



Образ высоты в творчестве К.С. Петрова-Водкина

Елена Грибоносова-Гребнева

Статья посвящена рассмотрению антиномичного синтеза «иконы» и «картины» в творчестве К.С. Петрова-Водкина. Выявленный во многих произведениях художника сферически-планетарный образ высоты не только отражает главный вектор его мировоззренческих поисков, но и определяет собой семантически и пластически многослойную ткань искусства, вступающего в живой диалог с реалистически освоенным и символически обогащенным картинным пространством.

Ключевые слова: К.С. Петров-Водкин, искусство XX века, П.А. Флоренский, Ф. Ницше, образ высоты, икона, картина, Хвалынск, сферическая перспектива, русский космизм, антиномичность познания, Вольфила, геотропизм, художественный синтез.

И быть может, для этих будущих душ привычным станет состояние, почти неведомое нашим душам... состояние непрерывного движения – подъема и спуска, от высот к глубинам, и чувство этой высоты и глубины, рождающее чувства высокие и глубокие, как бы постоянное восхождение по лестнице и одновременно парение в заоблачных высотах, в объятиях мягких, убаюкивающих облаков.

Ф. Ницше

Образные категории «возвышенного», «высокого», «вселенского» изначально и устойчиво наполняли творческое сознание Петрова-Водкина. Еще в 1903 году, говоря об истинной свободе, он в письме к двоюродному брату рассуждал: «Свобода, как я ее понимаю, это – царство духа, высокое, совершенное самочувствие, сознание себя, своей души – сыном бесконечной вселенной – любимцем главной центральной силы – Творца. <...> Быть свободным гражданином Вселенной, смело озиаться в путях звезд, видеть божественное в назначении человеческой жизни – вот задача свободного человека, работа которого будет продуктивна...»¹. Несколько позже в письме к жене из Туниса, куда художник ездил летом 1907 года, он снова возвращается к той же мысли: «Мы будем деятельны и энергичны и будем работать для человечества. Чувствуешь ли ты, прекрасный мой товарищ, как это высоко, на какую

гору мы поднимаемся. <...> Знаю, что ты все поймешь, что твой разум, освещая твое сердце, почувствует ту же глубину жизни, как и мой, что твоя любовь поднимет меня еще выше, чем сейчас...»².

Затем, как бы переходя от духовно-нравственного осмысления высотно-планетарной образности к ее проявлению уже непосредственно в сфере изобразительного искусства, Петров-Водкин в середине 1920-х годов, например, в своей прочитанной в Риге лекции «Органическое значение искусства», беседуя о переживании художником пространства, увлеченно говорит о «планетарной гимнастике», о «свободном управлении собой в пространстве» и «победе над тяготением», об «ощущении движения Земли»³. Подобные возвышенно-космические художественные образы оказались отнюдь не единственными в творческой практике Петрова-Водкина и были сопряжены с целым рядом мировоззренческих, стиливых и пластических обстоятельств.

На проходившей в 2008 году в Хвалынске конференции, приуроченной к 130-летию со дня рождения художника, один из исследователей его творчества С.М. Даниэль в своем докладе «О метафизических странствиях К.С. Петрова-Водкина» высказал ценное замечание о том, что «...учение Флоренского об антиномичности познания проливает яркий свет на творчество Петрова-Водкина, который хоть и не развил аналогичные положения в словесной, дискурсивной форме, зато чрезвычайно остро выявил их в своей живописи»⁴. Имея в виду, что антиномия, как известно, означает противоречивое соседство двух равно доказуемых утверждений, хочется поставить вопрос, в каких конкретных художественных образах мастера, созданных на основе тех или иных предметно-пространственных ситуаций, она получила ассоциативно-наглядное выражение. Если условно интерпретировать противоречие как противоположность или пластический парадокс неких семантически важных зрительных проекций, направленных к разным пространственно-символическим полюсам, то наиболее характерной для искусства Петрова-Водкина окажется динамичная оппозиция верха и низа, вершины и подножия, небесного и земного, формирующая в его картинах устойчивую ось «высоты» или вертикально ориентированный композиционный модуль.

С одной стороны, подобную концентрацию внимания на высотных доминантах легко объяснить естественным влиянием на художника родного хвалынского ландшафта, представляющего собой захватывающее сочетание высоких гористых холмов с глубокими низинами и оврагами и абсолютно оправдывающего свой нынешний статус «Волжской Швейцарии». В этом случае мы должны, в первую очередь, отдать дань острой наблюдательности Петрова-Водкина, реалистической честности его глаза и умению художественно выразительно и космически прозорливо фиксировать яркие натурные впечатления сродни тому, о чем в поэтической форме мечтал О. Мандельштам: «О если б и меня когда-нибудь

могло / Заставить – сон и смерть минуя – / Стрекало воздуха и летнее тепло / Услышать ось земную, ось земную...» С другой стороны, сложно не согласиться с таким большим знатоком искусства Петрова-Водкина, как Л.В. Мочалов, который еще в 1970 году писал: «Создавая картину “от внутреннего образа”, художник отвлекается от многих преходящих признаков натуры. <...>. Образ, возникающий в представлении художника, есть результат активной, обобщающей работы его сознания»⁵.

О планетарно-космической устремленности сознания Петрова-Водкина к настоящему времени написана масса содержательных текстов. Например, о том, что «“планетарная” ориентация Петрова-Водкина есть выражение его художественно-философской концепции», можно, допустим, прочитать в публикациях С.М. Даниэля⁶. Похожая формулировка присутствует и у В.И. Костина в его первой монографии о художнике 1966 года, где он, в частности, говорит, что «в ряде его произведений это “космическое”, “планетарное” восприятие окружающего нашло свое художественно-оригинальное образное выражение»⁷. Наконец, автор солидного обобщающего издания 1986 года Ю.А. Русаков справедливо пишет о мастере: «Разработанная им система восприятия пространства и способ его претворения в живописи позволяли, по убеждению Петрова-Водкина, в любом холсте сохранять “планетарное” ощущение связи конкретного объекта изображения с необъятными просторами Вселенной»⁸.

