

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-

ривающимися в чудовищные противоречия мира. Это было совсем по петрово-водкински. И меня сразу же приняли. Петю тоже приняли. Его этюды были очень своеобразны. И он стал учеником и со товарищем.

Все как будто бы шло хорошо. Кузьма Сергеевич не очень часто, но все же время от времени приходил – все прекращали работу. Начинался обход – высказывание суждений мастера, весьма, может быть, критическое, но в то же время вполне обоснованное, так как никакой другой профессор не говорил о таких вещах. Прежде всего – осевое соотношение объемов. Для многих из нас это было новостью, хотя А. Иванов строил композицию своих картин, и в частности «Явления Христа народу», на основе ритмики осевых соотношений фигур, участвующих в композиции. Мы должны бы были это знать, так как картина всем нам была известна, но об осевом построении ее никто не догадывался, а между тем это стало очевидно, стоило Кузьме Сергеевичу указать на это. Принцип осевых построений применялся нами уже всюду. Он применялся не только в изображении человеческой фигуры в целом, когда плечи, руки и ноги человека, его корпус и голова вступают в занятом ими пространстве в разговор соответствий, параллелей, контрастов и противопоставлений. Образ получает пространственное выражение и новую реальную жизнь в изображении. Принцип осевых построений оставался и в натюрморте, и в пейзаже, и в портрете, то есть в изображении головы человека.

Кузьма Сергеевич говорил, что исходит в своем творчестве из концепций древнерусской живописи Рублева, Дионисия и творческого выражения Александра Иванова. Он отрицательно относился к элементарной структуре произведений импрессионизма, его принципам де-композиционности, снимающей с живописи задачи большого плана. В его системе принцип осевого построения вырастает в принцип планетарного видения. Я вспоминаю его разговор о натюрморте. *Он говорил: если ты рисуешь карандаш, лежащий на плоскости стола, твоя задача определить не только положение этого карандаша к плоскости стола, на которой он лежит, но и его отношения к стенам той комнаты, в которой находится стол, и стен этой комнаты – к мировому пространству, ибо каждая вещь, даже простой карандаш, находится в сфере мирового пространства.*

Он учил, что все вещи и все, что мы видим – людей, здания, корабли, – мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двуглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении. Мы движемся, когда смотрим на мир. Так происходит в жизни. Зачем же нам превращать свой сложный, взволнованный человеческий комплексный аппарат восприятия в одноглазую фотофиксацию? Мир воспринимается нами во времени, это время надо втащить на холст. Тогда он будет подобен жизни, он будет говорить о жизни и сообщит зрителю взволнованность художника и смысл этой взволнованности, и зритель переживает, таким образом, две жизни – свою и художника в каком-то участке его творческой взволнованности. Для этого нужно было изменить методы нанесения образного комплекса на холст. Прежде всего, *отказаться от академической «итальянской» перспективы одноглазого смотрения с единой неподвижной точки и освоить метод сферического смотрения и принципы сферической перспективы. Картинная плоскость, перпендикулярная лучу зрения, изменяет свое положение в зависимости от направленности этого луча зрения.*

Трудность состоит в переносе и сопряжении элементов виденного в движении и в сфере на плоский холст. Но всякая трудность должна быть преодолена.

ТРЕХЦВЕТИЕ И СФЕРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА

А. Самохвалов

Сферическая перспектива (я предполагаю в примечаниях изложить основные ее принципы), связывается в системе Петрова-Водкина с трехцветием, собственно, со спектральным учетом цветового материала.

Кузьма Сергеевич говорил, что в жизни солнце сообщает природе свет, состоящий из семи элементов, и для того, чтобы картина была живописью нужно, чтобы сумма цветового содержания содержала все семь элементов спектра.

Семь – это красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый (голубой – это особенность солнечного спектра). Сокращенно этот цветовой объем делится на три цвета таким обра-