

Владимир Петров

«ПАМЯТЬ ЖАНРА» И «ПАМЯТЬ СЕРДЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ КУЗЬМЫ ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Тема этой статьи – краткое обозначение проблем и возможностей исследования роли и особенностей «работы» как личной, так и общекультурной памяти в творчестве К.С. Петрова-Водкина в свете истории европейской и русской идилики. Этот мастер вообще представляет особый интерес для исследования аспектов истории искусства, означенных в наименовании данного сборника. И дело не только в том, что Петров-Водкин «был одной из центральных фигур, пребывав в перекрестье творческих направлений, в некотором ядре русской культуры первой трети XX века»¹. Специфика его творческой личности, соединявшей качества живописца и писателя, философа, психолога и естествоиспытателя, обнаруживает множество граней и уровней, насыщенных «диалогом с прошлым», причем эта работа памяти часто глубоко и содержательно отрефлексирована самим художником.

В формально-стилевом плане принадлежа своей эпохе и соединяя качества реализма, модерна (символизма) и авангарда, его искусство «помнит» и органично синтезирует слои искусства прошлого в небывало широком диапазоне, апеллируя к фольклору и античности, русской иконе и итальянскому Ренессансу, культуре Востока и отечественным и западным мастерам XIX – начала XX века. Причем апелляции эти не эклектичны и поверхностны, но говорят о глубинном, смысловом освоении первоисточников и органичном включении их качеств в целостную, наделенную современным звучанием и открытую в будущее систему.

В плане мировоззренческом и, так сказать, культурно-психологическом эта многомерность была, конечно, проявлением того «вселенского чувства» и вслушивания в голоса веков, о которых Андрей Белый

¹ Адашкина Н.Л. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. М.: БуксМАрт, 2014. С. 5.



Кузьма
Петров-Водкин
Семейный портрет
(Автопортрет
с женой и дочерью)
1933
Частное собрание,
Санкт-Петербург

ственные построения) столь часто и наглядно были связаны с ранним жизненным опытом, топосами родных мест и семьей живописца (в этом смысле с ним можно сравнить, наверное, только Шагала). Уникальны автобиографические книги Петрова-Водкина, органично соединяющие множество удержанных памятью подробностей былого, и емкие историко-художественные экскурсы. Встречаются в его наследии и «изображения памяти» («После боя», 1923 и др.).

Все эти качества так или иначе проанализированы или хотя бы названы в обширной литературе о Петрове-Водкине. Тем не менее нам кажется, что нарастание ее массива в последние годы в какой-то степени расфокусировало восприятие наследия художника. В работах, написанных с различных мировоззренческих и методологических позиций, на первый план обычно выводятся близкие авторам аспекты его наследия – Петров-Водкин как создатель специфической формальной системы, «космист», носитель православной традиции или, наоборот, мастер, теснейшим образом связанный с искусством старых и современных ему западных художников и пр. При этом обычно утрачивается живое чувство его целостности, эмоционально-нравственной, поэтической сердцевины его поисков и открытий, его неутомимое обращение к прошлому во имя будущего. Создается впечатление, что, говоря словами самого мастера о пережитом им в 1907 году в Париже кризисе: «Забылось что-то ценное, что надо найти, или припомнить забывшееся»². Как нам кажется, помочь собрать воедино и оживить различные аспекты наследия Петрова-Водкина, уяснить законы его единства и специфики работы памяти могло бы его исследование в свете категорий: идиллия, идиллическое.

в начале XX века писал: «Мы ныне как бы переживаем все прошлое: <...> Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества <...> мы переживаем все столетия сразу»¹.

В то же время интенсивность диахронных связей и проявлений «памяти столетий» была тесно связана у Петрова-Водкина с постоянной работой памяти личной, жизненно-бытовой. При том, что память детства всегда важна для человека, мало у кого из художников той эпохи образы творчества (и простран-

¹ Андрей Белый. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 26.

Общую характеристику этого феномена см.: Лапшин И.И. О вселенском чувстве. СПб.: Изд. т-ва М.О. Вольф, 1911.

² Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. СПб.: Азбука, 2000. С. 667.

Разумеется, в нашем понимании (как и в современном литературоведении¹) эти категории абсолютно лишены оттенка легковесной сентиментальной «сладости» и не привязаны преимущественно к одной из стадий и форм истории культуры. Говоря об идиллии, мы имеем в виду чрезвычайно многообразно проявлявшийся в разных видах и стилях литературы и искусства (часто в соединении с другими жанрами) жанр (род, метажанр, модус художественности), выражающий извечную потребность людей в благом, умиротворенном, счастливом единении между собой и с вечно рождающей природой, в подключении к ритмам циклического времени, чувстве органической сопричастности «целому» жизни, кругу бытия, «музыке сфер». При этом, как пишет теоретик литературы В. Хализев, речь может и должна идти «не только об идиллии как жанре, но и о том, что идея счастливого и естественного бытия, лежащая в основе идиллии, общечеловечна и универсальна <...> Идиллическое <...> составляет не только сравнительно узкую область изображения жизни безмятежной, созерцательной и счастливой, но и бескрайне широкую сферу активной, действенной, порой жертвенной устремленности людей к осуществлению идиллических ценностей, без чего жизнь неминуемо скользит в сторону хаоса»².

Понятия «идиллия» и «пастораль» не раз встречаются в литературе о Петрове-Водкине и тем более художников его круга³. Так, Д.В. Сарабьянов

¹ Не имея возможности давать подробную (обширнейшую) библиографию литературоведческих трудов по интересующей нас проблематике, особо выделим труды М. Бахтина и В. Тюпы, а также сборники последнего времени, в которых опубликованы многочисленные статьи современных исследователей, в том числе посвященные месту и характеру идиллии в творчестве русских художников XX века (К. Сомова, В. Кандинского, А. Пластова и др.): Миф. Пастораль. Утопия. Литература в системе культуры. М.: МГОПУ, 1998; Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. М. Альфа, 1999; Пастораль в театре и театральность в пасторали. М.: МГОПУ, 2001; Пасторали над бездной. М.: Изд. дом «Таганка», 2004; Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств. М.: МГОПУ, 2005; Современный человек: движение к пасторали? М.: ИНИОН РАН, 2011; XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь. М.: Экон-Информ, 2012; Пастораль: метаморфозы идеала и реальности. М.: Человек, 2014. Отметим, что хотя в названиях большинства этих сборников присутствует слово «пастораль», значительная часть авторов, на наш взгляд, справедливо рассматривает пастораль как поджанр идиллии. Подробнее об этих методологических разночтениях, а также обширный список литературы см. в докторской диссертации: *Балашова Е.А. Функционирование русской стихотворной идиллии в XX–XXI вв.: вопросы типологии*. Калуга, 2015.

² Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 72.

³ Под кругом Петрова-Водкина мы имеем в виду прежде всего «мирикусников» и «голуборозовцев». В целом идиллика того времени, как и связанная с ней элегика не забыты искусствознанием: понятия «пастораль», «райский сад», «Эдем» нередко анализируются в литературе о искусстве модерна, изобиловавшем ностальгическими грёзами и «райскими видениями». Особенно интересны в этом плане книги и статьи О.С. Давыдовой, хотя ее отношение к этой проблематике, на наш взгляд, имеет несколько лишаящий искусство упора в реальную природу и общество характер.

первым кратко, но содержательно указал на причастность к традициям мировой идиллии П. Кузнецова, обнаруживая ее качества и в «восточных» работах Петрова-Водкина. В недавней монографии Н. Адаскиной, к сожалению, без развития темы констатируется, что его художественное мышление «архетипично», а «изображения семьи всегда идилличны»¹. В «Современном толковом словаре» говорится о «простом пасторальном мотиве», превращенном в «Купании красного коня» в «поэтическое иносказание о судьбах России»². Еще чаще встречаются характеристики важных качеств произведений Петрова-Водкина, соответствующих жанру идиллии, но без употребления этого понятия (например в «Истории русского искусства» М. Алленова и трудах Г. Поспелова о «круге жизни» в отечественной живописи XIX – начала XX века). Но, во-первых, как нам кажется, важность идиллического начала **во всем** творчестве мастера (при всей его многомерности) явно недооценивается (как и в отечественном искусстве XX века в целом³). Во-вторых, специфика наследия Петрова-Водкина предполагает более ясное представление о сущности и истории идиллии в большом времени, поскольку речь идет о художнике, важнейшим качеством которого было стремление самоопределиться перед лицом всей истории искусства, и его творчество в этом плане резонирует с самыми различными слоями истории этого метажанра и как бы «вспоминает» их, свободно перемещаясь по «родовому древу» идиллии.

Наглядно характер интересующей нас проблематики можно показать на примере одной из самых репрезентативных и в жанрово-стилевом, и в образно-смысловом планах картин Петрова-Водкина – «Полдень» (1917). Исполненная в период революций, она была посвящена памяти отца мастера. С высоты круглых золотистых плодов, созревших на тянущихся к солнцу ветвях яблони (или полета вылетевшей из гнезда птицы) живописец запечатлел здесь родные просторы Поволжья, сосредоточив в едином пространстве разновременные эпизоды жизни крестьянской семьи. Здесь и радости любви и материнства, труд и отдых, строительство дома и неизбежное возвращение в прах – вечный круг родовой человеческой (народной) жизни на Земле.

Но автор не ограничивается изображением малого уголка окрестностей родного Хвалынска: избранная точка зрения предлагает увидеть и почувствовать, что перед нами часть большого мира, где за далью открывается новая даль сферической поверхности планеты, разворачивающейся в пространстве относительно солнца.

¹ Адаскина Н.Л. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. С. 73.

² См.: URL: <http://enc-dic.com/modern/Petrov-vodkin-kuzma-sergeevich-24-oktjabrja-5-nojabrja-1878-34469.html> (дата обращения 17.05.2016).

³ Так, Г. Поспелов писал в одной из недавних статей о специфике таких живописцев, как А. Шевченко, А. Дейнека и П. Кузнецов: «Одна из важных искусствоведческих задач – квалификация этого направления в качестве нового возрождения в русском искусстве идиллических пейзажа и жанра» // *Поспелов Г.Г. О картинах и рисунках: Избранные статьи об искусстве XIX–XX веков*. М.: НЛЮ, 2013. С. 370.



Искусствоведами сказано много верного и о выраженной в картине любви Петрова-Водкина к родине, и о присущем художнику чувстве «сопричастности, взаимосвязанности в гармоническом целом всех явлений и форм природы, включая и человека»¹, и о специфике ее перспективного построения, перекличке с житийными иконами, и о том, как проникновенно передано здесь «бытийственное» в быту народа, его «трудах и днях»².

Но как «Труды и дни» есть скрытая цитата – название одного из основополагающих для мировой идиллики творения Гесиода, так и многие другие характеристики картины имеют отношение к родовой сущности именно идиллики. Более того, в каком-то смысле «Полдень» может послужить иллюстрацией для известной характеристики М. Бахтиным идиллического хронотопа³: здесь и «приращенность персонажей к родному месту», и различные типы идиллики (любовная, детская, семейная,

Кузьма
Петров-Водкин
Полдень. 1917
Государственный
Русский музей

¹ Адашкина Н.Л. Педагогическая система К.С. Петрова-Водкина // Очерки по русскому и советскому искусству. Л.: Художник РСФСР, 1974. С. 283.

² Адашкина Н.Л. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество. С. 90.

³ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 373–384.

трудовая, пасторальная), и утверждение непрерывности поколений как части вечного возрождения природы, круга, «сфероса»¹ бытия.

Само название картины и переданное в ней состояние природы типичны для топики идиллий с древних времен. А в формально-стилевом и смысловом планах картины нетрудно выявить не только житийные, но и многие другие «прообразы», принадлежащие различным эпохам и «слоям» истории идиллики – фольклорные, античные (как в мотивах, так и в пространственном построении, родственном перцептивной перспективе идиллических сцен в древнеримской живописи)², сентиментально-романтические и реалистически-бытовые (вспомним, какое значение изображение крестьянских детей и матерей, сенокоса, сбора урожая и пр. имели в русской идиллике XIX века).

В то же время специфическая, интенсифицирующая энергию «белого света» петрово-водкинская цветовая система, переосмысленный сезаннизм форм, планетарность транслируют нам размышления художника именно XX века – современника и сопостранственника В. Вернадского и А. Чижевского, А. Платонова и М. Пришвина, В. Хлебникова и М. Хайдеггера, К. Малевича и М. Матюшина.

