

5. Кузьмин Н. Круг царя Соломона. М., 1990. С. 246–247.
6. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 398.
7. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 201.
8. РГАЛИ, ф.2010, оп. 1, ед. хр. 20.
9. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 240.
10. Курдов В. И. Памятные дни и годы. Записки художника. СПб., 1994. С. 19.
11. Самохвалов А. Мой творческий путь. Л., 1977. С. 55.
12. Цит.: по кн. Кена Уилбера «Око духа». М., 2002. С. 50.
13. РГАЛИ, ф. 2010, оп. 1, ед. хр. 103, л. 7.
14. Бассехес А. И. Избранные труды. М., 1976. С. 216.
15. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 242.
16. СР ГРМ, ф. 105, ед. хр. 35. л. 35.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДОКТРИНА ЖИВОПИСИ ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Г. П. Губанов

художник, член СХ России, Санкт-Петербург

Я грежу умереть, как Гамлет, за мечту.

В. Э. Борисов-Мусатов

Все что происходит на земле, – по Божию велению, ни какая сила человеческая не может изменить предначертанного.

К. С. Петров-Водкин

Понемногу, в течение жизни, создаешь не только картины, но и эстетическую доктрину, объясняющую их.

Анри Матисс

Прикосновение к творчеству Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина – это прикосновение к душе русского народа, его духовным ценностям жизни, прикосновение ко всей истории мировой культуры и искусства, истокам эволюции стилей в творчестве художников предшествующих поколений, искусству, которое рождается у нас на глазах ежедневно, сегодня и которое будет завтра и, наконец, – это при-

косновение к спасительной Христовой Вере. Мир живописных образов Петрова-Водкина уходит глубоко своими корнями в Православие, в стилику иконы, фрески, мозаики, в искусство Древней Руси, «возжигающей пламя своей культуры», – как отметил Павел Флоренский, – «от священного огня Византии» [1], с одной стороны, и старой и новой живописи мастеров Западной Европы – с другой.

Проницательный критик, крупнейший историк искусства XX в., Николай Николаевич Пунин с поразительной прозорливостью и точностью отмечал, что творчество Петрова-Водкина – это «апофеоз, последняя вспышка Ренессанса на русской почве». Пунин писал: «Петров-Водкин преобразил окружающую нас действительность и поднял ее на ту высоту художественного синтеза, где она переходит в новое качество, вступая в величественную жизнь художественного символа... Перед зрителем разворачивается преодоленный мир, поднятый до большой формы, до большого стиля» [2].

Этот преодоленный мир, эта большая форма и большой стиль пришли к Петрову-Водкину не сразу. Прежде были скитания, как вспоминает Кузьма Сергеевич, по мировому искусству. Потребовалось время, воля, сосредоточение на профессиональных задачах живописца, чтобы осознать «пространственный мир картины, ввести зрителя во внутрь композиции, дать ощущение всеобъемлющей космической полноты» [3].

Ранние этюды и рисунки Кузьмы Сергеевича еще не говорят о той творческой высоте, которой художник достигнет позже. Они робкие, в них едва можно расслышать эхо искусства его зрелой поры. Из стенограммы творческого вечера в Академии Художеств от 9 декабря 1936 г. мы узнаем: «...жить нам было очень трудно и выбираться из непрофессионального состояния в состояние профессиональное, было весьма и весьма нелегко». Петров-Водкин «налаживал» в себе культуру, еще не зная, за какой «художественный нерв себя дернуть» [4].

И только сегодня, спустя 125 лет со дня рождения «гения Хвалынской земли» [5], мы можем сказать, что Петров-Водкин прошел свой крестный путь великого художника на ощупь, доверяя своей крестьянской, мужичьей и христианской интуиции. «Интуиция, – говорит Казимир Малевич – зерно бесконечности, в ней рассыпает себя все видимое на нашем земном шаре. Формы произошли от интуитив-

ной энергии, преодолевающей бесконечное... Шар земной не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по пути бесконечного» [6]. Сколько потребовалось Петрову-Водкину напряжения душевных сил, мужественного характера волжанина, чтобы не сбиться в пути, чтобы не потерять свою «нить Ариадны»... «Ведь путь нашего искусства каменист», – как замечает критик, – и венец нашего художественного гения – терновый венец» [7].

