ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

**Пространственно-временной континуум в творчестве**

**К.С. Петрова-Водкина**

Иркутск 2004 г.

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ

1 КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

2 Формирование новой художественной системы

2.1 Цвет

2.2 Сферическая перспектива

3 Пространственно-временной континуум в творчестве К.С. Петрова-Водкина

3.1 Портреты

3.2 Сюжетные картины

3.3 Натюрморты

3.4 Пейзажи

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

# ВВЕДЕНИЕ

В истории искусства немного избранных, о ком бы современники сказали: он создал символ своей эпохи. О русском художнике Кузьме Петрове-Водкине говорили именно так. Тонкое ощущение времени, а главное, умение передать это ощущение сделали художника одним из ярчайших живописцев нашего времени. Первооткрытие концепции непрерывности духовного в его художественном воплощении стало новым словом в искусстве. Имея на редкость цельное мироощущение, художник еще в 1910-х годах разработал самостоятельную систему восприятия натуры – «науку видеть», как он сам ее называл, – включающую совершенно оригинальный метод преображения пространства при передаче его на плоскости и своеобразную цветовую палитру. Эти новации, смело применявшиеся им в живописи, должны были, по мысли Петрова-Водкина, активно формировать зрительное впечатление от картины. В конкретной практике приверженность к идее «сферической перспективы» привела Петрова-Водкина к созданию своего метода пространственной интерпретации предметного мира. Взгляд на натуру всегда несколько сверху и сбоку, так что горизонтальные плоскости круглятся и зримо развертываются в глубину, а вертикали превращаются в веерообразно расходящиеся наклонные, лишает изображаемое мелкого тривиального правдоподобия и действительно вызывает явственное ощущение сопричастности его к космическому миру Вселенной.

О творчестве Петрова-Водкина, различных его проблемах и отдельных произведениях имеется множество научных трудов и художественных произведений: Д.В. Сарабьянов, А.С. Галушкина, В.И. Костин, Ю. Русаков и многие другие, но остановимся на наиболее значимых.

Монография В.И. Костина впервые дала достоверный обзор и анализ его искусства. Костин писал, что в изображении предметов К.С. Петров-Водкин всегда видел определенный идейно-художественный смысл, считая, что передачу материальной сущности предметов и связи их между собой художник осуществляет во имя создания образа. Владимир Иванович отметил то, что разная трактовка предметов в живописи Петрова-Водкина в едином и цельном образе картины есть вполне осознанный живописный прием, который, является закономерным: «ибо любое образное решение неизменно будет требовать подчеркивания и выделения одних элементов и затушевывания других».

А.С. Галушкина писала об огромной активности художника в выборе изображаемого, о его преломлении всего виденное через призму своих ощущений, о крайне индивидуальном решение каждого явления, основанном на субъективном толковании: «Отказавшись от непосредственной передачи действительности, Петров-Водкин пришел к обобщенной, символической интерпретации сюжета»[[1]](#footnote-1).

Многие факты и, главное, интереснейшие мысли Петрова-Водкина остались бы неизвестны, не помоги своим будущим исследователям сам художник. На рубеже 1920-х и 1930-х годов Петров-Водкин написал две автобиографические повести - «Хлыновск» и «Пространство Эвклида», где с поразительным литературным мастерством и образной остротой воспроизвел картины своего детства, юности и годов учения, изложил собственное понимание многих проблем жизни, искусства, ремесла художника. Это важнейший источник сведений о формировании К.С. Петрова-Водкина и его взглядах.

В «Пространстве Эвклида», не приводя сколько-нибудь стройного изложения теории «сферической перспективы», Петров-Водкин обосновывает ее эмпирически и, если можно так выразиться, психологически[[2]](#footnote-2). Прежде всего, он говорит о связи физического движения человека с состоянием его психики, утверждая, что «моменты перемен положения нашего тела очень часто меняют психическое наше состояние». И далее, рассказав, как, бросившись раз в юности на землю, он случайно обратил внимание на совершенно новое впечатление, полученное в момент этого падения от окружающего пейзажа («я увидел землю, как планету»), приходит к выводу, что в живописи необходимо координировать собственное движение художника с происходящем вне его – «в пейзаже и в архитектуре». При такой координации, по мысли Петрова-Водкина, возникает ощущение сферичности земной поверхности. И на этом-то и основывает он свою систему восприятия пространства и способ изображения, позволяющие в частном передать всеобщее, в любом пейзаже, портрете, натюрморте, интерьере сохранить «планетарное», по его словам, ощущение связи конкретного объекта изображения с бесконечно широким внешним миром[[3]](#footnote-3). На страницах «Пространства Эвклида» Петров-Водкин развивает целостную концепцию отношения художника к предмету и указывает метод изучения предмета. «Чтобы додуматься до предметной сущности, – пишет он,– необходимо оголить предмет, выключив его декоративность и его приспособленные для человека функции, и лишь тогда вскрываются земные условия и законы его жизни».

Анализируя предмет, Петров-Водкин приходит к выводу, что его видимая форма есть результат борьбы двух сил – внутренней, воздвигающей предмет, и внешней, ограничивающей его. При этом он имеет в виду, конечно, лишь те предметы, которые выполнены в органичных для них материалах, в отличие от «дурных», бутафорских (пустотелых, золоченых и пр.). Он оригинален во всех своих высказываниях и характеристиках о людях, событиях, явлениях и профессиональных проблемах, встающих перед живописцем. Его картины самобытны, остры, рельефны, в них отражается совершенно оригинальный и порой неожиданный ход рассуждений, они по-своему логичны, нередко тенденциозны и всегда целеустремленны. Все произведения К.С. Петрова-Водкина даны с определенных, глубоко продуманных художнических позиций, которые по своей сути представляют великолепный комментарий к его искусству. Но вслед за исследователями творчества художника мы посвятим представленное дипломное сочинение изучению вопроса, представляющегося нам актуальным, а именно вопроса пространственно-временного континуума в творчестве К.С. Петрова-Водкина. Цель дипломного сочинения – проследить закономерности восприятия и передачи в живописи и рисунке пространства и цвета, которые К.С. Петров-Водкин использовал в своем искусстве. Для этого нами поставлены следующие задачи: проанализировать художественные приемы и средства, используемые К.С. Петровым-Водкиным; дать художественную оценку некоторым его произведениям; изложить основные вехи творчества; характеризовать особенности живописи, изучить ее философское обоснование, данное К.С. Петровым-Водкиным.

Для решения указанных задач нами используется метод анализа художественной литературы и периодических изданий и метод эмпирического изучения произведений художника.

# КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

Целостное представление о художнике и лучшее понимание его произведений возможно лишь в том случае, если исследователь имеет хорошее представление о его жизни: творчество художника сгладывается из отдельных событий жизни, мозаика впечатлений словно бы поворачивает мировосприятие, а опыт жизни – призма для будущих впечатлений.

К.С. Петров-Водкин «…интересен тем, - считает искусствовед Наталья Адаскина, - что соединил традиции русского искусства Запада и Востока, был в сердцевине этих отношений[[4]](#footnote-4). Сам он - выходец из провинциальной России. В маленьком городке на Волге, близ Саратова под влиянием патриархальной среды складывалось его мировоззрение. Потом он оказался в Петербурге, учился в художественном училище барона Штиглица, где ему открылись богатства искусства этого самого европейского из русских городов. В невольно возникающих столкновениях с преподавателями, выкристаллизовывались первые зерна собственных воззрений Петрова-Водкина на искусство, которым предстоял еще долгий путь созревания.

Затем была учеба в Москве, в Училище живописи ваяния и зодчества, где художник приобщался к московским художественным традициям. Любимым педагогом становится В.А. Серов, влияние которого на начинающего художника в то время очень велико[[5]](#footnote-5).

Огромность масштабов человеческой культуры, с особой ясностью - по контрасту с провинциальным Хвалынском - открывшаяся ему в столице, потрясает Петрова-Водкина. Чувство благоговения перед возможностями науки и искусства никогда уже отныне не оставит его. Преклонение перед подлинно высокой культурой всегда переплетается у Петрова-Водкина с дерзкой мыслью познать законы не только различных искусств, но и многих, казалось бы далеких ему, областей знания. Его живо интересуют космогония, строение земной коры, законы гравитации, проблемы восприятия и вообще психики человека.

В 28 лет Петров-Водкин приехал в Париж, 2 года работал рядом с такими мастерами как Матисс, Сезанн. Может быть, он в полной мере и не оценил их тогда, но глубоко впитал впечатления от выставок».

Из Парижа художник на несколько месяцев съездил в Северную Африку - в Тунис, Алжир. Эти поездки, особенно африканская, помогли ему более остро почувствовать собственную страну. Он писал в письме, что «вошел в чужую жизнь и увидел лучше достоинства и недостатки своей».

О путешествиях Петрова-Водкина, о его стремлении увидеть мир собственными глазами и понять его можно много рассказать. Однажды он поехал Германию, в Мюнхен... на велосипеде. Скудны были средства 23-летнего студента, а Мюнхен манил, казался «окопом, который задерживал просачивающееся в Восточную Европу влияние французской живописи», - как вспоминал впоследствии Петров-Водкин этот город.

А четыре года спустя в Италии он пробыл вдвое дольше. Что не удивительно, ведь здесь когда-то жили и творили его художественные кумиры - Леонардо да Винчи, Джованни Беллини. Здесь, на земле Италии, он воочию увидел и объект своего жгучего любопытства - вулкан Везувий. С ранних лет будущий художник питал особый интерес к различным проявлениям стихийных сил природы - землетрясениям, морским приливам, извержениям вулканов - на Волге он мог наблюдать только ледоходы, грозы, звездопады, речные бури да - однажды - солнечное затмение. Увидеть настоящий вулкан было его давней мечтой. И вот теперь эту мечту удалось осуществить в полной мере: Везувий, когда художник поднялся к самому его жерлу, сотрясался от взрывов и осыпал склоны градом лапилли и пеплом. По утверждению Петрова-Водкина, ощущения, пережитые им на Везувии, встряхнули его художническое сознание и стали той гранью, которая отделила пору его ученичества в искусстве от наступающей самостоятельной творческой жизни, разбудило его художественное сознание.

Петров-Водкин вообще был склонен к планетарному размаху. Так он воспринимал пространство - волжские просторы, песчаные пустыни Африки и Средней Азии он изображал их не плоскими, а сферически выпуклыми, будто это взгляд на Землю из космоса. Он ощущал цвет - как мощное излучение ярких тонов: красного, желтого, синего. Рождение и смерть, любовь, материнство, - вот немногочисленные, но вечные темы, к которым художник обращался. И собственная теория живописи сложилась у него именно на основе этого видения. «Форма и цвет, объемлющий эту форму, - и есть живопись» - так просто сформулировал Петров-Водкин свой принцип.

То обстоятельство, что художник много путешествовал, немаловажно для понимания его творчества. Не менее (если не более) существенной представляется его склонность к путешествиям иного рода – в мире идей. Собственно, речь идет о стремлении обрести цельное мировоззрение, без которого все прочие творческие задачи – живописные, литературные, любые – теряют истинный смысл.

Лучшие картины Петрова-Водкина разделены сейчас между Петербургом и Москвой. В Петербурге, где художник начинал свое образование, в Русском музее хранится полотно, с которого началась его известность - «Сон», 1910 год. Пустынный, почти сюрреалистический пейзаж. Аллегорическое полотно, но как созвучно оно было своей эпохе! После революции 1905 года в России наступило «состояние сна, паралич политический и моральный», - писал Петров-Водкин. Третьяковской галерее в Москве принадлежит главный шедевр Петрова-Водкина - «Купание красного коня», 1912 год. Во все полотно мощная фигура коня. Он заслоняет собою почти все пространство холста.

По свидетельству Н. Адаскиной «Красный конь» для нее – «…яркий образец символистской живописи - это очень емкий образ, представляющий эпоху, говорящий от ее лица. Главное в картине - это предчувствие: что-то произошло и чего-то ждут. Предстоит что-то грандиозное, коренным образом меняющее судьбы. Оцепенение перед началом чего-то нового настолько ярко выражено в картине, что она стала символом эпохи - начала 20 века.

Это понимали уже тогда, в 1912 году, когда картина впервые была показана на выставке. Ее вывесили как эпиграф над входной дверью в зал. Символика «Красного коня» удивительным образом перекликалась с символикой русской иконописи. В 1914 году «Красный конь» отправился на международную выставку в шведский город Мальмё. Началась первая мировая война. Картина исчезла. Её судьба оставалась неизвестной до 1950 года, когда шедевр Петрова-Водкина разыскала его вдова и ценой больших усилий вернула на родину.

Картины художника вывозились за рубеж еще при жизни художника, с конца 20-х годов. Они экспонировались в Европе, Америке и некоторые работы мастера были куплены за границей.

Рационалист по натуре, Петров-Водкин умело совмещал живопись с театром и литературой. Играл на скрипке, писал пьесы, автобиографические повести, оформлял интерьеры и улицы к праздникам, преподавал. Он был щедрый, масштабный, универсальный талант. Но, сообразуясь с темой дипломного сочинения, обратимся исключительно к живописи Петрова-Водкина, а также к ее авторскому философскому обоснованию.