Многое из названного, конечно, относится не только к «Полдню», но и к миру зрелого Петрова-Водкина в целом: в картине содержатся мотивы и решения, крупным планом присутствующие во многих его работах: «бытовых», пейзажных, натюрмортных. Здесь мог бы возникнуть пашущий «Микула Селянинович» с революционного панно 1918 года, проскакать юный всадник на алом коне; появиться, поднимаясь на высоту, отряд бойцов, погибающих «ради жизни на Земле», а в облике присевшей отдохнуть крестьянской матери просвечивают черты Богородицы.

Так уже одна работа заставляет задуматься о присущей искусству Петрова-Водкина специфической памяти жанра – законах, по которым в обращенной к современникам и открытой в будущее образности картины присутствует и память об уходящих в далекое прошлое традициях идиллики разных эпох и стран в ее бытовом и бытийственном, земном и космическом, конкретно-реальном и сакральном измерениях. Если же не ограничиваться зрелым творчеством художника, но проследить его путь в целом, то оказывается, что его эволюция, поиски и испытанные влияния демонстрируют развернутую во времени «память» русской и европейской идиллики от непосредственно преднайданных в живописи второй половины XIX века форм вплоть до ее истоков. Попытаться кратко проследить специфику этой «работы памяти» на разных стадиях его развития, а также ее координацию с личным опытом, «памятью сердца» художника хотелось бы ниже. Но прежде, поскольку речь пойдет о широком

¹ Наиболее ёмко и многомерно освещаются античные истоки и история представлений о «круглом» космосе (сферосе) в позднейшие эпохи в книге: *Шевченко В.* Прощальная перспектива. М.: Канон+, 2013.

² См.: *Гомбрих Э.* История искусства. М.: Трилистник, 1998. С. 113–114; *The Pastoral Landscape: The Legacy of Venice.* Washington: The National Gallery of Art, 1992.

спектре исторических слоев и типов идиллики, необходимо вынужденно схематично, в самых общих чертах уточнить наше представление о ее развитии в большом времени¹.

Коренясь в глубочайших слоях человеческой психики – говорят о проявлении в ней памяти об «изначальной целостности», «восстановлении древнего комплекса и сплошного фольклорного времени» (М. Бахтин), «юнговских» архетипов Матери и вечного возвращения к истокам и прочем, – идиллика в самом широком смысле этого слова всегда имела важное значение в жизни людей (что, между прочим, проявляется и в предпочтении «профанными» зрителями именно идиллических образов, и в приоритете идиллики в наивном искусстве).

Но как литературный жанр идиллика выделилась и сформировалась в поздней античности как «восполнение» усилившегося в условиях роста городской цивилизации отчуждения человека от природы, как способ эмоционального воссоединения людей с ней и выражение потребности в гармонии, жизни, лишенной социальных противоречий.

Наименование жанра связано со сборником произведений александрийского поэта Феокрита (ок. 300 – ок. 260 до н.э.): греческое слово *eidyllion* – истолковывается как «картинка», «маленький образ». Посвященные более всего изображению слитого с природой незатейливого быта пастухов, эти «картинки», как и «Эклоги» и «Георгики» римского поэта Вергилия, стали важнейшими и известнейшими образцами для многовековых традиций этого жанра. Но реально история античной идиллики, конечно, началась гораздо раньше: ее истоки обнаруживаются в древнейшем фольклоре, мистериях возрождения природы, легендах о Золотом веке и счастливой Аркадии, в творениях Гесиода и Гомера².

В античности постепенно сформировался круг основных персонажей литературной идиллики – мифических (сельские и лесные боги, Дафнис, нимфы, боги домашнего очага) и реальных (простодушные и добросердечные пастухи, дети и их заботливые матери, прародители, влюбленные, земледельцы, рыбаки, птицеловы и пр.) – тех, кто уже по роду своих занятий и роли в продолжении жизни близок к началам вечного обновления

¹ Разумеется, здесь редуцируются многие важные теоретические и исторические аспекты и явления, поскольку в данном случае важно дать самый общий абрис проблематики в целом. Более подобно наши представления о природе жанра и его отдельных модификаций в русской живописи второй половины XIX века см.: Петров В. Василий Перов. Творческий путь художника. М.: Трилистник, 1997; Он же. [Вступительная статья] // А.К. Саврасов: каталог выставки. М.: ГТГ, 2005 (переизд. 2011); Он же. Иван Соколов... странный и славный // Анти-квартирный мир. 2008, апрель. С. 6–39.

² Так, эпизоды, связанные с любовью Одиссея к домашнему очагу, образ Пенелопы и описание страны феаков в «Одиссее» стали образцами для многих идилликов позднейших времен, как и отражение античных представлений о «круглом» космосе и изображения сцен мирной жизни в описании щита Ахилла в «Илиаде».

круга бытия и сохранил простоту, наивность и цельность характеров и образа жизни «внутри» природы.

При этом, хотя понятие идиллии как жанра возникло в литературе, как метажанр идиллика еще ранее присутствовала в пластических искусствах, исходно вдохновлявших поэтов-идилликов: уже первая, программная идиллия в сборнике Феокрита в качестве камертона содержала экфразис – описание кубка с изображениями рыболова, влюбленных и мальчика с виноградом и лисами – и таким образом равнялась на образцы классической греческой вазопиши (вспомним хотя бы «Пелику с ласточкой»).

В античности определились и основные мотивы, символы и сквозные формальные принципы идиллики. Это – гармонические композиционные и линейно-ритмические всесвязные (чаще всего троичные или двоичные) структуры, органично соединяющие персонажей между собой и с целым изображенного пространства, круговые и сферические построения, соотношение жизни человека и смены времен года, символика солнца, вечно зеленеющего древа жизни, дома (домашнего очага), водных источников, животных и птиц, цветов, плодов и пр.

С началом христианской эры идиллика отнюдь не утратила, но, обретая новое космическое и духовное трансцендентное измерение, играла важнейшую роль и в формировании христианской символики (пастырь, ягненок и пр.), и в представлениях о рае (райский сад, райское блаженство), выражаясь в средневековом искусстве также в изображениях садов любви, часословах и т.д.

В качестве самостоятельного жанра идиллия вновь расцвела в эпоху Ренессанса, объединив на гуманистической основе и в новых пространственных координатах идиллические традиции античности и Средневековья, причем идиллический характер приобрели и многие изображения святых (наиболее идиллично францисканство), Святого семейства и прежде всего Мадонны с Младенцем (особого расцвета идиллика достигла в Венеции, в творчестве Дж. Беллини и Джорджоне¹). Пережив кризис, но широко культивируясь в период маньеризма и барокко, какое-то время живя в строгих классицистических и «галантных» антикизирующих формах, идиллика постепенно стала «осовремениваться». С разрастанием городской цивилизации и удалением буржуазного человека от природы наряду с игровыми пасторалями рококо и образами, выражавшими тоску сентименталистов о «потерянном рае», «веке Астреи» и «естественном человеке», стала развиваться и бюргерская идиллика, персонажи которой обрели социальную конкретность. В чувстве же причастности кругу бытия на первый план вышло утверждение внутрисемейной гармонии, святости домашнего очага частного человека, характерное для бидермейера и дальнейших модификаций этой линии, в том числе салонной и интернационально-китчевой – как антикизирующей, исторической, так и современной, бытовой с характерным для нее сужением кругозора, ограниченностью и искусственностью переживаний, «сублимацией

¹ Яйленко Е. Венецианская античность. М.: НЛО, 2010.

чувств на неподлинном» (Н. Дмитриева). Но и в XIX веке высокая, «соприродная» идиллика, трансформируясь, играла очень важную роль в западноевропейском искусстве: у Коро, Милле, художников круга Жюль Бретона и Бастьен-Лепаж, Э. Мане¹ и импрессионистов (О. Ренуар, Б. Моризо), а затем и у символистов (Бёклин, Пюви де Шаванн), постимпрессионистов (Гоген, художники группы «Наби») и художников первой трети XX века – Матисса, неоклассического Пикассо и др.²

В допетровской Руси (а в русской народной культуре – вплоть до XX века) идиллика жила как в архаических, синкретических фольклорных формах (более всего в весенней, солнечной обрядовости и символике), так и в иконописи, составляя важный аспект поклонения Богоматери, культа Троицы и будучи присущей «русской святости» с ее «теплотой сердечной», «умилением всякой тварью» и пр. Западноевропейские формы идиллики в России органично прижились лишь в конце XVIII века, обретя важнейшее значение во времена Н. Карамзина и А. Пушкина. В живописи эта традиция проявилась как в антикизирующем, «итальянском», так и в «русском» вариантах³. Ее высшими образцами в первой половине XIX века стали работы Ф. Толстого, А. Венецианова и его круга, а также некоторые произведения А. Иванова («Аполлон, Гиацинт и Кипарис», этюды с мальчиками). С переходом от «идеальной» доминанты к «реальной» жизни идиллическая традиция в русской культуре (как и на Западе) «раздвоилась». В салонно-академической живописи идиллика имела комфортно-наслажденческий, имитационный, перверсионный характер.

Для лучших же реалистов почвой развития идиллики стали поэтические аспекты крестьянского труда, сельского, усадебного и, в меньшей мере, мещанского семейного быта, «малороссийская» идиллика. Очень характерны для этого слоя идиллики и в литературе, и в живописи образы крестьянских детей⁴. И хотя в русском реализме 1860–1870-х годов преобладал драматический метажанр, и идиллика, находясь в страдательном положении, находилась на периферии и не была близкой наиболее позитивистски мыслящим передвижникам, идилличность и размышления о судьбе идиллии в «прозаическом» противоречивом современном мире

¹ См. об этом: Чернышева М. Мане. СПб.: Бельведер, 2002.

² См. об этом, в частности, в содержательных книгах: *Boby de la Chapelle Ph. Paradis retrouve. Un itineraire artlstique*. Paris: Cercle d'Art, 2005; *Kingdom of the Sou. Symbolist Art in Germany 1870–1920* / Ed. by I. Ehrhardt, S. Reynolds. München: Prestel, 2000.

³ См. об этом: Алленов М.М. Тема «золотого века» у А. Иванова // *Античность в культуре и искусстве последующих веков. Випперовские чтения-82*. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1984; Алленов М.М.. Образ пространства в живописи «а 1а Натура»: К вопросу о природе венециановского жанризма // *Советское искусствознание* '83. М.: Советский художник, 1984; Яйленко Е. Миф Италии в русском искусстве первой половины XIX века. М.: НЛО, 2012 и пр.

⁴ Крупнейший антиковед Ф. Зелинский в статье о Феокрите в словаре Брокгауза–Эфрона выражал мнение, что «более всех пасторалей Екатерининских времен приблизился к греческому поэту <...> Некрасов в “Крестьянских детях” и родственных поэмах».

оставались важным качеством живописи – особенно московской (В. Перов, И. Прянишников, А. Саврасов и пр.)¹.

К концу века, в условиях «сумерек», кризиса традиционных связей и ускоряющегося наступления машинной урбанистической цивилизации идиллические импульсы обрели особую актуальность уже в качестве томительных и отрадных «настроений», уводящих художников и их воображение на берега рек, в сохранившие поэтическую прелесть деревни, городки, и – все чаще – в старинные усадьбы и парки, питающие мечты о «всеединстве», желание восполнить (а может быть – и победить, одуховорить) холодную и прозаическую реальность образами, рожденными фантазией и напоенными «музыкой цельного человека» (М. Врубель). И если для поколения Серова – Левитана – Коровина была более характерна пейзажно-жанровая идиллика поэтически-реалистического и импрессионистического типа (вспомним особую любовь Серова и Нестерова к картине Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь»), то для идиллики следующих «формаций», начиная с «ретроспективных мечтаний» мирискусников, характерным стало «вспоминание» все более далеких и глубоких слоев истории культуры и в то же время обращение за поддержкой к новейшим тенденциям науки. Одним из самых значительных искателей и открывателей в этом направлении и стал Петров-Водкин. В его творчестве фрустрация, вызванная разрывом между памятью о «рае детства» и неуютностью и неясностью огромного меняющегося мира, пробудила и сплавила воедино память о многих из охарактеризованных выше этапов и типах истории мировой идиллики, преобразуя эту память в веру в грядущую победу на земле «органической культуры» – цель, как говорил М. Пришвин, «может быть и недостижимую, но и неизбежную».