Казалось бы, подобные замечания, развитые и дополненные в других многочисленных научных изысканиях и во всех случаях уместно сопровождающие разговор о «сферической перспективе» Петрова-Водкина, во многом основанной на планетарно-символических впечатлениях от реальности и пластически фиксированных вертикально-наклонными осями изображения, априори ставят под сомнение актуальность любого продолжения данной темы. Однако стремление обнаружить некие дополнительные нюансы той «необычайной остроты и своеобразия», которыми, по мнению Русакова, «сферическая перспектива» наделила «пространственное построение картин» Петрова-Водкина, все же побуждает ее продолжить.

Стоит отметить, что в первые десятилетия XX века, в эпоху стремительно ускорявшегося технического прогресса, проблема освоения новых пространственных рубежей буквально во всех направлениях волновала многих художников и нередко воспринималась главным мерилем современности. В этом смысле показательно рассуждение К. Малевича, который в «Заметках об архитектуре» 1924 года делает вывод, «что измеримость современности происходит от высоты земного пространства, звездного, космического, вселенского, кто выше, тот и современной»⁹. В одном из своих высказываний на творческом вечере 1936 года Петров-Водкин, казалось бы, обнаруживает некоторую солидарность с этой позицией, когда в ответ на резкую критику его «сферической

перспективы» говорит следующее: «Сейчас у нас люди летают на парашютах, поднимаются на 15 верст вверх, а мы, видите ли, будем думать, не качается ли у нас стол и т. д. Объявляю во всеуслышание – мыслите о Земле как о планете, и никогда не ошибетесь, ребята»¹⁰.

Но, тем не менее, футуристическое восхищение машиной и скоростью совершенно не затронуло искусства Петрова-Водкина, который всегда оставался привержен и внимателен к земле в ее хотя и космическом, но все же природно-органическом, а не техногенном восприятии. «Аэропланы, радио... – это, конечно, пародия, но это и вступление в органическую пространственность...»¹¹, – писал художник. А если и думал о полетах в духе русских философов-космистов, то при этом делал упор на преодолении силы земного притяжения, основываясь на мечте о свободном управлении телом в пространстве. Так, словно птица, взлетает на стремительном огненно-красном коне его всадник в работе 1925 года «Фантазия» (ГРМ), образно варьирующий тему крылатого Пегаса из более раннего рисунка для обложки журнала «Пламя» 1919 года или композиции «Гений времени» для отрывного календаря 1923 года¹². (Ил. 1.) Важно отметить, что в названных вещах Петрова-Водкина интересует отнюдь не футуристически излюбленная фиксация полета или воздушного парения, а мотив взлета (отчасти созвучный вектору восхождения) и решительного отрыва от земли, который, помимо зримого воплощения мечты о «стихийном взлете мирового пламени»¹³ и темы «духовного путешествия»¹⁴, оборачивается емкой метафорой победы над земным тяготением и прорыва в высокое заоблачное пространство. Кроме того, удачно персонифицируя в данных работах образ пламенеющей стихии, художник словно собственными средствами «перифразирует» стихотворение Ницше «Се человек»: «Что меня родило? Пламя! / Ненасытная, веками / Ум и душу жгла тоска. / Свет – вот все, что расточаю! / Прах – вот все, что оставляю! / Пламя я! Наверняка!»¹⁵.

Вероятно, подобные образы должны нас косвенно отсылать и к врубелевским демоническим полетам, особенно с учетом того, что Петров-Водкин откровенно восхищался Врубелем, а в 1901 году даже сам попробовал написать сидящего крылатого Демона¹⁶. Однако во многом благодаря просветленной экстатичности и какой-то ангельской отрешенности героев данных работ здесь весьма уместными оказываются некоторые аналогии с размышлениями Н.А. Бердяева сначала по поводу Достоевского, у которого «прикровенный образ Христа родствен ницшевскому Заратустре. Тот же дух горной свободы, та же головокружительная высота, тот же аристократизм духа»¹⁷. А затем относительно Метерлинка, чья оригинальность, по меткому замечанию русского философа, состоит в том, «что он органически соединяет доброту с красотой», и его особое значение сводится к тому, «что “метерлинковское” в человеческой душе столь же вечно, как и “ницшеанское”, так как всегда в ней будет соединяться “ангельское” и “демоническое”»¹⁸.



Ил. 1. К.С. Петров-Водкин. Гений времени. 1923. Картон, литография. Хвальинский художественно-мемориальный музей К.С. Петрова-Водкина

Тем не менее проступающая в отдельных работах художника, наоборот, некая органичная «приземленность», как бы антиномичная устойчивым «высотным» устремлениям, возможно, объясняется не столько его «крестьянским происхождением», на что нередко ссылаются исследователи, и не только его космически-планетарными интересами, о чем он сам всегда охотно заявлял, а еще и распространением в хвальинской старообрядческой среде особо бережным вниманием к земле и почти культовым пietetом к ее материнской плодоносящей функции. В этом смысле, покидая ради дальнейшего обучения родной Хвальинск, Петров-Водкин ностальгически размышлял: «Здесь научился я любить землю – от влажной гряды с набухшими ростками, ухоженной моими руками, до ее массива, ворочающего бока луне и солнцу»¹⁹. И, по-видимому, не случайно почти языческим экстазом наполняется молитва Петрова-Водкина во время грозы в африканской пустыне, когда заколыхался под ним «весь круг земли, сдавленный чашею ночного неба» и когда всю ночь оставался он «на взмеченной волне кристаллов и славил Человека на Земле в эту ночь»²⁰. Отзвуки подобного эпического гимна Земле и Человеку во многом определяют образный строй композиций «Мать» 1913 года (ГТГ) и «Полдень» 1917 (ГРМ), которые в силу выбранной художником возвышенно-отстраненной точки зрения в большей мере выражают идею планетарно-пространственной широты и раздолья при минимальном показе зоны неба, нежели подчиняются самодовлеющей устремленности ввысь.