Произведения Петрова-Водкина закодированы, зашифрованы на высшей стадии мышления, «общезначимых символах человеческой души – чистой записи сознания» [8], поэтому не просто найти разгадку, дать точный ответ на ту или иную картину, эскиз, рисунок мастера. Искусство – это что-то внутреннее; оно начинает жить до того, как прорезываются ребра формы. Искусство – это очень личное, самое личное из всего, что дано человеку, чтобы он мог жить. Поэтому, любовь к искусству полна страстей; она очень похожа на любовь к женщине; и в том, и в другом много желания бессмертия. Передать себя в свое будущее – в этом цель и смысл искусства» [9]. Очень личное, самое личное, самостоятельное в искусстве Кузьмы Сергеевича подметил Александр Бенуа, который писал, что «произведения Петрова-Водкина овеяны настоящей художественностью, прекрасной прихотью, свободой вдохновенья: его искусство предназначено для больших плоскостей, для монументальной шири» [10]. Сергей Маковский обратил наше внимание на связь художника с землей, крестьянством: «Крестьянин саратовской губернии по происхождению, Петров-Водкин принадлежит к числу тех исключительно одаренных русских талантов, которые придают особый оттенок современной нашей живописи..., оттенок почвенной, варварски свежей силы...» [11]. Сам Петров-Водкин устами живописца Ламина из пьесы «Жертвенные» говорит: «Художник – это братцы такая сила... такая силища! У него величайшее оружие власти над человеком! Всеми путями войдет он в душу людей, но перевернет их». В живописи Петров-Водкин выработал свой личный, индивидуальный пластический язык создал свое духовное пространство картины, свой узнаваемый изобразительный знак. Это то, что навсегда прибавляется в искусстве. Анри Матисс многократно прав, когда говорит, что значение творчества художника измеряется количеством новых знаков, введенных им в плас-

тический язык. Петрова-Водкина никогда не подводило в картине чувство соразмерности, сообразности, гармонии. Владимир Васильевич Вейдле, уроженец Санкт-Петербурга, профессор парижского православного Богословского института, в своем труде «Умирание искусства» (Париж, 1937) пишет: «Художник должен обладать даром созерцать мир и каждую ее часть не в аналитической их расчлененности, но в первозданной цельности нетронутого бытия, где сложность не мешает простоте и простота в себя включает сложность» [12].

Созерцание мира в первозданной цельности нетронутого бытия мы встречаем в картине Петрова-Водкина «Девушки на Волге» 1915 г., которую сам художник считал «поворотной точкой» в своем творчестве. Это завораживающее зрителя полотно, с удивительным музыкальным тактом, заставляет нас вспомнить линейный ритм и цветовой лад фресок Дионисия в Феррапонтовом монастыре, и, одновременно, «эллинистическую грацию», эстетическую изысканность линий силуэта женских фигур в картине Боттичелли «Весна», хранящейся в галерее Уффици. Первое впечатление от картины «Девушки на Волге» такое, будто мы стоим перед многофигурным барельефом фриза античного храма и оказываемся в едином потоке плавно двигающихся фигур... Московский искусствовед Н. Л. Адашкина считает, что эта картина имеет сценическую композицию, причем сцена вращается и мы можем мысленно увидеть предстоящих перед нами девушек со всех сторон. В правом нижнем углу картины резко очерчено это полукружье (граница воды и мокрого речного песка). Заданность сценического строя композиции, диктует зрителю порядок смотрения картины. Глаз зрителя движется по часовой стрелке – низу картины, «орнаменту» босых ног девушек, и возвращается по верху полотна, замыкая сцену – овал, где взгляды персонажей фиксированы взаимодействующими структурными осями. В композиционном центре – замке картины, доминируют две фигуры в красном, пластическое взаимодействие которых вверху обозначено взмахом руки правой фигуры, в легкой голубой накидке, а внизу – перекрестием ступней ног обеих фигур. Девушка слева в желтой кофте, заплетает руками косу золотистых волос, словно играет на флейте. Цвет в этом произведении выполняет функции символики, информации, времени, начала и конца и, главную функцию жизни – любви. Петров-Водкин в этой

картине предстал пред нами философом цвета. Цвет здесь возвращает «краски отдаленных веков», он полноправно и торжественно «празднует свое воскресение, возвещая нам сверхбиологический смысл жизни» [13]. Эта картина невольно адресуется нас к картине гения венецианской живописи – Джорджоне «Концерт», где на фоне роскошного итальянского пейзажа, музицируют мужчины и среди них – обнаженная женщина с флейтой в руках.

В картине «Утро. Купальщицы», исполненной в 1917 г., разлиты тишина и покой. Это одна из самых ласковых и уютных картин мастера о размеренной мирной и счастливой жизни женщины-матери в согласии с Богом и природой. Константин Владимирович Костин в монографии о Петрове-Водкине подчеркнул слова живописца: «Существуют декоративность и психологичность изображаемого. Вместе они составляют искусство образа. Вся ответственность ремесла живописи в том и заключается, чтобы постоянно уравнивать эти две стороны... Декоративность – это порядок распределения формы, цвета на картинной плоскости, чтобы глаз зрителя приобрел ... физический покой для возможно сильного восприятия второго действия – психологического» [14]. Физический покой в картине «Утро» достигнут именно этим порядком распределения формы и цвета. Обнаженные – женщина в белом платке на голове и мальчик с крестиком на шее – стоят перед нами у самого нижнего края картины, в своей отрешенности от суетного мира. Рука матери держит руку ребенка. Это неразрывная соединительная ниточка жизни... Они в исповедальной чистоте молитвы и благодати. Их жребий – царствие небесное... А там, за ними – неторопливый разговор, но уже о будничном. Зелено-голубой цвет этой картины излучает свет. Меловые хвалынские холмы «засели» в голове художника с детства. Белый грунт холста «помнит» белоснежный, сверкающий на солнце мел.