В формировании художников, обретении ими себя и близких традиций всегда велика роль детских, первичных, «дословесных» впечатлений от людей и природы, семейных отношений. Но более всего они важны в творчестве мастеров с идиллической направленностью таланта, воплощающих представления о «неоскорбленной», по-детски чистой, благой жизни и непосредственном единстве человека и природы. К Петрову-Водкину это относится в полной мере. Редкая по «планетарной» красоте природа окрестностей Хвалынска, любящая мать, «простая, добросердечная» семья, раннее «сроднение с Землей» (слово художника), трудом и бытом народа, знакомство с фольклором и искусством иконописания – все это

¹ См. об этом в нашей указанной выше книге о Перове и статьях о А. Саврасове и И. Соколове. Хочется подчеркнуть, что привычные представления о бытовом жанре того времени не улавливают очень важные различия между его идиллическими, драматическими и натуралистическими (этнографическими) типами. Мы не касаемся здесь огромной важности идиллического измерения в творчестве как крупнейших русских писателей-реалистов, прежде всего Л. Толстого и А. Чехова, так и интенсивности его даже в общественной мысли. Так, Н. Чернышевский в «Что делать?» характеризовал желанное состояние общества как «идиллию для всех».

не раз описывалось в литературе о Петрове-Водкине и, главное, очень многое определило в его творчестве.

Но «путь к себе» был сложным. И социальные впечатления от жизни в провинции и Петербурге, и учеба в Самарских классах живописи и рисунка Ф. Бурова (1893–1895) и Школе Штигица (1895–1897) не были благоприятны для становления, «саморазвертывания» его дарования, причем неудовлетворенность мещанской средой и предлагаемыми учителями формами искусства в эти годы компенсировалась воспоминаниями о родном Хвалынске, Волге и домашнем уюте, любви матери, являвшейся главным корреспондентом переписки и своего рода «верховным существом», сакральным центром его памяти детства¹.

Только в Москве, в духовно-творческом поле Училища живописи, ваяния и зодчества (1897–1905) он нашел опору для начала пути в большое искусство², органично вписавшись в атмосферу, сформированную еще В. Перовым, А. Саврасовым и В. Поленовым, что отмечали воспитанники Перова Н. Касаткин и К. Горский, говоривший что в Петрове-Водкине есть «искра божия»³. Характерно что М. Нестеров, при неприятии живописной системы зрелого Петрова-Водкина, позднее усмотрит в его книгах характерную для московской идиллики «аксаковскую» «несравненную простоту, неподдельность тона», «теплоту и безыскусственность»⁴.

Как и его товарищ и земляк П. Кузнецов, Петров-Водкин оказался особенно чутким к «отрадным» образам живописи Серова (ставшего его главным учителем) и московской пейзажной идиллике и элегике «настроения». Его ранние работы, написанные во время поездок на «малую родину», настроены по левитановскому камертону и не чужды чеховским интонациям («Двое в лодке»; «Дворик», 1897; «Около усадьбы», 1899 и особенно «Дворик ночью», 1901 – скорее всего, изображение матери художника с гусями).

Разброс творческих интересов Петрова-Водкина в те годы обнаруживает тяготение и к другим типам идиллики, причем наряду с идиллико-драматическими сюжетами «перовского» типа он пробовал силы в духе



Кузьма
Петров-Водкин
Дворик ночью. 1901
Государственный
Русский музей

¹ «Образ и душа» матери парили над всей окружавшей в городе «гадостью» «поддельных лиц-меров», «князей мира сего» и «бушующим миром людей» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М.: Советский художник, 1991. С. 39–40).

² «Штигицкая разочаровала <...> Милых красот не вижу <...> Мне мерещится тихий плеск воды гладко зеркальной поверхности Волги <...> у меня нет стержня. В конце концов я все-таки перебрасываюсь в новую атмосферу <...> в Москву <...> начинается моя школа, русская школа» (Там же. С. 322); «Москва и ее характер мне милее» (Там же. С. 139).

³ Там же. С. 44.

⁴ Там же. С. 281.

салонно-академической идиллии Семирадского и Бакаловича¹, а также Бёклина, о раннем увлечении «сатирами и наядами» которого он вспоминал в связи с путешествием в 1900 году в Германию, где был разочарован, увидев в подлиннике «неряшливую» живопись мастера, до этого близкого ему своей «человечностью»².

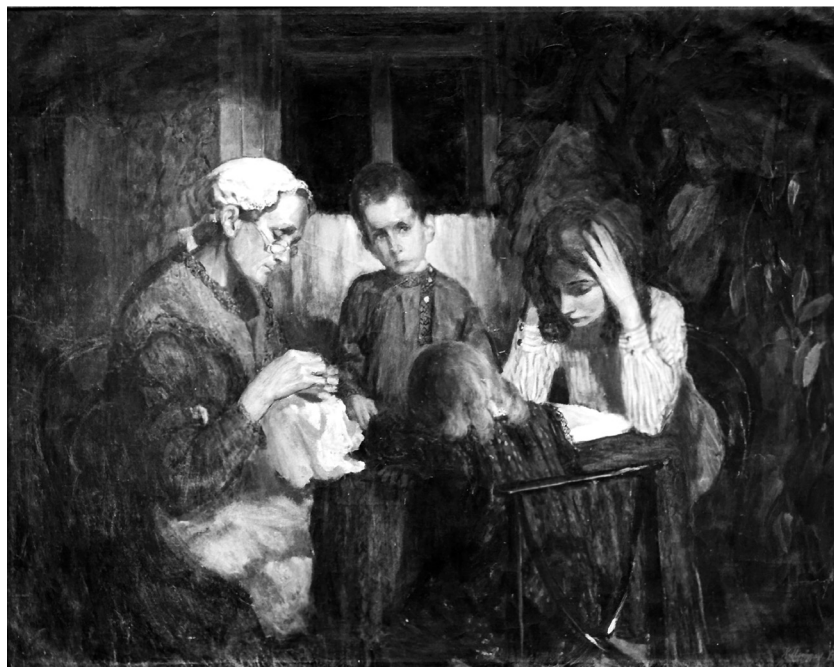
Поездка на велосипеде через Белоруссию и Польшу в Германию, учеба в школе Ажбе и впечатления от немецких музеев и выставок, быта и культуры стали очень важным этапом накопления запасов его памяти. Позже он вспоминал о своих размышлениях перед полотнами Штука и Ленбаха, на выставке французского искусства в Мюнхене и пр., причем, видимо,

¹ Эта амплитуда интересов очевидна и в ранних работах, и в датированном 1900 годом письме Петрова-Водкина матери, где он описывает свои эскизы: «Небольшая крестьянская изба, старик-отец, сын и его жена только что поужинали, в избе полутемно и грустно <...> они задумались под напевы непогоды и застыли каждый в своей позе <...> теперь пишу противоположный – яркое солнце, лодка подъехала к мраморной лестнице и из нее выходят две женщины – это из египетской жизни» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 51). Известно, что Петров-Водкин в юности пережил кратковременный период увлечения Семирадским, но вскоре пришел к выводу, что это «пустая декоративная слащавость». О подключении юного Петрова-Водкина к «перовским» импульсам московской школы, как нам кажется, говорит и факт его работы в 1900 году над несохранившимся эскизом «Утопленница» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 55).

² Там же. С. 311.

Кузьма
Петров-Водкин
Семья за столом
(Семья сапожника)
1902
Научно-исследовательский музей
Российской академии
художеств





назвал далеко не все отложившиеся тогда в памяти, а затем и в творчестве явления. Так, выставки Мюнхена и Берлина начала 1900-х годов «кишели» работами художников-символистов, питавшихся идеями Ницше и антикизирующей «райской идилликой» круга поэта Штефана Георге, с которыми (например с картинами Л. фон Хофмана и А. Фолькмана) будут перекликаться некоторые позднейшие его произведения.

Но в самом начале XX века Петрову-Водкину оказалось ближе специфическое сочетание бытовой идиллии в традициях бидермейера и сакрального евангельского начала в духе одного из лидеров мюнхенского Сецессиона Ф. фон Уде, у которого «Христос бедных» являлся в современной обстановке, благославляя жизнь честных тружеников.

Как нам кажется, влияние религиозной живописи фон Уде просматривается уже в описании росписей саратовской церкви Казанской Божьей матери, созданных Петровым-Водкиным вместе с друзьями в 1902 году и уничтоженных по требованию церковных властей за «осовременивание» религиозной живописи. В какой-то мере оно, видимо, определило и решение двух вариантов картины «Семья»: 1902 года – «Семья за столом» («Семья сапожника», НИМРАХ) и 1903 года – «Семья художника» (Хвалынская картинная галерея им. К.С. Петрова-Водкина). В них ясно выражена стартовая духовная ситуация творчества художника: изображение идиллической домашней сцены содержит в себе и чувство святости семейного круга, и память об огромном загадочном мире, жить и творить в котором предстоит детям. В образах матери и мальчика – своего *alter ego* – автор явно дает аллюзию на изображение Мадонны и Младенца

Кузьма
Петров-Водкин
Семья художника
1903
Хвалынский
художественно-
мемориальный музей
К.С. Петрова-Водкина

(в варианте «Семья за столом» – «Святого семейства»)¹. Причем в том же 1903 году сакральное измерение образа материнства присутствует в его творчестве и в чистом виде – в майолике «Богоматерь с Младенцем» на фасаде церкви Ортопедического института Вредена в Петербурге. Такое сочетание и прежде встречалось в московской живописи – у того же Перова². Но еще характернее подобное просвечивание сквозь быт сакрального плана стало для символизма, в литературе которого самые простые семейные сцены часто воспринимались как окно в мир «высших существ» (см., например, поэму Д. Мережковского «Семейная идиллия»).

«Богоматерь с Младенцем», исполненная в выраженной стилистике модерна, стала одним из проявлений символистского «раздвигания преград для времени и пространства», которое ощутимо и в «Автопортрете» 1903 года, и в литературном творчестве Петрова-Водкина того времени – пьесах «Жертвенные» и «Звонящий остров», отмеченных влиянием Ф. Ницше и Г. Ибсена, Г. Гауптмана и В. Соловьева. Петров-Водкин прошел тогда через своего рода «треплевский» период (вспомним героя Чехова с его «мировой душой») страстного переживания новых, космических параметров духовного самоопределения. Сюжеты и стилистика эскизов 1904 года («Прометей», «Демон», «Фантазия», «Отшельник») говорят о его напряженных размышлениях о сущностных энергиях бытия и культуры, земном и небесном, «зверином» и «ангельском», светящемся (огненном) начале в человеке и его творчестве. В живописи это сказалось в специфическом врубелизме ряда его работ, в общекультурном и философском планах – в эзотерических интересах, «гётеизме». Почитание Гёте и прежде было присуще московским художникам со времен К. Рабуса³. Но если ранее в нем видели поэта, исследователя природы и теоретика цвета, то для Петрова-Водкина он прежде всего автор «Фауста», прозревавший «прафеномены» и создававший символы космических существ. Художник вспоминал, как они с приятелем-архитектором – «сыном крестьянина, еще

¹ О стремлении к «подобобытию Христу», характерном в то время для Петрова-Водкина, а также о характере ощущения им своей особой миссии свидетельствуют и его письма матери того времени, например: «Я горжусь, что и мне ты передала еще с детства <...> благородные заветы. <...> В этом и есть Христос, отдавший все свои помыслы, свою жизнь для других <...> и теперь где-нибудь в тишине работает великий человек, чтобы принести на землю ясность и мир, одно должно быть – это вера в то, что человек все-таки придет к этому, и на земле наступит Царство Божие, царство великой правды» (Отдел рукописей ГРМ. Ф. 105. Ед. хр. 1. Л. 31–32).

² Мы имеем в виду, в частности, исполнение в 1868 году Перовым корреспондирующих между собой картин «Спящие дети» и «Богоматерь у моря житейского. Сон, приснившийся художнику».

³ См. в нашей вступительной статье к каталогу выставки А. Саврасова о преподавании К. Рабусом теории цвета «по Гёте» и формулировании Левитаном (также изучавшим творчество немецкого поэта-мыслителя) своего идеала пейзажиста словами из стихотворения Баратынского «На смерть Гёте»: «Одною с природой он жизнью дышал». Страстно увлекался Гёте Врубель, который, между прочим, был в восторге от поэмы «Герман и Доротея».

