

Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна

**Творчество К.С. Петрова-Водкина
и западноевропейские «реализмы» 1920–1930-х гг.**

Специальность 17.00.04. –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2009

Предмет исследования

Диссертация посвящена творчеству К.С. Петрова-Водкина 1900-1930-х гг., которое рассматривается в контексте западноевропейских «реализмов» первой трети XX в. Подобный ракурс исследования продиктован устойчивой позицией художника, плодотворно развивавшегося в широком диапазоне между авангардом и традиционализмом, но при этом всегда живо откликавшегося на серьезные художественные новации в мировой практике. В качестве основных зарубежных аналогий привлекаются итальянская «метафизическая живопись», соотносимая, прежде всего, с именем Джорджо де Кирико, ряд французских реалистических тенденций во главе с неоклассикой Пабло Пикассо 1920–1930-х гг., а также отдельные проявления немецкого экспрессионизма и так называемого искусства «новой вещественности». Последнее выступало как в роли наследника экспрессионизма, так и его антагониста.

Все эти явления, так или иначе, развиваясь в русле западноевропейского модернизма, в разной степени дистанцируются от сложившегося во второй половине XIX в. классического реалистического направления, сталкиваясь с ним по принципу «реализм и “реализмы”», что дает право сослаться на книгу Э. Панофского «Ренессанс и “ренессансы” в искусстве Запада»¹. Предпринятый в диссертации сравнительный анализ творчества русского и зарубежных мастеров не только позволяет лучше осознать во многом закономерную причастность Петрова-Водкина мировой художественной практике. Он способствует и более взвешенному пониманию его места и роли на отечественной сцене, особенно в послереволюционный период, также вызвавший к жизни целый ряд «реализмов», постепенно вступавших или, наоборот, не вступавших в противоречие с утвердившимся у нас в 1930-е гг. реализмом социалистическим.

Наконец, доказуемое присутствие внешних векторов и аналогий, все-таки не способных исчерпывающе раскрыть стилевую основу творчества Петрова-Водкина, повлекло за собой желание более внятно и рельефно постичь привычно констатируемую исследователями в отношении мастера глубину и философичность его творческого высказывания. Изучение принципиально значимых для художника мировоззренческих и эстетических составляющих духовного климата эпохи

¹ Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960. См. издание на русском языке: Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада /Пер. А.Г. Габричевского. М., 1998.

позволило сфокусировать внимание на его плодотворных связях с Петроградской Вольфилой, активно протекавших в начале 1920-х гг. и имевших весьма полезную перспективу для развития его искусства в последующий период.

В итоге, выбор в качестве основного предмета исследования творчества Петрова-Водкина на фоне западноевропейских и частично отечественных «реализмов» 1920-1930-х гг. объясняется главной **задачей работы**, а именно: поисками наиболее точной и обстоятельной формулировки его всегда узнаваемой и предельно выразительной стилевой системы.

Актуальность темы объясняется тем, что выбранный в диссертации сравнительный аспект исследования никогда не использовался по отношению к искусству К.С. Петрова-Водкина. В ряде монографий и статей о художнике более или менее подробно оговариваются факты его творческого присутствия на зарубежной территории в разные периоды жизни. Однако они, как правило, либо обсуждаются в русле его ученических интересов, либо поясняют моменты его биографии, либо просто следуют логике автобиографических записей и впечатлений мастера, стремясь дополнительно подчеркнуть исключительную обособленность его образно-пластического высказывания.

Наибольшую популярность у исследователей при обозначении западноевропейских аналогий имеют, например, определенные переключки на раннем этапе искусства русского мастера с символическим академизмом Пюви де Шаванна, Беклина, Штука, Ходлера и др., активно подкрепленные суждениями самого художника². Несколько реже цитируются его высказывания, говорящие об особом интересе к живописной системе Сезанна, с которой Петров-Водкин воочию познакомился в 1901 г. во время пребывания в Мюнхене³. При этом крайне эпизодически встречаются комментарии по поводу его зарубежных впечатлений, полученных во время годовой командировки во Францию в 1924–1925 гг. и связанных, прежде всего, с неоклассической тенденцией в искусстве Пабло Пикассо и другими французскими «реализмами» того времени. Например, Ю.А. Русаков отмечает в этой связи лишь небывалый расцвет у художника станкового рисунка и

² Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900—начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971. С. 40; Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995. С. 376; Русаков Ю.А. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л., 1986. С. 31, 46.

³ Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С. 315; Селизарова Е.Н. К.С. Петров-Водкин в письмах, выступлениях, статьях... // Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы ... М., 1991. С. 10.

его интерес к «живой жизни»⁴. А В. Костин, подчеркивая важность для Петрова-Водкина его последней французской поездки и достаточно конспективно и фрагментарно характеризуя состояние европейской художественной сцены на тот момент, усматривает в созданных русским мастером в Париже работах только его «неприятие многих направлений современного искусства»⁵.

Между тем факторы самых разнообразных явных или скрытых западноевропейских параллелей в творчестве русского художника заслуживают более глубокого и пристального внимания, поскольку они способны наглядно прояснить многие ключевые основы его стилистики, в которой присутствует своя эволюция, нередко совпадающая с определенными закономерностями развития зарубежного искусства.

Цель работы заключается не только во внимательном рассмотрении и обоснованном определении стилевых особенностей К.С. Петрова-Водкина на отечественной художественной сцене межвоенного периода. Она состоит и в последовательно-доказуемом показе общеевропейских масштабов фигуры мастера путем обнаружения в его искусстве очевидных и объяснимых аналогий с рядом ключевых явлений, возникших в пределах устойчивой линии западноевропейского модернизма первых десятилетий XX века и преимущественно 1920-1930-х гг.

Степень научной разработанности темы.

Примеров рассмотрения творчества К.С. Петрова-Водкина в свете различных западноевропейских фигуративных художественных тенденций 1920-1930-х гг. совсем немного. Некоторые сопоставления встречаются в отечественной и зарубежной критике, прозвучавшей по поводу Международной выставки искусств в Италии 1928 г., где участвовал Петров-Водкин⁶. В сочинении И. Голомштока буквально в единственном предложении есть намек на образные аналогии между отдельными примерами искусства русского художника и Карло Карра⁷. А. Якимович в книге «Реализмы XX века»⁸ хотя не вполне последовательно и аргументировано, но все же включает Петрова-Водкина в орбиту действия западноевропейских

⁴ Русаков Ю.А. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Л., 1986. С. 168.

⁵ Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966. С. 103, 110.

⁶ Терновец Б. Итальянская пресса и советский отдел XVI Международной выставки в Венеции // Искусство. Т. IV. Книга 3–4. С. 107–108.

⁷ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 49.

⁸ Якимович А.К. Реализмы XX века. М., 2000.

«реализмов» «условного наклонения». Подобная ситуация повлекла за собой, с одной стороны, объективное отсутствие в работе традиционно понимаемой историографии (ее место занимает вводная часть диссертации, намечающая проблематику исследования), а с другой – послужила залогом внимательного хронологически стилевого и типологического сопоставления искусства русского мастера с творчеством его зарубежных собратьев по ремеслу, работавших в конце XIX и первой трети XX века.

Методология исследования.

Данная работа основана на методе комплексного сравнительного анализа, в ходе которого выявляется параллелизм или, наоборот, несовпадение не только образно-пластического, но также и теоретического мышления мастеров, оказавшихся в объективе исследовательского внимания. Стремление увидеть и распознать в конкретных свидетельствах очного или заочного взаимодействия К.С. Петрова-Водкина с западноевропейским художественным миром определенные стилевые трансформации и закономерности во многом возникает под влиянием стратегий, последовательно отстаиваемых в отечественной искусствоведческой науке Д.В. Сарабьяновым и В.С. Турчиным, которые чаще всего рассматривают художественный процесс как результат чередования и переплетения различных стилей. Но поскольку в центре работы находится фигура Петрова-Водкина, подчас раскрывающаяся перед нами новыми неожиданными гранями, то можно сослаться и на монографический метод исследования, в искусствоведении XX века особенно культивируемый И.Э. Грабарем. Кроме того, активное использование для аналитического осмысления творчества К.С. Петрова-Водкина различных аспектов его эстетически-философской и духовно-нравственной позиции позволяет вспомнить о научных методиках Г.И. Пospelова и А.И. Морозова, обычно ставящих во главу угла проблемы авторского «мирочувствования, ощущения времени» и «самостояния личности».

Научная новизна.

В диссертации впервые подробно и тщательно изучается разновременное и разноплановое взаимодействие К.С. Петрова-Водкина с многочисленными проявлениями западноевропейского фигуративного искусства первой трети XX в. В результате проделанного исследования не только более рельефно вырисовываются

новые грани и особенности творчества русского мастера, но и становится понятной и объяснимой его как закономерная, так и во многом парадоксальная причастность к мировым художественным процессам 1920-1930-х гг.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее материалов и выводов историками искусства и культуры не только при монографическом изучении творчества мастеров конца XIX - первой половины XX в., но и при рассмотрении более широких интернациональных факторов и закономерностей в развитии сложного спектра духовно-нравственных и художественных поисков этого времени. Отдельные положения диссертации могут быть использованы в лекционных курсах, посвященных как русскому, так и зарубежному искусству XX в.

