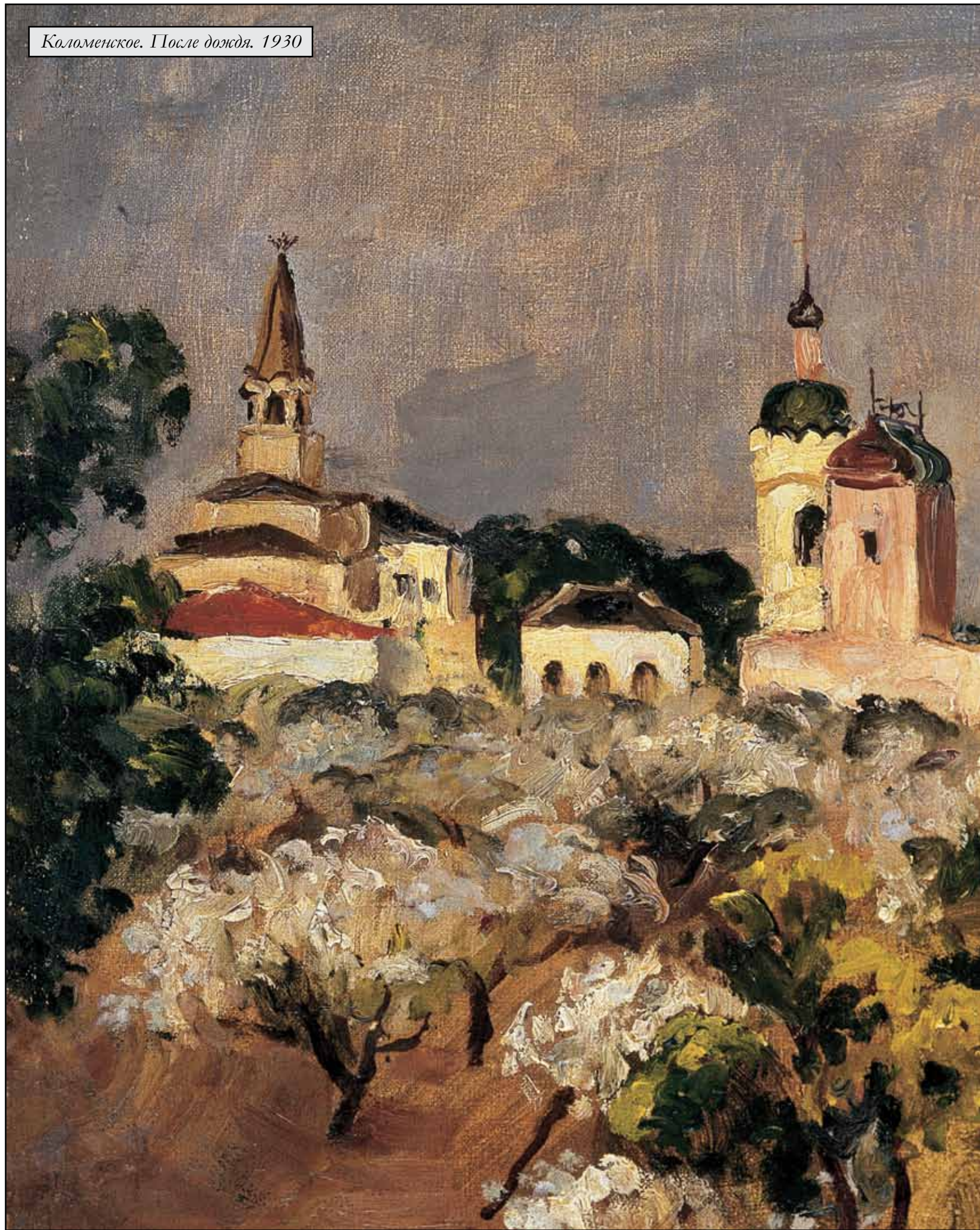
Эта приверженность к осмыслению камерного мотива как исторически масштабного события проявилась и в ставшей чрезвычайно популярной картине «Миша, сходи за пивом» (1926, Государственная Третьяковская галерея, Москва) (Миша — разумеется, повзрослевший герой полотна «Париж. Мальчик с яблоком»). Однако если в семейном сиенском портрете величественная, иератическая неподвижность обыденной композиции погружает изображенное в эпическое время, метафизику, выводящие бытовые подробности за рамки сенсорных ощущений, то «Миша, сходи за пивом» — сцена, проистекающая на глазах зрителя, в реальном времени. В качестве сверхзадачи здесь подспудно присутствует и игровое начало, персонажи мыслятся как действующие лица. «На вернисажах Петр Петрович обычно появлялся «семейно», невольно привлекая всеобщее внимание. Да иначе и быть не могло»²⁵.