полным пейзажного озарения», в 1904 году, читая Гёте, «купались в космической романтике <...> Микрокосмы и макрокосмы <...> двигали жизнью <...> Вставали перед нами века земных наслоений, сдвиги и катастрофы, ритмизованные гением художника. Чеканились перед нами периоды мировых событий. Ряды атмосфер обвивали землю, удаляясь в глубину других систем и туманностей»¹.

Влияние Гёте, безусловно, многое определило в обращении творческого внимания Петрова-Водкина к переживанию и стремлению воплотить космическую сущность гармонии и красоты, «идеальных созвучий и аккордов», «музыки сфер». На «врубелевском» этапе это более выразилось в картине «Орфей» (1904). Возможно, уже тогда была задумана и картина «Хаос» (1906), где в «слепом ничто» зарождается младенец гармонии разума и упорядоченной Вселенной: голова окруженного змеями хаоса зародыша являет собой сферу – символ совершенства космоса.

Недолгий период трагического врубелизма вскоре сменился идиллической доминантой работ, в которых явно влияние Борисова-Мусатова² («Цветущий сад», «В саду», «Адам и Ева» – все 1904). Но работы старшего товарища показались Петрову-Водкину «неполными»: «в них не было <...> засоса в символ вещи»³. И если мусатовская акварель 1902 года «Дафнис и Хлоя» (на сюжет античного романа-идиллии) имеет более поэтически-«настроенческий» просветленный характер, то петрово-водкинский эскиз «Адам и Ева» явно знаменует углубление Петрова-Водкина в размышления о прафеномене человечности, символизируемой представлением о соответствующем прекрасному творению Бога безгрешном состоянии людей. Углубление в постижение основ и различных исторических форм и способов соотнесения человека с гармонией космоса становится главным вектором его поисков второй половины 1900-х годов, вызревания его «поэтической философии красок»⁴. В формальном же плане очевиден поворот художника к неоклассическому (антикизирующему) символизму.

Поездка в Италию, предпринятая Петровым-Водкиным в 1905–1906 годах, явно была продиктована его стремлением дойти «до самой сути» истории искусства. Этот «замах» ощутим в маршруте путешествия:



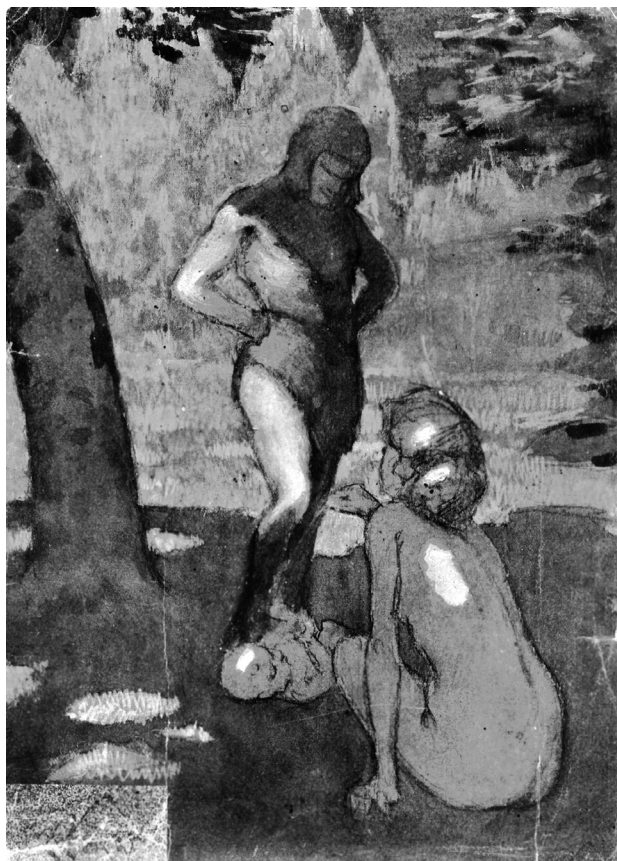
Кузьма
Петров-Водкин
Орфей. 1904
Частное собрание

¹ Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. С. 506.

² Сам Петров-Водкин вспоминал о влиянии на него и произведений, и семейной жизни Борисова-Мусатова, уюта его домашней обстановки, где «цветочные гирлянды <...> жена и сестра, как бы вышедшие из его холстов, увязывали обстановку с его картинами. <...> на всем чувствовалась мягкая женственность...» (Там же. С. 513).

³ Там же. С. 513.

⁴ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 77.



Кузьма
Петров-Водкин
Адам и Ева. 1904
Частное собрание

Стамбул (Византия, искусство Ислама), Афины (античная Греция), Италия («Вечный Рим», Венеция, Флоренция, Неаполь, Помпеи и пр.)¹. Мало работая кистью, он прежде всего занимался там изучением природы и художественных памятников, сознательно накапливая **фонд памяти**, «большой фундамент для уже собственных переживаний в Париже»², причем очень важное значение для него имел «планетарный» аспект истории изобразительного искусства как смены различных форм **«слияния с природой через живопись»**³.

Не раз отмечалось, что без итальянских впечатлений невозможно понять его дальнейшее творчество. Обычно, однако, говорят лишь о влиянии

¹ При этом во время поездки Петров-Водкин еще находился под большим влиянием Гёте, о чем говорят и маршрут, и «геопозитический» пафос (Петров-Водкин, как и Гёте, поднимался к жерлу Везувия), и прямо подражающий «Фаусту» написанный в Италии в конце 1905 года интереснейший драматический отрывок «Сказка жизни». Любопытно, что Петров-Водкин планировал (но не смог) побывать на родине Феокрита – Сицилии, «где <...> соловьи и где всегда вечная весна» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 83).

² Там же. С. 79.

³ Там же. С. 318.



на художника мастеров итальянского Возрождения. Но еще более важно, что основой и мерой для осмысления истории искусства для Петрова-Водкина стал античный художественный космос, «первообразы» культуры и искусства Древней Греции, по его мнению, непревзойденные по совершенству, «непосредственности творчества»¹, «мере такта» (здесь и дальше об античности см. 16–17 главы книги «Пространство Эвклида») и выявлению красоты «аппарата» человеческого тела. «Ясная, солнечная, донага простая для всех» эллинская культура («греческая энергия») и в дальнейшем ощущалась художником как «наша общая родина», причем и высшие достижения древнерусского искусства он связывал с «наследованием эллинского мирозерцания», которое «преобразится, минув сухость канонов, в Рублеве и Дионисии нашего Возрождения». Показательно, что среди немногих рисунков к итальянской части его книги, на страницах, посвященных соотносению наиболее подлинной для него – античной – красоты и современности, художник поместил пасторальное изображение античного пастуха-козопаса, явно отсылающее читателя к ассоциативному ряду, возглавляемому образом автора «Трудов и дней» Гесиода (бывшего и козопасом, и крестьянином).

Разумеется, Петров-Водкин глубоко вдумывался в сущность смены античности «новым небом», «новой культурой не от мира сего» «с талисманами рыб, креста и ягненка». Но в его суждениях о куполе Святой Софии и византийских мозаиках, «двоезвучии греко-Рима и христианства» в «вечном Риме» и любимых мастерах Ренессанса живет память

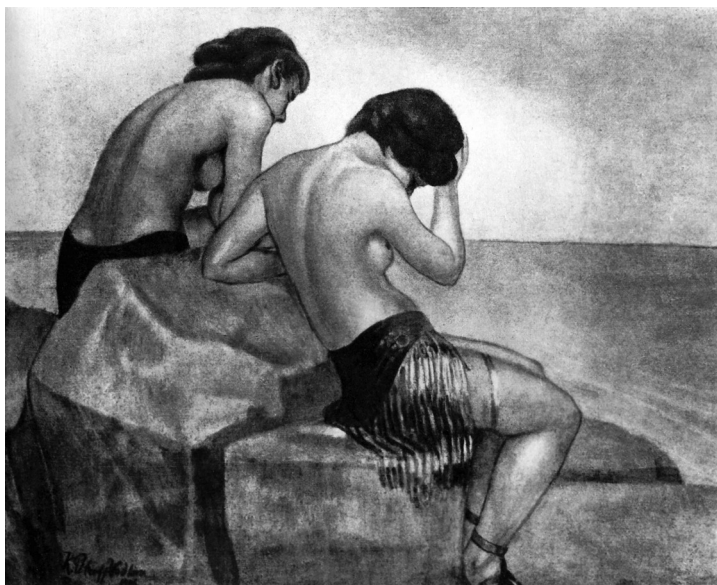
Кузьма
Петров-Водкин
Козий пастух. 1932
Заставка к главе
«Живая натура»
повести
«Пространство
Эвклида»
Государственный
Русский музей

¹ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 73.

о том, что «все начала экспрессии <...> законов построения и разворота форм, которыми орудовали мастера Возрождения», открыты античными художниками, а лучшие мастера Ренессанса умели, по его выражению, соединить «греческую меру такта» и «средневековый напор на вещь». При этом наиболее близкими ему оказались мастера, причастные к идиллике: в работах и текстах Петрова-Водкина до конца дней жила память о Беато Анджелико и Рафаэле, Джорджоне и Джованни Беллини (его «Мадонну» из галереи Брера он считал едва ли не «наисердечнейшим» произведением мировой живописи). А среди образов бесконечно ценимого им Леонардо да Винчи он предпочитал увиденную уже в Лувре наиболее идилличную «Мадонну со Святой Анной». В дальнейшем же развитии европейского искусства Петров-Водкин видел признаки все большего «разлада человека с жизнью планетарной», преодоление которого стало одной из главных задач его собственных исканий.

В работах Петрова-Водкина первого парижского периода (1906–1907) обычно выводятся на первый план формально-штудийные задачи и влияние европейского искусства (прежде всего – Пюви де Шаванна и художников группы «Наби»), рассматриваемое на уровне стиливых характеристик. Но это притяжение имело, конечно, более глубокие причины, соответствуя стремлению художника осмыслить накопленные в Италии впечатления и воплотить свои размышления о сущности искусства, соотношении классических первоисточников и искомого им единства микрокосма произведения искусства и гармонии макрокосмоса. Убежденный идиллик и певец античности П. Пюви де Шаванн, как и близкий любимому в то время Петровым-Водкиным Метерлинку «поэт весны» М. Дени, были интересны ему не только внешней, но прежде всего

Кузьма
Петров-Водкин
Элегия. 1906
Местонахождение
неизвестно



внутренней формой своего искусства, способами воплощения «грезы о Золотом веке», чувства «райского блаженства» и состояния, «когда небо и земля слиты в созвучии»¹. В то же время он явно стремился избежать бесплотного «иномирия» (потом он скажет: «прекрасной нуди») их работ и, вдохновляясь пластичностью античного искусства, добиться единства одухотворенности, символического смысла и передачи основных законов «воздвижения» и взаимодействия тел в мировом пространстве, «круглом» живом космосе. Этот поиск читается в натурных этюдах (в них порой живет память о виденных в Италии античных статуях, в частности о «Сидящем Гермесе») и особенно – в работах 1906 года «Элегия» (не сохранилась) и «У фонтана» (ГТГ), где Петров-Водкин, судя по всему, стремился в чистом виде постичь и воплотить инвариантные основы различных жанров².

Изобразив в «Элегии» женщин, тоскующих на морском берегу, он попытался при полной объемности и телесной конкретности выразить присущее этому жанру томительное чувство малости и бренности человека перед лицом океана пространства и времени. И хотя (в отличие от экспрессивного эскиза, отсылающего к античным прототипам и отчасти Бёклину) картина «пахнет мастерской», здесь формулируются какие-то важные общие принципы, «как бы собраны внешние признаки будущих картин»³ Петрова-Водкина. Незавершенная работа «У фонтана», судя по всему, имела для него смысл воплощения основ идиллии как передачи светлого чувства причастности людей вечному источнику жизни и кругу бытия. Во всяком случае изображение сконструировано из постоянных для идиллии мотивов и символов – круг, чаша, отражение неба в воде, танцующие девы, «в хор круговидный любезно сплетаясь руками» (из гомеровского описания щита Ахилла) – и в него введена прямая цитата, сообщающая образу античную «меру такта»: одна из дев является «двойницей» поэтичнее образа античной живописи – «Флоры» из Неаполитанского музея. Этим работам соответствует текст в записной книжке того времени: «Поэзия – ритм мирового движения. Радость – счастье в покое – в дружбе с мировыми законами (любовь) (идиллия. – В.П.) <...> грусть – сознание подчиненности необратимой воле (суть элегизма. – В.П.)»⁴.