Русское искусство веками формирует духовное пространство общества, сохраняя свой генетический код памяти национального мироощущения, мироощущения жизни. От Рублева, Дионисия, Феофана Грека, до Борисова-Мусатова, Павла Кузнецова и Петрова-Водкина ощущается действие круга могучей и древней традиции отечественного искусства. «В русской живописи нет мысли о последовательности во времени. Она никогда не изображает момент, но некое бес-

конечно длящееся состояние или явление. Таким образом, она делает доступным созерцание чуда... Русский художник воспитывался на благоговейном отношении к композиции. В линии он выражает свою верность традиции; в цвете более всего любил выражать свои индивидуальные наклонности... колорит был настоящей живой силой русской фрески и, в особенности, русской иконы» [15] – пишет Павел Муратов.

Свое отношение к «эстетическому сознанию века, идее неделимости мира» [16]. Кузьма Сергеевич выразил в картине «Умиление злых сердец» (1914–1915 гг.). Пресвятая Богородица встречает нас взглядом мировой скорби, в котором заключена вся вселенская душа человека. Ее жест ладоней останавливает наш шаг, потрясая зрителя своим невозмутимым спокойствием. За головой Всенепорочной Богородицы сияет голубой нимб, как восходящее светило. В кругу этого нимба, слева, она держит у себя на коленях, стоящего в рост мальчика – Христа. Симметрично справа в нимбе расположен всеми покинутый, распятый на кресте Спаситель. Соизмеряя свою жизнь с Новым заветом, Петров-Водкин на страницах Евангелия делает надпись: «Нет в истории более трагической, более одинокой фигуры и более реальной личности, невыдуманной... С Христом открылось небо» [17]. Перед Христом стоит одинокая фигура странника. Пристально вглядываясь в этого странника, мы угадываем в нем самого автора картины. Пропорции странника стоящего спиной к зрителю на картине, похожи на пропорции (известные нам по фотографиям) фигуры Петрова-Водкина. В этом уникальном произведении русской живописи начала XX в. Кузьме Сергеевичу удалось соединить целомудрие русской иконы с ренессансными изображениями мадонн итальянских мастеров. Картина «Умиление злых сердец» – это гимн художника Божьей Матери, Благодатной владычице, Спасительнице рода христианского.

В смысле осознанного понятия, как содержания картины, так и ее художественной формы, Петров-Водкин продолжает в русском искусстве направление, идущее от Александра Иванова к Врубелью и Борисову-Мусатову. «Врубель мне дорог по его пространственным исканиям. Это большой учитель, большой мастер, у которого мы должны много взять, для того, чтобы упрочить нашу школу. Ключок

бумаги, обработанный Врубелем, останавливает: здесь был человек. Человек оставил тайну бытия... И все равно, чертит ли Врубель «Демона», называется ли это жемчужина, или портрет жены художника – его линия, создающая форму, его тайные скрещивания плоскостей формы, выступления круглот, они, минуя сюжет, вводят зрителя в ту область сверхъестественного, где управляет божество знака, иероглифа, где нет названия предмета, а сама форма – предмет». И в заключении Петров-Водкин делает вывод: «Врубель расширил наш физический и эстетический взгляд на живопись» [18].

Борисова-Мусатова Петров-Водкин считал художником колоссальных данных в понимании живописи. Усилиями Виктора Эльпидифоровича русская живопись приобрела «второе дыхание». Его цветные симфонии картин не уступали никому из французских мастеров-живописцев, его современников. Мусатов населил мир «своими неземными друзьями». «В “Гармонии”, первый раз, – скажет барон Врангель, – выплакалась его милая больная душа... Ему чудится томный вздох сонной зелени, шуршание вкрадчивых звуков... Мусатов – был... скрытный, затаившийся поэт. Он – фанатичный поклонник женщины...» [19].

Давая характеристику Саратовской школе живописи, петербургский художник Павел Иванович Басманов, говорил о том, что если бы Мусатов прожил более своих тридцати пяти лет, то еще неизвестно, как бы пошло развитие русской живописи дальше. Борисов-Мусатов сыграл исключительную наставническую педагогическую роль в воспитании вкуса, чувства искусства у Петрова-Водкина. В книге «Пространство Эвклида» Петров-Водкин вспоминает, как Виктор Эльпидифорович разобрал его работы училищной поры «до костяка» и с горечью сказал, что «дрянь наша школа» [20], имея в виду мертвенно-академическую тенденцию художественного образования в России, утрату изобразительного метода. Мусатов убедил молодого Петрова-Водкина учиться за рубежом. Кузьма Сергеевич позже вспоминал: «...четыре года высидел среди напряженной художественной жизни Европы. Дикарем уединившись в мастерской на Монпарнасе переоценил я многое и отбросил из полученного мною в русской школе. С ученической старательностью проделал сотни этюдов по академиям Парижа и зарисовок, заново устанавливая мое отношение к натуре

и изображению» [21]. Константин Шилов в своей замечательной книге о Борисове-Мусатове подчеркнул (словами В. Станюковича – друга Виктора Эльпидифоровича), что национальное мироощущение Мусатова было связано с использованием не только «внешних достижений» и не только «западных»: Мусатов прочно держался за «веревочку», на которую нанизано искусство всех времен и наций. К ним он присоединил «свою одинокую, восточную, подернутую дымкой печали русскую песнь...» [22].