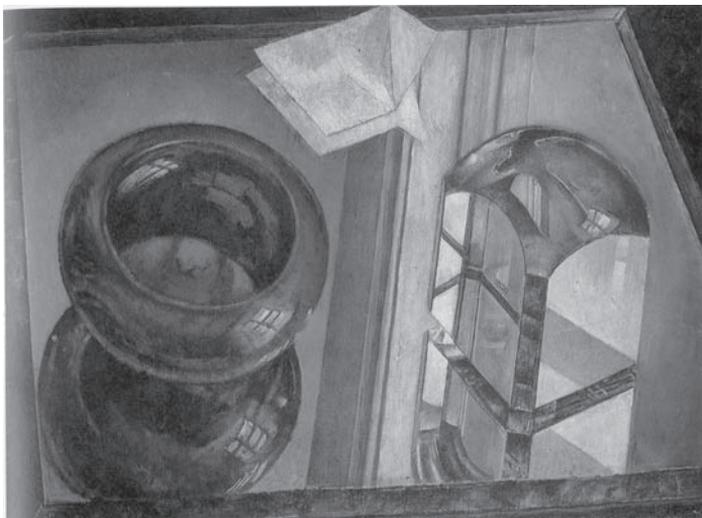
*Ил. 2. К.С. Петров-Водкин. Мальчики. (На вершине).
1925. Холст, масло. 50,5х37. Частная коллекция. Санкт-Петербург*

При этом довольно рано сложившийся у художника вербальный образ неба именно как вбирающей землю чаши в дальнейшем пластически по-разному заявляет о своем присутствии в качестве устойчивого компонента его картин. Так, по примеру А.И. Мазаева, можно сослаться на предпринятый О. Форш анализ работы «Полдень», где общий колорит картины «...голубой и зеленый, легкий, уводящий, хотя неба нет. Но небо чувствуешь над собой бесконечным, так же, как все изображенное художником...»²¹. Чутко уловленный здесь образ земли, «отражающей» невидимое небо, в начале 1920-х годов порой сменяется окутывающим землю зримым небесным сводом, как, скажем, в работах, посвященных Самарканду, где Петров-Водкин так зафиксировал свои впечатления от восхитившей его природы: «Какой величественный вид, какой воздух, какое небо! Первый раз в жизни вижу такое небо: точно у меня над головой опрокинуто синюю чашу!»²²

Впрочем, гораздо чаще Петров-Водкин прибегает к тем случаям, когда живописными и графическими средствами погружает своих героев в стихию исключительной «высоты», но при этом визуально как бы выводит небесный купол за пределы картинного поля и, словно утверждая собственной «вознесенной» позицией его осеняющую данность, наблюдает сверху вниз за пребыванием фигур на головокружительных вершинах гор и холмов. Так происходит в работах «Купальщицы» 1913 года (частная коллекция, Санкт-Петербург), «Над обрывом» 1920 (ГРМ), «Мальчики. (На вершине)» 1925 года (частная коллекция, Санкт-Петербург). (Ил. 2.) К этому ряду парадоксально примыкает и странная интерьерная сцена под названием «Этюд перспективы» (1920, частная коллекция, Санкт-Петербург), почти пугающая своими предельно неуютными высотными экспериментами, связанными с изображением резко воспарившего в пространстве комнаты прямоугольного стола с сидящими за ним и пребывающими в странной полудреме двумя женскими фигурами.

В этих произведениях, помимо ясно читаемого в них метафорического стремления достичь «небес с земли», одолеть чаемую многомерную «высоту», где «небесный свод делается... пронизываемым» и «ритмуется кровь с полетом земли»²³, возникает также и сопутствующий мотив обратного перспективного вектора, по-своему отражающего сведение неба к земле, благодатного нисхождения на нее стихии небесного. «Как дома я на высотах, / к высотам меня не тянет. / Не возвожу я очи горе; / я – внизсмотрящий, / тот, кому должно благословлять... / Благословляющие все взирают вниз...» – писал Ницше²⁴. Этот вектор, наоборот, резко направлен сверху вниз и как бы отмечает собою процесс «врастания» в землю, момент прочного укоренения в ней, отчасти отсылающий нас к тому «геотропизму», о котором рассуждал Павел Флоренский, цитируя Э. Маха в работе «Обратная перспектива»: «...даже при наибольшем своем приближении к пространству Эвклида, физиологическое пространство еще немало отличается от него. Различие правого и левого, переднего и заднего наивный человек легко преодолевает, но не так легко преодолевает он различия верха и низа, вследствие сопротивления, которое оказывает в этом случае геотропизм»²⁵.

В названных выше работах Петрова-Водкина образные аллюзии с подобным биологическим явлением, означающим способность осевых органов растений занимать вертикальное положение по направлению к центру земного шара под влиянием земного тяготения, дополнительно расширяют их символично-метафорическое содержание. Так упорно одолевая бытовые частности физиологического пространства и решительно сопротивляясь реалистически поверхностным стереотипам прямолинейно-перспективного восприятия, герои картин Петрова-Водкина отчетливо выражают идею естественного и в то же время величественного космически-органического вертикализма. В этом смысле

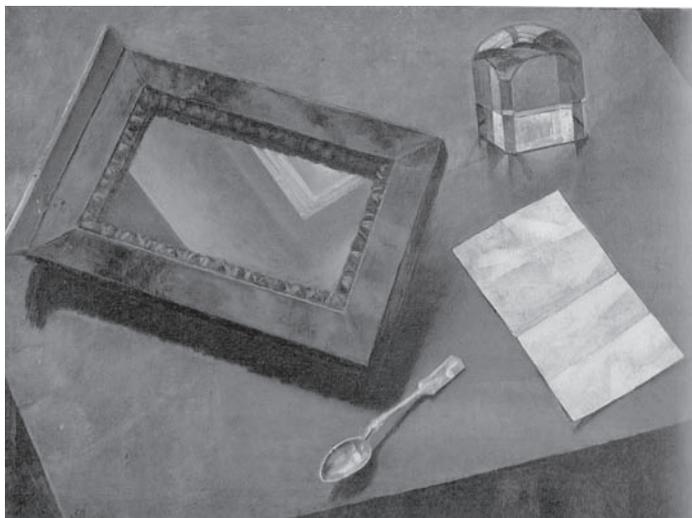


Ил. 3. К.С. Петров-Водкин. Натюрморт с синей пепельницей. 1920. Холст, масло. 37х48. Частная коллекция. Санкт-Петербург

художественное творчество мастера вполне созвучно словам Флоренского о том, что «живопись имеет задачу не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; и постижение этого смысла, этого материала действительности, архитектоники ее – созерцающему глазу художника дается в живом соприкосновении с реальностью, вживанием и чувствованием в реальность»²⁶.