Но при всем «теоретическом» интересе эти работы имеют какой-то лабораторный, лишенный живой энергии характер, что позволяет лучше понять природу пережитого художником в 1907 году в Париже кризиса роста, когда он почувствовал, что «забылось что-то ценное, надо было

¹ Петров-Водкин К.С. Звонящий остров // РГАЛИ. Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 118. Л. 7.

² Размышления о специфике жанров и влиянии их и на самого автора, и на зрителей будут присущи Петрову-Водкину и в дальнейшем – см., например, работы 1908 года «Театр. Трагедия» и «Театр. Фарс».

³ Сарабянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. М.: Искусство, 1971. С. 36.

⁴ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 292.

Кузьма
Петров-Водкин
У фонтана. Эскиз
1906
Государственная
Третьяковская
галерея



найти или припомнить забывшееся», «стряхнуть с себя лишнее, накопившееся в этом необъятном по грохоту и глупости городе»¹.

Кризис был преодолен благодаря поездке в Африку (апрель – июнь 1907 года). Потребность в энергетической подпитке чувства жизни и ее основ контактом с первозданной природой, бытом и верованиями «примитивных» народов испытывали тогда многие деятели зарубежной и русской культуры. Тем более естественно это было для Петрова-Водкина с его изначальной «сродненностью с Землей» и размышлениями об первородных основах человеческого существования.

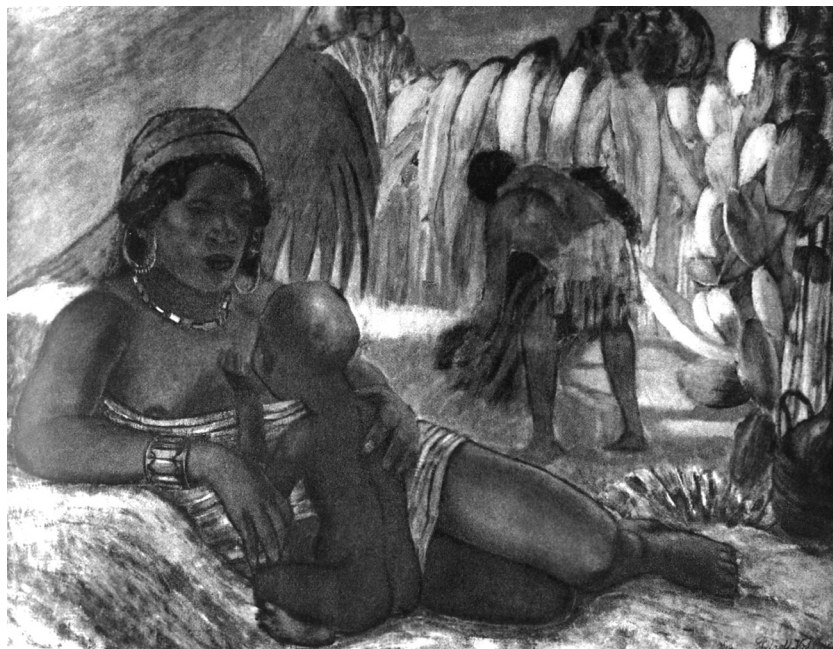
О том, что он нашел в Африке опору своему «взысканию рая» говорят работы и письма того времени, в которых звучит радость обретения искомых впечатлений и переживаний (он почувствовал себя «в настоящем раю»: «Это какая то сказка, вот-вот из-за пальмы Адам и Ева выскочат»²). Признавался он и в том, что эти переживания

Флора (Весна)
I век до н.э.
Фрагмент фрески
из Стабий
Национальный
археологический
музей, Неаполь



¹ Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 93.

² Там же. С. 103. Слово «рай» с тех пор часто повторяется в письмах художника. «Мой рай», – говорит он о полюбившемся тропическом саде в Бискре. «Любовь наша будет нашим отдыхом и даст нам рай на земле» пишет он жене (Там же. С. 105–106). Ср. также: «Под Парижем в деревне прямо рай: цветет, зелено, соловьи заливаются <...> но все-таки такой весны, ночей лунных, таких, как у нас на Волге, трудно найти» (Там же. С. 116); «В Юрюне – раек среди роз, горя и моря» (Там же. С. 116) и т.п. А в детской повести «Айоя» (художник работал над ней с начала 1910-х годов) восхищение героя красотой таинственного острова выражено словами: «Как хорошо <...> должно быть, таков был сад в раю...» (Петров-Водкин К. Айоя. Приключения Андриюши и Кати в воздухе, под землей и на земле. СПб.: Грядущий день, 1914. С. 48).



были пробуждением памяти «рая детства»: «И узнал я себя снова, как бывшим в детстве <...> допущенным к ласкам Матери»¹.

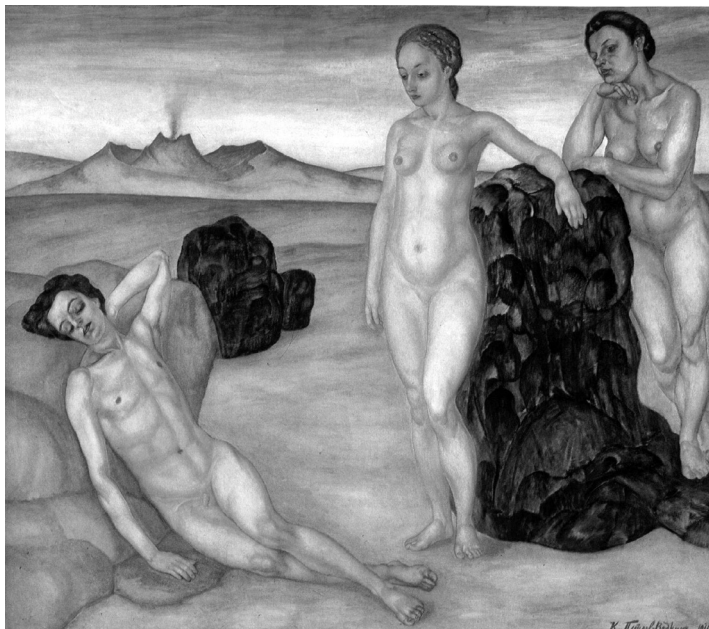
Стилистика африканских работ имела в какой то степени возвратный характер: в изображениях ночной пустыни ощутима память о левитановской медитативности слияния с сумеречным пространством, а в изображениях жизни туземцев налицо элементы «бытовой» идиллии («Поцелуй», «Негритянка»). В отличие от идиллий Гогена, внимание Петрова-Водкина обращено не к присущим миру туземного Эдема таинственным верованиям и нирване жизни среди «духов природы», а к проявлению в соприродном быту туземцев вечных и простых основ жизни – труда, любви, рождения и воспитания ребенка, в которых он видит «общую, вечную, непреходящую субстанцию, независимую ни от каких переменных величин, но всегда живую»². В главной же картине серии – идиллии «Семья кочевников» (художник назвал ее «Африканская Мадонна») модифицирована схема «Семьи» 1903–1904 годов, но с опорой на античные впечатления – фигура матери скульптурна и монументализирована в духе древних изображений возлежащих богинь.

«Вспоминание забытого» в Африке повысило творческий тонус художника, прочистив и оживив его чувство всеобщих, родовых (семейных) начал человеческой истории, в том числе античной: в исполненной двумя годами позже идиллии «Греческое панно» (1910) он, свободно

Кузьма
Петров-Водкин
Семья кочевников (Африканская
семья). 1907
Чувашский
государственный
музей, Чебоксары

¹ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 669.

² Сарабянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. С. 49.



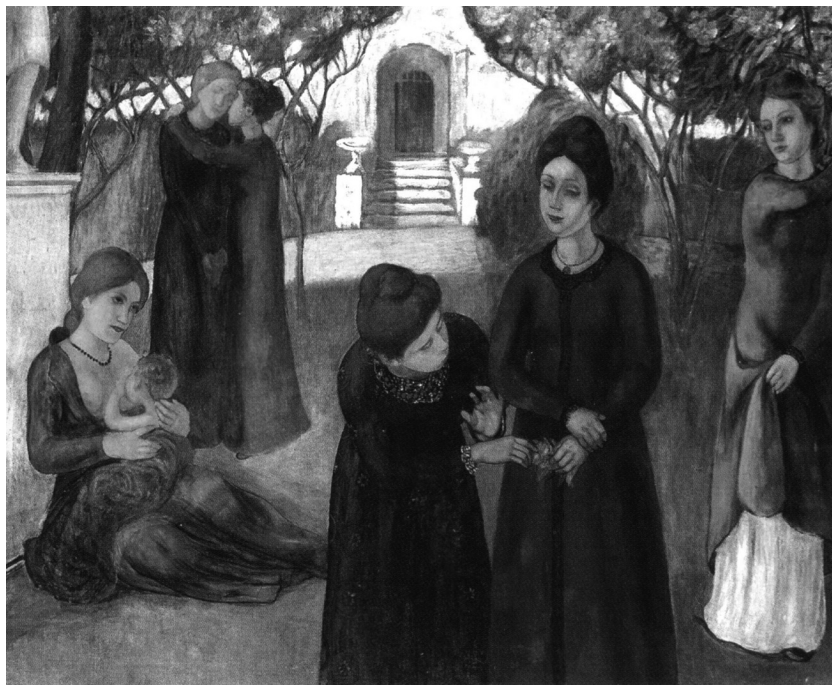
Кузьма
Петров-Водкин
Сон. 1910
Государственный
Русский музей

интерпретируя мотив, известный еще по древней вазописи, очень живо и светло запечатлел античную семейную «троицу» и встроился в традицию изображений Золотого века в европейском искусстве (прежде всего вспоминается Флакман).

В идиллическом и элегическом модусах были исполнены и другие работы конца 1900-х – начала 1910-х годов, начиная с задуманной еще до поездки в Африку картины «Берег» (1908), в которой ощутима перекличка и с античными первоисточниками, и с творчеством Пюви де Шаванна, в частности с его картинами «Девушки у моря» (1879) и «Пасторальная поэзия» (1891).

Важную роль играют «воспоминания» о традициях мировой идиллики в картине «Сон» (1910), которую Петров-Водкин написал уже по возвращении в Россию. Как известно, он расшифровывал ее как символическое изображение «человеческого гения <...> поэтического сознания <...> пробуждение которого стерегут <...> вечно сопутствующие творчеству <...> красота и уродство»¹. Не раз отмечалась близость структуры этой картины идиллическому «Сну рыцаря» Рафаэля. Но ряд аналогов образу «поэтического сознания» можно значительно расширить изображениями спящих персонажей у идилликов разных эпох: Джорджоне и Корреджо, Милле, нашего Венецианова и того же Пюви де Шаванна, в картине «Грёза» («Сон», Музей Орсе) воплотившего сходную коллизию выбора (у него это грезящиеся поэту начала Богатства, Славы и Любви).

¹ Цит. по: Селизарова Е.Н. Произведения Петрова-Водкина в Государственном Русском музее. Л.; М.: Советский художник, 1966. С. 2.



Отметим, что состояние сна (отдыха), не раз встречающееся в работах Петрова-Водкина, – мотив, органически присущий идиллике: в состоянии спокойного сна («сна младенца») человек на время выходит из «автономного режима» и ритмами своего дыхания и сердцебиения сливается с природой, «возвращается» в нее. У Петрова-Водкина связь с этой традицией очевидна и в других работах. Так, на одной из иллюстраций к книге «Аойя» изображение спящей девочки почти буквально совпадает с работой русского жанриста-идиллика А. Лашина «Спящий пастушок» (1862, Пензенский художественный музей), в свою очередь имеющей классические прототипы.

Спектр «воспоминаний» об античной, ренессансной и пуссеновской идиллике дают и картины «Колдуньи» (1908, не сохранилась), «Изгнание из рая» (1911), «Вакханка», «Юность» (обе – 1912). А в картине «Язык цветов» (1910) Петров-Водкин вновь перекликается с идиллиями Борисова-Мусатова и М. Дени.

Но важнейшую роль в его творчестве с 1910 года начинает играть воссоединение с «русским космопсихологосом» (Г. Гачев) и традициями искусства Древней Руси. Внешним образом оно было стимулировано работой Петрова-Водкина в Овруче, где в храме Василия Златоверхого он исполнил фрески «Жертвоприношение Авеля» и «Каин убивает своего брата Авеля», а куполе над ними – изображение радуги с всевидящим Оком. Но работа не была случайной, а желание заказчиков, чтобы фрески были исполнены «в стиле XII века», отвечало его стремлениям, причем и сюжеты, и их решение избрал сам художник.