Эту восточную, подернутую дымкой печали, русскую песнь мы ощущаем в картине Петрова-Водкина «Полдень. Лето» (1917 г.), посвященную светлой памяти отца. В этой лирической картине перед нашими глазами проходит вся жизнь русского православного человека – от рождения до его смерти.

«Человек по телу подобен зажженной свече. Свеча должна сгореть и человек должен умереть, но душа бессмертна, потому попечение наше должно относиться более к душе, нежели к телу, – напоминает нам преподобный Серафим Саровский. Картина «Полдень» – это своеобразная хвалынская молитва о плодородной русской земле, яблоневых садах, о спасении бессмертной души человека. Композиция этой картины строится на «веерах», дугах, сходящихся и расходящихся линиях. В замкнутых сегментах расположены мизансцены: в центральном – мужики несут гроб с телом покойного, а за ними идут родные и близкие. Сквозь ветвь с хвалынскими яблоками внизу картины – слева – мы видим бабу, едущую в гору на телеге, а рядом крестьянина в белой рубахе, заготавливающего дрова на зиму (такую же сцену и сегодня можно наблюдать на улицах Хвалынска). Справа, на зеленой траве отдыхают косцы, а чуть выше стоит женщина с корзиной и ребенком на руках, где он радостно приветствует поднятой вверх рукой зрителя. На холме – мать кормит грудью ребенка, а левее от нее – свидание молодых. За дальними холмами, ближе к Волге, вернее ее протоку Воложке, выглядывает из-за холма белая церковь. Над всем пространством картины плывет и ширится колокольный звон. Его размеренный звук успокаивает и умиротворяет человека. Божия благодать заполняет сердца людей. «Колокол излучает огромное количество резонансной ультразвуковой радиации, которая духовно и физически очищает пространство. В пределах биосферы су-

ществует, созданная Творцом звукосфера, которую человек с некоторых пор преобразовал в шумосферу, хаос. Звук целителен для всякой живой клетки, а шум ее разрушает, поэтому в шумосфере не выжить. Чтобы услышать звукосферу, и был создан колокольный звон. Там где он есть, ощущается симфония природы, и жизнь поддерживается на максимальном уровне» [23]. Звон большого колокола хвалынского храма Казанской Божией матери был слышен за Волгой в степи на шестьдесят верст. Колокольный звон «озвучивал» вечный смысл земного пути человека.

Может быть самой большой загадкой в творчестве Петрова-Водкина остаются для нас три полотна, подсознательно соединенных художником глубочайшим замыслом: «На линии огня» (1915–1916 гг.), «После боя» (1923 г.) и «Смерть комиссара» (1928 г.). Эта своеобразная изобразительная трилогия в высшей полноте раскрывает нам незаурядную личность Петрова-Водкина, его философский и религиозный взгляд, его любовь к человеку, родине, человечеству, его эстетическую доктрину живописи. Святая смерть за Святую Землю и исторически, за Святую Русь – вот что сегодня роднит и сближает картины мастера. «На линии огня» – это мой первый политический ответ на историю того момента, которым был захвачен мир» [24], – скажет автор картины. «Только та жизнь достойна, в которой есть жертвенная любовь» [25], – запишет в своем дневнике в эти военные годы императрица Александра Федоровна Романова. Композиция картины «На линии огня» строится на диагональной линии. Эта диагональ, как и в картинах Тинторетто, линия рассказа произведения – линия, на которой разворачивается сюжет большого полотна. Мы идем взглядом вслед за художником по этой главнейшей структурной линии композиции и охватываем сразу глазами всю цепь взвода, идущих в штыковую атаку воинов, и только потом, при повторном движении нашего взгляда, детально ощупываем пристальным зрением каждую человеческую фигуру. Но самая первая «ударная волна» картины (когда мы еще не знаем, что в картине происходит), настигает нас при первом беглом взгляде на работу – она наотмашь «бьет» нас по нервам, по нашей психике. Нас атакует цвет в его контрастных разрешениях: желто-оранжевый – (освещенные наполовину солнцем фигуры) вверху картины – остужается как раскаленный металл ледяной водой,

холодным фиолетово-синим цветом, переходящим в зеленый изумруд всего низа огромного пространства холста.

Русские солдаты, ведомые бесстрашным духом, готовы умереть за царя, отца, мать, за родной дом, православную землю. В какой-то миг героическая драма этой картины переносит нас на поля сражения Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. – так остро жжет человеческое сердце это произведение Петрова-Водкина, так дорог родной простор пейзажа за плечами воинов. Центральная фигура в картине – смертельно раненый прапорщик. Он прижимает руку к груди, к сердцу. «Он невесом, он в полете», – скажет Леонид Андреев – «на неведомых крыльях». На его молодом лице блаженство жертвенной любви – он исполнил свой верховный долг перед своей Родиной.