Интересно отметить, что архитектоника ряда живописных натюрмортов Петрова-Водкина в сочетании с отмеченным выше «геотропическим» эффектом в некоторых случаях обнаруживает весьма неожиданные свойства. Так, например, в работе «Натюрморт с синей пепельницей» 1920 года (частная коллекция, Санкт-Петербург) изображенные на зеркальной поверхности предметы как будто вертикально «прорастают» сквозь нее благодаря своим четким и стройным отражениям. (Ил. 3.) А в картине «Натюрморт с зеркалом» 1919 года (Картинная галерея Армении, Ереван) в горизонтально лежащем на зеленой скатерти зеркальном «окне» мы отчетливо видим словно «погруженную» в него мыслимую вертикаль интерьерного пространства, закрепленную отражением находящихся сверху фрагментов обстановки. (Ил. 4.)

Подобные пространственно-перспективные метаморфозы, по-своему выражающие идею прямой и обратной плоскости, реального и подразумеваемого пространства заставляют вспомнить популярное в 1920-е годы сочинение Флоренского «Мнимости в геометрии». В нем автор рас-



Ил. 4. К.С. Петров-Водкин. Натюрморт с зеркалом. 1919. Холст, масло. 50х60. Картинная галерея Армении. Ереван

суждает следующим образом: «Область мнимостей реальна, постижима, а на языке Данта называется Эмпиреем. Все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из сопадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только чрез разлом пространства и выворачивание тела чрез самого себя»²⁷. И далее Флоренский поясняет свою мысль: «Действительность... есть воплощение отвлеченного в наглядный материал, из которого и было получено отвлеченное; а мнимость – это воплощение того же самого отвлеченного, но в наглядном материале инородном. Если угодно, действительность есть ад’экватность абстрактного и конкретного (тавтологичность), а мнимость – символичность (аллегоричность)»²⁸.

Своеобразное отражение подобных идей в творческой практике Петрова-Водкина нередко проявляется и в странной символически емкой живописной обратимости отдельных фактурно-пространственных эффектов его работ. Об этом весьма удачно говорит С.М. Даниэль: «Художник часто помещает своих героев на вершины гор или холмов, трактуя поверхность земли как абстрактно-геометрическую форму, лишь “орнаментированную” цветом. Восприятие двойится: с одной стороны, мы как бы в упор видим структуру почвы, но, с другой стороны, такой геометрической мозаикой предстает земля с высоты птичьего полета»²⁹. По-видимому, подразумевая в данном случае произведения, близкие работам «Утро. Купальщицы» (1917, ГРМ), «Смерть комиссара» (1928,

ГРМ) и др., он справедливо ссылается на созвучное его размышлениям, несколько ранее высказанное Русаковым замечание по поводу картины «Утро. Купальщицы»: «Трава, служащая всему фоном, двузначна: это и реальная трава, сквозь которую местами просвечивает розоватая почва, и некая зеленая страна, видимая как бы с большой высоты, страна с гранеными морщинами холмов и гор, низинами и оврагами между ними»³⁰.

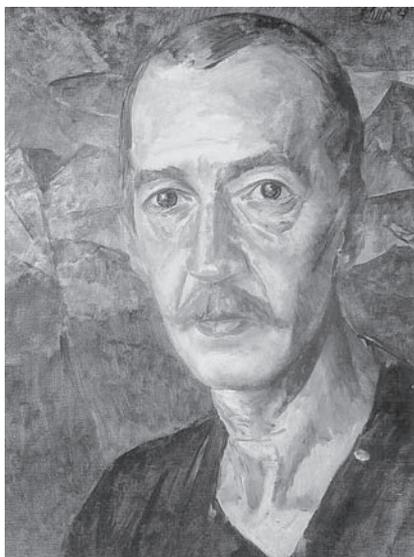
Если продолжить ряд подобных примеров, то можно вспомнить небольшую графическую работу Петрова-Водкина «Скала. Этюд» 1915 года (ГРМ), которая дает некий ключ к образно-смысловому раскрытию отдельных портретов и натюрмортов мастера. Так, остро проработанная в ней гранено-каменистая фактура скальной поверхности при ближайшем рассмотрении словно метафизически проступает в резковатых складках мятой «скатерти» в натюрморте «Селедка» (1918, ГРМ) или в композиции «Яблоки на красном фоне» (1917, ГРМ) со всеми вытекающими отсюда смысловыми ассоциациями, связанными с возможным христологическим или более пространственным библейским подтекстом данных произведений. Что касается второго примера, то напряженный диалог «триединой» группы яблок с откатившимися от нее двумя одиночными плодами словно архетипически указывает на странную антиномичную «аналогию» с историей Адама и Евы, к которой Петров-Водкин непосредственно обратился в 1911 году в картине «Изгнание из Рая» (частная коллекция, СПб.). Все это во многом подтверждает то обстоятельство, что в обоих названных натюрмортах и других подобных произведениях лаконичный арсенал их предметного набора явно обусловлен не только голодным бытом военно-революционного времени, но и религиозно настроенным сознанием художника, особенно активно заявившим о себе именно в этот период.

Кроме того, внятно бугрящийся рельеф изображенного в рисунке 1915 года участка скалы с учетом синтеза его знаково-умозрительного и натурно-осязаемого осмысления сильно перекликается с кристаллизованной структурой тревожного холодного пространства в «Портрете дочери» 1923 года (ГРМ) и «Портрете С.Д. Мстиславского» 1929 года (ГТГ), что позволяет предполагать изначально подразумеваемое автором «горнее» положение своих моделей, когда воздушные массы словно оборачиваются земной глыбистой твердью или наоборот, и на этом фоне особой важностью и торжественностью наполняется тот момент, когда, по выражению художника, «перспектива совершается в человеке!»³¹. (Ил. 5.) Одновременно в подобных работах, вероятно, сказались и те глубокие откровения образного мышления и формального мастерства, которые были обнаружены Петровым-Водкиным в творчестве М.А. Врубеля: «Клочок бумаги, обработанный Врубелем, останавливает: здесь был человек... его линия, создающая форму, его тайные скрещивания плоскостей формы, выступления круглот, они, минуя сюжет, вводят зрителя в ту область сверхъестественного, где управляет

божество знака, иероглифа, где нет названия предмета, а сама форма – “предмет”»³². Так устойчивая у Петрова-Водкина антиномия предмета и человека, фигуры и пространства, внешнего и внутреннего, знакового и вещественного, материального и одухотворенного словно находит вариативное разрешение в парадоксальном реалистически-символистском стилевом синтезе их единой образной субстанции.