# Формирование новой художественной системы

Художественная система мастера окончательно сложилась в революционном порубежье. Петров-Водкин излагал ее со свойственной ему романтической восторженностью мировосприятия в письмах, заметках и поздних автобиографических сочинениях. Открытые, по возможности чистые, не смешанные тона художник сочетает с особого рода «сферической перспективой», которая позволяет ему, изображая натуру в ракурсе сверху и сбоку, передавать ощущение «земли как планеты». Чувство «планетного притяжения» Петров-Водкин стремится передать даже в своих натюрмортах, что придает этим аскетически простым композициям монументальную значительность («Селедка»; «Утренний натюрморт»; оба 1918, Русский музей).

Побывав в 1921 в Самарканде, мастер расширяет историко-культурный спектр своей живописи и графики в сторону Востока (в 1923 вышла книга Петрова-Водкина «Самаркандия» с его иллюстрациями). Искренний «попутчик» революции, он создает эпически идеализированные образы Гражданской войны в картинах «После боя» (1923, Центральный музей Вооруженных Сил, Москва) и «Смерть комиссара» (1928, Русский музей). Но в ряде его полотен усиливаются ноты тревожного отчуждения; они нарастают от картины «Землетрясение в Крыму», 1927-28) до полотна «1919 год. Тревога» (1934,), где мотив гражданской войны с питерским рабочим, которого среди ночи вызывают на фронт воспринимается как предчувствие сталинского «большого террора» с его ночными арестами. Картина «Новоселье» (1937) на тему перераспределения жилплощади «бывших буржуев» полна скрытой сатиры на новый социальный быт.

## Цвет

В природе не существует ничего бесцветного. В природе–все цвет, начиная с яркого спектра в его первичной чистоте и кончая сложнейшими переплетениями его цветовой игры до самых серых и черных оттенков, которые таят в себе сложнейшие и тонкие цвета[[6]](#footnote-6). Для того чтобы быть художником, недостаточно просто видеть физически, а надо уметь видеть художественно[[7]](#footnote-7). Особое восприятие цвета Петровым-Водкиным единодушно отмечали все исследователи его творчества.

«…там [В Африке] он нашел себя. Его поразило, что в Сахаре цвет как бы растворяется в пронизывающих лучах солнца, поразило ночное небо с совсем особой синевой и громадными звездами, свет которых отражается от песков пустыни».

Кандинский писал, что «красный действует проникновенно, как очень живой, полный воодушевления, беспокойный цвет, не имеющий легкомысленного характера желтого, расточаемого направо и налево» («О духовном в искусстве»). Интересно, что красному (в европейском понимании) соответствует античный элемент «огонь», холерический темперамент, а в категориях времени - современность (желтый указывает на будущее). Психология, активно изучающая цвет с точки зрения эмоционального и психофизического воздействия на человека, установила, что красный (вернее, красно-оранжевый) активизирует вегетативные функции человеческого организма, когда как темно-синий вызывает обратную реакцию, также надо учесть, что такой «язык» интернационален. Красный цвет ассоциируется прежде всего с жизненной энергией (кровь), с человеческими страстями, с огнем; различные оттенки красного превращают его то в трагически-жертвенный, то отчаянно-праздничный, то сжигающе-чувственный, то в загадочно-мистический.

В русской культуре красный цвет, безусловно, занимает особое место. Само слово «красный» выходит далеко за пределы простого обозначения цвета. В записях о пребывании в России европеец XVIII века граф Сегюр, говоря о местных нравах, заметил: «У них даже слово красный обозначает красоту». Действительно, русский фольклор богат эпитетами, такими как «красное солнышко», «красная девица»... Этот цвет связан с праздником - свадебное платье невесты было именно красным, а нарядная одежда имела хоть какую-нибудь деталь красного цвета. Представленные на выставке предметы русского народного искусства показывают, как ценился этот цвет. Домашняя утварь: прялки, туеса, сундуки, даже люлька младенца расписывались красными или красно-оранжевыми узорами. Цвет выступал как природно-изначальное, нечто глубинное, свойственное душе народа.

В древнерусской иконописи сложность христианской цветовой символики (где в зависимости от оттенка или силы звучания красного изменяется и его смысловое прочтение), соединяется с любованием красным цветом, любованием, идущим от народного чувства - отсюда и яркая праздничность, светящаяся огненность, доминирующая в ряде икон.

Произведения К.С. Петрова-Водкина представляют различные способы его колористических качеств. И, если в иконописи - красный - выступает как цвет, выражающий высшие, философско-религиозные ценности, а в народном искусстве - как нечто стихийно-родовое, то в творчестве художника он становится действенным инструментом палитры экспериментатора, появляется его новое понимание, понимание, основанное и на традиции, и на многозначной символике, и на возможностях самого цвета как такового.

«В детстве радуга производила на меня большое впечатление, но двойного характера. В ней недохватывало для меня материальности, она возникала и исчезала, как мираж, а рядом с этим ее цветовой аккорд был такой реальный, что хотелось добежать до нее и ухватиться за разноцветные кольца. Заметил я, что отдельные цвета радуги встречаются в пейзаже и в предметах и являются как бы выхваченными из спектра. Иногда радуга появлялась в отражении старого оконного стекла, иногда сквозь стеклянный сосуд с водой ложились на полу ее разноцветные полосы. На мыльном пузыре она вспыхивала. Но поймал я ее окончательно, когда мне попался в руки осколок трехгранного стекла и когда я мог на потолке и на стенах поместить цветного зайку. Может быть, благодаря радуге и первая моя встреча с красками так сильно подействовала на меня. Цвет, может быть, именно благодаря его кажущейся невесомости и призрачности менее, чем любая часть физики, изучен, несмотря на то, что через него-то, главным образом, и ориентируемся мы в окружающей действительности. Разве только благодаря Бунзену и Кирхгофу, открывшим в последнее время спектральный анализ, позволяющий изучать и устанавливать составы далеких звезд, радуга приобретает более чем эстетическое значение»[[8]](#footnote-8).

В спектре выделяются шесть обособленных лучей: фиолетовый, синий, зеленый, желтый, оранжевый и красный. Каждый из этих цветов проходит гамму осветления, смешивается соседями справа и слева и уступает им место. Ньютон, очевидно, желая сохранить аналогию цвета и звука, ввел седьмой цвет, являющийся не более как разделом от синего к зеленому. Ньютон же назвал все эти семь цветов основными, но еще античные греки, при наблюдении радуги, принимали за основные только три цвета: синий, желтый и красный, считая остальные оттенки производными от смешения основных друг с другом. Гёте предложил считать основными только два цвета: синий и желтый, но некоторая условность такого ограничения в дальнейшем развитии работы о цвете возвращает великого поэта к трехцветию.

Основной цвет, например синий, есть такой элемент спектра, в который абсолютно не входят ни желтый, ни красный, и он ни оптической, ни красочной смесью из других цветов составлен быть не может. Это относится и к двум остальным основным цветам: в желтом не участвуют красный и синий, в красном отсутствуют синий и желтый.

Промежуточные цвета: фиолетовый, зеленый и оранжевый являются составными или сложными. Они вмещают в себе двойки основных: фиолетовый – синюю и красную, зеленый – синюю и желтую, оранжевый – желтую и красную[[9]](#footnote-9).

Из этих же цветовых двоек они и могут быть составлены. Видимая часть солнечного спектра – от красного до фиолетового – это и есть та короткая часть цветовой скалы, с помощью которой наш глаз расшифровывает видимость, а за этой частью вправо и влево от ультрафиолетового и от инфракрасного продолжаются лучи темные, с их химическими и тепловыми реакциями, не воспринимаемые зрением.

Много в цвете парадоксального. Взять хотя бы следующее: мы видим красный предмет, но что это значит? А это значит, что этот предмет не принимает и отбрасывает от себя полностью красные лучи и поглощает в себя синие и желтые, то есть выходит, что предмет, будучи в сущности своей зеленым, как бы только прикрывается красным[[10]](#footnote-10).

У цвета имеется свойство не выбиваться из трехцветия, дающего в сумме белый цвет, то есть свет. Благодаря этому свойству сложный – двойной – цвет вызывает по соседству нехватающий ему для образования трехцветия дополнительный.

Конечно, глаз издавна воспринимает цветовые характеристики природы. Зеленый луч, наблюденный древними египтянами на горизонте после заката солнца, сделавшийся для них цветом траура, как отсвет из подземного царства смерти,– этот зеленый, наблюдаемый поныне, луч и является дополнительным к красноте солнца, исчезнувшего за горизонтом.

Как синя ночь для человека, отошедшего от костра, и как красна голая дорожка на освещенном зеленом лугу; конечно, эти явления, хотя и без анализа их, издавна знакомы людям. Наш кумачовый цвет рубах, излюбленный крестьянами, является тем же защитным, дополнительным, дающим выход зеленому. И такого красного не встретить у народов среди другой пейзажной расцветки. Кто видел, после длинного пути через пустыню песков, цвет Аральского моря, тот, наверно, подивился его бирюзе, такой специфичной, что она даже перестает характеризовать воду. И после этого, когда столкнешься с человеческой бирюзой куполов и стен самаркандских и ташкентских мавзолеев, то поражаешься мудрости человека, так же тонко, как в природе, разрешившего выход из однообразия цвета пустыни[[11]](#footnote-11).

Историки говорят, что цвет этой бирюзы будто бы найден и осуществлен китайскими мастерами,– возможно, хотя бирюза китайских ваз и она же, вкрапленная в одном из переходов Шахи-Зинды Самарканда, совсем иного зеленого состава. Мне не удалось непосредственно сравнить также бирюзу в мозаиках развалин Карфагена с самаркандской, но ее цвет в моей памяти остался иным, в нем больше участвовала примесь желтого, но ведь и цвет Сахары иной, чем цвет туркестанских пустынь. Ту же несхожесть можно установить и в зеленом Египта, глухом, равномерно вмещающем в себя желтый и синий. Трехцветие присуще всем переходным ступеням солнечного спектра, что и создает неисчислимое богатство цветовых вариаций, окрашивающих для нас окружающую действительность. Трехцветия, которыми глаз ориентируется в видимости, неодинаковы не только у различных народов, не только зависят от географических и пейзажных условий, но и каждый из нас по зрительным и мозговым свойствам в иной шкале этого трехцветия мыслит. Трехцветие нимбов буддийских росписей иное, чем у Египта. Греческое иное, чем в Византии; витражи готики устанавливают свои основные цвета для новых глаз, новых выдвигающихся народов[[12]](#footnote-12).

Новгородская живопись имеет органическую связь колорита икон и росписей с цветом местных земель и глин, послуживших материалом для красочных пигментов. «Когда бродишь берегами рек, окружающих Новгород, и видишь образование галек из цветных земель, глин, от синих через красные баканы до светло-охристых, то становится ясным, откуда возник колорит росписи Спаса-Нередицы, пророка Илии и вообще древней новгородской школы»[[13]](#footnote-13).

Чтобы понять, как сам Петров-Водкин любил чистый цвет еще не тронутой кистью краски, достаточно сопоставить впечатления, вынесенные им от сиявших «девственной яркостью» красок иконописца Филиппа Парфеныча и огорчивших его «голых, базарных, вздорящих между собою», ведших себя «грязно и бесчинно» красок живописца-вывесочника Толкачева.

Цвет характеризует прозрение и затемнение целых исторических эпох и говорит о молодости, расцвете и о старости цивилизаций[[14]](#footnote-14). «Современная цивилизация сфабриковала цвет хаки, мотивируя его защитностью на полях войны. Думаю, дело обстоит серьезнее, – этот гнилой цвет есть знамя сбитых, сплетенных мироощущений одной из отживающих свой исторический черед цивилизаций»[[15]](#footnote-15).

В противовес византийской традиции, ведущей к «замутнению цвета», традиция готическая, доводящая в витражах цветоощущение до ясности основного трехцветия «синий-красный-желтый». На стыке двух этих традиций возникают высшие достижения колористов раннего итальянского Возрождения (Джотто, Мазаччо, фра Беато Анджелико) и Джорджоне. От этой вершины видятся два пути европейской живописи: один проложили Тициан и Веронезе, являющиеся «передатчиками уже эстетизированного цвета» последующим поколениям живописцев, второй проходит через Леонардо, Рафаэля и Микеланджело и «застопоривается» в своем развитии их безразличием к проблеме цвета. Импрессионисты не сумели правильно использовать открытие закона дополнительных цветов и, стремясь зафиксировать возникающие в соответствии с этим законом в глазу художника контрастные оптические рефлексы, «оплощили» картину, «распылили» само изображение. объекта и погасили, в конечном счете, краски на своих холстах»[[16]](#footnote-16).