Семейный портрет (сиенский). 1912





Коломенское. После дождя. 1930







Портреты людей искусства

Следующее десятилетие – 1930-е – время трагических потерь в русском искусстве, которое сделалось одним из инструментов государственной идеологии. Однако дом Кончаловских репрессии обходили стороной. Сам хозяин, отказавшись от вмешательства в художественно-организационные проблемы страны, жил в стороне от столиц, ходил на охоту, принимал у себя друзей и много работал, писал в основном натюрморты и портреты.

В 1934 художник создал портрет знаменитого композитора, дирижера и пианиста Сергея Сергеевича Прокофьева (1934, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Андрей Кончаловский вспоминал: «Когда дед писал портрет Прокофьева, тот сочинял «Мимолетности»²⁶. Оглянувшись на неслышимый

Петергоф. Кавалерская мельня. 1931

зрителю зов, композитор задумался, при этом поза его предельно свободна: рука с нотным листом закинута за спинку соломенного дачного кресла, правая нога лежит на левой. Лицо музыканта с неправильными чертами (современники называли Прокофьева «белым негром») сосредоточенно и одновременно энергично. Кончаловский смог передать мгновение работы, духовной и творческой. Еще одна жизненная подробность из воспоминаний внука художника: «Моя старшая сестра, от маминного первого брака, Катенька, тогда еще была совсем маленькая. Однажды, когда дед с Прокофьевым ушли обедать, она подошла к портрету и стала его пачкать – внизу, где могла дотянуться. Дед вернулся, увидел пачкотню, махнул рукой и нарисовал там, где она нагрязнилась, сосновые шишки на земле»²⁷.



Портрет С. С. Прокофьева. 1934



Двор с лошадью. 1934



В 1938 был написан «Портрет режиссера В. Э. Мейерхольда» (1938, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Для режиссера тот год начался драматически: 7 января Комитет по делам искусств принял постановление о ликвидации Государственного театра имени Мейерхольда (ГОСТИМ), мотивировав это тем, что «Театр имени Мейерхольда в течении всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству, насквозь буржуазных формалистических позиций»²⁸. Именно тогда, когда вокруг знаменитого режиссера образовался, по существу, творческий вакуум, первый антагонист создателя ГОСТИМа – К. С. Станиславский – при-

Портрет режиссера В. Э. Мейерхольда. 1938

гласил Всеволода Эмильевича в руководимый им оперный театр. «Мейерхольд нам нужен», – с олимпийским спокойствием действуя против «линии партии», возражал он возмущавшимся. Вот описание первой встречи с новой труппой и словесный портрет Мейерхольда того времени: «Константин Сергеевич нарядный, подтянутый, праздничный, ласковый. Всеволод Эмильевич в помятом костюме, плохо причесан, суровый и мрачный. <...> Ноги у него длинные – он их не согнул, а вытянул, голова оказалась на середине спинки. Он полулежал.



Володя на берегу реки. 1938



Углы рта были опущены, глаза полуоткрыты, руки не опирались на подлокотники, а висели как плети»²⁹. Но на портрете перед большинством зрителей – мечтатель, чьи грезы, кажется, воплощаются в цветные узоры сюзане, покрывающего целиком стену и софу до пола, т. е. фактически весь фон фигуры, уложенной горизонтально. И лишь знающие о сложившейся тогда вокруг режиссера ситуации люди угадывают болезненную апатию Мейерхольда, видят его «перевернутое» лицо.