В картине «После боя» соединяются и разъединяются два мира: мир живой плоти, где доминируют теплые охры и другой – загробный мир – холодных оттенков синего цвета. Здесь, в благословенном, живом мире – три бойца счастливы, что они целы и невредимы после боя. Они вспоминают погибшего в сражении командира. В их поэтических философских лицах – сосредоточенность. Каждый из них внутри своего внутреннего мира. «Они индивиды – суть существа моральные, а коренное условие морального существа, – как писал в «Русской идее» Владимир Соловьев, – лежит в том, что особая функция, которую оно призвано выполнить во вселенской жизни, идея, которою определяется его существование в мысли Бога никогда не выступает в качестве материальной необходимости, но только в форме морального обязательства... Моральное существо никогда не может освободиться от власти божественной идеи, являющейся смыслом бытия, но от него самого зависит носить ее в сердце своем и судьбах своих как благословение или как проклятие» [26]. Петербургский искусствовед Вячеслав Голубин очень верно сопоставляет картину Петрова-Водкина «После боя» с шедевром русской иконописи – «Троицей» Андрея Рублева. Это сравнение справедливо по глубочайшим духовным сопряжениям нравственной эстетики живописи Рублева и Петрова-Водкина. «В иконе нет ни движения, ни действия – триединое и неподвижное созерцание, словно три души равной полноты духа или видения сошлись, чтобы в мистической белизне испытать свое смирение и свою мудрость перед жизнью, страданиями и ее

скорбью», – характеризует «Троицу» Н. Н. Пунин [27]. В композиции рисунка к картине «После боя» нет еще единого движения форм, организующих пространство сочинения. На столе, за которым сидят три красноармейца еще не «прорезаны» линии досок стола и миска на столе не заменена на походный котелок. Еще нет сферы, ясно выраженного сферического пространства, вогнутой линии вверху картины, на которой зафиксированы фигура смертельно раненого командира, слетевшая с его головы фуражка и погибающие рядом товарищи. Только в завершенной картине осуществлена полная гармония между ее содержанием и художественной формой. Главный цветовой акцент картины – красный шарф бойца (слева), как всполох орудийного выстрела «врезается» в сознание зрителя... Картина запоминается навсегда.

В письме своему ученику П. К. Голубятникову от 1 мая 1926 г. Петров-Водкин сообщает: «Зря ничего в нашей жизни не бывает. Вы то это знаете! Я разучился загадывать, но работы внутри много, и зацеплюсь я за какой-то мой новый период и да поможет мне Христос его реализовать» [28]. «Мой новый период» – это создание кульминационной в творчестве Петрова-Водкина картины «Смерть комиссара» (1928). На творческих диспутах и встречах художнику задавали вопрос: есть ли прямая связь между картинами «Смерть комиссара», «После боя» и «На линии огня»? Петров-Водкин отвечал, что прямой связи нет... Но с позиций сегодняшнего времени мы вправе увидеть эту логичную связь. Свободная духовная интуиция художника предопределила эту глубинную внутреннюю цельность между этими произведениями. Петров-Водкин писал, что «Смерть комиссара» интересно было бы рассматривать с точки зрения композиционных задач... Я считаю это чрезвычайно важным и это – одна из современных моих работ» [29].

В картине художник не только сохраняет верность живой традиции русского искусства, но и обогащает ее новыми открытиями. Во всю мощь разворачивает свою систему сферической, планетарной наклонной перспективы, выражая совершенно новые, невиданные доселе в русской и мировой живописи ощущения пространства картины.

«Мы уродуем, – писал Кузьма Сергеевич, – восприятие геометрий Эвклида и европейской перспективой... Перспективная трех-

мерность – ложь. Все подчиняется центру падения ... осилить, подчинить закон тяготения – значит осуществить планетарность ... Для меня пространственность есть один из главных рассказчиков картины» [30]. Чтобы понять сферическую пространственность картин нашего мастера надо сравнить, сопоставить ее с прямой (итальянской) и обратной (иконной) перспективами. Перспективный клин прямой перспективы направлен в точку схода на горизонте – линии наших глаз. Перспективный клин обратной перспективы – наоборот – от горизонта направляется в наши глаза, в наш бинокулярный аппарат. Обе перспективы работают на поверхности земли и связаны с горизонтом планеты. В то время как клин сферической перспективы соотносится не к горизонту, а к центру земли. Со слов московской художницы Ирины Георгиевны Коровай, это явно ощутил В. А. Фаворский на выставке Петрова-Водкина в Москве. Он сказал об этом (новой пространственной ориентации, перпендикуляре к ядру земли) автору картин. Принципиально новое положение планетарной, наклонной, сферической перспективы позволили Петрову-Водкину передать в картине «Смерть комиссара» ощущение вращения земли вокруг своей оси, вокруг солнца, в бесконечности вселенной.