Между формой и цветом существует непосредственная связь. Их взаимными отношениями улаживается трехмерность в картине. На них развивается образ со всеми присущими ему действиями. Цветом проявляется культура живописца, никакими декоративными ухищрениями не затушевать ему убожество ума, воли и чувства, если таковые в нем имеются, – цвет выдаст его вкус и склонности характера, а в первую очередь покажет он, молодость или дряхлость несет живописец гаммами своих цветовых шкал. Показательны в этом смысле африканские работы Петрова-Водкина, в которых чувствуется стремление к передаче непосредственно видимого, внешнего. В основе этих работ лежит как бы случайная встреча с явлением, влекущая за собой и случайное композиционное построение, которое сводится лишь к уравновешенному размещению отдельных цветовых пятен[[17]](#footnote-17).

Верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами в картине позволяет художнику без излишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материал, передавать на полотне подлинную жизнь[[18]](#footnote-18).

С помощью цвета и особой композиционной организации Петров-Водкин мог передать мир «в движении», достигая тем самым непрерывности пространства и времени, при этом «… он умел так сталкивать цвета, что они бросались друг на друга с криком, они орали, они боролись, а зритель глядел на этот разбой и не мог наглядеться. Он так умел сталкивать цвета, что они «жили ласково один возле другого», а зритель глядел на них в спокойствии и не мог наглядеться»[[19]](#footnote-19), что же касается пространственной организации, рассмотрим ее далее.

## Сферическая перспектива

Проблема в овладении предметом, передаче в живописи не внешнего подобия, а сущности предмета, чрезвычайно важна. П.П. Чистяков – преподаватель Петрова-Водкина, «прививал» молодой русской живописи конца прошлого – начала нынешнего столетия «устремление на предмет». Кроме того, интересен вопрос о сочетаниях предметов между собой, их пересечениях и соотношении в пространстве, о возникающих при этом оптических аберрациях. «Вскрытие междупредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей...».

Проблема всестороннего изучения предмета во всех этих аспектах встала перед художником в первые послереволюционные годы в связи с остро ощущаемой им настоятельной потребностью обновить язык живописи. И ряд лет Петров-Водкин напряженно трудился над большой серией натюрмортов, чтобы былые декоративно-пластические возможности своей живописи укрепить доскональным знанием предмета. В этих необычайно простых по репертуару изображенного превосходных натюрмортах зрителя захватывает не столько даже удивительная цветовая гармония, сколько проникновение художника в самую суть предметов, некая «магия вещности», позволяющая ему, к примеру, передать и характерный облик конкретного яблока и создать, если можно так сказать, образ, олицетворение яблока вообще[[20]](#footnote-20).

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин - автор необычных запоминающиеся картин, которые известны не только в России, но и далеко за ее пределами. «Купание Красного Коня», «Мать», «Смерть Комиссара», «Весна», «Автопортрет», «Портрет А. Ахматовой» - вот далеко не полный список лучших картин. Их создание стало воплощением философского подхода к творчеству, свойственного мастеру, который потребовал от него совершенно нового пространственного освоения темы.

У художника стремительно проявляется возникшее еще в юности отношение к земному пространству - месту деяний человека - как части беспредельного простора вселенной[[21]](#footnote-21). Однажды во время прогулок по холмам над Волгой, близ родного Хвалынска, он нечаянно упал: «когда падал я наземь, предо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я еще никогда, кажется, не получал. Решив, что впечатление, вероятно, случайно, я попробовал снова проделать это же движение падения к земле. Впечатление оставалось действительным: я увидел землю, как планету. Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара полого, с обратной вогнутостью, – я очутился как бы в чаше, накрытой трехчетвертыпарием небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на атом затоновском холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь на отвесных округлостях ее массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене»[[22]](#footnote-22).

Проблему выражения в искусстве своего нового мироощущения художник решает постепенно. Способом выражения «космичности» пространства становится перспектива, названная им «сферической». Ее элементами можно считать: резкое смещение ближнего и дальнего планов, создающее «эффект присутствия» зрителя внутри, в центре изображенного на полотне; построение изображения по наклонным осям, рождающее ощущение вращения земной поверхности. «Одержимый познавательной страстью, Петров-Водкин был склонен к необычайно масштабной постановке проблем искусства; вопросы построения живописной композиции … свободно уживались в его сознании с вопросами космогонии и космологии: «В геологии приняты две группы сил, образующих нашу планету, меняющих ее облик: одна – теллурическая, представляющая деятельность самой земли, энергию ее собственных запасов, и вторая группа – сидерическая – от влияния и действия небесных тел, главным образок нашего Солнца и Луны, на Землю. И мне думается, когда мы видим резко выраженной борьбу этих сил, перевес одной из них над другой,– это нам нравится, это нас бодрит, делает отважными, а, следовательно, и продуктивными»[[23]](#footnote-23). Совершенно очевидна связь этого рассуждения с трактовкой взаимоотношения предмета и среды применительно к изобразительной композиции. Здесь взаимодействуют сила воздвижения предмета, который вытесняет собою среду, и сила самой среды, оказывающая сопротивление воздвижению предмета, прессующая его. Проекция такого представления на плоскость холста порождает картину, принципиально отличную от тех, что обусловлены привычными терминами «фигура» и «фон». Для Петрова-Водкина любая картина, независимо от сюжета, жанра, размера, числа предметов и фигур, – есть картина мира, а проблема композиции – «целая философия», и не иначе»[[24]](#footnote-24).

Прежде чем перейти к обоснованию и практическому использованию «сферической» перспективы, Петров-Водкин тщательно изучает все приемы построения пространства разных эпох и направлений. Его интересует «обратная» перспектива древнерусской иконописи, затем перспективы «итальянская» и «глубинная». Овладение пространством художник считает для себя делом чрезвычайно важным[[25]](#footnote-25). Он смело ломает традиционные взгляды на живопись. Его привлекает идея космических связей в природе - ведь «на дворе» планетарный период развития человечества, эпоха революционных преобразований и социальных перемен[[26]](#footnote-26). Художник проявляет огромную активность в выборе изображаемого, преломляя все виденное через призму своих ощущений, давая каждому явлению крайне индивидуальное решение, основанное на субъективном толковании[[27]](#footnote-27).

Обратимся к рисунку Петрова-Водкина «Над обрывом» (Приложение 1), выполненному тушью в 1920 году, так он в полной мере отвечает правилам «сферической» перспективы. Его необычность в том, что пейзаж виден как бы глазами девушек, сидящих на головокружительной высоте. Только находясь рядом с ними на холме, можно именно так увидеть обрыв под ногами, а по его склонам тесно прилипшие друг к другу деревянные домишки. Художественный прием вводит нас внутрь изображения, чтобы и мы могли ощупать взглядом каждый предмет. Находясь в центре изображаемого пространства, лучи нашего зрения расходятся по окружности во все стороны, охватывая всю беспредельную ширь. В этом приеме Петров-Водкин видел главное достоинство новой «сферической» перспективы. Ему необходимо, чтобы каждый смотрящий на его картины почувствовал величие Вселенной и грандиозность совершаемых в ней дел.

# Пространственно-временной континуум в творчестве К.С. Петрова-Водкина

Слово «континуум» происходит от латинского «continuum» - непрерывное, сплошное, которое в русском языке приобрело следующие значения:

Непрерывность, неразрывность явлений, процессов.

В математике - непрерывное (связное) множество, направленная совокупность всех точек прямой или какого-либо ее отрезка.

В физике - сплошная материальная среда, свойства которой изменяются в пространстве непрерывно

Учитывая специфику избранной темы, нас интересует первое из приведенных определений. Итак, континуум – это непрерывность, неразрывность явлений, процессов. В предыдущих главах представленной работы нами рассматривалось органическое сочетание цвета, перспективы в живописной концепции К.С. Петрова-Водкина. Этим и выражается континуум в его творчестве: как течение реки, где один поток плавно вливается в другой, его вещественно-предметное восприятие воплощалось в духовно-умозрительном и находимо свое отражение на холсте[[28]](#footnote-28). Для художника мимолетные ощущения материального мира замирали и расцветали на его картинах вечными отзвуками души.

## 

## Портреты

Модели портретов Петрова-Водкина предстают перед нами живыми вехами времени, героическими воплощениями человеческого достоинства и творческой чести. Таковы его «Автопортрет» (1918), портреты А.А. Ахматовой (1922), А. Белого (1932, Картинная галерея Армении, Ереван). Даже, казалось бы, сугубо официальный портрет В.И Ленина (1934) выделяется в «Лениниане» своей удивительной, очень жесткой поэтической объективностью.

Первоначальные знания в области портрета были получены художником у Серова, «который давал в руки молодого ученика мастерство»: «Его натурщицы, его портреты, выполненные в скромной гамме серо-серебристых и коричневатых цветов, свидетельствуют о прямом ученичестве, которое «проходило на территории» Московском училище живописи, ваяния и зодчества»[[29]](#footnote-29).

Художник, исходя из индивидуальности изображаемого лица, отбрасывает детали, мешающие его основной характеристике, оставляя самое существенное; он заостряет эти главные черты до предельной возможности. В поисках большей выразительности образа данного человека художник нередко увеличивает головы до огромных размеров или дает лишь одно лицо, пренебрегая окружающим.

«Схваченная какая-нибудь деталь на лице, поступая в мою зрительную память, вытесняет в нем, как в гипсовой форме, всю черепную коробку модели с наростами носа, ушей, одутловатостей либо худобы. И я, вероятно, больше прав, чем модель, подавшая мне форму, если я не приму ненужную, путающую тип неправильность, которой наблюдаемое лицо обладает[[30]](#footnote-30).

Бывали такие случаи: добиваешься наверняка от натуры ее выражения на холсте, и какой-то пустяк мешает этому осуществлению. Путаешься, покуда не натолкнешься на него и обратишься к модели с вопросом о том: на каком основании у нее нос с горбинкой, когда он совсем не таким должен быть? Модель законфузится, – ведь всю жизнь гордится орлиностью носа, – а потом скажет, что ему было восемь лет, когда он упал с лестницы и ударился носом о приступку.

Но есть образования органические, они вырастают в зависимости от вкусов и склонностей владельца и являются, защитной формой, удобной для их целей. Взять тот же нос. Кто не встречал в жизни носы, которые, образовав у костяного бугорка некоторое утолщение, хрящевыми частями сбегают вниз, неуверенно виляя; и только на самом конце они собираются клювовидно и устремляются на зрителя. Острие такого носа обладает подвижностью, очередное принюхивание той и другой ноздри дает ему эту способность. Дайте доброму живописцу муляж такого носа, и по нему он восстановит портрет. Вы увидите: возникнут узко поставленные глаза, червеобразные, бантиком усядутся губы. При улыбке они откроют мелкие зубы, иногда ляскающие верхней челюстью о нижнюю. Уши изобразятся небольшие, словно взятые от другого черепа, красивые по завиткам, но совершенно не музыкальные. Неужели нельзя по этой зарисовке прочесть несложную биографию такого носа, подчинившего своему влиянию остальные органы чувств? А нос лопатообразный, утиный у очень обидчивых людей, как специально увязывается он с надбровными дугами и с опусканием углов рта. А трехшишечный, широкий, радостно подымающийся над толстой верхней губой нос, как обязательно расставит он широко глаза и повернет мочки ушей на зрителя. При излишней чувственности на конце такого инструмента образуется двудольность, иногда такая настойчивая, что и на самом черепе от бровных соединений к темени потянется бороздка, делящая голову пополам[[31]](#footnote-31). Есть заброшенные их носителями носы, которые асимметрируют и само лицо. Их хозяева являются маловыразительиыми, всякой всячины в них бывает наполовину, если, конечно, глаза и уши не являются их основными руководителями в жизни. Моцарт был разноухий: с длинным и коротким ухом и с несхожими извилинами раковин. Здесь уже не поговоришь о красоте или уродстве ушной структуры,– здесь вероятны законы новых образований, намечающие пути общего перерождения аппарата. Если верить дошедшим до нас его портретам, маска Моцарта маловыразительна для его гениальности, так же как она не выразительна и у Рафаэля в его автопортрете, где глаза мастера были заняты изображением этих же глаз и утратили свою экспрессивную сущность на холсте... Глаза – это одна из главных выразительностей лица, они исправляют многие неточности и случайности, вкравшиеся и мускулатуру маски. В действующем глазу первое, что схватывается наблюдателем,– это приспособление затворов век, пропорции зрачка на белизне яблока и отношение отверстия камеры к радужной оболочке. В развитом глазу желтое пятно недостаточно для отпечатывания на нем поступившего в аппарат предмета, оно не вполне исчерпывает характеристики предмета, и даже помощь второго глаза для рельефного охвата мало действительна без уклонений от фокуса. Это смещение с фокуса увеличивает выразительность глаза. Цвет глаз играет большую роль по отношению к цвету лица.