Апробация работы.

Ключевые положения и разделы диссертации получили отражение в ряде публикаций в научных изданиях и сборниках. Диссертация обсуждена и одобрена на заседании кафедры истории отечественного искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Структура диссертации.

Работа состоит из предисловия, введения, решающего задачи проблемно-историографического очерка, трех глав, заключения и списка литературы. Введение, главы и заключение сопровождаются сносками и примечаниями, которые всякий раз помещаются в конце названных разделов.

Содержание работы.

В **Предисловии** раскрывается предмет и актуальность исследования, объясняется его цель, выявляется слабая степень научной разработанности темы, формулируются промежуточные и основные задачи диссертации.

Во **Введении**, носящем название «Между соцреализмом и соцмодернизмом? К историографии и постановке вопроса», очерчиваются, прежде всего, основные проблемные аспекты темы «реализм и реализмы», выразительно прозвучавшей в связи с масштабной выставкой «Les Realismes» (Реализмы), проходившей в Центре Помпиду в Париже с декабря 1980 по апрель 1981 г. На ней был широко представлен

и серьезно осмыслен богатый спектр западноевропейских фигуративных тенденций в искусстве межвоенного времени, с известной долей условности поименованных «реализмами», учитывая их заметную удаленность как от классического реализма второй половины XIX в., так и от различного рода авангардных художественных практик (что однако не исключает и некоторых точек «касания» в них). Среди этих «реализмов» следует, в первую очередь, выделить итальянскую «метафизическую живопись» во главе с де Кирико, Карра и Моранди, существенно повлиявшую как на последующее движение «новеченто» в Италии, так и на французский сюрреализм. Затем стоит отметить неоклассицистическую тенденцию, ярко прозвучавшую в 1920-е гг. в творчестве Пикассо, Дерена, Лота, Северини и других мастеров. Заслуживают внимания и различного рода проявления немецкой экспрессивной линии в искусстве указанного периода, а также во многом наследовавшего ей, но отчасти и отрицавшего ее движения «новая вещественность».

Далее во вводной части работы выделяется проблема неоднозначного взаимодействия соцреалистического метода с тоже весьма разветвленной картиной отечественных «реализмов» 1920-1930-х гг., в равной мере соблюдавших более или менее строгую дистанцию по отношению и к абсурдному по своей природе соцреализму, и к, возможно, более правомерному, но тоже весьма спорному соцмодернизму. Среди них для примера называются монтажно-конструктивистский реализм А. Дейнеки, экспрессионистически заостренный реализм Ю. Пименова, магически трагедийная реальность С. Лучишкина.

Но если названные авторы работали скорее в плоскости горизонтального исторического среза, т.е. выстраивали свои художественные миры на сопряжении фигуративности с еще отчасти актуальными конструктивизмом и экспрессионизмом, тем самым, как бы, напрямую взаимодействуя с опытом авангарда, то другие художники предлагали различные варианты более сложных реалистических систем, опираясь при этом как на русские и зарубежные старые и новые традиции, так и на современную европейскую художественную практику. В результате, их искусство, отличавшееся исключительной творческой индивидуальностью, продолжало нести в себе всю неоднозначность и парадоксальность противоречивого опыта модернизма, изначально разворачивавшегося в оппозиции как по отношению к реализму XIX в., так и к осознающему себя в положении неприятия авангарда. Как раз одним из таких художников (наряду с В. Фаворским, Р. Фальком, П. Кузнецовым) синтезировавшим

в своем творчестве самые разные, нередко разнонаправленные составляющие, был Кузьма Сергеевич Петров-Водкин.

Затем раскрывается широкий диапазон характеристик его творческого наследия, начиная с тех, что были даны Д.В. Сарабьяновым, Н.Л. Адаскиной и Ю.А. Русаковым, считающих мастера устойчивым приверженцем символизма, и заканчивая мнениями А.С. Галушкиной и В.И. Костина, более склонных видеть в нем, особенно в послереволюционный период, почти что безоговорочного реалиста. Между тем упорные поиски Петровым-Водкиным особой соцреалистической стилистики не увенчались успехом. Искусство соцреализма требовало «правдивости» в смысле иллюзорного натуроподобия, «партийности» в смысле «открытого подчеркивания своих классовых целей», «перспективности» как чудесного «умения заглянуть в завтрашний день», а также «народности», «героичности», «оптимизма».

Творчество же Петрова-Водкина никогда не было натуралистично, не отличалось партийностью, всегда оставалось очень индивидуально в хорошем смысле этого слова, предельно чуждо плакатного романтического героизма и казенно понятого оптимизма.

На самом деле, оказываясь в ситуации неизбежного взаимодействия с программой и практикой социалистического реализма в 1930-е гг., несмотря на все проблемные аспекты этого взаимодействия, искусство Петрова-Водкина, как можно предварительно утверждать во введении, выходит на грань нового синтеза, органично совмещая в своих лучших проявлениях всю глубину и символичность его ранних работ с мудрой и мужественной трезвостью взгляда на мир настоящего реалиста.

Первая глава под названием «К.С. Петров-Водкин и “метафизическая живопись”» посвящена выявлению и возможным интерпретациям аналогий в творчестве русского мастера и западноевропейских художников-метафизиков во главе с Джорджо де Кирико. Одной из немаловажных задач данной главы оказывается поиск прямых либо опосредованных связей и перекличек творчества Петрова-Водкина с названным феноменом, а также его высказываний по этому поводу в теоретических выступлениях и переписке. При этом отсутствие, на первый взгляд, прямых и непосредственных контактов не отменяет очевидных исторически

закономерных параллелей, причины и следствия которых анализируются в данной главе.

Прежде всего, обнаруживается, что оба мастера представляют собой в чём-то схожие типы художественной личности, с их универсализмом мышления, многогранностью таланта, парадоксальностью творчества.

В ходе сравнения уделяется внимание феномену «метафизической живописи», который выглядит достаточно цельным и по праву занимает особое прочное место среди ярких художественных стилевых тенденций XX в. Как и всякий уже известный и признанный стиль, «метафизическая живопись» имеет собственные традиции, философско-теоретическую базу, тематический репертуар, формально-стилистические признаки, т.е. свою особую поэтику. Что касается истоков, то у Петрова-Водкина и де Кирико они практически одни и те же: в числе ближайших можно назвать творчество таких известных мастеров европейского символизма с примесью академического романтизма, как Бёклин, Штук, Клиндер, Ходлер и более всего Пюви де Шаванн.

Далее акцент делается на органическом неприятии обоими мастерами импрессионистической манеры видения в силу того, что элемент рациональной рассудочности, свойство искусства становиться своего рода «философией в красках», изначальная выверенность и продуманность каждого участка композиции являются неотъемлемыми творческими качествами обоих художников и неизбежно вступают в противоречие с живописной системой импрессионизма.

Столь очевидное отторжение импрессионизма как способа видения и манеры письма не только заметно сближает творческие позиции Петрова-Водкина и Джорджо де Кирико, но и во многом объясняет глубинные истоки их искусства, природу их принципиального традиционализма, находящего опору в классической культуре античности и Ренессанса.

В главе подчеркивается и откровенная философичность искусства и Петрова-Водкина, и де Кирико (последний, кстати, прямо определял свою «метафизическую живопись» как «философию в эпоху, когда философия прекратила своё существование»), которое неизбежно должно опираться на схожую идейно-теоретическую базу. Но если глубинные философские корни творчества де Кирико и его тесная связь с философией Ницше и Шопенгауера уже давно и обстоятельно раскрыты в литературе, то с Петровым-Водкиным всё обстоит сложнее. Однако правомерность соотнесения идейного мира Петрова-Водкина с главной

философской основой «метафизической живописи» — ницшеанством не вызывает сомнений.

Так, хорошо усвоенная «метафизиками» ницшеанская идея «вечного возвращения» утверждается русским художником через провозглашение возвышенно-жертвенного служения человечеству, в чём каждый индивид как бы с гордостью осознаёт своё истинно планетарное величие. Примером может быть картина «Смерть комиссара» (1928, ГРМ), где героическая смерть, осознанная и принятая как добровольная жертва, служит залогом вечного обновления и торжества жизни.

Кроме того, одна из важнейших категорий философии Ницше — понятие «сверхчеловека» как высшего воплощения идеи «воли к власти» — также находит своеобразное претворение в мировоззрении и искусстве Петрова-Водкина и выражается то в миссионерском облике почти пушкинского Пророка, то в позиции обособленного самоуглубленного гения. И если поначалу (до 1920 года, который можно принять за условный рубеж мировоззренческого пути художника) в творчестве мастера заметно преобладала вторая тенденция, то позднее более актуальной становится первая.

Наглядные интересные аналогии возникают и в тематике творчества обоих мастеров. Например, тема смерти, гибели оказывается одной из немаловажных в тематическом репертуаре и Петрова-Водкина, и Джорджо де Кирико.