Кузьма
Петров-Водкин
Язык цветов. 1910
Государственный
музей искусств
Республики
Казахстан, Алматы

Не касаясь всей широты и глубины комплекса вопросов, связанных с обращением художника к традициям иконописи, отметим, что и этот «регистр» его творчества имел прямое отношение к памяти детства художника: он говорил, что при работе над фресками ярко и живо пробудились воспоминания и о первых впечатлениях от старообрядческих икон¹ и собственных детских опыта в этой области.

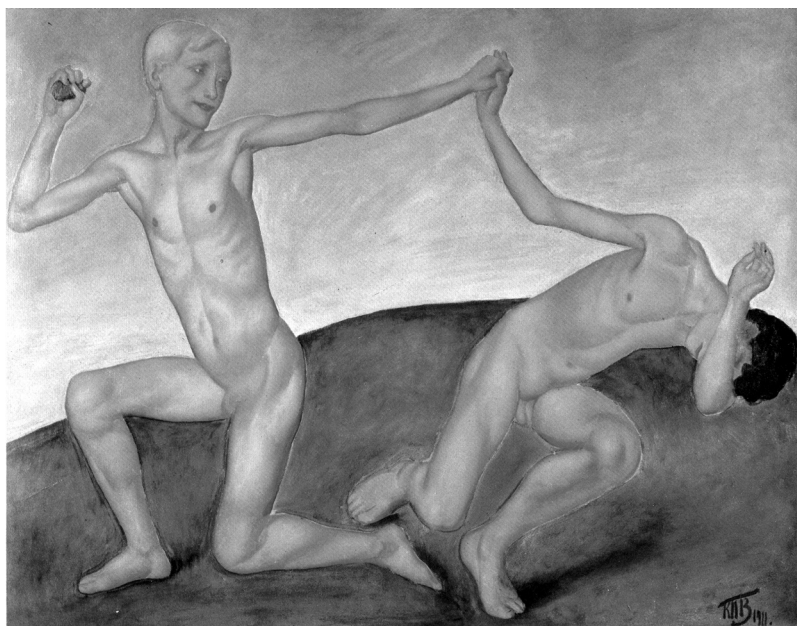
Тема же рая (райского сада) и раньше, как мы видели, настойчиво звучала в текстах и работах художника. Теперь же он обращается к библейскому сюжету, веками служившему основой для размышлений о судьбе «безгрешной» сущности человека после вступления его на путь познания добра и зла. И если кроткий пастух Авель не раз являлся в литературе в качестве своего рода идеального пасторального персонажа (в «Смерти Авеля» известнейшего идилика XVIII века С. Геснера, например), то образ Каина не раз служил для иных творцов нового времени первообразом людей, наделенных «гордостью», «духом сомнения».

Именно диалектика сосуществования в истории человечества людей, «наивно» преданных высшему небесному свету и наделенных «чертами божественной премудрости, являемой от Бога чистым и простым душам»²,

Кузьма
Петров-Водкин
Мальчики
(Играющие
мальчики). 1911
Государственный
Русский музей

¹ Характерно, что перечисление запомнившихся ему с детства «цветовым свечением» икон новгородского письма он начинает с «идиллического» образа: «О тебе радуется ... всякая тварь», а Рублев и Дионисий показались ему «уже близкими и знакомыми с детства» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 130).

² См.: *Пуарат Ф.* Просвещенный пастух, или Духовный разговор одного благочестивого священника с пастухом, в котором открываются дивные тайны божественной и таинственной премудрости, являемой от Бога чистым и простым душам / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб., 1806.



и – своевольных, наделенных даром творчества, но отпадающих от бога («с небом гордая вражда»), видимо, и волновала Петрова-Водкина в этом сюжете. Такая интерпретация проясняет слова Петрова-Водкина, что его картину «Играющие мальчики» (явно связанную с сюжетом и решением овручских фресок) он посвятил памяти Серова и Врубеля (их отношения действительно имели характер дружбы-вражды, особенно со стороны Врубеля).

Этот «диалектический» аспект картины не отменяет ее характера как своего рода космической идиллии детства (пространство здесь имеет характер планетарного «позема»), встраивающейся как в череду изображений играющих в раю ангелов – ее ближайший аналог – панно Матисса «Танец» – также представляет собой вариант фрагмента «райской» картины французского мастера «Радость жизни» (1905–1906, Фонд Барнса, Мерион, США), вдохновленной греческой вазописью, – так и «бытовых» идиллических изображений играющих детей в жанровой живописи (В. Перов «Дети на катке»), причем сама идея картины, согласно В. Костину, возникла при наблюдении играющих ребят на пляже. Несомненно, что, работая над картиной, Петров-Водкин вспоминал и «этюды с мальчиками» любимого А. Иванова.

Таким образом, с 1910 года отчетливо обозначаются принципы искусства зрелого Петрова-Водкина, соединяющие «родное и вселенское», бытовую идиллику, часто связанную с личными детскими и семейными переживаниями, и «планетарные» символические решения, в которых просматриваются органично сплавленные слои (иконографические, пространственные, цветоцветовые, мелодические), несущие память о художественных откровениях античности и Ренессанса, народном творчестве, опыте реалистической живописи и «солнечной мистике» (Е. Трубецкой) древнерусских икон, богородичных образах, фресках Дионисия и, конечно, «Троице» Андрея Рублева.

Исследователи не раз писали о влиянии сферического пространства, внутренней музыки и ликов рублевской иконы на формирование зрелого творчества Петрова-Водкина и проявлении этого влияния как в прямом обращении к этому сюжету, так и во многих картинах – от «Купания красного коня» (1912) до «После боя». Очень наглядна эта связь в некоторых подготовительных работах, особенно в одном из эскизов к картине «Девушки на Волге». Связь эта не только не противоречит нашему положению об идиллической доминанте творчества Петрова-Водкина, но заставляет еще глубже задумываться о природе этого метажанра. Ведь с определенной точки зрения именно рублевская «Троица» являет собой, возможно, совершеннейший в истории мирового искусства образ благого переживания мирового всеединства, которое так или иначе составляет (даже и в «профанных», узких, превращенных вариантах) суть идиллических стремлений¹, а гениально воплощенные Рублевым

¹ Между прочим, в Библии Троица в виде странников является благочестивым Аврааму и Сарре, в которых ученые видят аналогию классическим персонажам идиллической традиции – Филемону и Бавкиде.

композиционно-смысловые и музыкальные основы и принципы, троищность в круге¹ просматриваются во множестве идиллических произведений.

В России же при всех перипетиях развития ее культуры, как нам кажется, эта традиция, как и специфическое переживание и истолкование света как божественной энергии, творящей мир и единой в физической и духовной, эмоционально-нравственной ипостасях², имела особое значение, став основой для того взыскания «всечеловечности» и «насущного единения с Вселенной» (Достоевский), которая была присуща и деятелям светской русской культуры. Не случайно присутствие рублевского начала исследователи (М. Алпатов, Д. Сарабьянов, М. Алленов и другие) не раз констатировали в творчестве крупнейших русских живописцев, связанных с идиллической традицией, – В. Боровиковского и А. Венецианова, А. Иванова, А. Саврасова, И. Левитана и, конечно, у сознательно апеллировавших к рублевскому первообразу художников XX века – К. Петрова-Водкина, П. Кузнецова и других мастеров, наделенных даром «монументального лиризма» (В. Фаворский).

Не менее чуток Петров-Водкин к традициям русского богородичного иконописания, прежде всего к типу «Умиление», по-видимому, наиболее выражающему для него идею святости «материнства вообще» (слова художника). В то же время его работы каким-то образом «помнят» не только о древнем «материнстве Земли»³, о древнерусских богородичных иконах и фресках Дионисия, но и об образах великих итальянских идилликов, а также русской идиллике XIX века. В этом смысле, при всей чуждости Петрову-Водкину «пассивной» живописи передвижников, внутренняя социально-нравственная и поэтически-образная связь с ними в его творчестве сохранялась едва ли не более, чем у кого-либо из мастеров его «формации». Это и сходство «проявления» в простых женщинах и детях «мадонского» начала и «святой человечности» с помощью скрытых цитат из классической живописи и иконописи (см. об этом в нашей книге о Перове), и пафос «умиления злых сердец» (разве не этот смысл имеет перовская «Тройка»?), и особенности изображения идиллических сцен из крестьянской жизни (при всей разнице цветового строя некоторые работы Петрова-Водкина буквально «вторят» эскизам Перова).

Решение же пасторального мотива «Купания красного коня» «помнит» и о соляных коньках на крышах изб людей, «живущих по солнцу» (из «Ключей Марии» С. Есенина), о всадниках с фриза Парфенона и небесных воинах иконописи, о светоносном «Купании лошади» В. Серова

¹ Среди трудов, посвященных «Троице» и тринитарным структурам в бытии, познании и истории культуры особенно богатые и полезные для нашей темы материалы, в том числе иллюстративные, см. в: *Борзова Е.П.* Триадология. СПб.: СПбКО, 2013.

² Об этом неоднократно писал Д.В. Сарабьянов, в частности в книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» (М.: ГИИ, 1998) и статье «Огонь и свет у Сурикова» (Искусствознание 2/98. М., 1998).

³ В повести «Айоя» не раз говорится о Земле как «великой матери всех живущих».

и о той радости слияния с природой, которую сам художник не раз переживал в юности на берегах Волги и которая была по-своему замечательно выражена в идиллике XIX века – в частности в «Бежином луге» Тургенева и жанровых работах В. Маковского, посвященных крестьянским детям и их любимому делу – водить лошадей в ночное¹. Именно это слияние реально-бытового (идиллического) и сакральных «слоев», координированное с наличным состоянием общества и культуры, делает картину выражением надежды на пробуждение и действие в грозной современности «светлой сущности» бытия, которую он утверждает, «мечтая об очищении человечества и страстно лелея идею его обновления <...> возвращая к исконным людским качествам»².

Понимание присущей эмоциональной основе, образному мышлению и «фонду памяти» искусства Петрова-Водкина высокой идилличности, как нам кажется, помогает понять и соотношение его творчества с исканиями и открытиями мастеров авангарда, с которыми у него много общего. Из писем конца 1890-х – начала 1900-х годов видно, что он, как и будущие «левые», напряженно думал о последствиях распространения машинной техники, электричества, открытия радиоактивности, «исчезновения материи» и пр. «Гётеанство» способствовало углубленному интересу художника к космической природе земных форм, законам гравитации, сущности энтропии и законам восприятия пространства и времени. Рано он задумался и о значении живописи Сезанна, энергетической сущности цвета, «из первых рук» в Италии познакомился с идеями раннего футуризма еще до «изобретения» этого термина Маринетти. Не случайно он не нашел нового для себя в конце 1900-х годов в беседах с Н. Кульбиным, важная роль которого состояла в популяризации среди художников научных открытий и утверждении в искусстве энергичной парадигмы и понимания беспредметных начал искусства как части космического процесса, в котором единые законы структурирования лучистой энергии действуют на всех уровнях – «от царства минералов и растений до движения планет и проявлений человеческого духа».

Выше уже говорилось о стремлении Петрова-Водкина уже в парижских работах преодолеть «прекрасную нудь», бесплотность символизма,

¹ Любопытно, что и И. Бунин относил подобные моменты своего детства к счастливейшим в жизни.

Об идиллических переживаниях периода создания «Купания красного коня» см. в письме художника из имения Грекова, где летом 1912 года шла работа над картиной: «Попали мы можно сказать в рай – так здесь хорошо! Река, лес и хорошие люди <...> Люблю уезжать на лодке <...> среди деревьев, среди водяных лилий – такой отдых и тишина одиночества. <...> Мне очень нравится отношение этой семьи к крестьянам и обоюдная любовь и вообще трогательная и сердечная простота жизни <...> Сад хороший, потому что полив прекрасный <...> цветник <...> Благодать – и вода, и лес, и степь с курганами <...> много озер удивительной глубины <...> рыбы видимо-невидимо <...> картину пишу» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 150–151).