Но и все, перечисленное мною, не исчерпывает сущности портрета для переведения его на плоскость холста, чтоб сделать из него произведение живописи. Все это – лишь сырой материал, который необходимо ввести в законы изобразительности[[32]](#footnote-32). К примеру, техническая трудность в изображении головы заключается в прочной увязке черепной коробки с лицевым костяком, дающей основной характер каждой голове. «Лицо долго гримасничает от выделывающих его кистей: выше, ниже, ближе, глубже укладывается форма до тех пор, пока резкие неправильности не замечаются больше работающим»[[33]](#footnote-33). Специфические искажения, замечаемые зрителем, – это другое, часто – это стиль мастера, вытекающий из свойств его зрения и вкусовой склонности. Вытянутость, например, у Греко его фигур и голов, выделяющая этого мастера из других, – это не ошибка, это специально грековское восприятие предмета, которым он доказывает нам видимость. Суженная с затылка голова Моисея Микеланджело много вызывала в свое время споров о том, ошибка ли это скульптора или так Микеланджело представил себе Моисея. Но уже как недостаток такое восприятие встречается и у одноглазых по причине монокулярного смотрения, не дающего до одной шестнадцатой части уширения формы. В той, же мере лжет о натуре и фотография[[34]](#footnote-34).

«Живописцу дана внешняя оболочка предмета, по ней, и, не срываясь с нее, он исчерпывает полноту предмета. Поэтому анатомическое прощупывание, иллюзорная многослойность покровов кожи, вен так же губительно действует на цельность и убедительность, как и внешние характеристики блеска, налета случайных рефлексов, уже перестающих определять объем тела. Немногие, даже из очень некультурных живописцев, возьмут для этюда, например, плавающий слой нефти на поверхности реки для изображения воды, ибо здесь встречаются два признака, мешающие взаимному определению: масса воды не проявится под радужным слоем, а радужность не явится выразительной для массы нефти. Эта дилемма и ставит перед живописцем трудную задачу сохранить самоценность краски, образующей произведение, не ослабить и не перескочить доступные живописи средства и все-таки исчерпывающе рассказать о том, что есть предмет»[[35]](#footnote-35).

Начало работы, его знает каждый живописец, «на белом, вольном для нас пространстве холста начинают возникать первые очертания будущего предмета. Прямые и овальные линии обозначаются рисующим как уходящие и выходящие на зрителя схемы»[[36]](#footnote-36). Первое образование формы требует от живописца вдавить в холст предполагаемый объем. Абрис круга обращается в шаровидность, на нем отмечается поворот и наклон будущей головы. Устанавливаются взаимоотношения между мной, реальным пространством и между изображаемым. Происходят длительные передвижки вправо, влево, чтоб дать место разворотам торса, плечей и шеи и чтоб не укрылась за обрезами холста какая-нибудь нужная для характеристики форма. Живописец знает эту одержимость первого конструктивного процесса, знает радостные вспышки от всплывающего на холсте образа и отчаяние от заторов и захлопов в его работе, мешающих раскрытию картинной плоскости. Наконец, эти схемы, эмбрионы, которым уже не тесно в квадрате холста, делаются согласованными с моим зрением и с ритмикой руки, и на них начинают наращиваться отдельные части как бы вырванной из натуры модели. Но эти части еще беспомощны, они просят увязки их между собой по осям и спиралям движения общей массы. Снова начинают меняться положения частей, чтоб перейти к более прочной установке. Цвет уже заполняет холст, рвет и утрамбовывает форму, чтоб дать ей нужные глубины и расстояния. Умиление от модели мешает в работе, но оно скоро изживается; оно приходит к вам позже и периодически[[37]](#footnote-37).

В «Автопортрете» (1918) художник добивается огромной выразительности глаз и большой характерности в построении всего лица. При помощи светотени художник дает форму головы и ее объемность, причем он контрастно подчеркивает все углубления и выпуклости (Приложение 2). Цвет получил теперь полное согласование со светом, и форма головы в «Автопортрете» кажется нам крепко вылепленной, монументальной и более естественной по колориту. В трактовке фона художник хочет подчеркнуть наличие пространственности; он строит его двумя различно окрашенными плоскостями - темнозеленой внизу и синей вверху.

«Портрете Анны Ахматовой» (1922) колористически построен так же, как и большинство других портретов: на светло-синем холодном фоне четко выделяется теплое охристо-коричневое лицо, поэтесса изображена в темном платье; ее черные волосы окаймляют бледное лицо. Овал и отдельные части лица даны с рельефной четкостью. Как и в предыдущем портрете, художник ищет наибольшей выразительности образа. Без особых деталей дается лишь характерное в лице, его основные свойства. Чтобы дать пространственное окружение, художник в глубине изображает фигуру музы, склоняющейся к поэтессе, это передает состояние глубокой сосредоточенности и творческого вдохновения (Приложение 3).

Анну Ахматову рисовали и писали многие художники: Альтман, Анненков, Модильяни и др. Обычно в портретах подчеркивался изысканно-артистический внешний облик поэтессы, острый абрис ее фигуры. Петров-Водкин увидел в ней другое – серьезного поэта и красивого человека, красивого не только оригинальной внешностью, но внутренней поэтической настроенностью. Все это он воплотил в строгой пластике лица, в умном и как будто направленном мимо зрителя взгляде человека зоркого, но погруженного в свои переживания[[38]](#footnote-38). Этот взгляд выражает сложное психологическое состояние – полет фантазии, приподнятость и вдохновение. В облике поэтессы, как и во всех портретах творческих людей, написанных художником, мы видим человека, глубоко мыслящего и увлеченного своим делом. Приподнятое творческое состояние поэтессы подчеркивается в портрете музой, с опущенным взором прислушивающейся к первым строфам рождающейся поэмы[[39]](#footnote-39).

Портрет жены художника (Приложение 3), позировавшей ему на фоне гобелена, наиболее сильная парижская работа 1907 года. Уверенная и простая лепка высвеченного лица, заставляющая вспомнить его лучшие рисунки той поры, тонкая цветовая гармония в характерной гамме темно-синих и зеленовато-желтых тонов, мастерская связь фигуры с фоном, наконец, общая элегантность произведения, доступная только настоящему профессионалу, показывают, что и в главной сфере своего искусства - живописи - Петров-Водкин в Париже весьма скоро стал стремительно продвигаться вперед. И вместе с тем этот превосходный портрет, при всех его типично водкинских чертах, свидетельствует о том, что его автор прошел мастерскую Валентина Серова и по-своему развивает именно серовские портретные традиции.

Подлинная жемчужина поздней портретной живописи Петрова-Водкина - «Дочь рыбака» (1936, Дальневосточный художественный музей, Хабаровск). Сидящая на подоконнике открытого на озеро окна белокурая в розовом платье девочка видна в сильных боковых лучах солнца, образующих резкие грани света и тени на лице и платье. Портрет напоен той особой прибрежной атмосферой, которая как бы включает в себя мерцающий отблеск широкой водной глади. Лицо, шея, руки девочки трактованы с ясным пониманием пластики цельной, в своей основе простой формы. Светлые краски холста сияют. И вместе с тем во всем этом празднике света и цвета чувствуется строгое организующее начало, присущее лучшим живописным творениям Петрова-Водкина (Приложение 4).

Одновременно с «Дочерью рыбака» была написана небольшая картина «Колхозница на озере Ильмень» (1936, местонахождение неизвестно) - лаконичная по композиции, сурово-благородная в цвете, экспрессивная по живописи, лучше всяких слов доказывающая, что, когда художник шел от живых натурных впечатлений и своего пластического чувства, его искусство не знало никаких срывов. Точками опоры были свет и перспектива.

Портретный образ передает ощущение времени. К примеру, первый послереволюционный автопортрет, написанный в резких коричнево-охристых тонах: жесткая трактовка форм лица, строгий контур и четкая прорисовка глаз, носа, бороды, складок на лбу и под глазами создают суровый, аскетический образ сильной личности, свидетельствуют о напряженности, настойчивость выражена во взгляде, в складках лба, в почти металлической чеканности форм[[40]](#footnote-40). Столь же содержательны и другие портреты этого времени. В «Женском лице» 1921 года Петров-Водкин с наибольшей последовательностью проводит принцип локальной цветовой трактовки, монументализации образа, фрагментарной композиции. Медно-желтый цвет лица женщины художник довел до звучания металла, избегая каких-либо других оттенков. кроме желтого, что делает портрет похожим на монументальную золотую скульптуру.Но голубой фон, темно-красная кофта, почти черные волосы и выразительные темные глаза возвращают портрету жизненность и реальную конкретность.

Всем портретам Петрова-Водкина свойствен обобщенно-монументальный характер. В них сочетаются ярко выраженная индивидуальность и типические особенности. Это можно проследить, в частности, на двух очень разных портретах, исполнение которых разделено четырьмя годами, – «Портрет мальчика узбека» 1921 года и «Девушка в красном платке» 1925 года. Открытые, ясные, большие глаза мальчика, трогательные косички, поворот головы, наивное выражение глаз переданы с предельной четкостью, с убежденностью художника. познавшего натуру и пленившегося ею. Автор отбрасывает все детали и частности, оставляя только то, что помогает выразить характер портретируемого. Обобщая, художник сосредоточивает внимание на выражении глаз мальчика – красивых, чистых. огромных глаз юного существа. В то же время в портрете выражены и типические национальные черты[[41]](#footnote-41). Подобным сочетанием типического и индивидуального отличается и «Девушка в красном платке». Художник показал лишь часть головы и лицо, которое почти полностью занимает плоскость холста. Через напряженный взгляд художник стремился выразить сильный характер девушки. Именно взгляд и выражение глаз становятся центром портретного образа. Следует сказать, что подобное решение портрета с началаXX века было чрезвычайно редким и обычно отвергалось художниками как слишком устаревшее. Тем большую смелость проявил Петров-Водкин, восстанавливая древние, классические традиции в портретном искусстве[[42]](#footnote-42).

В портрете «Девушка у окна» (1928) художник дает широкий, синтетически углубленный образ современной молодой девушки. Это не выдуманный художником тип, а живой, знакомый нам человек. Широкое, открытое лицо, гладко расчесанные на прямой ряд волосы, простое белое платье–все дышит в ней простотой и спокойствием. Художник изобразил девушку на фоне окна, в простой, не оклеенной обоями комнате. Через окно видны сад и противоположное деревянное строение. Петров-Водкин дает нам яркий образ современной молодой девушки, исходя неопределенного виденного им лица, особенный характер которого выражен художником в основных, существенных чертах. Но спокойно-эпический образ молодой девушки наделен той глубиной психологической выразительности, которая выходит из рамок индивидуального. Данный период в творчестве Петрова-Водкииа характеризуется борьбой за реализм, за изображение современной действительности. Но, обращаясь к реализму, Петров-Водкин как всегда избегает жанровости. В своих работах последнего времени он берет глубокие по содержанию темы, значительность которых еще усиливается мощностью форм и выразительностью цвета[[43]](#footnote-43). Теперь цвет подчинен свету и не играет основной роли в его работах. Художник отказывается от излюбленных им цветовых сопоставлений, локальных иасьпценных красок и обращается к выработке общей цветовой гаммы притушенных, сдержанных тонов.

Все это мы можем наблюдать в портрете «Девочки на пляже», написанном в Диеппе в 1925 г. Светлые, нежные краски лица, волос и белой кофточки девочки даны на столь же светлом фоне морских камешков. Все сведено к общей серо-розовой гамме[[44]](#footnote-44). «Сон» К. Петрова-Водкина - наибольшее «остранение» от повседневного, тайна погружения в неведомое, в сферу подсознательного, существование человека на грани бытия, порой, в тяжелом смутном томлении[[45]](#footnote-45).

## Сюжетные картины

картина петров водкин пространственный континуум

«Сон» (Приложение )был написан в России в 1910 году. Внешняя канва этой картины аллегорична. Художник, изображая сцену пробуждения юноши в присутствии двух женщин, имел в виду олицетворение Красоты и Уродства, с которыми предстоит всегда иметь дело человеческому гению[[46]](#footnote-46).

Эта аллегория достаточно простодушна, чтобы не стать главной идеей картины. Аллегория не воспринимается, не читается. Читается, скорее, состояние медлительного пробуждения, остановившегося времени. Преодоление надуманного аллегоризма как раз и происходит в результате того, что внешняя, сочиненная канва сюжета отступает перед внутренним состоянием, рожденным всей картиной в целом и ее отдельными образами. Ощущение сна, некогда возведенное одним из критиков в извечное качество живописи Петрова-Водкина[[47]](#footnote-47), пронизывает все детали этого произведения, становясь главным его смыслом.

Весь живописно-пластический строй «Сна» иллюстративен. Здесь безмятежен пейзаж, затихший, уснувший и предвещающий пробуждение лишь дымком просыпающегося вулкана. Здесь пустынно и безмолвно пространство, размеченное, как вехами, темными глыбами камня. Блеклые тона не нарушают идеи сна. Пластика фигур с их точным рисунком и застывшими ракурсами, «закрепленными» позами, общий композиционный рисунок, образуемый фигурами и замкнутый в куске бесконечного пространства, – все это вычислено художником, подобрано, приведено в соответствие с главной задачей. В «Сне» еще нет непосредственной «работы» вымысла и того смелого и самостоятельного бытия формы, которое у зрелого Петрова-Водкина всегда будет верным союзником логической системы[[48]](#footnote-48).