Когда Петров-Водкин путешествовал по Италии, ему представилась возможность заглянуть в кратер огнедышащего Везувия. Подвергая себя, быть может, смертельной опасности он заглянул в чрево земли... Образно говоря, он заглянул во внутрь своей сферической перспективы. Человеку суждено жить во многих сферах ... и пространствах... Вот как Петров-Водкин сам вспоминает грозный Везувий: «Двинулся космос, и треплет, и мчит меня в его ритмах небывалых, не знакомых мне. И земля, которую я знал до той поры, оказалась иной. Сорвали меня с глади и прямизны Эвклида ощущения, пережитые на Везувии» [31]. В картине «Смерть комиссара» холм, на котором происходит бой, очерчен полукругом. Он трактован художником как часть планеты Земля. Слева и справа картины этот полукруг, выходит за края картины и описывает остальную часть дуги – (круга, как бы под картиной), под нами – зрителями. Мы ощущаем этот земной шар, с его центробежной силой и благодаря этой силе «зависаем» над ним в безвесии, как птицы парим над землей. Сцена гибели комиссара перед нашими глазами. Мы так близко, рядом с ним

и, в то же время, так высоко в небе, над этой трагической сценой. Правой рукой красноармеец поддерживает комиссара, а левой выпускает винтовку из рук. Взгляд комиссара направлен туда, где идет бой, куда бегут красноармейцы. Его мысль, его присутствие там, среди них. Бьют барабаны, разрываются над холмами снаряды... На наших глазах разверзается бездна высшей трагедии человеческой жизни... Мы испытываем «внутреннюю нежность» к герою картины. Он погибает за идеал новой жизни и, в то же время, за идеал вечной жизни. Из них, бегущих за холм красноармейцев, каждый будет убит через определенное расстояние... и так жертвы по всему кругу, всему земному шару – «Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей...» [32].

Противопоставляя злу – красоту, доброту, сострадание Петров-Водкин говорит нам то же, что и Достоевский: «красота спасает мир» и подводит к главному выводу своего творчества: «Жизнь это только временная оболочка существования человеческого – она так ничтожна с вечностью, что нельзя вычислить. Душа же наша никогда не родится, не умирает, она существует так же вечно, как вселенная, ибо душа есть частица самого Бога» [33].

Петрову-Водкину особенно были близки родственные космические души: Леонардо да Винчи, Моцарт, Пушкин. Поэт «сердечными очами» предвидел глобальное обновление мира: «Великий духовный и политический переворот нашей планеты – есть христианство. В этой стихии исчез и обновился мир». Философ Иван Ильин пишет: «Есть закон человеческой природы и культуры, в силу которого все великое может быть сказано человеком или народом только по-своему, все гениальное родится именно в лоне национального опыта, духа, уклада... Пушкину была дана русская страстность, чтобы он показал сколь чиста, победна и значительна она может быть и бывает, когда она предается боговдохновенным путям... Пушкину был дан русский ум, чтобы он показал, к какой сверкающей очевидности он бывает способен, когда несом сосредоточенным созерцанием, благодарною волею и всевнемлющей духовно-свободной душой» [34].

В картине «Пушкин в Петербурге» (1937) художнику удалось передать одиночество, трагизм судьбы поэта, пережившего свое время: печальные глаза, тяжелые сжатые складки губ и жест руки со

шляпой внизу картины, усиливают драматизм портрета... Этот портрет раскрывает нам состояние самого Петрова-Водкина. Сколько горечи и страдания приносят в жизнь художника тридцатые годы. Привожу еще одну запись из книги дневников Н. Н. Пунина «Мир светел любовью»: «Страдание освобождает – когда-то писал я. Теперь мне хочется сказать: искусство освобождает от страдания. В этом источник его силы, силы его воздействия. Сколько я могу судить о страдании, оно характерно тем, что его никуда нельзя спрятать: не выплюнешь, не забудешь, от него никуда не скроешься и его невозможно утешить. Искусство освобождает тот час же. Правда, для того, чтобы оно совершило свое великое дело, в нем надо жить, быть в нем, нести его в себе изо дня в день, часто изнемогая под столь прометеевой ношей» [35]. Эту «прометееву ношу» Петров-Водкин изо дня в день, всю жизнь, нес с христианским самообладанием и смирением.

Последняя картина «Новоселье» – это заповедный рассказ о русских людях, оторванных ураганной стихией от крестьянского труда, от земли и одновременно от неба, от Бога. В правом углу комнаты висит киот без иконы и горящей лампы. Такая деталь говорит о том, что из души каждого персонажа картины (а это чудесный русский народ) вынут некий стержень, без которого не может быть полнокровной духовной жизни. В картине все как в мистическом сне, сюрреалистическом представлении. Слева полотно стоит роскошный стул красного дерева стиля ампир и рядом с ним грубо сколоченный табурет. Вся публика распределена художником на группы, занятые беседой. На стенах висят картины в золоченых рамах, оставленные бывшими владельцами квартиры. Буржуйка сохраняет в доме тепло. За высокими окнами силуэт Петропавловского собора с пронзительным шпилем в тревожном синем небе Петрограда. Что хотел нам поведать этой прощальной картиной (исполненной незадолго до смерти) мастер, останется тайной...