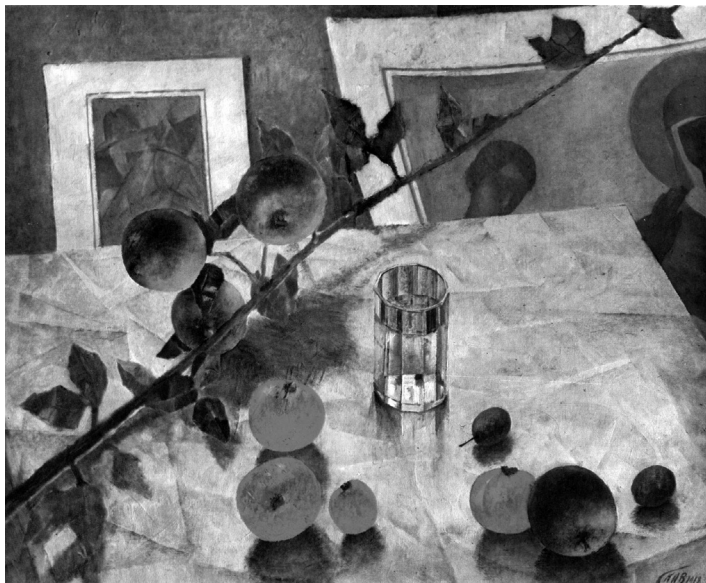
² Сарабянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. С. 36.

выразив ощущение универсальных основ формирования тел в мировом пространстве. Присутствовали в работах и текстах художника (порой близко перекликающихся с теоретическими выкладками Малевича) и размышления о «безвесии», преодолении земного тяготения как признаке наступающей эпохи: во многих натюрмортах он достигал сложного эффекта соединения признаков узнаваемого «пространства Эвклида» и криволинейных построений и координации форм между собой и с пространством, создающих ощущение космического парения предметов.

Но у увлеченных новыми вселенскими ощущениями авангардистов доминировал пафос «взлома Вселенной» и эйфория выхода в космическую беспредельность, «Победы над Солнцем». У Петрова-Водкина же аналогичные ощущения уравниваются острым чувством круга (сфероса) бытия, поэтичностью мирочувствования и специфическим жизненным и духовным опытом, интенсифицировавшим его переживание «солнечной сущности» земных явлений, включая человека и его творчество. Для Малевича, скажем, характерна редукция человечности и искусства к раскаленной работе «черепа» и «организации элементов» вне земного тяготения (по сути – вне солнечно-земных связей), приводящей к отказу от «законов, данных Адамом и Евой» и «Аполлона». Петров-Водкин же сохраняет верность «аполлонической» энергии «добра и света», «главному жизнедеятелю планеты» – «Солнцу – отцу нашему» (слова художника), соотнесение с которым определяет и человеческую «меру такта», и смысловую основу живого, теплого человеческого языка и искусства (как говорил М. Пришвин, «все прекрасное от Солнца, а все хорошее – от друга»; среди авангардистов это более всех понимал и раскрывал в своем творчестве В. Хлебников). Не менее «левых» желая обновления мира и искусства и поверяя свои стремления точным знанием о тектонике Вселенной, Петров-Водкин стремится не к отбрасыванию, но к синтезу традиций и выходу в пространство Лобачевского–Римана, не забывая об основах и неотменяемых истинах пространства Эвклида. Поэтому его творчеству органически присуще не «отбрасывание» классики, но «память» о множестве ее явлений.

По существу, сферическая перспектива Петрова-Водкина и его «наука видеть», актуализирующая чувство круглоты Земли и ее движения на оси и по окружности центра Солнца, оказывается модификацией, планетарным динамическим расширением и отстаиванием в новых условиях извечно присущего высокой мировой идиллике чувства солнечного круга бытия, единства микро- и макрокосма. Его же способность (и желание научить воспитанников) «слышать свою планету», встречая и провожая Солнце, существенно совпадает и с переживаниями древними эллинами (орфистами, пифагорейцами) «музыки сфер»¹, и с поклонением Солнцу

¹ Писателя Г. Гора в работах Петрова-Водкина «всегда поражала гармоничность, которую хочется назвать менее привычным, взятым из физики словом – упорядоченность <...> цветом и рисунком художник вносил порядок не только в изображаемый им мир, но и в душу зрителя, вдруг начинавшего понимать свою слитность с самой музыкой бытия» (*Гор Г. Волшебная дорога*) Роман. Повести. Рассказы. Л.: Советский писатель, 1978. С. 190).



русских сентименталистов (вспомним Н. Карамзина и И. Дмитриева, «ритуально» ожидавших восхода на берегу Волги), и со стремлением Саврасова и Левитана сообщить и своей живописи, и ученикам чувство единства света и тепла, весны в природе и внутреннем мире человека. Поэтому натюрморты Петрова-Водкина, не уступая работам авангардистов в передаче энергетического взаимодействия первоформ, одновременно обладают качествами, порой заставляющими вспоминать высочайшие образцы натюрмортной идиллики далекого прошлого, например несомненно виденные художником в Неаполитанском музее античные «преlestные натюрморты, вроде двух лимонов с бокалом воды» (Э. Гомбрих) из Геркуланума. Чуткая исследовательница натюрмортов Петрова-Водкина Е. Середнякова видит в них соединение «элементов обманки с сакральным миром иконы», вспоминая и искусство раннего Ренессанса¹, а Е. Медкова истолковывает «Розовый натюрморт» (при этом, как и Середнякова, несколько «обесплочивая» его интерпретацию в мистическом духе) как «уподобление мастерской художника раю»². Но несомненна и живущая в работах Петрова-Водкина память об «одрогоценивании» (выражение художника) предметного мира, способности передать чувство домашнего уюта и «небо в чашечке цветка» в акварелях Ф. Толстого и натюрмортных элементах работ А. Венецианова, Г. Сороки и лучших мастеров европейского бидермейера. Причем память об этой традиции присутствует в наследии художника и как прямо стилизованный в духе бидермейера натюрморт

Кузьма
Петров-Водкин
Розовый натюрморт.
Ветка яблони. 1918
Государственная
Третьяковская
галерея

¹ Середнякова Е.Г. Натюрмортная концепция К.С. Петрова-Водкина в контексте русской художественной культуры // Введение в храм. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 626–634.

² Медкова Е. Розовый натюрморт // <http://art.1september.ru/article.php?ID=200601308> (дата обращения 17.05.2016).

с цветами, фруктами и рулоном нот, написанный на передней деке пианино в 1919 году и несколько позже дополненный портретом дочери (хранится в Хвалынской художественной галерее им. К.С. Петрова-Водкина).

Основы мировоззрения и творчества Петрова-Водкина сохранились и, модифицируясь и соотносясь с новыми тенденциями и обстоятельствами существования живописи и культуры в целом, нашли развитие в советское время. Правда, в период Мировой войны, революций 1917 года и Гражданской войны его произведения порой обретали тревожно-экспрессивный, почти апокалиптический характер. Но и в самые напряженные и сложные моменты они оставались проникнутыми пафосом отстаивания «лика человеческого» и «простых и близких человеческим чувствам»¹ основ бытия.

Идиллическая образность в представлениях о смысле и предельных целях происходящих в стране драматических событий была присущей в то время многим деятелям культуры. С трудом воспринимаемая ныне идея «рая на земле», устремленность «зарю навстречу» и к «светлому будущему» действительно питали энергию творчества и жизнестроения части интеллигенции, принявшей революцию, в том числе – членов объединений «Скифы» и «Вольная философская академия» («Вольфила»), в которые входил Петров-Водкин. Идиллический идущий впереди революционных матросов Христос «в белом венчике из роз» у Блока. У Есенина (идиллика по преимуществу) будущее искусства предстает как некий «вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать <...> под тенистыми ветвями <...> преогромнейшего древа, имя которому социализм, или рай» (С. Есенин, «Ключи Марии»). А Б. Эйхенбаум видел парадоксальную «идиллическую философию перманентного бунта» в послеоктябрьских убеждениях Иванова-Разумника².

Тем более это относится к Петрову-Водкину с его выстраданной и посвоему теоретически аргументированной верой в грядущее утверждение желанной «органической культуры», воссоединяющей человека с ритмами Вселенной, основными законами природы. «В хаосе строительства всякому не поглощенному в личные счеты <...> звучит надеждой одна

струна: Будет прекрасная жизнь! <...> По рукой надежды то, что “люд” ощутил себя человечеством, а раз это ощущение явилось, <...> оно не исчезнет»³, – писал он в 1917 году, когда им была создана упоминавшаяся выше «планетарная идиллия»

Кузьма
Петров-Водкин
Изображение
на деке пианино
1919 – начало 1920-х
Хвалынская художе-
ственная галерея
им. К.С. Петрова-
Водкина



¹ Из декларации общества «Четыре искусства», одним из главных организаторов и членов которого был художник.

² Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 357.

³ Петров-Водкин К. На рубежах искусства // Дело народа. 1917. 28 апреля.

«Полдень». Эту надежду он так или иначе сохранил до конца жизни, хотя и понимал всю сложность развития страны и искусства, предчувствуя еще более тяжелые испытания.

Специфическая революционная идиллика и вера в народную (родовую, трудовую) основу революции определили решение и исполненных им обложек и иллюстраций к сборникам «Скифы» и журналу «Пламя», и характер оформления революционных празднеств 1918 года («Микула Селянинович», «Жар-птица», «Цветы»), и модификации образов красного коня в работах 1920-х годов, и пробу сил в агитационном фарфоре¹.

Идиллическая доминанта проявляется во многих других произведениях Петрова-Водкина конца 1910-х – 1930-х годов, хотя и с различной степенью остроты передачи планетарной «качки мирового корабля», меры активности и динамизма, драматизации, конкретизации и психологизации образов и сложности пространственных построений.

Так, об идиллическом измерении можно говорить даже по отношению к «Смерти комиссара» (1927): трагическое событие (пластическое решение которого обычно сравнивают с ренессансными изображениями «Пьеты») происходит не в абстрактном пространстве и на некоем линейном «историческом пути» или «сцене мира», а на вечной круглой Земле, среди полей и холмов, деревень и рек сельской России. О присутствии трюичной идиллической основы в изображении «святых уз товарищества» в картине «После боя» (1923) уже упоминалось выше.

Основная же, количественно едва ли не преобладающая часть картин и рисунков 1920–1930-х годов была по-прежнему связана с кардинальнейшим для Петрова-Водкина переживанием и утверждением святости материнства и детства, семейного начала жизни. В начале 1920-х годов в подобных образах часто доминирует сакральное, «мадонское» начало. Это и ряд собственно изображений Богородицы, и картина «1918 год в Петрограде» (1920), соединяющая тревогу о судьбе «святой человечности» в годы тяжелых испытаний и веру в высший смысл происходящих событий. Позднее работы приобретают более конкретно-бытовой характер, но и в них просвечивает «мадонский» план («В детской», 1925; «Материнство», 1925; «Первые шаги», 1925; «Матери», 1926; «Тревога», 1926) и пр.

Многие произведения этого ряда связаны и с личными переживаниями – долгожданным рождением и воспитанием ребенка, что, впрочем, для художника имело и творческий, «теоретический» смысл: из текста 1926 года «История одного рождения»² следует, что он, трепетно заботясь

¹ Решение им «агитационного» блюда «Свадьба» также вобрало различные идиллические слои: на болванке императорского завода в окружении плодов, колосьев и цветов (как на итальянских майоликовых свадебных блюдах) изображены рабоче-крестьянские «Адам и Ева», напоминающие персонажей русских сказок. Окаймляет же тарелку изображение, «помнящее» о вечном «танце жизни», – хороводе дев на щите Ахилла у Гомера и в работе самого Петрова-Водкина «У фонтана».

² Включен в текст воспоминаний дочери художника: *Петрова-Водкина К. Прикосновение к душе* // Звезда. 2007. № 9.



Кузьма
Петров-Водкин
В детской
(Утро в детской)
1925
Частное собрание

о дочери, тщательно анализировал процесс ее развития, как бы уточняя положения своей «науки видеть», представления о роли дословесного опыта и оптимальной «организации памяти». При этом он делал все, чтобы в его наследнице качества «нового человека» вбирали в себя и любовь к малой родине, и «сроднение» с природой, что ярко отразилось в семейных портретах и рисунках, среди которых не раз встречаются чисто пасторальные изображения.

Работа над бытовыми, семейными сюжетами в контексте культуры того времени означала и общественную позицию художника: в пору небывалой сумятицы в повседневной жизни, призывов к отказу от традиционных форм семьи и неприязни к всякого рода мещанским идиллиям художник, сам не терпевший узкого мещанства и устремленный к «вселенскому» будущему, отстаивал неизбывную важность тепла и лада в составляющем основу общества семейном микрокосме («малом коллективе»), изображая близкие ему по духу сцены из рабочих и крестьянских семей. При этом он, не утрачивая обретенных планетарных характеристик динамического пространства, в какой-то мере возвращался к исходным для него традициям жанрово-пейзажной и семейной идиллики XIX века. Многие натюрморты Петрова-Водкина также представляют собой как бы укрупненные фрагменты идиллического семейного быта.