Немного повторяясь, можно представить «Сон» иначе.

В картине показан не спящий человек, как полагают, а сам сон, изображено видение во сне. Фантастический, какой-то инопланетный пейзаж. На нём полупарящая, полупогружённая в летаргическую неопределённость андрогинная фигура юноши, символизирующая собой творческий гений, который вот-вот должен пробудиться навстречу двум женским существам, двум аллегориям, являющимся его неотвратимым фатумом. Это – две эстетические категории – прекрасное и безобразное, – без которых не может обходиться искусство. Имена этих аллегорий – Идеальность и Реальность. Творческий гений показан на распутье, в момент нерешительности. Это переломный этап в творческой биографии самого художника в плане его перехода к реалистическо-символическому направлению в живописи. В грёзах о будущем художнику ближе лёгкая, изящная идеальность, чем весомая, грубая реальность, т.е. предпочтение он отдаст спиритуалистической, а не натуралистической линии в искусстве. Сами по себе идеальность и реальность не есть совершенство, но они являются таковыми только в творческом гении, гармонически воплощающем их под одним наименованием – Идеальная Реальность. Эта картина есть тяжёлая дума о назначении человека, его прислушивание к себе с целью распознать своё призвание, различить нездешнюю Красоту и посюстороннюю обыденность, которые сосуществуют противоборственно и слиянно. Картина наэлектризована напряжённым ожиданием, предчувствием значительных перемен, скорым пробуждением, о чём свидетельствует вулкан на горизонте[[49]](#footnote-49).

«Сон» имеет направленность более к уму, чем к эмоциям, поэтому картина не привычна, не близка, не понятна консервативному вкусу. Кажущаяся композиционная несвязанность картины исчезает, когда открывается внутренняя, психологическая целостность, мастерски поддержанная пластическими и колористическими средствами, стилистическим единством. Эта работа является первой значительной пробой соединить неоклассицизм отчётливого моделирования предмета и символическую условность линии, колорита и общей пластики. Вот почему это полотно не угождает ни поклонникам авангарда, упрекающим автора за традиционность, академизм, штудийность, ни консерваторам в искусстве. Ко времени создания этого полотна символизм и реализм исчерпали себя. Они ожидали пробуждения

«Играющие мальчики» (Приложение) засвидетельствовали вхождение художника в полосу зрелости, «Красный конь» закрепил этот процесс. Эти две картины естественно располагаются в эволюции художника друг за другом. Через «Мальчиков» проходит рубеж для «Красного коня» этот рубеж уже за спиной.

Тема игры двух мальчиков возникла из непосредственных наблюдений за ребятами на пляже»[[50]](#footnote-50),–так написал в своей монографии о художнике Вл. Костин. Этот тезис не вызывает сомнений. Но сам характер наблюдения приобрел совершенно новый смысл. На материале конкретного явления Петров-Водкин как бы выводил пластическую формулу, в которой не могло ничего остаться от случайности конкретного факта, от переменчивости натуры. Это была первая вещь Петрова-Водкина, которая по программе своей оказалась антимпрессионистической.

Движение каждой из двух фигур мальчиков, сцепившихся друг с другом руками, но отвернувшихся в разные стороны, художник довел до логического предела, остановил его в самый кульминационный момент. Фигуры словно застыли в сложных позах, обрекли себя на вечное бытие в этом трудном напряжении, разрушив тем самым возможность воспринимать сцену как спокойное подобие объективной реальности. Собственной волей художник построил эту сцену, придумал ее, уподобив натуру лишь строительному материалу, из которого возводится крепкое здание картины.

Петров-Водкин замкнул композицию. За пределы того «угловатого овала», который образует силуэт сцепленных фигур, движение выйти не может. Казалось бы, оно стремится за пределы холста, рвется наружу, но тут же задерживается возвратом линий, замкнутостью пятен на плоскости. Центробежное и центростремительное входят в трудный союз друг с другом, определяя некое равновесие. В самых опасных местах движение как бы подходит к краям картины, касается их и лишь потом с трудом «отворачивает», подчиняясь воле художника. Тут действует как бы сама закономерность противоборствующих сил. Эта схема движения даже слишком оголена; она полемично выявлена Петровым-Водкиным в чистом виде.

Эта же полемичность чувствуется и в решении других пластически-живописных проблем. Чувство плоскости и объема тоже оголено. Локальностью цветовых пятен художник заставляет жить на плоскости фигуры мальчиков. Они слиты с поверхностью картины; но вместе с тем ракурсом правой фигуры, своеобразной спиралью, образующейся в результате сильного движения, форма «ввинчивается» в пространство, давая ощущение как бы абстрактной глубины[[51]](#footnote-51).

Чистой метафорой пространства становится горизонт круглящейся земли. На границе синего и зеленого он линией ложится на плоскость, деля мир на землю и небо, которые постигнуты в их «первоестестве»[[52]](#footnote-52).

В «Мальчиках» уже определилась цветовая система Петрова-Водкина. Локальный цвет, никаких рефлексов переходов, цвет, постоянно свойственный предмету, изменяющийся только в своей светлоте благодаря раз-белке,–вот принцип художника. Такая система также помогает изжить случайное, мгновенное, преходящее. Такой цвет противостоит реальному, побеждает его, как художественный образ побеждает конкретный факт.

Вся новая пластически-живописная система служит одному: Петров-Водкин дает не факт, а понятие, не случай, а закон. Здесь не дети– а детство с его наивностью и жестокостью, силой роста и безотчетностью, энергией и незаинтересованностью. Смысл своей картины Петров-Водкин тоже в какой-то мере оголил, как оголил ее форму. Но эта откровенность дала возможность художнику почувствовать свои завоевания.

Как отмечалось ранее, картина «Купание красного коня» появилась на выставке «Мира искусства» в 1912 году. Известный критик того времени Всеволод Дмитриев писал о новом произведении Петрова-Водкина: «Оно показалось пламенем высоко поднятого знамени, вокруг которого можно сплотиться, показалось первым ударом близкого к искусству перелома...»[[53]](#footnote-53). В то время, когда отживали старые представления об искусстве, когда складывалось множество новых группировок и пути искусства становились все более разнообразными, «Купание красного коня» многим казалось проявлением той тенденции, которая сможет примирить старых и молодых, «левых» и «правых», «умеренных» и «крайних», академистов и «мирискуссников» [[54]](#footnote-54).

Образ красного коня у Петрова-Водкина легендарен и фольклорен; он напоминает образы народных сказок, древнерусских икон, образы, рожденные поэтическими вымыслами средневековья. Он плод тех свободных и чудесных преобразований, которым подвергает реальность народное сознание. Традиция дает национальную форму. Поэтому-то при всей своей фантастичности «Купание красного коня» обладает такой огромной художественной убедительностью, заставляет верить в свою реальность.

Не однажды Петрова-Водкина упрекали в рационализме. Эти упреки бессмысленны. В безупречном владении определенной системой – высшая свобода. Бесспорно, что «Купание красного коня»–произведение, продуманное во всех деталях, сложно и основательно построенное. И именно эта построенность позволяет созданному Пет-ровым-Водкиным образу «держаться» в том условном «художественном ряду», ни одно звено которого не измеряется критерием жизненного подобия.

Петров-Водкин с необыкновенным мастерством приводит к живой гармонии противоположности – движение и застылость, объем и плоскость, плоскость и пространство. С помощью этих контрастов и противопоставлений он подчеркивает то одну, то другую из этих противоположностей[[55]](#footnote-55).

Фигура коня, нарисованная и написанная обобщенно, воспринимающаяся прежде всего пятном, силуэтом, утверждающая плоскость холста, противопоставлена фигуре мальчика. Последняя словно отделяется своим рельефом от этой плоскости, еще более ее подчеркивая и вместе с тем переводя наше восприятие в сферу пространства и объема. Пространство строится художником планомерно, сознательно; в этом построении – акт творческой воли. Пространство осваивается движением фигур: два коня в глубине своими ракурсами и направлением движения намечают овал, замыкающийся линией берега и с другой стороны картинной плоскостью. На этом участке глубина словно отсчитана, а пространство ограничено. Но, как бы нарушая его конечность, контрастность и мысленно переводя пространственное измерение в абстрактный план, намечено движение красного коня вдоль картинной плоскости в пространственной зоне, практически не имеющей глубины. Красный силуэт наложен на поверхность; фигура коня взята с совершенно иной точки зрения, чем пейзаж, что вырывает коня из этого конкретного пространства. В результате оно теряет конечность. К тому же широкие линии берега и волн, перекликаясь в общем ритме с силуэтом красного коня, возвращают значение плоскости. Пространство и плоскость находятся, таким образом, в подвижном, живом единстве.

Той же гармонии достигает Петров-Водкин в разрешении проблемы движения. Красный конь косит глаз, он поднял ногу, подогнув копыто, в торжественном ритме он движется вдоль плоскости холста–и вместе с тем он остановился, застыл, как конь какого-то неведомого бронзового монумента. Он застыл и в своем красном цвете, до предела интенсивном, будто на нем завершилось, достигнув конечной точки, вообще возможное «восхождение» цвета. Отклонившаяся назад фигура мальчика тоже словно «перечит» движению коня, не подчиняется ему, так же как не подчиняется светло-желтое пятно его тела красному пятну.

В цветовой «автономии» разных фигур и предметов, в выражении лица мальчика, отрешившегося от всего земного, в остановившемся движении волн, в безошибочности линии берега, будто проведенной в соответствии с извечными математическими законами, наконец, в най-денности композиции, не терпящей изменений, заключено искомое Петровым-Водкиным «вечное» начало. Наиболее адекватно оно выражено цветовой самоценностью и независимостью каждого предмета, ставшей логической и последовательной реализацией колористической системы, утвержденной Петровым-Водкиным еще в «Мальчиках». По сравнению с первой своей программной работой в «Купании красного^коня» Петров-Водкин усложнил цветовые отношения: он разрушил прежнее двуцветье, оголившее идею колористического контраста, ввел вместо двух несколько цветовых качеств, но тем не ослабил, а лишь осложнил контраст. Петров-Водкин не строит красочную гамму своей картины на сложных переходах; цвета в картине не дополняют друг друга, не вступают в «приятные» отношения; цветовые ступени не рождают ощущения воздушной среды, взаимодействия предметов. Красный цвет коня, желтый – мальчика, синий и зеленый – воды изолированы друг от друга, хотя и сведены к трудной и напряженной гармонии не соприкасающихся друг с другом цветов. Даже в тех случаях, когда цвет является зависимым от других цветов, промежуточным между основными цветами красочной шкалы (как, например, розовый цвет берега), он воспринимается как независимый и самостоятельный. В цветовой характеристике предмета это качество сообщает особую самоценность каждому участнику изображенной сцены, делая его образ монументальным.

«Купание красного коня» оказалось знаменательным явлением еще и потому, что оно выделялось среди других современных ему произведений живописи многими своими чертами. Автор построил монументальную картину, сообщив ей черты программности; он выработал форму, которая способна была выразить емкое содержание. Эта картина стала примером необычайной законченности, завершенности художественного решения, что было не таким уж частым явлением в русской живописи начала XX столетия. Она знаменовала собой случай органичного использования различных традиций – и особенно древнерусской иконописи. При этом Петров-Водкин вовсе не стремился к стилизации – он оставался современным художником, сумевшим выдвинуть в своем произведении многие проблемы современного живописного искусства.

Уже отмечалось, что для самого Петрова-Водкина это была этапная вещь, располагающаяся в эволюции мастера на «ответственном» месте, где сплетаются разные искания, где преодолевается старое, а художник, расставаясь со своим прошлым, преобразует в новое то ценное, что содержалось в старом. В этой картине Петров-Водкин впервые заговорил голосом, освободившимся от того налета салонной мистики, которым были окрашены его произведения конца 1900-х – начала 1910-х годов. Но он сохранил символику ранних произведений, подчинив ее новой, большой задаче[[56]](#footnote-56).

Перелом, совершившийся в «Купании красного коня», подготавливался в течение нескольких лет – как раз на рубеже 1900–1910-х годов. Сквозь самые разные влияния и наслоения в это время стал пробиваться совершенно оригинальный и самостоятельный стиль Петрова-Водкина. Быть может, никто из художников того времени не был столь чуток к самым различным явлениям прошлого и современного искусства. И вместе с тем никто не мог бы претендовать на столь же ярко выраженную оригинальность, какой достиг Петров-Водкин сразу же, как только он вышел из цепей влияний и заимствований. Сам по себе этот процесс постепенного преодоления влияний ради достижения неповторимости и оригинальности достоин пристального внимания.

Между «Мальчиками» и «Красным конем» располагается уже тот Петров-Водкин, которого мы знаем. Он создает образы, как бы разломавшие время; он говорит понятиями, а не конкретными событиями сегодняшнего дня; он ищет общения с тем, что вечно, что не умрет завтра; в обращении с натурой он категоричен и строг; он нетерпим к случайному; он стремится доискаться до самой сути и никогда не верит вещам «на слово». Он ищет формулы века, а не года или десятилетия, проникает сквозь сегодняшнее, чтобы познать всеобщее. Поэтому образы Петрова-Водкина – при всей их современности – содержат предчувствие или погружены в воспоминания, которые также таят предчувствия. Поэтому он соединяет эпохи, не считаясь с реальным течением времени.