Петербургу, Петрограду, Ленинграду Петров-Водкин посвятил целый цикл работ в графике и живописи. Бесспорным шедевром живописи является «1918 год в Петрограде» (1920). Это полотно одно из наиболее «ренессансных» произведений мастера. Образ Петроградской мадонны воспринимается нами как мечта, как незыблемый идеал жизни. В этой картине весь Петров-Водкин. Здесь присутствует его

женственная душа. Она глядит глаза в глаза. Она – все россыпи звезд в бесконечности млечного пути, все соцветия трав в чистом поле. Петроградская мадонна прижимает близко к груди худенькую ручонку ребенка. Впалые глазницы темных окон таят в себе страх и опасность. На улицах Петрограда тревожно, но она знает – ничто в мире не расторгнет ее единства с этим беззащитным существом: с Верой, Надеждой, Любовью! Она знает, что он ее воин, защитник, «Георгий Победоносец» – ведь у нее на плече для него сверкает, озаряется красным цветом плащ... Арки ближнего здания напоминают арки акведуков древнего мира. Своим ритмическим разбегом они подхватывают силуэт мадонны с младенцем, подчиняя глазу всю изысканно-мелодическую декоративную поверхность холста... «Поэзия – ритм мирового движения» – скажет нам художник. «Радость – счастье в покое – в дружбе с мировыми законами, любовью».

Эстетическая выверенность доктрины живописи Петрова-Водкина отмечена картиной «Тревога» (1934). В ней мастер углубляет свои изобразительные принципы станковой картины: экономно распределяет «психологические ударения», усиливает «декоративный инстинкт», «слаженность геометрических контрастов» и добивается «общего впечатления единства» всего произведения» [36]. Первый эскиз картины подписан рукой художника в 1925 г. В нем – два окна, две фигуры со спины у окна. Стол и широкая детская кроватка с полосатым матрасом. В эскизе картины 1926 г. появляются на первом плане табурет с газетой, ребенок в кроватке, но без самодельной тележки под ней. Фигура матери, стоящей за столом имеет поворот головы в профиль, но без девочки рядом. Девочка в конечном варианте, держит куклу в руках и появляется немаловажная деталь – ходики на стене. В итоге настолько цельно, крепко соединились все элементы законченной картины, что ни одну деталь нельзя изъять, не повредив целому. Слаженность линейных и цветовых ритмов «утрамбованных образов», закрепление всех форм изображения на плоскости картины главными структурными линиями, общий духовный и душевный лад этого произведения противостоят тревоге и происходящему где-то там, за окном, в глубоком синем кошмаре ночи, грехопадении человека. Спящий безмятежным сном ребенок в кроватке вызывает в памяти картину Джованни Беллини «Мадонна на лугу» (Лондонская нацио-

нальная галерея). Образ спящего мальчика на руках мадонны, его личико схоже с пластической трактовкой образа спящего ребенка в «Тревоге». Это дань уважения и поклонения Петрова-Водкина любимому итальянскому мастеру.

Эстетическое кредо, эстетическая доктрина живописи Петрова-Водкина определяется высоконравственной личностью художника. Его путь в искусстве можно проследить от канона древнерусской живописи и эстетического сознания древних мастеров иконы и фрески до эстетической доктрины художников-новаторов XX в. и их бескомпромиссной философии творчества. Главное в доктрине художника – это глубокое содержание картины и ее художественный язык. «Цвет и форма, – пишет он, – неразрывно связаны между собой, как дополняющие и определяющие друг друга, т. е. изменение формы меняет цвет, за переменной цвета следует перемена формы... Он переживает трагедию или комедию цветной жизни формы, которые заставляют торжественно или скорбно звучать душу. Поэтому, искусство всегда первым выводит жизнь из тупиков «настроений» и «мод», служит показателем вечной правды» [37].

Композиции картин Петрова-Водкина строятся с учетом бинокулярного зрения (двуглазия), т. е. расширенного смотрения и, главное, с учетом сферической перспективы, открытой художником на холмах Волги. Расширенное смотрение обусловлено тем, что человек смотрит на окружающий его мир не одним глазом, а двумя. Это позволяет видеть перед собой объект с большим охватом пространства справа и слева. Поэтому, линия горизонта искривляется, она сферична. Происходит обозрение полусферы, полукруга не менее, чем на 180 градусов. Другая полусфера «видится затылком», т. е. проецируется на нашем «мыслительном экране» [38]. Уже в картине «Купание красного коня» (1912) в детали холста в левом нижнем углу картины, под копытом гордого коня, во вспененной воде можно увидеть и проследить всю систему кубофутуризма, а так же выявить сферические дуги, конструирующие композицию всей картины. «Купание красного коня» воспринимается нами мгновенно, как формула – знак.