В целом надо сказать, что пластическое явление горы, возвышенности, холма занимает в зрелом творчестве Петрова-Водкина, по сути, ключевое место. Возникнув в его ранней работе «Сон» (1910, ГРМ) в виде изображенного на дальнем плане небольшого и, возможно, обманчиво спящего вулкана, метафорически дополняющего туманный аллегоризм основной сюжетной сцены, круглящиеся холмистые вершины постепенно подчиняют себе все пространственное поле картины художника и порой напоминают величественное колыхание океанских вод. И не похоже ли превращение мог мысленно рисовать себе Ницше, когда писал следующие строки: «Есть озеро, которое в один прекрасный день, устав от своего течения, решило перекрыть его и воздвигло плотину у истока ручья, по которому прежде стекала вода; с тех пор стало оно подниматься все выше и выше...»³³

Обычно подобное антиномичное пространство строится у Петрова-Водкина благодаря сочетанию сферически выпуклой возвышенности в центре или ближе к переднему краю картинной плоскости с крупномасштабно изображенными на ней фигурами людей и окружающим ее при сильном масштабном «разрыве» поясом подножия, несущим резко уменьшенные в размерах природные и рукотворные детали пейзажа, что отчасти напоминает ситуацию, описанную Мандельштамом: «Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве». Это случается, например, в работе «На линии огня» (1916, ГРМ), в рисунках «Над обрывом» (ГРМ) и «В поле» 1920 года (частная коллекция, Москва³⁴), в картинах «Смерть комиссара» и «Весна» (1935, ГРМ). (Ил. 6, 7.) Кстати, своеобразную «пейзажную» версию решительного утверждения вертикально доминирующего композиционного узла иногда парадоксально



Ил. 5. К.С. Петров-Водкин. Портрет С.Д. Мстиславского. 1929. Холст, масло. 75х58. Государственная Третьяковская галерея. Москва



Ил. 6. К.С. Петров-Водкин. Над обрывом. 1920. Бумага, тушь, карандаш. 38,4х31,4. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

разыгрывают и натюрморты, как, скажем, в работах «Яблоко и вишня» 1917 года (частная коллекция, Санкт-Петербург) или «Черемуха в стакане» (1932, ГРМ), где острый иерархически отстроенный диалог разномасштабных предметов опосредованно напоминает те вертикально направленные перспективно-пространственные контрасты, которые мы видим, например, в рисунке «Над обрывом». (Ил. 8.)

При этом символически значимый у Петрова-Водкина мотив одолевающего или одолевшего высоту восхождения, показанный в произведениях «На линии огня», «В поле», «Над обрывом», в иллюстрации «Чупан-Ата» (1921, ГРМ), чередуется с мотивом своего рода «нисхождения» или «исхода», порой катастрофически стремительного и угрожающего, что можно наблюдать в композициях «Гибель. Ураган» 1914 года (ГРМ), «Смерть комиссара», «Землетрясение в Крыму» (1927–1928, ГРМ). (Ил. 9.) Скорее всего, такие мотивы тесно связаны у художника с идеей глубоко пережитого и внутренне очищающего «земного» преоб-



Ил. 7. К.С. Петров-Водкин. В поле. 1920. Бумага, тушь, акварель. 36х30. Частная коллекция. Москва

ражения, сопряженного со стихийным порывом добровольно утверждаемой мистериальной жертвенности. С одной стороны, аналогии подобной образности можно обнаружить в «мистериально-жертвенной культурологии» известного идеолога Вольфила Александра Мейера. Как пишет исследователь его творчества К.Г. Исупов, «Жертва» у него – «и онтологическое понятие (в мире царит причинность жертвенного обмена), и термин деятельности... и символическая ценность (горнее и



Ил. 8. К.С. Петров-Водкин. Яблоко и вишня. 1917. Холст, масло. 40х32. Частная коллекция. Санкт-Петербург

дольнее осуществляют в жертве последнюю Встречу)»³⁵.

В свете последнего замечания можно обратить внимание на то, что, видимо, не случайно показанные художником «жертвенные» акты в работах «На линии огня» и «Смерть комиссара» происходят на земных высотах, а в картине «Землетрясение в Крыму» эту смысловую линию аккумулирует в себе вытянутая, как струна, мужская фигура в центре композиции, словно в ожидании распятия слившаяся с вертикалью опорного столба. Синтезируя в себе образно-пластические ракурсы главных героев двух предыдущих работ (напряженно приподнятая голова комиссара, словно задающая

перспективу героического восхождения, и хрупко балансирующая поза как бы смиренно клонящегося к земле молодого поручика), эта фигура одновременно подчеркивает и очень ценный Петровым-Водкиным момент «катастрофически» просветляющего духовного преображения, в силу чего особенно уместной и символически оправданной воспринимается ее белая одежда. Не случайно в «Пространстве Эвклида» художник писал: «Встречи с крупными земными явлениями прочищают сознание, стряхивают с него мелочи и дают обобщение»³⁶.

Кроме того, созданный в таких произведениях мастера образ «святой смерти», неоднократно отмеченный исследователями, начиная еще с замечания Л. Андреева в газете «Русская воля» 1917 года, оказывается отнюдь не исчерпывающим. В этом смысле значимо оговаривается, но слегка не договаривает Л.В. Мочалов, когда о работе «На линии огня» пишет следующее: «Только смертельно раненный поручик выпадает из их [солдат] ряда, становится непохожим на еще живых – с застывшими масками вместо лиц, – словно внезапно вспомнив о своей душе, о своем ином предназначении. В этот трагический миг он перестает быть “со всеми” и становится “одним”, то есть личностью, которая в представлении художника – ценой смерти! – как бы обретает ореол святости. Концепция картины – несомненно христианская, причем – обостренно дуалистическая»³⁷.

Совершенно ясно, что одухотворенно преобразившийся утонченный лик поручика кажется более живым на фоне маскоподобных лиц осталь-



Ил. 9. К.С. Петров-Водкин. Землетрясение в Крыму. 1927–1928. Холст, масло. 95,5x107. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

ных бойцов, что, в свою очередь, намекает на устойчивую у художника метафору «живой» или преодоленной смерти, возможно, находящую некоторое объяснение в словах Н.А. Бердяева из его очерка 1905 года «Трагедия и обыденность», посвященного Л. Шестову: «Пока царит “природа” и санкционируется “разумом”, ужас смерти и умирания властвует над человеческой жизнью. Ведь действительно все надежды наши, надежды переживших трагедию связаны с непрочностью “природы”, с возможностью разрушить “закономерность”. Преодоление смерти, основы всякой трагедии, и есть преодоление природы, преобразование ее»³⁸.