В этих поисках непреходящего Петров-Водкин, как никто из его современников, традиционен. Он помнит русское средневековье. Ему хочется быть ремесленником в высоком искусстве, как были ремесленниками средневековые мастера. Как и те, он творит по воле закона, заслоняя свой артистизм художника XX столетия объективным смыслом вещей[[57]](#footnote-57).

«Смерть комиссара» (1927–1928), одна из популярнейших и значительнейших работ Петрова-Водкина, является новым этапом в развитии не только его творчества, но и всего советского искусства. Героическое по своей теме, это произведение обладает большой социальной значимостью[[58]](#footnote-58).

Отказавшись от обобщенного толкования образа, Петров-Водки и наделяет изображенные лица психологической экспрессией, углубляющей драматизм содержания. Стремление дать полноценную художественную форму особенно настойчиво проявляется теперь в творчестве Петрова-Водкина. Трехмерность и объемная пластичность фигур достигаются художником посредством их живописно-красочной моделировки и светотеневой разработки. Вырабатывается чисто живописный метод построения пространства и глубины, который уже намечался в предыдущих работах Петрова-Водкина. Каждая фигура берется в определенном пространстве. Неподвижность фигур и застылость поз сменяются теперь стремлением к выявлению движения. Цвет, занимавший прежде исключительное внимание художника, является и в этой работе одним из элементов той художественной выразительности, которой добивается Петров-Водкин. Но, избегая яркости и контрастности цветовых сопоставлений, художник вырабатывает постепенную смену цветовых тональностей и приходит к глубоко продуманным гармоничным сочетаниям. Как и прежние свои работы, художник строит эту картину на контрастном сопоставлении фигур, размещенных на различных планах. Легкая завуалированность второго плана, большие фигуры на переднем, уходящие войска и далекий пейзаж придают картине желаемую глубину[[59]](#footnote-59).

Но мало победить пространство. Нужно победить время! Бой отгремел, и командир погиб! Но в памяти он жив... Как это передать? Могила и бойцы, стоящие без шапок,– не годится.

...Художник начертил простейшие две линии – получился крест. Че тыре крайние точки креста. Если соединить их, то будет овал. Если же направить верхнюю часть в глубину, получится сфера, то, что ему необходимо,– пространство.

Около первой нижней точки будет котелок – он объединит всех троих. Глаза соединит пронзительная горизонтальная линия. А в верхней точке – глаза убитого командира.

Сначала казалось: надо изобразить несколько моментов боя. Сраже ние, рукопашный... Потом он понял: это распыляет, мельчит, дает быт, а не поэзию. Нужна цельность. И художник оставил лишь одну фигуру и синем, мареве воспоминания: командира[[60]](#footnote-60).

Философское решение поставленной задачи происходит через факты, обобщающие представления о событиях, происходящих на всей планете Земля, через выявление этической сущности этих событий. Комиссар - это человек, и в жизни, и в смерти своей совершающий подвиг во имя человечества. Его образ - это выражение необоримости светлых идей, которые победят в будущем, независимо и вопреки гибели наиболее активных носителей этих идей. Прощальный взгляд умирающего комиссара как напутствие отряду бойцов перед атакой - он полон веры в победу. Философские идеи Петрова-Водкина находят адекватное пластическое выражение. Изображаемое пространство как бы простирается над сферической поверхностью планеты.

Совмещение прямой и обратной перспективы убедительно и остро передает «планетарную» панораму происходящего. Четко решаются образные проблемы и в колористической системе. В своей живописи художник придерживается принципа трехцветия, как бы олицетворяющего основные цвета земли: холодный голубой воздух, синяя вода; коричнево-красная земля; зелень растительного мира[[61]](#footnote-61).

В 1920 г. художник пишет «1918 год в Петрограде»: молодая женщина-работница, с ребенком на руках, изображена на балконе своей новой квартиры, с которого видны дома с отвалившейся штукатуркой, разбитыми стеклами окон, ярко говорящие о прошедших боях. Образ молодой женщины дан еще по-старому, обобщенно, абстрактно и иконописно. Картина «1918 год в Петрограде» была переломной работой не только в тематике Петрова-Водкина, но и в живописном отношении. Искания пространственное, которые мы наблюдали в его натюрмортах и портретах, привели художника к выявлению глубины: с балкона открывается перспектива петроградских улиц. Общее композиционное построение картины сохраняет еще старые приемы – Петров-Водкин заполняет фигурой весь передний план и, развертывая пространство, берет его сверху.

К этой же группе картин относится первое произведение на тему гражданской войны – «После боя» (1923). Художник изображает трех красноармейцев, вспоминающих после боя об убитых товарищах. Психологическое состояние изображаемых лиц занимает художника: напряженно-сосредоточенные фигуры, крепкие, мужественные лица говорят о силе и уверенности, несмотря на временное поражение и грусть о погибших.[[62]](#footnote-62).

## 

## Натюрморты

Н. Адаскина писала: «Вот уже около двух десятилетий натюрморт притягивает к себе особое внимание и силы живописцев и графиков. За это время не одно: поколение молодых художников вошло в искусство со своей редакцией, своим вариантом этого жанра… Обратившись к творчеству Петрова-Водкина, мы обнаруживаем, что натюрморт у него играет вовсе не ту роль, что у большинства активных художников 1900–1910-х годов и появляется он отнюдь не на этапе «освобождения» от сюжета, психологии, предмета, не в процессе превращения живописи в чистую живописную конструкцию. Особенно активно мастер занимался натюрмортом скорее на этапе «возвращения» к реальности от условно-аллегорических, плоскостно-декоративных полотен; подлинный натюрморт появляется вместе с картинами «Утро. Купальщицы» и «Полдень. Лето» (1917, обе в ГРМ). Проблема натюрморта остро встала в творчестве Петрова-Водкина в его серединный переломный период»[[63]](#footnote-63).

В первые три года после Октябрьской революции Кузьма Сергеевич, более всего занятый преподавательской и общественной деятельностью, участвуя в оформлении города, делая рисунки для журналов, как живописец в основном занялся совершенствованием мастерства и углубленным изучением пластических средств живописи. В этих целях он написал серию натюрмортов. В книге «Пространство Эвклида» художник часто обращается к проблеме натюрморта, говорит о важности и серьезности этого жанра живописи, называя его одной «из самых острых бесед живописца с натурой»[[64]](#footnote-64).

Жанр определен им с исчерпывающей ясностью: «Натюрморт – это одна из острых бесед живописца с натурой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определения предмета в пространстве». Более чем какие-либо иные, суждения Петрова-Водкина о натюрморте выдают свое сравнительно позднее происхождение, ибо в те годы, с которыми они соотнесены в тексте, этот жанр занимал его совсем мало.

В подобных работах живописец, решая задачи мастерства, экспериментировал с цветом, пространством, формой. Но цель изучения теперь была уже иной – «предметная сущность». Экспрессивность искусства Петрова-Водкина так велика, а задачи, решавшиеся в штудийных натюрмортах, были подчас настолько принципиальны, что композиции эти, как правило, перерастают уровень подсобной работы, наполняются образным смыслом и глубиной содержания. Такой смысл угадывается и в композиции «Натюрморт и две головы», фиксирующей сложность восприятия художником пространственных и психологических отношений; ярко раскрывается образность в простых, казалось бы, натюрмортах, таких как «Яблоко и вишня» (1917?) или «Бокал и лимон» (1922, оба в ленинградских частных собраниях). В таких полотнах поистине ощущается, как «в каком-нибудь яблоке, лежащем на скатерти, завязаны мировые вопросы»5.

Итак, «подлинный» натюрморт складывается в творчестве Петрова-Водкина лишь с конца 1910-х годов, времени серьезного перелома в его живописи. От безвоздушности ранних картин, построенных на чисто декоративном принципе взаимодействия цветовых плоское мастер начинает переходить к созданию единого воздушного пространства, вбирающего в себя все цвета, облекающего все предметы формы. Выявляется динамический эффект внутренней жизни каждой формы, эффект движения искрящегося, дробящегося язычками «пробелов» цветового пятна. В этот период и встает во всей полноте проблема жизни предметной формы в пространстве, того «определения предмета в пространстве», о котором художник так страстно рассуждал в «Пространстве Эвклида». Именно так, по-новому трактованы плоды в картине «Полдень. Лето» (1917, ГРМ), которая, может быть, явилась первой формулировкой «философии натюрморта» у Петрова-Водкина. В ранних натюрмортах художник, воюя с предметом, как будто боялся потерять истинный смысл вещей за чисто архитектонической конструктивной выразительностью полотна, за «цветоформенной логикой». Поэтому он порой говорил о предмете чуть больше, чем этого требовала живописная логика, говорил или на языке академической штудии («Яблоки на красном фоне», 1917, ГРМ), либо в не лишенной импрессионизма перечислительности и подробности цветочных натюрмортов. Лишь постепенно предмет выкристаллизовался в своей истинной для Петрова-Водкина форме природной вещи. Как только художник нащупал этот путь, не столь важным оказался и сюжет картины (с которым он так отчаянно боролся на словах, но который тяготел над ним на деле). В «Полдне» сюжет, или, вернее, череда сюжетов подчинена простому и бесконечно сложному содержанию – жизнь на земле. Также и «Яблоки» можно толковать с символической неисчерпаемостью: от плоской аллегории или натуралистической детали до пластически-смыслового ядра картины, концентрирующего в себе весь замысел.

Такие работы, как «Яблоки на красном фоне» (1917, ГРМ), можно оценить как переходную ступень. В этом холсте пространство красного фона уже утратило свою неподвижную одноцветность, но яблоки еще не зажили в нем, в них еще много муляжной однозначности и академической застылости формы. Однако уже в 1918 году выступает расцвет натюрморта в живописи Петрова-Водкина, когда этот жанр, помимо пластического совершенства, достигает философской полноты, сопоставимой с лучшими сюжетными картинами мастера. Прежде чем обратиться к анализу этих замечательных холстов, хотелось бы остановиться на еще одном типе натюрморта (выделяем его снова по функциональной роли в творчестве), столь характерном именно для Петрова-Водкина, на том, что он называл «разыгрыванием скрипичных этюдов» перед работой над большой картиной. Здесь речь идет вовсе не о писании этюдов к картине, а об отыскивании смыслового, эмоционального и, конечно, цветового ключа будущей композиции. При этом натюрморт, как правило, имеет свою собственную, отличную от картины, тему и свое особое содержание и все-таки оказывается связанным с ней прочной нитью духовного родства. Сам художник говорил в своей беседе со студентами в Академии художеств, что «Натюрморт. Стакан чая» – это первая зарядка для портрета Ленина; Стакан воды, синяя книжка, яблоко на розовом фоне – это натюрморт, предшествующий «Тревоге». Наиболее выразительным оказывается сопоставление натюрморта «Синяя пепельница» (1920, частное собрание, Ленинград) с картиной «После боя» (1923, ЦМСА), также приведенное художником. Живописец строит этот натюрморт на остром переживании контраста двух миров: реального «здесь» и отраженного в зеркале, приобретающего черты ирреальности. Цветовой доминантой, определившей весь строй произведения, оказывается синий цвет пепельницы. В картине «После боя» художник ставил сложнейшую для реалистической живописи задачу – не только изобразить два временных плана, но и придать прошлому особый оттенок печального воспоминания. Здесь как бы обогатилось конкретным сюжетом и символикой образное ядро натюрморта с синей пепельницей. А сам этот синий окрасил цветом печали, небытия, мечты картину воспоминаний. Группа натюрмортов с зеркалами и геометрическими формами начала 1920-х годов показывает, как художник составлял свои композиции, выявляя не только пластические и декоративные свойства вещей, но, заставляя их выступать носителями непривычных, неожиданных свойств, вызывать у зрителя сложные ассоциации и идеи. Так, зеркала, казалось бы, уже живописно освоенные эпохой модерна, но теперь положенные горизонтально, уничтожают привычное понятие низа, почвы, основания, чрезвычайно важное для натюрмортистов.

Интерес к передаче истинного свойства предмета вызывает в художнике желание передать специфику материала. Так в « Утреннем натюрморте» художник сопоставляет различные предметы–металлический чайник, стеклянный граненый стакан и белые матовые яйца. Художника интересуют взаимоотношения и связь различных предметов; в металлической поверхности чайника отражаются яйца, в стакане – чайная ложка, причем отдельные грани стакана ломают отражение и оно становится зубчатым. И как бы в противовес мертвой природе художник в этой же картине дает живую морду собаки, выглядывающей из-под стола живыми, острыми глазами.

«Утренней натюрморт» – картина-исследование натуры, как, впрочем, и все работы Петрова-Водкина. Художник так определят свою задачу «Каков есть предмет, где он и где я, воспринимающий этот предметов, - в этом основное требование натюрморта и в этом – большая познавательная радость, воспринимаемая от натюрморта зрителем»[[65]](#footnote-65).