Не менее ярко отразилась у Петрова-Водкина и де Кирико ключевая и даже сквозная для их творчества тема сна, раскрытая при помощи символически емкой метафоры сна как абсолютного торжества замещающей внешний мир метафизической реальности сознания. В обоих случаях мы как бы одновременно созерцаем и объективное изображение сна, и словно наполняющий его призрачный мир сновидений.

В ходе дальнейшего сравнения раскрывается ещё одна принципиальная тема «метафизической живописи», а именно тема города. Как правило, города художников-«метафизиков» редко бывают абсолютно пусты. Мотив присутствующего там человека, одухотворённой античной скульптуры или манекена реализуется в двух аспектах: или внутри города, или на его фоне. Город Петрова-Водкина являет собой некий синтезирующий, обобщающий вариант, рождённый, возможно, как результат более целостного мировосприятия мастера. Но концепция де Кирико преодоления истории при помощи «исторической маски» либо подчас

абсурдного совмещения разновременных объектов и отказа от сюжетности вполне применима к произведениям Петрова-Водкина. Он, видимо, тоже не слишком почитал сюжет и осмыслял современность как проблему истории, что делало его в каком-то смысле историческим живописцем, который, однако (как, впрочем, и де Кирико), не написал практически ни одной исторической картины.

Например, в «Петроградской мадонне» как в некоей таинственной точке пространства встречаются прошлое, настоящее и будущее. И в то время, как итальянские «метафизики» во главе с де Кирико выстраивают, скорее, абсурдно-отвлечённый, вневременной мир «метаистории» как странной параллельной реальности, Петров-Водкин живописует осязаемо понятый, предельно одухотворённый образ вечности.

В таком смысловом контексте, хотя и вне хронологии, уместно рассмотреть ещё одну картину художника, которая исторически всегда была теснейшим образом связана с поэтикой предчувствия и одновременно посвящена до сих пор не упомянутой здесь излюбленной теме «метафизической живописи» — теме коня и всадника. Как известно, в 1912 г. Петров-Водкин пишет «Купание красного коня» (ГТГ) — произведение, уже современниками справедливо воспринятое как ёмкий символ эпохи. Значительная доля мощного образного воздействия этой вещи проистекает из очевидного, хотя, быть может, и неосознанного самим автором уподобления героя картины всаднику Апокалипсиса, призванному возвещать о конце истории.

Что касается де Кирико, то, при всей невосприимчивости к откровенной иронии, он вовсе не был чужд весёлому, игровому подходу, который явил в данной теме Карра. И это не случайно. Поскольку в метафизическом мире Кирико нет истории с её сложными насущными проблемами, на пустынных просторах его «вечного настоящего» могут привольно резвиться полуреальные-полуигрушечные кони.

Предельно озабоченная глобальными бытийными и мировоззренческими проблемами, «метафизическая живопись», на первый взгляд, кажется весьма равнодушной и небрежной к вопросам формальной стороны искусства. Но она на самом деле, во многом отказываясь от общепринятых критериев чистого живописного видения, вырабатывает собственную формально-стилистическую систему, основными составляющими которой становятся пространство, форма и цвет. Что касается последнего параметра, то колорит «метафизических» картин чаще

всего строится на ярких, контрастных, локальных сочетаниях, утверждающих преобладание в структуре образа умозрительного компонента над непосредственным натурным видением. В этом смысле «трёхцветка» Петрова-Водкина, возможно, и «позаимствованная» им из цветового строя древнерусских икон, в более широкой перспективе европейских «реализмов» того времени не выглядит уникальной.

Однако проблему колорита, несмотря на всю её важность в формальной системе «метафизической живописи», трудно рассматривать в отрыве от двух других не менее значимых категорий — пространства и формы. А пространственные концепции обоих мастеров заслуживают особого внимания. С одной стороны, как известно, «*pictor classicus*» де Кирико программно возрождает в своём творчестве ренессансную прямую перспективу, подчас уподобляя свои композиции классической сценической кулисной коробке. Но на самом деле, следуя изначальной парадоксальности собственного творчества, он тут же лишает эту перспективу некоторых её принципиальных параметров — например, рациональности и последовательной глубины.

В пейзажах де Кирико происходит как бы иррациональное совмещение близкого и далёкого, глубинного и плоскостного, а его картины с редкими одиночными объектами, освещёнными ярким южным вечерним солнцем и отбрасывающими длинные резкие тени, кажутся странным порождением сна или галлюцинации. Утверждая преимущества итальянской перспективы, сосредоточенной в основном на предмете, Кирико в то же самое время и отрицает её, захваченный, в первую очередь, магией чистого пространства как, возможно, наиболее ёмкой метафорой отсутствия временных координат.

С похожей ситуацией особой озабоченности пространственными проблемами мы сталкиваемся и в искусстве Петрова-Водкина, где ключевую роль играет изобретённая мастером «сферическая», или «наклонная», перспектива, наиболее удачно отражающая его концепцию «планетарного» видения.

Но при всей программной оппозиционности, в пространственных концепциях обоих мастеров есть много общего. Прежде всего, это странное совмещение близкого и далёкого планов смотрения, а также перспективная оппозиция верха и низа, своего рода горнего и дольного. Однако здесь имеется и существенное различие. Дело в том, что подавляющая власть пространства как залог тотальной пустоты отнюдь не полностью подчиняет себе образный мир Петрова-Водкина.

Заведомо противопоставляя себя основным принципам ренессансной перспективы, художник органично усваивает такое ключевое качество классической изобразительной системы, как отчётливую весомую предметность. Следовательно, категория пространства, столь значимая в творческом мире обоих художников, неразрывно связана с категорией формы, которая отрабатывается в натюрмортных композициях.

Приблизительно с середины 1910-х и на протяжении 1920-х гг. в искусстве де Кирико и Петрова-Водкина наблюдается особая тяга к натюрморту, и очевидная одновременность этого процесса поразительна. Такое совпадение осуществляется подчас и на предметно-тематическом уровне: натюрморты со скрипкой, рыбой и т.д. Большую роль здесь играет закономерная для периода бурного развития «метафизической живописи» актуализация евангельско-христологической мифологемы, которая представляется мэтрам данного направления одной из наиболее значимых составляющих в провозглашаемом ими некоем «метафизическом» диалоге «исторических» культур. В этот процесс невольно включается и Петров-Водкин. Вспомним, что именно на данный этап приходится наибольшее число его самостоятельных религиозных композиций. Но если для образного строя картин Петрова-Водкина актуален, предположительно, момент героического уподобления, то у итальянских «метафизиков» мы, бесспорно, имеем дело с «расподоблением», т.е. низведением к абсурдности и «срыванию масок».

Далее, если в натюрмортах де Кирико с их оппозицией предмета к пространству побеждает пространство, что сопровождается некоторой дематериализацией, уплощением формы, то у Петрова-Водкина подобное соотношение как бы пребывает в состоянии динамического равновесия, и предмет решается не столько как внешняя форма, оболочка, сколько как плотная, весомая масса, убедительно противостоящая пространственному окружению.

С трактовкой формы в практике «метафизической живописи» очень тесно связано и такое ключевое понятие, как «геометризм», т.е. низведение предмета к элементарной конструктивной схеме, а иногда даже его уподобление плоской геометрической фигуре. При этом превосходная графическая культура, идущая от европейской классической традиции, всегда была одной из главных составляющих формально-стилистического языка «метафизической живописи». Но подобные навыки художники-«метафизики» парадоксально соединяют и с авангардным

опытом, а, скажем, виртуозному искусству фантазии и манипуляции с предметом они обучаются в основном у кубизма.

Причастность (пускай и неполная) искусства Петрова-Водкина к «геометризму» несомненна. При этом рождается особый формальный строй его «метафизических» натюрмортов, когда вещи, предельно обособляясь в своей индивидуальной значимости, как можно дальше отодвигаются друг от друга, когда они раскрываются перед зрителем в своей наиболее наглядной позиции — некоего «вида сверху» или фронтального смотрения, когда предметы очень редко «вступают в контакт» с человеком и практически не «разговаривают» с ним, даже несмотря на его присутствие, а скорее ведут собственный таинственный диалог. Порождённые фантазией художника-«метафизика», как бы намеренно «потерявшего» свою культурно-историческую память, эти предметы подчас образуют причудливо абсурдные композиции, окутывая вечным молчанием тайну их странного соединения.

Говоря о роли человека в натюрмортных композициях итальянского и русского художников, стоит подчеркнуть следующее. Если де Кирико в большей мере склонен «опредмечивать» человека, то русский художник скорее «очеловечивает» предмет, а абсурдному сочетанию «натюрморт в человеке» у де Кирико как бы противопоставляет более традиционный подход — «человек в натюрморте».

В пределах весьма богатого спектра поэтики «метафизической живописи» заслуживает особого внимания одна очень важная её составляющая, относящаяся к области «таинственного» и «загадочного». Де Кирико, например, кладёт в основу поэтики «метафизической живописи» категорию «энигмы» — загадки как фундаментального принципа бытия. Хотя, в отличие от де Кирико, Петров-Водкин не подводит под это качество солидной теоретической базы, но данная черта тоже выражается в его творчестве вполне отчётливо. «Загадка оракула» (1910, Берлин, частная коллекция) Джорджо де Кирико и «Элегия» (1906) или «Берег» (1908, ГРМ) Петрова-Водкина имеют явные смысловые параллели.