Что касается работы «Смерть комиссара», то в ее окончательном варианте из Русского музея ощущается не столько грузное тяготение к земле изображенных фигур, включая и главного героя, сколько, наоборот, стремление от нее оторваться и словно «воспарить», чем, видимо, обусловлен какой-то неестественно легкий «подпрыгивающий» шаг уходящих бойцов, которые, как бы борясь с «невесомостью», упорно одолевают отведенное им пространство, осваивая его, скорее, не вдаль,

а ввысь. И в этом смысле можно вспомнить слова самого Петрова-Водкина, рефреном звучащие во многих его печатных выступлениях: «Ощущение преодоления “пространства”. <...> Будет побежден закон тяготения! С этого начнется новая эра! “Смерти нет!” – этот лозунг всех религий осуществится. Есть сумма энергий, ищущих формы для проявления. Человек, добрая форма, еще не завершила развития...»³⁹ В целом, как опять же пишет Н. Бердяев, имея в виду «мучающегося на земле человека»⁴⁰ в поисках своего духовного самоопределения, «болезненные антиномии жизни обостряют религиозное сознание, рождают жажду религиозного исхода»⁴¹. А степень внутренней религиозной страстности, как можно неоднократно отметить, у художника была высока.

Здесь полезно вспомнить справедливое замечание А.И. Мазаева, который не без оснований утверждал, что художественное мировоззрение Петрова-Водкина было окрашено «особой “религиозностью” в силу близости художника к идеологии и мироощущению так называемого “эстетического христианства”, через Вл. Соловьёва воспринятого “младосимволизмом” (А. Блок, Вяч. Иванов, А. Белый) и в первые годы советской власти трансформировавшегося в доктрину “третьей (духовной) революции”»⁴². Подобные интонации «эстетического христианства», созвучные идее земного преображения или глубокого «органического» преобразования, хорошо прочитываются в словах самого Петрова-Водкина, сказанных им на одном из заседаний Петроградской Вольфилы в 1920 году: «...искусство есть органическое творчество, искусство пересоздает мой организм, как художника, прежде всего, во мне каждый ноготь руки и ноги меняется, не в переносном смысле, а в буквальном, и я пересоздаю то, что рука человеческая создала. <...> Искусство – тот свет, который в каждом есть и который один, пересоздает организм, другому дает жизнь, переделав свой организм, переделывает общий организм и создает дорогу в тот мир, к которому все стремятся»⁴³. Предложенный здесь принцип многослойного и как бы экранно-рефлексирующего творческого «преломления» был обусловлен не только весьма интенсивным и непрерывным у мастера духовно сочувствующим общением с окружающей природной реальностью, но и его очевидной причастностью к идеям философии космизма, о котором верно говорит С.И. Кулакова: «В религиозной ветви русского космизма, в центральной его теме богочеловечества, торжествует идея творческого призвания человека, высшей целью которого является достижение Царства Божьего или преображенного Бытия»⁴⁴.

Сам художник, как известно, неоднократно переживал сильные «горние» преображения, нашедшие затем яркое претворение в образной ткани его искусства. Первый раз это произошло еще в Хвалынске во время падения с Затоновского холма, когда для Петрова-Водкина «самое головокружительное по захвату было то, что земля, – как он вспоминает, – 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»⁴⁵. Затем в повести «Пространство Эвклида» художник выразительно описывает свои ощущения, пережитые на Везувии, когда он испытал чувство «героической торжественности» и когда, по его словам, «двинулся космос», а «впереди открывались необъятные просторы»⁴⁶.

Наконец, еще один сильный «высотный» катарсис художник испытал на верхней башне Миланского собора, о чем в письме к матери написал так: «...я онемел от какого-то религиозного чувства, я испытывал такую радость, благодарность к человеку, который умел так говорить этим белым мрамором, поднятым на высоту, где сердце замирает, где таким близким кажется небо, где веришь, что человек прекрасен, что его жизнь имеет какой-то святой смысл, что он недаром мучается на земле...»⁴⁷. Подобные настроения, кстати, отчасти соприкасаются с так называемой софиологией, по небезосновательной оценке Бердяева, эстетизирующей линией русской религиозной философии начала XX века, приверженцами которой были, в частности, П. Флоренский и С. Булгаков. Будучи связана с космической философской ориентацией, она «восходит к идее преображения и обожения тварного мира», а также особо озабочена проблемой «о примате Софии или Логоса, космоса или личности»⁴⁸.

Воспринимая человека как полноправную космическую «величину», которой «суждено жить во многих сферах»⁴⁹, Петров-Водкин в своем зрелом творчестве постоянно балансировал (или эволюционировал?) в антиномичном диапазоне его онтологической (человек «растворен» в космосе, как, например, в работе «Полдень») и антропологической (человек в «центре» космоса) образной интерпретации. Вероятно, склоняясь к последнему варианту в некоторых своих поздних портретах, как, скажем, «Девочка на пляже. Дьепп» (1925, ГРМ), «Портрет С.Д. Мстиславского», «Девочка в лесу» (1938, ГРМ), художник словно мыслит человека неким одиноким и духовно сосредоточенным обитателем невидимой вершины, парадоксально внедряя «отвесные округлости» и «земные стены» в образную ткань портретного изображения и как бы отказываясь в этих случаях от своих былых «ландшафтов» огромных задумчивых лиц, распростертых на холстах от края до края»⁵⁰. И не зря двойственно обратимый рисунок фона в названных портретах, вновь одновременно намекающий на близкий и далекий план земли, по-прежнему вызывает в памяти уже знакомые нам планетарно-геологические ассоциации. Кстати, об особенностях своего творческого метода, порой неразрывно совмещающего микро- и макровидимость, откровенно писал и сам художник: «...во время разрешения какой-нибудь картины вдруг в голове вспыхнет образ детальнейшего куса пейзажа, где лист дерева, зацепившийся за камень на черной земле, дает мне полный материал для завершения не хватающего в картине плана»⁵¹.