В «Скрипке» материалы различных предметов сопоставлены в еще более резком контрасте. Деревянная, сложной формы, легкая скрипка прислонена к откосу окна, через двойное стекло которого видны крыши домов. В этих натюрмортах все изображенные предметы связаны воедино, и художник наблюдает и передает теперь их размещение в пространстве. Но, обращаясь к освоению реального мира, Петров-Водкин не отказывается совершенно от старых методов композиционного построения картины. В «Утреннем» и «Розовом» натюрмортах художник, давая развернутую плоскость стола, размещает на нем различные предметы, но при этом ограничивает самое пространство, обрезая его рамой («Утренний натюрморт») или замыкая плоским листом гравюры («Розовый натюрморт»), В «Скрипке» художник как бы пытается передать глубинность просветом окна, но изображенные в окне различно окрашенные плоскости крыш и стены домов заграждают вид в глубину.

Вместе с вопросом о передаче пространства ставится вопрос и о воздействии светотени. С точки зрения этих двух начал и рассматриваются теперь форма и цвет предмета. Появление света нарушает статичность и изолированность предметов от окружающего, свет объединяет и определяет их в пространстве. Пользуясь светом в этих целях, Петров-Водкин для выявления взаимоотношения предметов в пространстве нередко прибегает и к чисто формальным приемам–скашивает оконную раму в картине «Скрипка» и берет различные точки зрения в натюрмортах. Форма каждого предмета трактуется теперь в том светотеневом разрешении, которое создает ему реальный свет, существующий в природе.

Совершая правильный поворот к естественному показу вещей, художник в то же время стремится к более острому выявлению формы и, упрощая ее, подчеркивает резче отдельные грани. Эта граненость формы надолго остается в работах художника; она вытекает из его своеобразной манеры воспринимать натуру, и только в последних произведениях Петрова-Водкнна этот прием отсутствует. Под влиянием света цвет предмета теряет свою насыщенность и приобретает большую сдержанность, становится смягченным и притушенным, нередко и вся картина выдерживается в общей, все объединяющей цветовой гамме («Розовый натюрморт»)[[66]](#footnote-66).

Петров-Водкин считал, что главное в работе над натюрмортом – определить, каков сам предмет и каково его пространственное положение. Художнику важно уяснить цвет и форму предметов, их связь и взаимовлияние, плотность, прозрачность, вес. При этом существует два подхода к предмету: в одном случае художник подходит с заранее готовым определением, в другом он как бы отрешается от всяких предварительных знаний и сведений о предмете, как бы впервые наблюдает его. В первом случае обычно видят только уже подготовленные предварительным знанием отдельные черты предмета; второй же подход помогает раскрывать его каждый раз по-новому. Выработать в себе такой непосредственный подход к изображению вещей, позволяющий наиболее активно познавать их сущность, Петров-Водкин видел необходимым для каждого художника[[67]](#footnote-67). Но в изображении предметов он всегда видел определенный идейно-художественный смысл, считая, что передачу материальной сущности предметов и связи их между собой художник осуществляет во имя создания образа. «Натюрморты, – говорил Петров-Водкин, – это скрипичные этюды, которые я должен делать раньше, чем я приступлю к концерту».

За 1918 и 1919 годы им было написано не менее 10 натюрмортов. По сюжетам они очень просты и непритязательны. Обычно он изображал стол, посуду, цветы, зеркало, чернильницу и другие предметы обыденного обихода. Однажды он написал селедку, картошку и кусок черного хлеба на ярко-розовой скатерти; в колористическом отношении это – самый богатый натюрморт. Один из первых в серии, он стал одним из лучших по живописному решению во всем творчестве Петрова-Водкина. Скромный сюжет натюрморта, довольно характерный для быта тех суровых лет, не помешал художнику создать очень светлое и удивительно гармоничное произведение. Сопровождая каждый отдельный цвет другими. дополнительными цветами, художник однако не изменяет их локального звучания и лишь придает каждому из цветов очень красивый, звучный и тонкий оттенок. Натура облагорожена не только колоритом, но и изящной граненостью форм, придающей, как в изделиях из хрусталя, почти прозрачную легкость предметам. Это делает натюрморт еще более нарядным при полной будничности сюжета[[68]](#footnote-68).

Близок «Селедке» по колористическому решению «Розовый натюрморт», находящийся сейчас в Третьяковской галерее. На розовой поверхности стола изображены ветка с яблоками, помидоры, граненый стакан. В трактовке этого натюрморта хотелось бы отметить следующую особенность: часть предметов – ветка с яблоками, стакан с водой, репродукции на заднем плане–переданы очень материально, в то время как другие предметы трактованы несколько декоративно, с меньшим ощущением материальности вещей; например, ярко-красный плоский помидор, розовая поверхность стола, синяя, как густое небо, стена[[69]](#footnote-69).

Разная трактовка предметов в едином и цельном образе картины - вполне осознанный живописный прием, который, вообще говоря, используется очень многими художниками. но. большей частью, стихийно, случайно, без логического осмысливания. В действительности же он вполне закономерен, ибо любое образное решение неизменно будет требовать подчеркивания и выделения одних элементов и затушевывания других. Только ремесленники и натуралисты не чувствуют этого, с одинаковой добросовестностью и безразличием перенося на холст все важные и второстепенные элементы изображения и не внося в него своего глубоко личного ощущения натуры. В натюрмортах Петров-Водкин решал и другие художественные задачи. Так, в «Утреннем натюрморте» 1918 года среди других предметов появляется светлый металлический кофейник, отражающий в блестящих, почти как зеркало, гранях то, что находится рядом с ним. Этот, казалось бы, такой же обычный предмет, как и многие другие изображаемые художником вещи домашнего обихода, в действительности имел для Петрова-Водкина особое значение. Он отвечал стремлению запечатлеть на плоскости холста не только то, что можно увидеть прямо перед собой, но и то, что находится сбоку, сзади, кругом[[70]](#footnote-70).

Петрова-Водкина всегда угнетало требование изображать на холсте только то, что можно увидеть с одной точки зрения, не двигаясь, как бы в одно остановившееся мгновение жизни. В действительности предметы и явления познаются в постоянном движении. В жизни предмет рассматривается с нескольких сторон, само свойство бинокулярности нашего зрения позволяет воспринимать предмет не с одной, а с двух точек, и уже благодаря этому мы видим объем и форму предметов иначе, чем, если бы мы этим свойством не обладали. Для наиболее полного восприятия предмета необходимо движение и изменение точек зрения, и только в процессе движения человека или предметов познаются их особенности, форма и свойства. Именно желанием приблизить изображение к характеру нашего жизненного восприятия объясняется ряд художественных приемов Петрова-Водкина. Один из них состоит в том, чтобы показывать на предметах с зеркальной поверхностью отражение того, чего нельзя увидеть в натуре, сменив точку зрения. Художник любил изображать шаровидную стеклянную чернильницу, круглую поливную керамическую пепельницу, зеркало, стекло, блестящий самовар. Благодаря им зритель видел не только эти предметы, но многое из того, что лежало в натюрмортах уточнялись Петровым-Водкиным и характерные для его искусства способы сферы пространства. Так, художник обычно изображал стол и расставленные на нем предметы сверху. Благодаря этому зритель видит действительное расстояние между изображенными предметами, понимает их точное расположение. Художник считал, что, изобразив предметы на плоскости холста именно так, он передает реальные соотношения вещей их положение в пространстве. Такой способ изображения предметов в натюрмортах помог художнику при создании больших тематических произведений. Но натюрморты Петрова-Водкина 20-х годов значительны не только пластическими качествами, они интересны своим образным содержанием. Недаром К. Федин говорил, что, рассматривая натюрморты Петрова-Водкина, чувствуешь почти физическое наслаждение, облегчение, подъем, радость. ИскусствоведН. Щекотов в 1936 году писал в журнале «Творчество»: «Прямо надо сказать, что по силе, ясности, кристаллической закономерности красочного лада многие его натюрморты принадлежат к лучшему, что только было создано европейской живописью». Натюрморты Петрова-Водкина, подобно остановившимся часам, показывает какое-то замершее, но вполне конкретное время[[71]](#footnote-71). Очень большое место в творчестве художника занимали портреты.

## Пейзажи

Советский историк искусства А.А. Федоров-Давыдов отмечал значение пейзажа в уходе от сюжетной насыщенности[[72]](#footnote-72), а Петров-Водкин, напротив, во взаимодействии предметов большого размера –»пейзажных и городских объемов» – Петров-Водкин видел «еще больший (чем в натюрмортах) кинетический смысл», так как именно здесь проблема «предмета» соприкасается с затронутой выше проблемой «сферической перспективы», в применении к пейзажу немыслимой вне сильного «планетарного» движения[[73]](#footnote-73).

Совершив поездку в Самарканд, художник создал целую серию картин, в которую входит около пятнадцати пейзажей, несколько портретов, эскизов жанровых сцен, небольшое число рисунков и акварелей. Художника поразила в природе Узбекистана золотисто-охристая гамма, сочетающаяся с чистой бирюзой майоликовых обрамлений мечетей. Композицию пейзажей он строит на контрасте несколько наклонных вертикалей и спокойных, плавных горизонтальных линий. В колористическом отношении пейзажи очень скромны и сдержанны, что еще более выявляет их конструктивную основу. Наиболее удачны в этой серии «Вид Самарканда» и «Мальчики на фоне города»[[74]](#footnote-74). Петров-Водкин много размышлял о проблеме передачи пространства в живописи и утвердился в правильности своего «планетарного» ощущения земли, даже при наблюдении сравнительно небольшого ее участка. Чтобы передать это ощущение, в композиции работ узбекской серии художник стал применять наклонные вертикали, считая, что на каждом участке земли ось всех вертикально стоящих на ней предметов, на основе земного притяжения, направлена по радиусу к центру земли, и тем самым все вертикально стоящие предметы находятся под некоторым углом друг к другу[[75]](#footnote-75). Вне зависимости от жанра, картины Петров-Водкина обладают набором характерных для них качеств: неожиданность ракурса, силуэтная акцентированность формы, горение красок[[76]](#footnote-76). Совокупность этих качеств наделяет произведения художника особой силой внушения: зритель словно бы на своем опыте постигает увиденное. Возможно именно в этом проявляется действие эффекта пространственно-временного континуума, достигнутого художником ценой многолетнего труда…

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин - один из самых крупных и оригинальных русских художников первых десятилетий XX века. В его искусстве были стянуты в крепкий узел, казалось далекие друг от друга, художественные тенденции. Его произведения вызывали яростную полемику, страстные столкновения зачастую прямо противоположных мнений и оценок.

Он был личностью сложной и в то же время цельной. Выдающийся живописец, самобытный теоретик, прирожденный педагог, талантливый литератор, видный общественный деятель. Человек многосторонне одаренный. Художник, единственный в своем роде и ... типичный сын своего времени. Очень неординарная личность.

На смычке веков, в период слома и рождения цивилизаций в нем, как в фокусе, как в узенькой перемычке между верхней и нижней чашами песочных часов, сошлись мысли и стили художников и прошлого, и будущего. В нем и Эль Греко, и Босх, и Сарьян, и Пикассо, и вся когорта импрессионистов. Если называть его учителей и наставников, то количество имен в этом перечне превзойдет всяческие ожидания. Между тем нельзя сказать, что этот список преувеличен. Все эти мастера – действительные «компоненты» стиля Петрова-Водкина, действительные вехи на пути к созданию этого стиля. Трудно установить строгую последовательность всех этих влияний. Они перекрещивались, взаимодополнялись, сосуществовали. Но, сосуществуя, они действительно все имели место. Может быть, их обилие облегчило Петрову-Водкину процесс преодоления влияний; ибо ни одно не стало самым сильным и всепокоряющим. Но, так или иначе, есть элемент парадоксальности в том, что самый «ранимый» чужими примерами художник довольно быстро стал самым оригинальным, весьма далеким от внешнего заимствования и копирования[[77]](#footnote-77). Никто из художников того времени не был столь чуток к самым различным явлениям прошлого и современного искусства. И вместе с тем никто не мог бы претендовать на столь же ярко выраженную оригинальность.

Нет сомнений в том, что в лице Петрова-Водкина русское и советское искусство имело мастера огромного масштаба, глубоко самобытного и оригинального, художника-философа, стремившегося понять и претворить в своем искусстве человека, предмет, явление, Вселенную во всей их сложности и глубине. Именно такие редкостные по самой природе их дарования люди более всех других продвигают вперед художественное познание мира

Особая художественно-теоретическая система Петрова-Водкина сложилась в 1910-е годы. Главную роль в ней играет принцип «сферической перспективы», который позволяет художнику, изображая натуру в ракурсах сверху и сбоку, передавать ощущение «земли как планеты». В такую систему построения пространства заложена глубоко философская мысль о конечной связи и взаимозависимости видимого нами микромира с законами макромира Вселенной.