В результате предпринятого в первой главе сравнительного анализа творчества К.С. Петрова-Водкина со сложным художественно-теоретическим комплексом «метафизической живописи» очевидно, что между этими не зависимыми друг от друга явлениями обнаруживается немало общего. Раскрывается заметная близость творческих интенций русского мастера с такими значимыми

установками итальянских «метафизиков», как: основополагающая идея приобщения к классическому искусству; ориентация на символизм и опора на ницшеанство; рациональное построение новой реальности из элементов предметного мира; уподобление человека вещи; историзм мышления; традиционность художественного восприятия природы и новаторство ее интерпретации; склонность к статике и геометризму, а также насыщенной локально-определённой цветовой палитре в композиционных построениях и т.д.

Однако различия здесь не менее очевидны, чем факты сходства. И самое принципиальное из них заключается, видимо, в том, что если у художников-«метафизиков» в подходе к повседневной реальности преобладают скорее «деструктивные» тенденции, то Петров-Водкин, наоборот, обращается к ней как бы с «положительным», «созидающим» зарядом.

Тем не менее, вывод первой главы повествует о том, что отдавая должное воздействию непреложных законов интернациональной общекультурной ситуации, опирающейся на схожую в различных национальных традициях «картину мира», основную стилистическую тенденцию в искусстве Петрова-Водкина второй половины 1910—1920-х гг. следует хотя бы условно определить как «метафизический реализм» и признать, что наличие в творчестве мастера тех лет как бы заочной полемики с итальянской «метафизической живописью» ни в коей мере не опровергает и факта их бесспорной аналогии.

Глава вторая, названная «К.С. Петров-Водкин в свете неоклассических и экспрессионистских тенденций», связана, прежде всего, с анализом множественных параллелей, которые возникают у Петрова-Водкина с французским фигуративным искусством первой трети XX в., начиная с его юношеских увлечений символическим академизмом Пюви де Шаванна, внимательным усвоением сезанновских уроков и заканчивая восприятием неоклассических тенденций, в 1920-е гг. нашедших отражение в творчестве Пабло Пикассо, Андре Дерена, Джино Северини и других мастеров.

Ключевая задача данной главы -- более подробно и обстоятельно, чем это имело место до сих пор, рассмотреть искусство русского художника в контексте французских, а затем и немецких «реализмов» 1920-30-х гг., одновременно пытаясь вскрыть многие не вполне проясненные стороны его творчества и обрисовать стилевые нюансы его живописных и отчасти графических работ. Интересно также

понять, до конца ли исчерпывается облик и суть искусства Петрова-Водкина выявленным в предыдущей главе его более или менее выраженным совпадением с итальянской «метафизической живописью» или в нем присутствуют и какие-то иные стилистические составляющие?

Прежде всего, в главе говорится, что в дореволюционные годы К.С. Петров-Водкин наглядно продемонстрировал свою близость к некоторым принципиальным явлениям французской живописи конца XIX—начала XX в., ставшим истоками многих тенденций во французской школе 1920-1930-х гг. Общеизвестны переклички его искусства с живописью Сезанна, с академизированным романтизмом Пюви де Шаванна, просматриваются определенные параллели с символизмом Одилона Редона, Мориса Дени и отчасти Гогена. Не проходит он и мимо завоеваний фовизма в лице Матисса.

Однако дольше и глубже всего переживает он в своем раннем творчестве встречу с искусством примыкавшего к символизму позднего романтика Пюви де Шаванна и символистов-декоративистов Одилона Редона и Мориса Дени. Молодого мастера в данном художественном комплексе, без сомнения, привлекали бережно отстроенная монументальная форма, многозначность и метафоричность их нового мифологизма, налёт лёгкой элегической грусти и идиллической просветленности, ненавязчивая философичность образов.

Так, уже в свой «первый парижский» и ближайший «послепарижский» период (середина 1900—начало 1910-х гг.) на основе самых разнообразных впечатлений от французского искусства складывается сложный характер стилистики Петрова-Водкина, принципиально определяемой не абсолютным преобладанием какой-либо одной формообразующей доминанты, а неразрывным сплавом очень многих тенденций, которые разворачиваются в рамках более общей эстетической парадигмы «renovatio» (эстетика традиции) в противовес развивающейся параллельно с ней программе «innovatio» (эстетика бунта, авангардное искусство).

Продуктивное взаимодействие живописи Петрова-Водкина с французским фигуративным искусством на основе не пассивного эклектичного заимствования, а сложного творческого синтеза, дающего выход на новый уровень универсально-символического или обобщённо-реалистического осмысления мира и человека, продолжалось и в 1920–1930-е гг.

Прежде всего, отчётливые аналогии у Петрова-Водкина, как в дореволюционный период его творчества, так и позднее, просматриваются с

произведениями неоклассицизма, ставшего одним из главных «реализмов» французского искусства межвоенного двадцатилетия. Понимание неоклассицизма как парадоксальной реализации некоего «греко-готического» идеала вполне соответствует и претворению этого явления в теоретической и практической деятельности Петрова-Водкина.

Поскольку французский неоклассицизм XX в. сопровождался солидной, хотя и не всегда последовательной и выверенной теоретической базой, то на страницах главы приводится сравнительный анализ труда одного из теоретиков этого направления (в прошлом видного футуриста) Джино Северини «От кубизма к классицизму. Эстетика циркуля и числа» (издан в Париже в 1921 г.) с теоретическими воззрениями Петрова-Водкина.

Совпадение их позиций ощущается в обоюдном стремлении налаживать неразрывные контакты между искусством и наукой, утверждать тесную взаимосвязь мира искусства с миром музыки, наделять искусство глобальным, универсально вселенским значением. Нельзя обойти вниманием и некоторые переключки во взглядах двух художников на формальную сторону искусства (роль линии и цвета в характеристике формы).

Однако уже здесь намечается и некоторое отличие в позициях Северини и Петрова-Водкина, ибо если первый ратует за строгое подчинение цвета форме, то второй всегда выступает сторонником их тонкого равновесия. К тому же Петров-Водкин, воздавая должное рациональным основам искусства, никогда не абсолютизирует их настолько, чтобы полностью отрицать живую, интуитивную, чувственную сторону творческого процесса.

Таким образом, отмечая довольно последовательную встроенность теоретических рассуждений Петрова-Водкина в общую канву эстетической позиции европейских неоклассиков, мы видим и их безусловное различие, которое определяет отнюдь не полное формальное совпадение созданных в рамках данной концепции произведений.

Однако художественные достижения французского неоклассицизма отнюдь не исчерпываются творчеством Джино Северини, и здесь на первый план выходят фигуры двух крупнейших мастеров Франции XX века — Андре Дерена и Пабло Пикассо, с которыми у Петрова-Водкина в отдельных случаях обнаруживается намного больше общего. Обращение к этим именам вполне оправданно и закономерно по многим причинам. Во-первых, именно они как бы окончательно

«легализовали» неоклассику в её сложном противоречивом сосуществовании и противостоянии с бескомпромиссными авангардными течениями. Во-вторых, определённые закономерности развития их творчества с наибольшей наглядностью продемонстрировали поэтапное движение западноевропейской неоклассики в межвоенный период. И, наконец, в-третьих, эти имена всегда вызывали самый пристальный интерес у Петрова-Водкина.

Важную роль в оживлении и развитии творческих впечатлений К.С. Петрова-Водкина сыграла его почти годовая поездка во Францию в 1924–1925 гг. В одном из писем он лаконично определяет цели своей командировки и одновременно в числе первоочередных задач выделяет активное освоение состояния европейской художественной ситуации и собственную практическую работу.

В главе дается всесторонняя характеристика этой ситуации, говорится, что фактический поворот к неоклассике в рамках более широкой художественной тенденции «*appel à l'ordre*» (призыв к порядку) или «*retour à l'ordre*» (возврат к порядку) произошёл в творчестве упомянутых выше и ряда других мастеров даже несколько раньше, ещё во время первой мировой войны, когда постепенно усиливался идеологический аспект «латинизации» Франции в плане передачи ей важных охранительных задач в деле спасения европейской цивилизации. При этом на фоне изобилия и пестроты культурной жизни Парижа линия неоклассики пролегает достаточно рельефно и независимо. Но широкую популярность данное течение приобрело лишь после того, как о своей причастности к нему решительно заявил на практике такой выдающийся авторитет современного искусства, как Пабло Пикассо.

Однако в отличие от Пикассо, который как яркий выразитель западноевропейского художественного менталитета всегда был особенно озабочен почти скульптурной лепкой и трансформацией предмета, русский живописец обнаруживает склонность к более уравновешенным и гармоничным пространственным решениям.