Свободно обращаясь с пространством собственной живописной вселенной, мастер нередко помещает полуфигуру человека в то место, которое в его картине отводилось, как правило, некоей «героически» утверждаемой земной возвышенности (вспомним, что Петров-Водкин всячески ратовал за «героическое отношение художника к предмету»⁵²), тем самым будто пластически проясняя слова Л. Шестова, сказанные им еще в работе 1903 года «Достоевский и Ницше. Философия трагедии»: «Весь мир и один человек столкнулись меж собой, и оказалось, что эти две силы равной величины...»⁵³ (К тому же в подобных портретах отчетливо выражаются и слова самого Петрова-Водкина, произнесенные им в тексте «О красоте» в начале 1920-х годов: «Человек должен создать собой форму, которая воспринимает содержание мира. Только в этом виде, только полный человек перейдет в новую сферу»⁵⁴.)

Предпринимая подобную «замену», Петров-Водкин в очередной раз демонстрирует антиномичную обращаемость и взаимопроницаемость своих образных архетипов, которые наполняют его творчество исключительной глубиной, всеединством и знаковой символичностью, помогая избегать частной и мелочной персональности. Не случайно в 1920 году художник писал: «Искусство есть способность человека до ощущения воспринимать явления мира через способ выражения их в знак»⁵⁵. В этом плане его синтезирующий творческий метод вполне созвучен тому, о чем говорил Флоренский: «От действительности – к картине, в смысле сходства, нет моста: здесь зияние, перескакиваемое первый раз – творящим разумом художника, а потом – разумом, сотворчески воспроизводящим в себе картину»⁵⁶.

В самом деле, бесполезно искать какой-либо натурно объяснимый «мост» для раскрытия образного смысла еще нескольких произведений Петрова-Водкина, где изображены стоящие на той или иной «точке» высоты странно и неожиданно оцепеневшие во сне фигуры, как, например, в работах «Мать» 1917 года (Псковский музей-заповедник), «Композиция» (1924, частная коллекция, СПб.), «В Шувалове» 1926 года (ГРМ). (Ил. 10.) Однако, не содержащийся в сфере бытовых обстоятельств их метафорический смысл, возможно, снова отчасти кроется в словах Павла Флоренского: «...в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний. Там без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо художество есть оплотневшее сновидение»⁵⁷. (И не подобное ли сновиденчески картинное «оплотнение» являют нам метафизически «поясняющие» композиционные «экраны» второго плана или, по выражению И.А. Вакар, «синие зоны вторжения ирреального мира»⁵⁸, развернутые, как, напри-



Ил. 10. К.С. Петров-Водкин. В Шувалове. 1926. Холст, масло. 44,5х60. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

мер, в работе 1923 года «После боя»⁵⁹, вертикально-параллельно главной событийной плоскости.)

Кроме того, оказываясь, в свою очередь, смысловыми инвариантами уже упомянутых выше мотивов «живой» или «уснувшей» смерти, а также намекая на амбивалентный баланс мира сна между реальностью мнимой и действительной, данные изображения спящих «мадонн» или «богоматерей», порой неожиданно сопровождаемых «резвящимися» на их руках младенцами, словно усиливают повествование о скором и счастливом пробуждении человека для лучшей грядущей жизни в новых космически гармоничных сферах, где, следуя упреждающей метафорике Ницше, «сама душа должна совлечь покров со своих высот»⁶⁰, что в данном случае ассоциативно связано не только с идеей «горнего» преображения-перерождения, но и «земного» воскрешения-пробуждения...

В 1922 году в связи с ожидаемым рождением дочери Петров-Водкин создал размером чуть больше ладони домашнюю «икону» «Богородица Пробуждающаяся», а в 1926 году оставил такие строки: «Великое и тайное свойство искусства. Живой образ, “сделанный” тобой же, живой “вне тебя”. Через твой аппарат ты пропустил некую схему мировой энергии, и это явление стало вне твоего порядка, и оно действует на

тебя, как на чужого... Лицо младенца и лицо матери, помогите идущим через вас»⁶¹.

«Мы стоя спим в густой ночи», – писал Мандельштам в стихотворении «Грифельная ода». Метафора этой строки позволяет яснее ощутить явленный у Петрова-Водкина устойчивый образ «дневного» или как бы «просветленного» сна и, более того, принципиальное отсутствие в зрелом творчестве художника «ночных» сцен, что заставляет задуматься (помимо легких аллюзий с солнечным нисхождением Заратустры⁶²) еще об одном обстоятельстве. В ряде исследований⁶³ последних лет весьма продуктивно используется для характеристики отечественных художественных явлений 1910–20-х годов известное высказывание Флоренского о культурах «средневековой ночи» и «просветительского дня». Так в упомянутом вначале выступлении С.М. Даниэля справедливо говорится о том, что многие страницы повести «Пространство Эвклида» могли бы послужить ценнейшим комментарием «к развитому Флоренским представлению о принципиальном различии двух типов культуры – “созерцательно-творческой” и “хищнически-механической” (в этой связи он чаще всего противопоставлял “единосущную”, онтологически-цельную культуру Средних веков и “подобосущную”, проникнутую психологизмом новоевропейскую культуру). Последнее, – по мнению Даниэля, – особенно созвучно Петрову-Водкину»⁶⁴.

Однако все приведенные выше размышления позволяют, во-первых, предположить, что упомянутый в статье исследователя «ценнейший комментарий» действительно можно с избытком обнаружить не только в литературных, но и в пластических образах художника, который, подобно Г. Ибсену в оценке Н. Бердяева, тоже «жил и творил под властью притяжения горной высоты и бесконечности»⁶⁵. Во-вторых, получается, что метафизически уравнивая в правах космос и человека, позволяя им счастливо встретиться на выявленной и благословенной художником «точке» высоты, в том месте, где пересекаются спуск и восхождение, где «сплетаются индивидуальное и универсальное», где потенциально достижимы оказываются «преображение» и «воскрешение», он как бы ликвидирует в пользу «одухотворения всех вещей мира»⁶⁶ тот «провал», который, по мнению Н. Бердяева, составляет «сущность трагедии»⁶⁷, заодно реализуя при этом не столько противопоставление, сколько некий органичный сплав поименованных Флоренским двух типов культур.