Сформулированный художником метод «сферической перспективы» не получил широкого распространения: великие мастера в своем творчестве достигают такой законченности, что продолжение их линии становится невозможным. Они обрывают собой целый исторический период, а каждое их произведение является резко отличным этапом их роста. Средний мастер ровен, гладок и не знает ошибок, великий – взрывчат, подъемы и спады – это его нормальный пуп»; одна ошибка Леонардо полезнее для потомства, чем целый ворох благополучия хотя бы у того же Рубенса.

Обладая выдающимся и своеобразным композиционным даром, художник всегда дает глубоко продуманное общее построение картины, сводящееся к синтезу всех черт, к единству целого, подчиненного общему художественному замыслу[[78]](#footnote-78).

По-своему «планетарны», монументально-значительны даже его натюрморты (Селедка, 1918, Русский музей), портреты же воспринимаются как масштабные духовные вехи своего времени (Автопортрет, 1918; А.А. Ахматова, 1922; оба портрета – в Третьяковской галерее).

Петрова-Водкина раздражала необходимость писать, как учили: не двигаясь, как бы в одно остановившееся мгновение жизни. Для него предметы и явления представлялись в постоянном движении. Оси, цвет, служили единой цели передачи внутреннего образа предмета, чем достигался эффект неразрывности времени и пространства.

В русле традиций русской живописи художник нашел пластику, которая является выражением внутренней страсти и умонастроения художника, избегает бессмысленной фактографии, не следует за моделью, а творит нечто новое[[79]](#footnote-79).

Петров-Водкин был весьма последователен в своих колористических симпатиях и антипатиях и шел в своей живописи от тонко нюансированного и сгармонированного локального цвета.

На материале конкретного явления Петров-Водкин как бы выводил пластическую формулу, в которой не могло ничего остаться от случайности конкретного факта, от переменчивости натуры[[80]](#footnote-80).

Он искал формулы века, а не года или десятилетия, проникал сквозь сегодняшнее, чтобы познать всеобщее. Откликаясь на поспешное, стремительное движение времени, но откликом сложным, опосредованным, многоступенчатым[[81]](#footnote-81).

Ни один большой художник не соревнуется с другим в достижении подобия жизни. В этом соревновании каждый из них остался бы сзади, а впереди оказалась бы жизнь, которой в искусстве до конца уподобиться невозможно.

В живописи Петров-Водкин был максимально свободен в истолковании действительности: коренным образом преобразовывая то, что видел вокруг себя, художник творил картины с тем, чтобы создать единство своего видения мира с впечатлением зрителя, полученным от его картин[[82]](#footnote-82). Поражал ошеломительной глубиной постижения мира и богатством живописных решений[[83]](#footnote-83).

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адаскина Н. Диалог с натурой. Проблема натюрморта в творчестве К.С. Петрова-Водкина// Советская живопись. 1978./Под ред. В.А. Тиханова. – М.: Советский художник», 1980. – С.238.
2. Богемская К.Г. Развитие жанров в советской живописи (некоторые тенденции). – М.: Знание, 1993. – 47 с.
3. Водонос Е. Художники Саратова 1885-1985//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.336.
4. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР К.С. Петрова-Водкина. Каталог/ Вступ. статья Е. Н. Селизаровой, М.–Л., 1966, С. 9–10.
5. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – 80 с.
6. Грабарь Н.Э. О колорите в живописи// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 785.
7. Хлебникова З. Демиург эстетической революции//Наука и жизнь. – 1991. - № 3. – С. 27-34.
8. Дмитриев В. Купание красного коня// Аполлон. – 1915. - № 3. – С.15.
9. Иогансон Б.В. Цвет и тон// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 774-779.
10. Кайсарова Т. Сферическая перспектива//Искусство. – 1983. - № 2. – С. 15.
11. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. – 168 с.
12. Крымов Н.П. О живописи// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 769-773.
13. Лазуко А. Эпоха "канунов" накануне XXI века//Искусство. – 1990. - № 7. – С. 11-14.
14. Левашов В. Восток в творчестве московских художников//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.338.
15. Львова Е. Документальная проза художников//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.279.
16. Мочалов Л. Мир, в котором еще все возможно//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.225.
17. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – 768 с.
18. Письма. Статьи. Выступления. Документы. – М.: Искусство, 1991. – 240 с.
19. Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть// Наше наследие. - №. 6 – С.25-29.
20. Ростиславов А. Петров-Водкин К.С.//Аполлон. - 1916. - № 4. – С. 14.
21. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза// В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – 768 с. – С. 29.
22. Русакова А. Символизм в русской живописи. - М.: Искусство, 1995. - 452 с.
23. С веком наравне: Рассказы о картинах. Т.2/Сост. В.И. Порудоминский - 2-е изд., испр. - М.: Молодая гвардия, 1989. –382 с.
24. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. –143 с.
25. Сокровища Иркутского художественного музея. Альбом/Авт. сост. Огородникова Т.П. – Л.: Аврора, 1989. – 151 с.
26. Черлинка Г.К. Натюрморт в советской живописи. – М.: Знание, 1988. – 56 с..
27. Шагинян З.К. С. Петров-Водкин (эскизы к монографии).//Русское искусство. – 1923. - № 1. - С. 14–15.
28. Якимович А. О построении пространства в современной картине//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.8.
29. Якимович А. Поколение 70-х перед лицом художественного наследия// Советская живопись. 1978./Под ред. В.А. Тиханова. – М.: Советский художник», 1980. – С.114.

1. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 39. [↑](#footnote-ref-1)
2. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза// В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – 768 с. – С. 29. [↑](#footnote-ref-2)
3. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза// В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 30. [↑](#footnote-ref-3)
4. Адаскина Н. Диалог с натурой. Проблема натюрморта в творчестве К.С. Петрова-Водкина// Советская живопись. 1978./Под ред. В.А. Тиханова. – М.: Советский художник», 1980. – С. 238. [↑](#footnote-ref-4)
5. С веком наравне: Рассказы о картинах. Т.2/Сост. В.И. Порудоминский - 2-е изд., испр. - М.: Молодая гвардия, 1989. -С. 180. [↑](#footnote-ref-5)
6. Иогансон Б.В. Цвет и тон// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 774-779. [↑](#footnote-ref-6)
7. Грабарь Н.Э. О колорите в живописи// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 785. [↑](#footnote-ref-7)
8. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 559-560. [↑](#footnote-ref-8)
9. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 561. [↑](#footnote-ref-9)
10. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 562. [↑](#footnote-ref-10)
11. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 563. [↑](#footnote-ref-11)
12. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 563. [↑](#footnote-ref-12)
13. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза// В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 31. [↑](#footnote-ref-13)
14. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 565. [↑](#footnote-ref-14)
15. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 566. [↑](#footnote-ref-15)
16. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 565. [↑](#footnote-ref-16)
17. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 12. [↑](#footnote-ref-17)
18. Крымов Н.П. О живописи// Русская советская художественная критика. 1917-1941: Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 769-773. [↑](#footnote-ref-18)
19. С веком наравне: Рассказы о картинах. Т.2/Сост. В.И. Порудоминский - 2-е изд., испр. - М.: Молодая гвардия, 1989. -С. 184. [↑](#footnote-ref-19)
20. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза// В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 34. [↑](#footnote-ref-20)
21. Кайсарова Т. Сферическая перспектива//Искусство. – 1983. - № 2. – С. 15. [↑](#footnote-ref-21)
22. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 315. [↑](#footnote-ref-22)
23. Петров-Водкин К.С. Письма.- С. 296// цит. по кн. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза [↑](#footnote-ref-23)
24. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 734. [↑](#footnote-ref-24)
25. Львова Е. Документальная проза художников//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.279. [↑](#footnote-ref-25)
26. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - С. 61. [↑](#footnote-ref-26)
27. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С.15. [↑](#footnote-ref-27)
28. Якимович А. О построении пространства в современной картине//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.8. [↑](#footnote-ref-28)
29. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 34. [↑](#footnote-ref-29)
30. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – - 469. [↑](#footnote-ref-30)
31. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – 470. [↑](#footnote-ref-31)
32. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – 472-475. [↑](#footnote-ref-32)
33. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 473. [↑](#footnote-ref-33)
34. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 474. [↑](#footnote-ref-34)
35. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 603. [↑](#footnote-ref-35)
36. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – 471 [↑](#footnote-ref-36)
37. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 472. [↑](#footnote-ref-37)
38. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 81. [↑](#footnote-ref-38)
39. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С.40. [↑](#footnote-ref-39)
40. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - 78 [↑](#footnote-ref-40)
41. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 82. [↑](#footnote-ref-41)
42. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 83. [↑](#footnote-ref-42)
43. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 57. [↑](#footnote-ref-43)
44. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 50. [↑](#footnote-ref-44)
45. Лазуко А. Эпоха "канунов" накануне XXI века//Искусство. – 1990. - № 7. – С. 11-14. [↑](#footnote-ref-45)
46. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР К.С. Петрова-Водкина. Каталог/ Вступ. статья Е. Н. Селизаровой, М.–Л., 1966, С. 9–10. [↑](#footnote-ref-46)
47. Шагинян, К. С. Петров-Водкин (эскизы к монографии). – „Русское искусство", 1923, № 1, стр. 14–15. [↑](#footnote-ref-47)
48. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 42. [↑](#footnote-ref-48)
49. Русакова А. Символизм в русской живописи. - М.: Искусство, 1995. – С. 70. [↑](#footnote-ref-49)
50. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - С. 38. [↑](#footnote-ref-50)
51. Якимович А. Поколение 70-х перед лицом художественного наследия// Советская живопись. 1978./Под ред. В.А. Тиханова. – М.: Советский художник», 1980. – С.114. [↑](#footnote-ref-51)
52. Якимович А. Поколение 70-х перед лицом художественного наследия// Советская живопись. 1978./Под ред. В.А. Тиханова. – М.: Советский художник», 1980. – С.114. [↑](#footnote-ref-52)
53. Дмитриев В. Купание красного коня// Аполлон. – 1915. - № 3. – С.15. [↑](#footnote-ref-53)
54. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 33 [↑](#footnote-ref-54)
55. Мочалов Л. Мир, в котором еще все возможно//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.225. [↑](#footnote-ref-55)
56. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 34 [↑](#footnote-ref-56)
57. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 35. [↑](#footnote-ref-57)
58. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С.54. [↑](#footnote-ref-58)
59. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 55. [↑](#footnote-ref-59)
60. С веком наравне: Рассказы о картинах. Т.2/Сост. В.И. Порудоминский - 2-е изд., испр. - М.: Молодая гвардия, 1989. -С. 194. [↑](#footnote-ref-60)
61. Письма. Статьи. Выступления. Документы. – М.: Искусство, 1991. – С.131. [↑](#footnote-ref-61)
62. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 46. [↑](#footnote-ref-62)
63. Адаскина Н. Диалог с натурой. Проблема натюрморта в творчестве К.С. Петрова-Водкина// Советская живопись. 1978./Под ред. В.А. Тиханова. – М.: Советский художник», 1980. – С.238. [↑](#footnote-ref-63)
64. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 256. [↑](#footnote-ref-64)
65. Черлинка Г.К. Натюрморт в советской живописи. – М.: Знание, 1988. – С. 28. [↑](#footnote-ref-65)
66. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – С. 39. [↑](#footnote-ref-66)
67. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. – С. 75. [↑](#footnote-ref-67)
68. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 79. [↑](#footnote-ref-68)
69. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 80. [↑](#footnote-ref-69)
70. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 81. [↑](#footnote-ref-70)
71. Черлинка Г.К. Натюрморт в советской живописи. – М.: Знание, 1988. – С. 25. [↑](#footnote-ref-71)
72. Богемская К.Г. Развитие жанров в советской живописи (некоторые тенденции). – М.: Знание, 1993. – С. 5. [↑](#footnote-ref-72)
73. Русаков Ю. Петров-Водкин и его автобиографическая проза// В кн. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 230. [↑](#footnote-ref-73)
74. Левашов В. Восток в творчестве московских художников//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.338. [↑](#footnote-ref-74)
75. Костин В.И. Петров-Водкин. - М.: Советский художник, 1966. - . С. 84. [↑](#footnote-ref-75)
76. Водонос Е. Художники Саратова 1885-1985//в кн. Пространство картины: сборник статей/Сост. Н.О. Тамручи. – М.: Советский художник, 1989. – С.336. [↑](#footnote-ref-76)
77. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 35-36. [↑](#footnote-ref-77)
78. Галушкина А.С. К.С. Петров-Водкин. – М.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. – – С. 51. [↑](#footnote-ref-78)
79. Хлебникова З. Демиург эстетической революции//Наука и жизнь. – 1991. - № 3. – С. 27-34. [↑](#footnote-ref-79)
80. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 43. [↑](#footnote-ref-80)
81. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 46. [↑](#footnote-ref-81)
82. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов. - М.: Искусство, 1971. -С. 50. [↑](#footnote-ref-82)
83. Пушкарев В. Выставка, которой могло не быть// Наше наследие. - №. 6 – С.25-29. [↑](#footnote-ref-83)