Именно это последнее качество особенно отчётливо роднит творчество Петрова-Водкина и Андре Дерена. Интересно, что при сравнении Петрова-Водкина с Дереном заметен как бы иной ракурс «соответствия», нежели при сопоставлении нашего мастера с Пикассо. Если в первом случае мы имеем дело, может быть, со случайной переключкой отдельных произведений, то здесь следует вести речь о некоей общей тональности творческого лица, основанной на схожем принципе

преломления традиций в их искусстве и похожих закономерностях творческого развития. Хотя прямых визуальных совпадений между работами Петрова-Водкина и Андре Дерена не слишком много, но они всё же имеются и объясняются то общей для обоих мастеров сопричастностью выверенной сезаннистской системе живописного формотворчества, то их единой приверженностью к классической строгости и простоте фигурных композиций.

Странное совпадение духовно-смысловых основ творчества русского и французского художников позволяет до некоторой степени сблизить и такие предельно разные, на первый взгляд, произведения, как «Арлекин и Пьеро» Андре Дерена (1924, Париж, Музей Оранжери) и «Смерть комиссара» Кузьмы Петрова-Водкина. Основное сходство названных картин заключается в том, что в обоих случаях перед нами выразительно раскрывается предельно обыденная, но неизбежно трагическая ситуация метафизически неуловимой встречи жизни и смерти, явленная то в образе зыбкого мира театрализованной фантасмагории, как бы намекающей на печальный жизненный финал (как в работе Андре Дерена), то превращающаяся в возвышенный самоотверженный порыв героического ухода и преодоления всегда мучительного для постижения таинства смерти (как в картине Петрова-Водкина).

Далее раскрывается сущность последующей трансформации французского неоклассицизма, заметно отразившаяся в творчестве «именитых», и, прежде всего, у Дерена. Так, постепенно к концу 1920-х гг., и особенно в годы 1930-е, во французском искусстве вместо прежней тенденции «*retour a`l`ordre*» (возврат к порядку) начинает преобладать несколько видоизменённое направление, которое по аналогии с предыдущим обозначением можно скорее определить как «*retour a`l`homme*» (возвращение к человеку).

На практике это отмечалось усилением интереса к многофигурным, часто бытовым сценам, изображению человека в многогранной совокупности его индивидуальных проявлений, неоднозначным соотношением классики с современностью.

Таким образом, неоклассицизм Дерена, в значительной мере замешанный на взаимодействии самых разных национальных и привнесённых традиций, в каких-то случаях оказался даже ближе творческим потребностям Петрова-Водкина, чем так поразившее его в середине 1920-х гг. искусство Пикассо. Но одновременно с этим можно проследить и тесную формально-сюжетную общность живописи русского художника и с французским салонно-академическим искусством 1920-1930-х гг. и, в

частности, в лице таких его представителей, как Рене Лонга, Марио Тоцци, Эжен Робер Пойон, Рене Кревель, Андре Тандю и др.

В главе вскрывается ключевая причина данных соответствий. Дело в том, что в живописи Петрова-Водкина, так же как и у французских академистов 1920-1930-х гг., сохраняется полное признание и соблюдение в творческой практике эстетических норм классического искусства (например, монументальность образов, чёткость и пропорциональность композиционного построения, особое внимание к анатомически верному изображению человека), тогда как собственно неоклассицизм (скажем, у Пикассо) был подчас антиакадемичен, т.е. осмыслял античные или современные образы без признания нормативности классического эстетического идеала, отчего нередко получался эффект некой авангардной «игры» в классику.

Конечно, французское салонно-академическое искусство было лишь превращённой формой бытования подлинного неоклассицизма. Но в любом случае и без того неоклассицизм Петрова-Водкина в его работах тех лет нельзя считать абсолютно выраженным, т.к. при всех его заметных классицистических формальных реминисценциях в творчестве русского мастера в отличие от ряда французских художников отсутствовала такая важная составляющая неоклассического эстетического комплекса, как «классическая» тематика. И в этом смысле молодой Петров-Водкин 1910-х годов: автор «Сна», «Греческого панно» (1910, Москва, ч.колл.), «Изгнания из рая» (1911, СПб., ч.колл.), «Жаждающего воина» и др., — может считаться гораздо более последовательным «неоклассиком», чем он явился нам в произведениях указанного выше периода.

Тем не менее, подобная лирическая струя во французском послевоенном искусстве отнюдь не всегда сливалась с широким руслом неоклассицизма, равно как и с его салонно-академическими модификациями. Скорее наоборот: чёткое и строгое неоклассическое направление постепенно, к концу 1920-х и в течение 1930-х гг., частично теряло свою популярность, отступало на второй план и даже растворялось в обширном локусе французской живописи, объединяемой условным названием «Ecole de Paris» («Школа Парижа», «Парижская школа»).

Небезынтересно отметить, что в контексте развития реалистической живописи «Парижской школы» заметно меняется и смысловой акцент в выражении «*appel à l'ordre*». Если на фоне расцвета неоклассики конца 1910-х - первой половины 1920-х гг. его можно понимать как рационализацию и упорядочивание формотворческого процесса, то затем эстетический лозунг «призыв к порядку»

превращается как бы в категорию настроения и воспринимается скорее как отражение повсеместного и хорошо объяснимого тогда стремления к мирной тишине, покою, поэтической гармонии и чувственной красоте. Трагическая тема в таком контексте связывалась в основном лишь с переживанием и изображением недавней войны, тогда как современность, как правило, описывалась образами Аркадии, Золотого века, безмятежного оптимизма и праздничной приподнятости. Всё сказанное необходимо учитывать для адекватного понимания творчества таких ярких французских мастеров, как Анри Матисс, Альбер Марке, Пьер Боннар, Рауль Дюфи, Андре Лот, Жан Метценже и др.

Однако творчеству Петрова-Водкина оказались в какой-то мере даже более близки интонации трагического и пророчески тревожного видения окружающего мира, основными выразителями которых в русле французского искусства были представители «Парижской школы» из группы «les maudits» (проклятые, окаянные): Амедео Модильяни, Хаим Сутин, Морис Утрилло, Моис Кислинг и др.

Намного меньше непосредственного сходства ощущается у русского мастера с представителями французского неоромантизма или неогуманизма (Кристиан Берар, братья Берман, Павел Челищев) и «магического реализма» (Пьер Руа), но одновременно в ряде работ конца 1920-х и 1930-х гг. между ними прослеживается сходство внутреннее, глубинно смысловое. Данному художественному комплексу особенно созвучны те вещи Петрова-Водкина, которые мы уже затрагивали при сравнении его искусства с Джорджем де Кирико. Применительно к работам 1930-х гг. всё это, в первую очередь, относится к тем из них, которые уходят своими образными истоками ещё в годы 1920-е. Хотя, надо сказать, затаённо гнетущая атмосфера 1930-х сообщила тревожным интонациям некоторых произведений Петрова-Водкина ещё большую осязаемость.

Последние художественные направления нельзя считать явлениями, слишком сильно затронувшими французское искусство, в отличие, скажем, от Италии или Германии. Напротив, в период между двумя мировыми войнами во Франции процветали совсем иные, широко доступные для понимания и даже подчас банальные формы изобразительного реализма, тесно связанные с особенно популярной тогда националистически регионалистской патриотической идеологией. Обращение к данной проблематике заодно позволяет сразу скорректировать не вполне обоснованно устоявшийся взгляд на французское искусство первой трети XX

в. лишь только как на общеевропейскую мастерскую чисто формалистических изысканий.

Весьма насыщенное идеологическое поле французской культуры и искусства в 1920-1930-е гг. включало в себя такие разнообразные потоки, как «возвращение к земле», «антиурбанизм», обращение к средневековью как времени наивысшего подъёма подлинно французского духа, всяческое прославление и поощрение типичной для регионалистской риторики особой любви к своей малой родине с её скромными обитателями, интимно близкому уголку пространства с его духовным и предметным миром и т.п. Пожалуй, достоин удивления тот факт, что всё это, так или иначе, нашло некоторое отражение в творчестве Петрова-Водкина, вряд ли когда-нибудь специально учитывавшего в своей работе идейную подоплёку французского искусства 1920-1930-х гг. (хотя он и являлся с 1924 г. членом художественного объединения «4 искусства», открыто заявлявшего о своей французской ориентации).

В самой Франции уже в конце войны и в первые послевоенные годы столь естественно усилившиеся патриотические чувства вызвали к жизни предельно простой, понятный и одновременно очень многозначный образ пахаря, получивший, в частности, широкое распространение в массовой французской художественной продукции, как, например, изображение Абея Февра «Земля Франции» (1920, Париж, Музей современной истории) на открытке государственного займа. Чуть раньше, в 1918 году, Петров-Водкин, участвуя в оформлении праздничного Петрограда к первой годовщине революции, создаёт эскизный образ для панно «Микула Селянинович» (1918, Псков, Картинная галерея) – произведение почти той же тематики и смыслового подтекста и так же рассчитанное на массового зрителя.

В данной работе Петров-Водкин предстаёт перед нами, пользуясь французскими эстетическими категориями того времени, как «le peintre du terroir» (живописец земли). И в этом смысле парадоксально, что русский мастер, с такой готовностью обосновавшийся после своего первого возвращения из Парижа в Петербурге, - городе, который легко поражал воображение художников не одного поколения, - оставил после себя, особенно в живописи, невероятно малое количество городских видов, тем самым зарекомендовав себя в творчестве как явный «антиурбанист».