В 1941 Петр Петрович на выставке, посвященной тридцатипятилетию его творческой деятельности, представил зрителям полотно под названием «А. Н. Толстой в гостях у художника» (1940–1941, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Портрет известного писателя был написан в доме Кончаловского в Буграх. Живописец и здесь верен себе – материальная красота каждой детали изображения и удовольствие, запечатленные с фламандской щедростью, становятся символом радости жизни, урав-

А. Н. Толстой в гостях у художника. 1940–1941

ненной с высотой духовного божественного порядка. Замечателен натюрморт с домашней снедью (каким праздничным изобилием все это должно было выглядеть в предвоенной стране): цельным копченым окороком на просторном блюде с услужливо воткнутой вилкой, жареной курочкой, поджавшей ноги рядом с щекастыми помидорами и кудрявой петрушкой, огурчиками с грядки, сверкающим неразрезанным лимоном, рядом примостился добрый кусок красной рыбы. И ломтики черного хлеба никак не снижают праздничного пафоса, тем более что невдалеке на скатерти золотится домашний сдобный каравай. Здесь черный – часть пиршества под водочку в узорчатом штофе, в стопке, приподнятой писателем. Под стать натюрморту и гость с его губами гурмана и цветущими розовыми щеками. При взгляде на этот портрет приходят на память признания самого Толстого: «Я обыкновенный человек. Я хочу жить, хорошо жить».



Пейзажи и натюрморты

Натюрморт. Сирень «героическая». 1933

Ольга Васильевна свидетельствует: «В 1932 году мы без особого желания купили Бутры, вышло как-то нечаянно. Правда, с тех пор мы меньше путешествовали. Но зато русская природа средней полосы завладела Петром Петровичем. И неизвестно, он ли создал ее на своих холстах или она создала его картины»³⁰. (А. А. Федоров-Давыдов определил процессы, связанные с изменением в творчестве художника со второй половины двадцатых как русификацию.) Русская природа предстает на пейзажах Кончаловского не менее чувственно, сенсуально, чем его экзотические агавы и пальмы. Впервые она эпическим слогом зазвучала на полотнах мастера после его возвращения из триумфальных «выставочных» зарубежных поездок середины 1920-х в новгородском цикле картин. После художественного исследования Средиземноморья природа, жизнь родного северного края, его люди (в которых он находил сходство с персонажами фресок на стенах новгородских храмов) покорили художника. Он писал о своей работе в древнем городе: «Я задумал насытить движением все: и небо с бегущими облаками, и перерезанную парусниками гладь озера, и

бегущих лошадей, и движение телеги. Так хотелось верно передать динамику, что я сам бежал рядом с мчащейся телегой, чтобы уловить, как располагаются во время бега лошадиные ноги»³¹. Кончаловского можно смело назвать и анималистом: его наблюдения за животными выражались в точной передаче пластики движений зверя, понимания, почти портретного, особенностей каждой «твари», которая появлялась на его холстах воистину одушевленной.

Столь же яркое проявление «анимизма» обнаруживают и натюрморты Кончаловского последних десятилетий, в которых «дары охоты» (этот старый фламандский термин очень подходит к некоторым работам художника — самого страстного охотника), а также «дары природы», снедь и посуда — демонстрация не столько обилия и эпикурейства, и уж точно не прозы жизни, а ее праздника, поддержанного живописным великолепием. В 1933 расцветает «героическая» сирень на картине «Натюрморт. Сирень «героическая» (Государственная Третьяковская галерея, Москва), ставшей чуть ли не главным узнаваемым у «широких слоев населения» произведением мастера. Стоит



прислушаться к самому живописцу: «Цветы – великие учителя художников; для того чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица. В цветах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах, и в каждом цветке, а особенно в сирени или букете полевых цветов, надо разбираться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока выведешь законы из сочетаний, кажущихся случайными... Поработаешь часик, два, так ум за разум начинает заходить – вместо цветов являются уже звуки какие-то... Это грандиознейшее упражнение для каждого живописца»³².

Начиная с конца 1920-х метафизика, магия в изо-

Натюрморт. Пионы в корзине. 1935

бражении природных мотивов приобретают у Кончаловского иные свойства интеллектуального анализа построения живописного поля: они уже не столь откровенны, умозрительны, очевидны на первый взгляд, как раньше, и скрыты за «непосредственностью», словно не требующей разгадки (обманчивое впечатление!). Пантеистическая сочность язычества, изобилие плодородных сил природы всегда подчеркнуты энергией движения живописного мазка, создающего иллюзию творения здесь и сейчас. В оценке приоритетности мазка как отражения «активного зрения» Кончаловский опередил открытия последующих поколений.