В итоге, мы, пожалуй, можем согласиться с тем, что Петрову-Водкину действительно удалось осуществить во многом антиномичный синтез «иконы» и «картины», причем, как верно добавляет исследователь, «не только на внешнем, то есть стилистическом уровне... но и на уровне глубинном – мировоззренческом и бытийственном»⁶⁸. Благодаря подобному синтезу в лучших произведениях художника кажущееся поначалу драматично напряженным коллизийное поле его «горизонтально» явленной событийной плоскости закономерно подчиняется ме-

тафизически значимой «вертикальной» оси семантических координат, сполна насыщаясь при этом умиротворенно-эпическим и созерцательно-внутригадательным иконным смыслом. Так сложившийся в творчестве мастера сферически-планетарный образ высоты не только отражает главный «перспективный» вектор его духовно-нравственных и мировоззренческих поисков, но и определяет собой метафорически и пластически многослойную ткань искусства, основанного на устойчивом предпочтении реалистически освоенного и символически обогащенного картинного пространства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н. Селизарова. М., 1991. С. 68.
- 2 Там же. С. 105–106.
- 3 Там же. С. 298.
- 4 Даниэль С.М. О метафизических странствиях К.С. Петрова-Водкина // К.С. Петров-Водкин и XXI век. Саратов, 2008. С. 12.
- 5 Мочалов Л.В. Петров-Водкин. Л., 1970. С. 8.
- 6 См., например: Даниэль С.М. Искусство видеть. Л., 1990. С. 178.
- 7 Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 88.
- 8 Русаков Ю.А. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л., 1986. С. 76.
- 9 Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Л., М.; Амстердам, 1988–1989. С. 115.
- 10 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 325.
- 11 Петров-Водкин К.С. История одного рождения // К.С. Петров-Водкин: от мизансцены Хвалынского к планетарному масштабу. Саратов, 2010. С. 19.
- 12 Композиция для календаря впервые опубликована: Петрова-Водкина М.Ф. Мой великий русский муж... Саратов, 2008. С. 41.
- 13 Памяти Александра Блока. А. Белый, Иванов-Разумник, А.З. Штейнберг. Пг., 1922. С. 61.
- 14 Тарасенко О.А. «Окно в глубину». Мотив темноты в произведениях М. Шагала и В. Кандинского // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003. С. 276.
- 15 Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. СПб., 1997. С. 61.
- 16 Работа К.С. Петрова-Водкина «Демон» 1901 года опубликована в сборнике: К.С. Петров-Водкин и XXI век. Саратов. 2008. Ил. 33.
- 17 Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994. С. 134.
- 18 Бердяев Н. Указ. соч. С. 206.

- 19 Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 260.
- 20 Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида... С. 601.
- 21 Цит. по: Мазаев А.И. Концепция живописи К.С. Петрова-Водкина. Культурологические и эстетико-мировоззренческие аспекты // Мазаев А.И. Искусство и большевизм. Проблемно-тематические очерки и портреты. М., 2007. С. 312.
- 22 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 219.
- 23 Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида... С. 144.
- 24 Ницше Ф. Указ. соч. С. 7.
- 25 Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 263.
- 26 Там же. С. 191.
- 27 Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1922. С. 53.
- 28 Там же. С. 60.
- 29 Даниэль С.М. Искусство видеть. Л., 1990. С. 178.
- 30 Русаков Ю.А. Кузьма Петров-Водкин... С. 101–102.
- 31 Цит. по: Кулакова С.И. Отражение идей русского космизма на страницах автобиографической повести «Хлыновск» К.С. Петрова-Водкина // К.С. Петров-Водкин: от мизансцены Хвалынского к планетарному масштабу. Саратов, 2010. С. 71
- 32 Мастера искусств об искусстве. Т. 7. М., 1970. С. 450.
- 33 Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Том 1. М., 1990. С. 629.
- 34 Ранее находился в собрании Б.Д. Сурица в Санкт-Петербурге.
- 35 Исупов К.Г. Слово как поступок (о философском учении А.А. Мейера) // Вопросы философии. № 7. 1999. С. 99.
- 36 Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида... С. 558.
- 37 Мочалов Л.В. История Христа как тематический архетип в творчестве К.С. Петрова-Водкина // К.С. Петров-Водкин и XXI век. Саратов, 2008. С. 30.
- 38 Бердяев Н. Указ. соч. С. 237.
- 39 Петров-Водкин К.С. История одного рождения... С. 19.
- 40 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 89.
- 41 Бердяев Н. Указ. соч. С. 325.
- 42 Мазаев А.И. Указ. соч. С. 292.
- 43 Вольфила. 1919–1924. В двух книгах. Книга первая: предыстория. Заседания. М., 2005. С. 227–228.
- 44 Кулакова С.И. Религиозно-философские взгляды К.С. Петрова-Водкина // К.С. Петров-Водкин и XXI век. Саратов, 2008. С. 16.
- 45 Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида... С. 271.
- 46 Там же. С. 564–565.
- 47 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 81.
- 48 Бердяев Н. Указ. соч. С. 314.
- 49 Мочалов Л. Неповторимость таланта. Л., 1966. С. 65.
- 50 Даниэль С. Сети для Протея. Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002. С. 164.
- 51 Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида... С. 183.

- 52 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 305.
- 53 Цит. по: Бердяев Н. Указ. соч. С. 217.
- 54 Цит. по: Кулакова С.И. Религиозно-философские взгляды К.С. Петрова-Водкина... С. 22.
- 55 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 394.
- 56 Флоренский П. Иконостаc. Избранные труды по искусству... С. 252.
- 57 Там же. С. 18.
- 58 Вакар И.А. Проблема живописного пространства: от символизма к авангарду // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 107.
- 59 Находится в Центральном музее Вооруженных сил в Москве.
- 60 Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Том 1. М., 1990. С. 659.
- 61 Петров-Водкин К.С. История одного рождения... С. 13.
- 62 Подробнее см.: Ницше Ф. Указ. соч. С. 294.
- 63 Например, О.А. Тарасенко пишет: «Отец Павел Флоренский развил мысль о подчиненности отдельных культур их ритмически сменяющимся типам: средневековой (ночной) и возрожденческой (дневной). Первый тип характеризуется органичностью, объективностью, а второй – субъективностью и поверхностностью». Подробнее см.: Тарасенко О.А. Указ. соч. С. 272.
- 64 Даниэль С.М. О метафизических странствиях К.С. Петрова-Водкина... С. 12.
- 65 Бердяев Н. Указ. соч. С. 211.
- 66 Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи... С. 295.
- 67 Бердяев Н. Указ. соч. С. 228.
- 68 Мазаев А.И. Указ. соч. С. 303.