Итак, в ходе сравнения живописи и отчасти графики К.С. Петрова-Водкина с характерными образцами французских «реализмов» 1920-1930-х гг. выявляется вся сложная и многоаспектная природа водкинского диалога с природой. Этот диалог

окрашен тесными переплетениями неоклассических, салонно-академических, лирико-поэтических, реалистически трагических и прочих тенденций, равно не сводимых как к его дореволюционной символистской ориентации в искусстве, так и достаточно чуждых официально прокламируемым стереотипам художественного сознания в рамках внедрения метода социалистического реализма. В то же время возникает вопрос, все ли его произведения, особенно относящиеся ко второй половине 1920-х и к 1930-м гг., однозначно укладываются в условно намеченную в предыдущей главе стилистическую линию «метафизического реализма» или более точное определение этого всегда волнующего, «неповторимого», «своеобразного» стиля Петрова-Водкина ещё предстоит найти. Но пока остаётся подчеркнуть, что наряду с глубоко национальными, почвенными, здесь отчетливо заявляют о себе и вполне европейские по сути и происхождению стилевые признаки его искусства.

Существенно дополняют данную картину и некоторые аналогии с отдельными образцами немецкого искусства межвоенного периода. Причем образно-пластические совпадения здесь чаще всего происходят с представителями линии «магического реализма», развивавшейся в рамках движения «новая вещественность», а сильная гуманистическая направленность творческого темперамента Петрова-Водкина парадоксально сближает его с идейно-этическими устремлениями экспрессионизма.

Сравнение с немецким художественным миром оказывается наиболее уместным применительно к начальному периоду творчества русского мастера, периоду его становления и усиленных поисков. Именно в это время Петров-Водкин хотя и не во всем соглашается, но активно интересуется наиболее передовым немецким искусством в лице Беклина, Ходлера, Штука, Ленбаха. Летом 1901 г. он даже оказывается в Мюнхене и недолгое время занимается в мастерской Ашбе. Поэтому отголоски этой волны немецкого искусства оказываются закономерными в ранних произведениях художника.

Но еще более красноречиво звучат конкретные аналогии при сравнении таких вещей, как: А. Беклин «Одиссей и Каллипсо» (1883, Базель, Художественный музей) и К.С. Петров-Водкин «Элегия» (1906, местонахождение неизвестно); Ф. Ходлер «Весна» (1907-10, ч.колл.) и К.С. Петров-Водкин «Юность (Поцелуй)» (1913, ГРМ) и т.п. Суть названных художественных совпадений заключается в том, что в обоих случаях мы видим искусство символично-романтическое по своим содержательно-смысловым критериям и неоклассическое с точки зрения формальных особенностей.

Достаточно близко линии развития творчества Петрова-Водкина и немецких живописцев сходятся в 1910-е гг. Причем зримые параллели прослеживаются у нашего мастера с художниками-экспрессионистами из группы «Мост» (Кирхнер, Хеккель, Шмидт-Ротлуфф и др.). Для русского живописца так же, как и для немецких художников, это было временем активного освоения и творческой переработки наиболее ярких к тому моменту достижений французской школы, прежде всего, в лице Сезанна и фовистов. Кроме того, и там, и там мы видим нарастание ощутимого интереса к собственным основополагающим национальным традициям.

Если говорить о формально-пластических аналогиях, то общими здесь оказываются поиски звучных цветовых контрастов, любовь к насыщенным локальным пятнам цвета, тяга к неожиданным композиционным схемам, острым динамичным ракурсам и выразительным силуэтам. Нередко сходной становится и тематика произведений, как, скажем, в картинах Л. Мейднера «Апокалиптический пейзаж (У вокзала Халензее)» (1913, Лос-Анджелес, Художественный музей) и К.С. Петрова-Водкина «Гибель (Ураган)».

Однако во многом парадоксальные образно-пластические аналогии между искусством русского мастера и ключевых немецких экспрессионистов скорее объяснимы более глубокими идейно-мировоззренческими причинами. В частности, их стремление «прорыва» к «тайне», к «богу» соотносимы с позицией «духовного максимализма», которая с особой выразительностью будет реализована позднее Петровым-Водкиным в результате его участия в деятельности Петроградской Вольфилы.

Некоторые произведения русского мастера 1910-х гг. заставляют вспомнить и живопись Франца Марка, одного из самых интересных художников символистского объединения «Синий всадник». Так, плавные волнообразные ритмы его поэтически внятных композиций с «цветными» животными отчасти близки образному языку Петрова-Водкина, так же как и Марк причастного стилистике модерна. Однако, в целом, символистские произведения Петрова-Водкина 1910-х гг. нередко разворачивались и в ракурсе вполне экспрессивной образности.

Десятилетие 1920-х гг. является наиболее проблемным в смысле сравнения искусства нашего мастера с немецкой живописью того времени. Этот период в плане художественной практики оказывается, с одной стороны, временем некоторого

расхождения с немецким искусством преобладающей у Петрова-Водкина стилистики, а с другой стороны, этапом достаточно красноречивого их соответствия.

Такая противоречивая картина объясняется тем, что актуальное немецкое искусство 1920-х гг. было крайне неоднородным, а его основное движение «Новая вещественность», тесно связанное со старым немецким реализмом, подчас включало в себя почти полярные разнонаправленные потоки. Например, когда мы берем за сравнительную точку отсчета произведения поздних экспрессионистов Георга Гросса, Отто Дикса, Отто Грибеля и др., то работы Петрова-Водкина в этой перспективе кажутся диаметрально противоположными. Если в первом случае перед нами очень динамичная, надрывно кричащая экспрессивная интонация (ведь известно, что экспрессионизм это «искусство кричать»), то во втором – глубокий, вдумчивый, неторопливый спокойный ритм настроения наводит нас на размышление, что своей живописью Петров-Водкин учит, прежде всего, «искусству молчать».

Поэтому гораздо больше сходства (и это вполне понятно) искусство Петрова-Водкина в 1920-е гг. обнаруживает с творчеством тех немецких художников, которые работали в различных вариантах “магического реализма” и с заметным оттенком строгой неоклассической линии. К тому же эти мастера под влиянием итальянских «метафизиков» отличались особой тягой к изображению, правда, не всегда тихого, но неизменно магического очарования незатейливого предметного мира и подчас конфликтно пребывающего в нем человека.

Ощутимый “метафизический” подтекст в какой-то мере роднит картины Петрова-Водкина с произведениям М. Бекмана, В. Грамате, Г. Шримпфа, с натюрмортами А. Канольдта и Г. Плубергера. Причем в большинстве случаев эти параллели во многом закономерны и потому, что некоторые художники «Новой вещественности», как например, А. Канольдт и Г. Шримпф, являлись в ее русле представителями неоклассицистического направления.

С конца 1920-х и в 1930-е гг. неангажированное русское и немецкое искусство переживает общую судьбу, оказываясь в условиях сходного тоталитарного давления. В это время между творчеством Петрова-Водкина и ряда немецких мастеров вновь намечается сближение. Оно происходит либо при создании реалистически объективно трактованных образов (но неизменно возникавших за пределами так называемого «банального реализма») с едва уловимой нотой глубоко скрытой внутри трагедии (автопортреты М. Бекмана 1932 г. из Музея искусства в

Северной Каролине и Петрова-Водкина 1929 г. из ГРМ), либо при изображении поэтично смягченных лирических сцен, что может восприниматься подчас как род духовной эмиграции.

Так, весьма рискованное поначалу сравнение творчества К.С. Петрова-Водкина с немецкой живописью первой трети XX в. на деле оказывается довольно полезным и многоговорящим. Если в сопоставлении с итальянскими «метафизиками» отчетливо проявилась существенная метафизическая составляющая творчества русского мастера и его принципиальная философичность, при соотнесении с французским искусством 1920-1930-х гг. обнаружилась неоклассическая линия его искусства, а также сложная неоднозначная природа его стилистики, то при сравнении работ нашего мастера с произведениями немецких художников (прежде всего, экспрессионистов и представителей «новой вещественности») стала особенно очевидной прочная гуманистическая основа искусства Петрова-Водкина с его обостренным восприятием этически философской проблематики жизни и творчества.

Глава третья «К.С. Петров-Водкин и Вольфила: о некоторых эстетических и философских аспектах творчества художника» возникла потому, что в результате проделанной в предыдущих главах работы выяснилось следующее: установить приоритеты внешних векторов и аналогий в сложении уникальной стилевой системы русского мастера оказывается сложно без обращения к внутренне значимым факторам, поиск которых привел к обстоятельству его тесного сближения с Петроградской Вольфилой в начале 1920-х гг. В данной главе раскрывается безусловная сопричастность художника особенно культивируемой в вольфильской среде позиции «духовного максимализма», которая не только подразумевает исключительную страстность и внутреннюю свободу творческого высказывания, но и выявляет закономерность трансформации символистских и реалистических основ творчества Петрова-Водкина.