Сад в цвету. 1935





Автопортрет в сером. 1911



«Портрет художника, написанный им самим»

Автопортрет с бритвой. 1926

О живописных пристрастиях Кончаловского красноречиво свидетельствуют его автопортреты. Мастер создал их немало: «Автопортрет в сером» (1911, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Автопортрет с бритвой» (1926, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и другие. «Автопортрет» (или, как его еще называют, «Автопортрет в желтой рубашке») (1943, Государ-

ственная Третьяковская галерея, Москва) написан вскоре после того, как художник стал лауреатом Сталинской премии (после 1953 премию переименовали в Государственную). Рассматривая его, прежде всего, следует помнить о тяжелой военной поре 1943-го. Петр Петрович – мастер, чье искусство ассоциируется с жизнелюбием и щедростью материального, чувственного мира, – предстает перед зрителем, как и основатель европейского классицизма



Автопортрет (в желтой рубашке). 1943



Автопортрет с внучкой Маргот. 1943



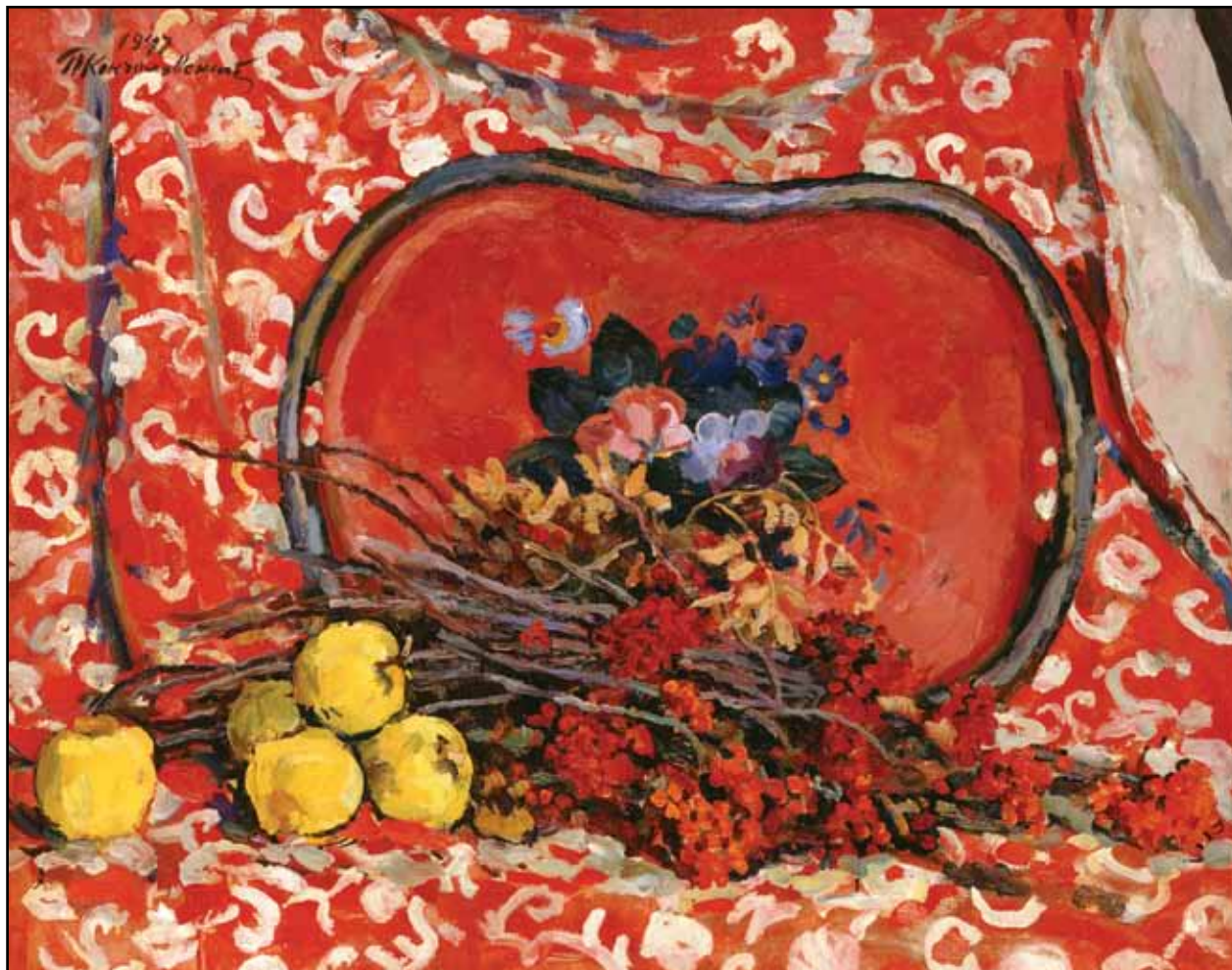
Полотер. 1946

Никола Пуссен на своем автопортрете, на фоне геометрии подрамников. Его взгляд, строгий и требовательный,