Вся оркестровка, архитектура картин Петрова-Водкина пронизана монументальным, стенописным (фресковым) чувством древнерусских художников, где космизм русской души остается для нас

вселенской, мистической тайной. Все картины художника проникнуты глубоким религиозным сознанием, искупительным подвигом художника, его состраданием к ближнему, его благоговейным чувством родины. В сущности, Петров-Водкин, как и Пушкин Боговдохновенным путем воплотил суть христианства: «Верующий в меня, дела которые творю Я, и он сотворит, более сих сотворит» [39]. Совершенный Бог и совершенный человек встали в творчестве Петрова-Водкина в один ряд вечных незыблемых истин искусства. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин сумел прикоснуться к глубочайшим «колодцам жизни, священным огням жизни» [40], поднять и развить в своем творчестве те «духовные ценности, которые на протяжении всей тысячелетней истории нашего народа определили его национальный характер и обусловили мировое, всечеловеческое значение русской культуры» [41].

Творчество Петрова-Водкина – это эстафета поколений русских художников, которую двадцать первый век несет в будущее искусства России.

Литература

1. Павел Флоренский. М.: Искусство, 1996.
2. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. М.: Советский художник, 1976.
3. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. С. 216, 218.
4. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. Составитель Е. Н. Селизарова. М.: Советский художник, 1991. С. 328.
5. Шилов К. В. Гений Хвалынской земли. В кн.: Хвалынский. Портрет города. М.: Прогресс, 2001. С. 117.
6. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись, теория. М.: Искусство, 1993. С. 219.
7. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. С. 48.
8. Энсор Джеймс. Живописец.
9. Пунин Н. Н. Мир светел любовью... Дневники. Письма / Сост. Л. А. Зыков, А. Г. Каменская. М., 2000, С. 438.
10. Бенуа А. Н. Газета «Речь» от 19 ноября 1909 года.
11. Маковский С. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1997. С. 114.

12. *Вейдле В. В.* Умирание искусства. Переиздание. СПб.: Аксиома, 1996. С. 123.
13. *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. М.: Инфо Арт, 1991. С. 13, 23.
14. *Костин В. И.* Петров-Водкин. М.: Советский художник, 1996. С. 62.
15. *Грабарь И.* История русского искусства. Т. 6. Русская живопись до середины XVII в.: Очерк П. Муратова. М.: Издание И. Кнебель, С. 52–54.
16. *Дуганов Р. В., Хлебников В.* Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990. С. 30.
17. Надпись на Евангелии, сделанная рукой художника. ХХМ (Хвалынский художественно-мемориальный музей К. С. Петрова-Водкина) № 1368.
18. *Петров-Водкин К. С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 305.
19. *Врангель Н. Н.* Борисов-Мусатов. СПб., 1910. С. 17, 18, 29.
20. *Кузьма Петров-Водкин.* Пространство Эвклида. Л., 1970, С. 448.
21. *Петров-Водкин К. С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 322.
22. *Шилов К. В.* Борисов-Мусатов. М.: Молодая гвардия, 2000. С. 7.
23. *Тихоплав В. Ю., Тихоплав Т. С.* Начало начал. СПб.: «Весь», 2003. С. 80.
24. *Петров-Водкин К. С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 323.
25. *Романова Александра Федоровна.* Сад сердца: Духовный дневник. М., 1997.
26. *Соловьев В.* Русская идея. СПб.: София, 1991. С. 18.
27. *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. С. 44.
28. *Селизарова Е. Н.* Петров-Водкин в Петербурге, Петрограде, Ленинграде. Л., 1993. С. 158.
29. *Петров-Водкин К. С.* Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 324.
30. Там же. С. 296.

31. Кузьма Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970. С. 559.
32. Достоевский Ф. Братья Карамазовы. М., 1988. С. 117.
33. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 46–47.
34. Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 1. М., Русская книга. 1993, С. 206.
35. Пунин Н. Мир светел любовью... Дневники. Письма. С. 444.
36. Вельфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. СПб.: Мифрил, 1994. С. 278–279.
37. Мастера искусства об искусстве. Т. 7. М.: Искусство, 1970, С. 442.
38. Слова сценариста фильма «Сны К. С. Петрова-Водкина» (Творческое объединение «Мир искусства». М., 2003 г.) Е. Тютиной.
39. Евангелие от Иоанна.
40. Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1993. С. 200, 206.
41. Петров В. Н. Очерки. Исследования. М.: Советский художник, 1978. С. 286.

1.2. О К. С. ПЕТРОВЕ-ВОДКИНЕ

Я – УЧЕНИК К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

А. Самохвалов

...В конце 1919 г., когда почувствовал наличие в Академии художеств творческой обстановки, переехал туда окончательно. К. С. Петров-Водкин занимал тогда бывшую батальную мастерскую в саду Академии. Стеклопанная мастерская была наполнена светом *plein air*, и работа в ней была похожа на работу на открытом воздухе. Я и мой ученик и младший товарищ Петя Постников, во многом очень интересный человек, особенно по характеру своего интереса к искусству, пришли в эту мастерскую. Я принес в мастерскую работу маслом. Во весь метровый холст была изображена голова молодой, очень трогательной девушки. Она смотрела на мир, словно стремясь разгадать загадку страданий и радостей в жизни, я стремился изобразить ее лицо с огромными серо-голубыми глазами, потрясенно всмат-