В главе подчеркивается, что Вольная Философская Ассоциация (сокращенно Вольфила), начавшая свою деятельность в Петрограде в ноябре 1919 г. и окончательно закрытая в 1924 г., явилась для Петрова-Водкина и источником сложения его ключевых воззрений, и сферой отработки многих его теорий, и настоящей школой в нелегком процессе постижения мира и человека. Кроме того, художник был одним из членов-учредителей Вольфилы, наряду с А.Белым,

А.Блоком, Р.Ивановым-Разумником, Л.Шестовым, В.Мейерхольдом, А.Штейнбергом, К.Эрбергом и другими. На открытых воскресных заседаниях Вольфила изначально предполагалось не только обсуждать и анализировать многие аспекты в истории мировой мысли, но и давать отклик на волнующие вопросы современности в различных областях философии, культуры, политики.

В среде Вольфила складывается совершенно особый тип философствования, предельно созвучный истории и универсально отражающий дух эпохи, имеющий свою идейную проблематику и духовно-философскую практику. Основной круг идей, которые исповедовали главные деятели Вольфила (Андрей Белый, Иванов-Разумник, Александр Мейер, Аарон Штейнберг, Константин Эрберг и др.) вбирал в себя и идею духовного максимализма с его проповедью «вечной духовной Революции, в которой единый путь к чаемому Преображению» (Иванов-Разумник), и идею катастрофизма и динамизма, с ее страстной мечтой о «стихийном взлете мирового пламени», несущего долгожданное всеобщее обновление. Важное значение имела и идея мистериальной жертвенности Мейера.

Отголоском подобных идей можно считать графическую работу К.С. Петрова-Водкина «Первое мая». Она выполнена им в 1919 г. для обложки журнала «Пламя» и показывает возносящегося на крылатом коне над планетой всадника в развевающемся наподобие пламени плаще. Позднее композиция была переработана и частично воспроизведена художником в картине 1925 г. «Фантазия», где при отсутствии у всадника характерного плаща метафорически-ассоциативным выражением пламенеющего взлета к неизведанному оказывается взмывающий вверх красный конь. Новый семантический ракурс данного произведения становится особенно отчетливым при сравнении «Фантазии» с хрестоматийным «Купанием красного коня», в котором идейно смысловая нагрузка еще не выходит за рамки символически неясного, пророчески визионерского предчувствия.

Возможно, неким своеобразным отражением идеи «мистериально-жертвенной культурологии» Мейера стали такие живописные полотна Петрова-Водкина, как «Петроградская мадонна», «После боя» (1923, ЦМВС), «Смерть комиссара», которые, безусловно, имея определенные сопряжения с евангельскими образами Богоматери, Святой Троицы и Снятия с Креста, вместе с тем более органично и последовательно доносят до нас не представление о традиционно понятой христианской жертве, а идею именно экзистенциальной жертвенности во имя грядущего всеочищающего революционного обновления.

Совершенно особым образом понимали вольфильцы как задачи философа, так и характер духовно-философской практики. Так, Андрей Белый, бывший долгое время другом и собеседником Петрова-Водкина, утверждал: «Философ – не тот, кто пишет кипы абстрактных философских книг, а тот, кто свою философию переживает во плоти»⁹.

Подобные суждения непосредственно подводят нас к уяснению принципиальной основы философствования вольфильцев. Суть ее сводится к практике «духовного максимализма», одним из главных выразителей которого можно считать литературного критика, историка и философа Иванова-Разумника.

В свете подобной практики настоящая максималистская страсть прорываться к постижению сущего, прежде всего, силами собственного глубоко выстраданного духовного опыта неотъемлемо присуща личности и творчеству Петрова-Водкина.

Одним из наиболее ярких и продуманных теоретических выступлений Петрова-Водкина стал его доклад «Наука видеть», прочитанный им в 1920 г. на заседании Вольфилы в ряду других докладов (К.Эрберга, А.Мейера, А.Штейнберга, А.Белого), объединенных общей темой «кризиса культуры». Основной пафос этой работы заключается в страстном желании Петрова-Водкина научить всех и каждого всецело и правильно видеть красоту окружающего мира.

Но, несмотря на бережное отношение Петрова-Водкина к традициям фигуративного искусства, основной пафос данного теоретического труда и особенно те бескомпромиссные методы, которыми живописец стремился внедрять в практику свою вытекающую из «Науки видеть» концепцию «трехцветки», вполне соответствуют максималистским интенциям художественного радикализма. Не случайно построенная на основе «Науки видеть» особая образовательная программа для обучения в Академии Художеств вызывала подчас резкое неприятие в академической среде.

Действительно, между петрово-водкинской «философией во плоти», т.е. его искусством, и его «философией в слове», т.е. теоретическими построениями, появляется подчас хорошо заметный зазор. Например, в собственной творческой практике художник отнюдь не следовал своей концепции «трехцветки» так буквально, как пытался преподать ее своим ученикам. Его пластический язык (несмотря на встречающуюся иногда резкость цветовых сочетаний) наилучшим образом соответствует выразительной фиксации особого философического

⁹ Памяти Александра Блока. А. Белый, Иванов-Разумник, А.З. Штейнберг. Пг., 1922. С. 10.

мыслечувствия автора, как бы его овеществленного раздумья, надолго остающегося в сознании зрителя. Именно это страстное напряжение непрестанного внутреннего духовного поиска, запечатленного средствами искусства, Петров-Водкин был бессилён передать своим ученикам, нередко воспринимавшим его систему лишь как определенный набор формальных приемов.

Но важно понять, что в «Науке видеть», при всех ее уязвимых сторонах как универсальной художественной теории, Петровым-Водкиным «сказалось» многое из того, что способно прояснить некоторые принципиальные философские аспекты его творчества 1920–1930-х гг. Прежде всего, здесь угадывается обозначенная еще Эдуардом Гартманом в 80-х годах XIX в. позиция «наивного реализма», утверждающая «существование вне сознания сопротивляющейся среды и возможность через ее посредство обращаться к воспринимающей ее внутренней психической реальности».

Далее хотя, поначалу, кажется, что Петров-Водкин склоняется к материалистическому миропониманию, поскольку на первых страницах «Науки видеть» вступает в скрытую полемику с идеализмом Платона, но затем он прочно утверждает существование не только материально-предметной, но и высшей духовно познающей, по сути, идеалистической реальности. И в этом смысле он как бы бессознательно встает на позиции «идеал-реализма», о котором писал позднее Н.О. Лосский, тоже, кстати, близко примыкавший в 1920 г. к Вольфиле.

На примере ряда произведений Петрова-Водкина 1920-1930-х гг. мы видим тонкое и выразительное отражение подобного круга идей. И, по-видимому, не случайно именно в конце 1910-х-начале 1920-х гг., т.е. в период наиболее активных философских исканий художника во время тесного сотрудничества с Вольфилой в его творчестве появляются, пожалуй, самые удачные натюрморты и портреты. В них, с одной стороны, идея динамичной сопротивляемости предмета среде выражается путем усиленного подчеркивания его гранености, сферической полноты, цветности и т.д. Одновременно эти натюрморты, при всей их заостренной предметности, отмечены странным ощущением особой духовной глубины и порой незримого, а нередко почти мистического человеческого присутствия. С другой стороны, чтобы подчеркнуть уникальность и значимость человека в мире, портретный образ в произведениях указанного периода дан как бы в состоянии предельной внутренней концентрации, отрешенной самоуглубленности, замкнутого противостояния среде.

В подобных пластических метафорах вновь отчасти проступает интенция «духовного максимализма», всегда тесно сопряженного с «одинокостью» как отражением высоты мировоззренческой позиции и понимаемым как важнейшее условие независимого интеллектуально обособленного состояния личности. В этом смысле, опираясь на давно подмеченные в искусстве Петрова-Водкина и хорошо отрефлексированные в литературе планетарно-космические устремления художника, интересно проследить общую линию развития его личностно-гуманистических взглядов. Так, соотнесение частного и всеобщего, личности и мира, уникального и универсального в творчестве Петрова-Водкина было не только сложным и противоречивым, но еще и различным на определенных этапах творческого продвижения мастера.

Если в ранних его произведениях мы видим как бы только становящееся и пробуждающееся личностное начало (как, например, в работах «Сон», «Играющие мальчики», «Утро» и др.), которое еще нередко растворяется в стихии «космического», то постепенно доминанта этого личностного начала усиливается. Так, в работах 1920-х гг. «человеческое, слишком человеческое» все более активно проявляет себя на фоне всеобъемлющего пространства бытия. Сначала оно возникает как бы в состоянии мужественно трагического противостояния наступающей стихии космоса («Петроградская мадонна», «Смерть комиссара»), а затем словно вбирает в себя все окружающее пространство.

В этом смысле в своих поздних работах Петров-Водкин предстает не столько ярким космистом, сколько своеобразным универсальным персоналистом, ибо образ духовно неисчерпаемой человеческой личности все более становится безусловной доминантой его искусства, примерно, со второй половины 1920-х и до конца 1930-х гг. В итоге, мы видим, что поначалу еще во многом ницшеанские надличностные и сверхличностные интонации в духе проповеди и пророческого предчувствия постепенно сменяются в творчестве Петрова-Водкина состоянием некой вдохновенной исповедальности как печати высшей внутренней свободы.