словно наглядно подтверждает стремление художника гореть при восприятии и леденеть при воплощении. Как камертон жизненных и творческих идеалов автора смотрится на картине небольшая скульптурная фигура



Золотой век. 1946



Натюрморт. Красный поднос и рябина. 1947

Натюрморт. Свертки веревок и разные предметы на диване. 1954





В. И. Сурикова. В цвета «горящей» рубахи мастер вводит теплые тени, дополнительные к цвету скрытых синих оттенков в зеленом фоне. И все же доминирующий цвет в зрелом автопортрете представителя соцреализма, прежде всего, позволяет вспомнить ваноговские слова о желтом – источнике света.

То, что бросающаяся яркость, восторг перед могуществом открытого цвета не случайно возникли в творчестве позднего Кончаловского, подтверждает его «Полотер» (1946, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Каково это было писать представителя обслуживающего персонала в эпоху программной гегемонии пролетариата? И имел ли значение род занятия модели для художника, совершенно определенно любующегося изяществом мускулистого тела, грацией профессионального движения?

Заключение

Судьба хранила Кончаловского. В 1937 он отказался писать портрет Сталина («Не могу. Я реалист. По фотографиям портретов не пишу»³³), однако репрессирован не был. В 1947 его не затронула кампания против космополитизма, хотя ни для кого не были секретом его французские художественные пристрастия. В

Весенний день. 1954

доме часто говорили по-французски. И все же о Кончаловском, о его творчестве писались монографии и статьи (в некоторых, правда, звучали резкие упреки в реминисценции радостей патриархального быта, что было верно лишь отчасти, а позже – в конъюнктурности, что было вовсе не справедливым), работы регулярно выставлялись (кроме общих было пятнадцать персональных выставок, две другие состоялись в год его смерти), приобретались государством. С 1922 он – заслуженный деятель искусств, с 1946 – народный художник РСФСР, с 1947 – действительный член Академии художеств СССР. Кончаловский – дважды лауреат Сталинской премии. И до последних дней жизни (скончался Петр Петрович Кончаловский 2 февраля 1956) – великий труженик. Свыше полутора тысяч холстов, около полутысячи акварелей, великое множество рисунков – вот наследие Кончаловского. Живое наследие, и в XXI столетии собирающее на выставочные показы тысячи благодарных зрителей, объект внимательного исследования уже сегодняшних искусствоведов и критиков. И во временной перспективе фигура художника все основательней утверждается среди корифеев русской живописи XX века.

Примечания:

- 1 Кончаловская О. Наш жизненный путь. Цит. по: Неизвестный Кончаловский // К 125-летию со дня рождения / Каталог. — М. 2002. С.57. В дальнейшем — Неизвестный Кончаловский.
- 2 Кончаловский П. К эволюции русского авангарда / Каталог. — СПб. 2010. С. 264. В дальнейшем — Кончаловский П. К эволюции русского авангарда.
- 3 Кончаловская О. Наш жизненный путь. Цит. по: Кончаловский П. К эволюции русского авангарда. С. 272.
- 4 Кончаловский П. К эволюции русского авангарда. С. 265.
- 5 Там же. С. 266.
- 6 Декорации «Купца Калашиникова». Из беседы художника с нашим сотрудником // «Новости сезона» от 5 декабря 1912, № 2506. С. 7. Автор не указан.
- 7 Кончаловский П. К эволюции русского авангарда. С. 263.
- 8 Кончаловский А. Низкие истины. — М. 1998. С. 155. В дальнейшем — Кончаловский А.
- 9 Поспелов Г. Г. Бубновый валет. — М., 1990. С. 54.
- 10 Никольский В. А. Петр Петрович Кончаловский. — М., 1936. С. 48. В дальнейшем — Никольский В. А.
- 11 Поспелов Г. Г. Бубновый валет. — М., 1990. С. 141.
- 12 Никольский В. А. С. 50.
- 13 Петр Кончаловский. К эволюции русского авангарда. С. 269.
- 14 Цит. по: Портрет в России. XX век. Из собрания Русского музея. Каталог. — СПб, 2001. С. 146.
- 15 Кончаловский А. С. 20.
- 16 Никольский В. А. С. 57.
- 17 Кончаловская Н. П. Волшебство и трудолюбие. — М., 2004. С. 18.
- 18 Там же. С. 20–21.
- 19 Никольский В. А. С. 179.
- 20 Там же.
- 21 Кончаловский П. К эволюции русского авангарда. С. 264.
- 22 Кончаловская О. Наш жизненный путь / Кончаловский. Художественное наследие. — М., Искусство, 1964. С. 54.
- 23 Кончаловская Н. Кладовая памяти. — М. 1973. С. 54.
- 24 Никольский В. А. С. 57.
- 25 Лебедева Т. А. Картины и художники / Панорама искусств, 5. — М., 1982. С. 198.
- 26 Кончаловский А. С. 31.
- 27 Там же.
- 28 Цит. по: Рудницкий К. Мейерхольд. — М., «Искусство», 1981. С. 418.
- 29 Там же. С. 421–422.
- 30 Кончаловская О. Наш жизненный путь / Кончаловский. Художественное наследие. — М., Искусство, 1964. С. 56.
- 31 Кончаловская Н. Юрьева слобода // Кончаловская Н. Кладовая памяти. — М., 1973. С. 17.
- 32 Цит. по: Морозов А. Неизвестный Кончаловский / Неизвестный Кончаловский. — М., 2002. С. 17.
- 33 Кончаловский А. С. 19.

Список иллюстраций:

- стр. 3 — **Белкино. Березы.** 1907. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 4 — **Дом в Белкине.** 1907. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 5 — **Франция. Немур.** 1908. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 6 — **Франция. Гора Лаванду.** 1908. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 7 — **Сан-Максим. Пальмы.** 1908. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- Версаль. Плющи.** 1908. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 8 — **Память и герань.** 1908. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 9 — **Париж. Мальчик с яблоком (Портрет М. П. Кончаловского, сына художника, в детстве).** 1908. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 10 — **Азалии в горшке. Париж.** 1908. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 11 — **Комната в Испании.** 1910. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 — **Бой быков.** 1910. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 13 — **Портрет художника Г. Б. Якулова.** 1910. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Испанка.** 1910. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 14–15 — **Бой быков в Севилье.** 1910. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 16 — **Матадор Мануэль Гарта.** 1910. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 — **Испанский танец.** 1910. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 18 — **Ирисы.** 1911. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 19 — **Глоксиния.** 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 20 — **Портрет С. П. Кончаловской с дочерью.** 1916. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 21 — **В мастерской. Семейный портрет.** 1917. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 22 — **Сухие краски.** 1913. Холст, масло, коллаж. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Портрета скрипача Г. Ф. Ромашкова.** 1918. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 — **Автопортрет с женой.** 1923. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 — **Портрет Натальи Петровны Кончаловской.** 1925. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Семейный портрет (на фоне китайского панно).** 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 25 — **Миша, сходи за пивом.** 1926. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26–27 — **Семейный портрет (сиенский).** 1912. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 28–29 — **Коменское. После дождя.** 1930. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 30 — **Петергоф. Кавалерская мыльня.** 1931. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 31 — **Портрет С. С. Прокофьева.** 1934. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 — **Двор с лошадей.** 1934. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 33 — **Портрет режиссера В. Э. Мейерхольда.** 1938. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 — **Волея на берегу реки.** 1938. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 35 — **А. Н. Толстой в гостях у художника.** 1940–1941. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 36 — **Натюрморт. Сирень «героическая».** 1933. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 37 — **Натюрморт. Пионы в корзине.** 1935. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 38–39 — **Сад в цвету.** 1935. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 40 — **Автопортрет в сером.** 1911. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 — **Автопортрет с бритвой.** 1926. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42 — **Автопортрет (в желтой рубашке).** 1943. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 43 — **Автопортрет с внучкой Маргот.** 1943. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 44 — **Полотер.** 1946. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 45 — **Золотой век.** 1946. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 46 — **Натюрморт. Красный поднос и рябина.** 1947. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- Натюрморт. Свертки веревок и разные предметы на диване.** 1954. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского
- стр. 47 — **Весенний день.** 1954. Холст, масло. Фонд Петра Кончаловского