Таким образом, затронутые в данной главе лишь некоторые философские аспекты творчества Петрова-Водкина позволяют сделать следующий вывод. Творчество художника в духе культивируемых в вольфильской среде загадочно-утопичных, мистически романтических и, главное, предельно свободных духовно-нравственных исканий было, скорее, отражением не собственных отвлеченных научно-теоретических построений, а возвышенным воплощением его страстного

стремления постичь мир, человека и его бесконечную внутреннюю вселенную. Именно на этом пути и рождаются лучшие произведения мастера, вбирающие в себя все основные ценности его искусства и всю глубину его духовного опыта.

В **Заключении** подчеркивается, что попытка найти для Петрова-Водкина стилистически обоснованное место отнюдь не в зоне упоминавшегося вначале соцмодернизма, а в пространстве отечественного «полиреализма» (о котором пишет В. Манин), оказывается довольно сложной. Для оптимистичного «невольного» соцреализма (речь идет, в частности, о позднем портретном творчестве М. Нестерова) художнику явно не хватало то искренней романтики и оптимизма, то «добротного» реалистического письма.

С точки зрения «формалистического» реализма, позиции которого в 1930-е гг. отстаивают А. Древин и Н. Удальцова, искусство Петрова-Водкина может показаться слишком рациональным и академичным. Наконец не вполне убедительной оказывается и попытка сопряжения творческой практики Петрова-Водкина с тенденцией «интимного реализма», который, по мнению В. Манина, «в высшей степени присущ был Р. Фальку и В. Рождественскому»¹⁰.

Так как же все-таки следует определять ту особую фигуративную систему, которую постепенно вырабатывает Петров-Водкин в 1920-1930-е гг.? С учетом некоего снижения символистской доминанты его искусства в поздний период творчества, возникает вопрос: можно ли назвать ее реализмом «магическим» или «метафизическим»? Что касается западных вариантов данных понятий, то между ними нет особой разницы. Несмотря на то, что термин «магический реализм» появился в Германии в середине 1920-х гг., он вполне может быть применим не только к определенным образцам немецкого искусства того времени. Если в самой Германии этот термин призван был адекватно обозначить особую фигуративную стилистику немецкой живописи, синонимично называемой «Новая вещественность» и сформировавшейся в результате постепенной трансформации символизма, экспрессионизма и сюрреализма, то, например, в итальянском искусстве он вполне мог быть использован для описания феномена «метафизической живописи», явившейся еще в 1910-е гг. едва ли не авторским «изобретением» Джорджо де Кирико.

¹⁰ Манин В.С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М., 1999. С. 251.

Как известно, в основе и «магического реализма», и «метафизической живописи» лежит внерациональная поэтика, которая была необходима магическим реалистам для построения иррациональной картины мира и которая в художественной практике вызывала к жизни образы странные, загадочные, тревожные в своей непостижимости благодаря изображению алогичных предметных постановок.

В культурно-духовном климате межвоенной Европы подобные фигуративные решения явились результатом как бы двойственной провокации: с одной стороны, это была ответная художественная реакция, направленная против деструктивных интенций авангарда начала XX в., что послужило залогом как бы традиционной фигуративности, с другой -- неприятно и отрицанию подвергалась все усиливавшаяся буржуазная рационализация (именно отсюда и проистекает неисчерпаемый и причудливый художественный мир «магической вселенной», разворачивающейся как бы в горизонтальной проекции и побуждающей взять в кавычки «реалистичность» ее пластической реализации).

В отличие от подобных творческих коллизий в России того же времени достаточно продуктивная артистическая полемика между отчасти аналогичными западным отечественными «реализмами» 1920-х гг. постепенно в 1930-е гг. сменяется иным принципом взаимодействия, который вызывает закономерный вопрос, удачно сформулированный В. Маниным: «Нет сомнения в том, что благодаря марксистско-ленинской доктрине российское, советское искусство пошло куда-то в сторону от мирового процесса. Стало ли это перпендикулярное движение особым, органичным путем России и его искусства или оно оторвало художественное творчество от наметившихся было в первые два десятилетия XX века общемировых процессов?»¹¹

Как бы то ни было, но заявленная в вопросе «перпендикулярность», возможно, утвердилась не столько по отношению к западному миру, сколько возобладала на отечественной творческой сцене, где в качестве определяющей доминанты сложилась система образно-художественных вертикалей. Задаваемые императивным диктатом идеологического вектора и активно внедряемые в искусство посредством крайне противоречивого и абсурдного по своей природе метода соцреализма, эти вертикальные проекции визуально утверждаются в

¹¹ Манин В.С. Указ. соч. С. 242.

сознании масс посредством натуралистически решенных сцен, которые многократно обыгрывают различные ситуации триумфа вождя.

С другой стороны, в художественном сознании того времени прослеживается и иной, не совпадающий с предыдущим, зрительный вектор, направленный заведомо в сторону, вдаль, чаще всего светлую и солнечную, и становящийся неким метафорическим выражением утопически счастливой мечты как средства мифопоэтического выхода из угнетающей атмосферы окружающего официоза. В пластической реализации такой поворот сознания чаще всего фиксируется композиционно обособленными от помпезного советского антуража фигурами, в своих движениях и помыслах устремляющимися в спасительное для них пространство.

Однако существовал и «третий путь» как еще один верный способ экзистенциального преодоления негативной атмосферы сталинской эпохи. В образно-пластическом выражении этот путь подразумевал как бы «нулевой вектор», передачу средствами искусства полнейшей внутренней сосредоточенности, самопогруженности, благотворного ухода в себя, сокрытие в собственной «точечной» метафизике неисчерпаемого потенциала духовной перспективы. По-видимому, именно этот вектор и определял основной путь развития искусства Петрова-Водкина с конца 1920-х и в 1930-е гг. Анализируя его позднее творчество, мы убеждаемся, что на этом этапе он уже предстает не столько символистом-романтиком, сколько тонким и глубоким реалистом-метафизиком, строящим свою художественную систему на сложном балансе стилевых черт, скорее параллельных, нежели «перпендикулярных» западноевропейским «реализмам» первой трети XX в. и аналогичным им отечественным реалистическим тенденциям. При этом устойчивая приверженность тому «духовному максимализму», который, по сути, всегда сопутствовал мастеру, но с начала 1920-х гг. был еще им и мировоззренчески осознан благодаря близости к Петроградской Вольфиле, способствовал плодотворному наполнению его искусства интонациями подлинно трагического гуманизма и высоких этических ценностей.

В целом, мы видим, что творчество Петрова-Водкина, оказываясь в ситуации неизбежного взаимодействия с программой и искусством социалистического реализма в 1930-е гг., несмотря на все проблемные аспекты этого процесса, выходит на грань нового синтеза, отчасти парадоксально, но нередко органично совмещая в своих лучших работах всю глубину и символичность более ранних картин мастера с

мудрой и мужественной трезвостью взгляда на мир настоящего, не зависящего от конъюнктурных требований исторического момента реалиста.

Таким образом, столь желанный в отечественном искусстве еще в 1920-е гг. синтетический стиль, реализации которого в творческой практике безуспешно было ожидать в 1930-е гг. в рамках претворения программы социалистического реализма, нашел свое парадоксальное воплощение за его пределами и вылился в особое явление синтетического или гуманистического реализма нередко и с метафизическими интонациями. Одним из ярких представителей этого стиля стал в отечественном искусстве Кузьма Петров-Водкин наряду с Павлом Кузнецовым, Владимиром Фаворским, Николаем Чернышевым и другими мастерами. Именно подобную образно-пластическую систему, рельефно прозвучавшую на фоне западноевропейской художественной практики первых десятилетий XX века, и следует считать одним из подлинных достижений русского искусства.

Список работ, опубликованных по теме диссертации:

- 1. Творчество К.С. Петрова-Водкина и «метафизическая живопись» // Искусствознание'2/99 (XV). Научное издание. М., 1999. С. 372–401.**
2. Французские «реализмы» 1920-1930-х годов и живопись К.С. Петрова-Водкина // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов Международной конференции. СПб., 1999. С. 37–39.
3. Творчество К.С. Петрова-Водкина и Джорджо де Кирико // Федорово-Давыдовские чтения'99. Сборник статей по материалам конференции. М., 2000. С. 57–67.
4. Творчество К.С. Петрова-Водкина и немецкая фигуративная живопись первой трети XX века // Пунинские чтения – 2000. Материалы Международной научной конференции: доклады и сообщения. СПб., 2000. С. 148–154.
5. К.С. Петров-Водкин и Петроградская Вольфила: о некоторых философских аспектах творчества художника // Костинские чтения. Наедине с совестью. Сборник статей современных искусствоведов. Посвящается памяти выдающегося художественного критика Владимира Ивановича Костина. М., 2002. С. 309–319.
6. Французские «реализмы» 1920-1930-х годов и живопись К.С. Петрова-Водкина // Государственный Эрмитаж. Искусство XX века. Итоги столетия. СПб., 2003. С. 51–56.
- 7. Между соцреализмом и соцмодернизмом: к вопросу о стилистике К.С. Петрова-Водкина в отечественном искусстве 1920-1930-х гг. // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2009. № 1. С. 94–109.**