Очень наглядно идиллическая субстанция творчества Петрова-Водкина проявилась в его произведениях для детей, начиная с иллюстраций к повести «Аойя» (переиздание которой планировалось в начале 1920-х годов). Тогда же он оформил несколько книг, в которых его память о традициях идиллики обнаружила новые грани. Так, в оформлении весенней сказки «Снегурочка» мы видим деревенский хоровод (аналогичный

рисунок художник создал в 1918 году для журнала «Пламя»), прыганье через костер и т.п., а общая стилистика напоминает сельские идиллические силуэты Ф. Толстого и Е. Бём. В оформлении «Присказок» С. Федорченко соединены изображения идиллических сценок в духе сельской поэзии XIX века¹ (с деревенскими бабушками и их внуками), живая и мягкая анималистика и орнаменты с чуть не голуборозовскими «ангельскими» мотивами, изображениями пламенеющего сердца² и ласково смотрящего на мир Солнца.

Очень интересны и исполненные в середине 1920-х, но изданные лишь в 1937 году уютные детские натюрморты «Фрукты и ягоды» – с «тихой жизнью» игрушек и плодов, обладающие «фирменными» свойствами творчества художника и в то же время бережно приспособленные к малому миру ребенка (именно в этой серии Петров-Водкин наиболее близок духу бидермейера).

Идиллический аспект, как и память о любимых мастерах Возрождения, присутствуют даже в театральных работах Петрова-Водкина. При том, что здесь в оформлении спектаклей «Дневник Сатаны», «Борис Годунов», «Братья Карамазовы», «Командармы-2» (1929, постановка Вс. Мейерхольда) мощно заявляла о себе мужественная открытость мастера трагизму истории, напоминание о традициях мировой идиллики вдруг возникает в его декорациях к спектаклю «Женитьба Фигаро» (1935), где большую часть задника занимало огромное воспроизведение матери с ребенком из картины Джорджоне «Гроза».

Сам художник говорил в конце жизни: «Я <...> выбрал себе любимчиков, которых чту и уважаю до сих пор, которые меня поучают всю мою жизнь, с <...> которыми я перешептываюсь потихоньку и делаюсь от этого крепче»³. Даже в поздней картине «Новоселье» (1937), по нашему мнению, живет память о картине Дж. Беллини «Пир богов».

Специфическое чувство сопостранственности творцам далеких эпох наглядно выразилось в «Тройном портрете» 1935 года, где рядом с автором и Андреем Белым возникает А.С. Пушкин⁴.

¹ Работая над этими иллюстрациями, он, конечно, вспоминал и свою детскую любовь к сельской поэзии Кольцова, Некрасова и Сурикова, подражанием которым были его первые литературные опыты.

² Интересно, что подобный рельефный орнамент до сих пор украшает наличники некоторых домов XIX века на родине художника – в Хвалынске.

³ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 329.

⁴ Наиболее лаконично этот тип отношения к классике, наверное, выразил во многом близкий Петрову-Водкину А. Платонов в названии статьи 1937 года – «Пушкин – наш товарищ». Большой интерес представляют заметки самого Петрова-Водкина, возглавлявшего тогда пушкинскую комиссию ленинградского Союза художников: «О Пушкине» и «Пушкин и мы», где он писал о «великом сердце, зорком уме» и «глубочайшем солнечном оптимизме» (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 311) поэта, который «пришел нас спасать, когда мы опешаем наше творчество, и помогать, когда мы взбираемся на его вершины. Без него тут нельзя» (Там же. С. 326).



Кузьма
Петров-Водкин
Новоселье (Рабочий
Петроград). 1937
Государственный
Русский музей

Вербально важнейшие особенности интересующих нас аспектов мировоззрения, творчества и «золотого фонда» памяти Петрова-Водкина глубоко и многомерно выразились в автобиографической диалогии «Моя повесть» («Хлыновск» и «Пространство Эвклида»; художник собирался написать и третью часть – «Мои уюты»). Хотя искусствоведами (прежде всего Ю. Русаковым и С. Даниэлем) сказано о книгах Петрова-Водкина немало точных слов, до сих пор не обращалось внимания, насколько наглядно и многообразно просматривается в них идиллическая субстанция¹.

Особенно это относится к «Хлыновску» (первоначально имевшему сугубо идиллическое название «В гнезде»), текст которого, при всем реализме

¹ По жанру диалогия «Моя повесть» ближе всего к традициям «романа воспитания», причем какие-то качества и текстов, и самой личности Петрова-Водкина можно охарактеризовать словами М. Бахтина о типичном «идиллическом» герое классической линии романа воспитания: «Разрушаемый идиллический мир берется не как голый факт <...> прошлого во всей его исторической ограниченности, – но с известной философской сублимацией <...> на первый план выдвигается глубокая человечность самого идиллического человека и человечность отношений между людьми, далее цельность идиллической жизни, ее органическая связь с природой <...> Этому обреченному на гибель миру противопоставляется большой, но абстрактный мир, где люди разобщены, эгоистически замкнуты и корыстно-практичны, где труд дифференцирован и механизирован, где вещи отделены от собственного труда. Этот большой мир нужно собрать на новой основе, нужно сделать его родным, нужно очеловечить его. Нужно найти новое отношение к природе, не только к маленькой природе родного уголка, а к большой природе большого мира, ко всем явлениям солнечной системы, к ископаемым богатствам земных недр, к разнообразию географических стран и материков. На место ограниченного идиллического коллектива необходимо найти новый <...> способный охватить все человечество» (Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе. Очерки по исторической поэтике. С. 382).

характеристик и темных сторон русской провинциальной жизни буквально насыщен идиллическими топосами, локусами и соответствующей лексикой. Так, повествование о близких художнику людях представляет собой череду прочувствованных описаний материнской любви, восторга детского первооткрытия мира, народного труда и отдыха, праздников, сенокоса, движения времен года и т.п., причем все эти описания имеют не этнографический или фенологический, а отсылающий к традициям мировой и русской идиллики характер, фиксируя те крупницы и пласты жизненных впечатлений и опыта, которые, как считает автор, определили лучшее, ценнейшее в его личности и творческом пути. Идиллические мотивы – утро на реке, мать, склонившаяся над колыбелью, девушка-всадница, «облаченная в солнце», и пр. запечатлены и на многих рисунках к «Хлыновску».

Но идиллика присутствует на страницах книг Петрова-Водкина не только в описаниях личных переживаний и «памяти сердца» художника. В многомерных описаниях странствий по России и зарубежным странам, исторических экскурсах, характеристиках отдельных людей ясно просматривается ряд связанных с идилликой сквозных понятий, имеющих важное значение в «динамической модели» мира Петрова-Водкина.

Одно из них – понятие «уюта», в терминологии художника фиксирующее представление о некоем необходимом для человека целостном и надежном, теплом и гармоничном, физическом и духовном пространстве и контакте с живой природой, «простом жизненном равновесии», без которого невозможно полноценное ощущение большого мира, причастности к ритмам Вселенной. Проводя (подобно Вергилию в «Георгиках» или Метерлинку в «Жизни пчел») параллели между миром людей и жизнью птиц и пчел, он вглядывается и вдумывается в исторически вырабатываемые людьми формы «уютов», характеризует их особенности у разных народов – русских, немцев, евреев, французов. Разумеется, стремление к теплоте семейного уюта и идиллическому «сочувствию с природой» (как, впрочем, и страсть к путешествиям и экстремальным ситуациям – «стоянию бездны на краю») было присуще и самому художнику, причем тексты, в которых он говорит о обустройстве материнского и собственного быта, отношении к жене и воспитании дочери и до революции, и после, обычно пронизаны идиллическими и прямо пасторальными, «райскими» мотивами, которые нередки и в семейных портретах.

Другое важнейшее понятие «философии чувств» Петрова-Водкина – «сердце». Вновь и вновь, в разных контекстах появляется это слово на страницах его писем и книг, фиксируя качества дорогих для художника людей и произведений искусства, на которых его собственное «сердце делало отметину» (Эмерсон).

Так, говоря о памяти детства и полученных в «это короткое время запасах образов, запасах семян <...> родины», он подчеркивает, что они научили «биться детское сердце в унисон с людьми, для которых трудна пчелиная жизнь, но которые умеют ее заискрить неугасающей любовью

к земле и человеку»¹, причем этот образ биения человеческого сердца имеет в его текстах космический смысл. Говоря о матери, он вспоминает, что она «остро, поселяя в них человеческие переживания, относилась к пейзажу, растениям и, в особенности, к животным; космос был для нее единым целым с огромным бьющимся человеческим сердцем внутри его, и здесь у нее был какой-то особенно верный подход, уничтожающий грани между жизнями»². Герой повести «Аойя» (отражение духовного опыта автора) в ходе своих приключений на загадочном острове вдруг спускается к самому «сердцу земли» (к которому, как выясняется, до него спускался и Данте) и вдруг замечает, что «его собственное сердце билось одновременно с земным»³. Самый смысл своих живописных поисков Петров-Водкин в 1910 году определял как «любовную беседу» с природой и «вычисление формул сердца, ища согласие миров наших и нахождение наше во Вселенной». Там же он говорил о лучезарной единой непреходящей красоте мироздания – «от сияющих надо мной звезд <...> до сердца нежного человека»⁴.

Сердечность, в понимании автора «Богоматери – Умиления злых сердец», и в быту наиболее ценившего «простую и сердечную» обстановку, есть синоним подлинной поэтичности, которой наделены его любимые произведения («наисердечнейший» Беллини).

Внимание к этому понятию может довольно странно выглядеть в статье о художнике, в творчестве которого принято подчеркивать рациональное формальное начало. К тому же ныне больше говорят об «утрате сердцевины» и оперируют совсем иными категориями и аспектами истории искусства XX века. Между тем очень многое в наследии Петрова-Водкина и всем художественном процессе минувшего века буквально вопиет о необходимости воскрешения в актуальной памяти искусствознания, введении в оборот характеристик и судьбы этого важнейшего и в антропологическом, и в историко-культурном планах «светотеплового» уровня духовной жизни и творчества, без внимания к которому многие аспекты диалектики развития искусства и его смыслообразования не могут быть поняты (как и без исследования объективных законов гармонии и ритмики солнечно-земного пространства и соотношения с ними внутреннего мира, эмоционально-нравственных характеристик человека).

Теснейшим образом связанное с идилликой на протяжении ее истории, это понятие имеет, например, важное значение для постижения различий между петербургской и московской школами живописи, а в советское время – специфики «монументального лиризма» лучших мастеров 1920–1930-х годов, в частности – крупнейших участников объединения «Четыре искусства» (одним из лидеров которого был Петров-Водкин), считавших, что «рост искусства и развитие его культуры находится в таком периоде,

¹ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 141.

² Там же. С. 82.

³ Петров-Водкин К. Аойя. С. 88.

Интересно, что этот мотив встречается и в литературе эпохи Возрождения.

⁴ Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 669.

что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам» (из декларации), а «поиски новых живописных форм должны возбуждать эмоции и находить доступ к сердцу человека»¹. В литературе «достоверность сердца» была, в частности, главным принципом мироощущения и творчества М. Пришвина и особенно близкого в употреблении этого понятия к Петрову-Водкину А. Платонова, для которого самым опасным злом в современном мире было «обессердечивание», поскольку «без сердца», «без облагораживания <...> животными и растениями» человечество «погибнет, оскудеет, впадет в злобу отчаяния, как одинокий в одиночестве»².

Говоря (или, лучше сказать, напоминая) об этом, мы прекрасно помним, что идилика принимала в XX веке многообразные, в том числе узкие, фальшивые, превращенные (китчевые, гламурные и пр.) формы, наиболее мрачная и «душная» из которых культивировалась нацистским официозом. Но знание этого, как нам кажется, не может быть основанием для забвения о подлинных, светоносных началах и явлениях этого мета-жанра, тем более, что, как пишет норвежский ученый У. Хейстад, «будучи европейцами, мы не имеем никакой альтернативы сердцу как центральному символу нашего взгляда на человека»³.

Что же касается непосредственного предмета нашей статьи, то мы убеждены в том, что продолжение системных исследований в этом направлении необходимо и может помочь постижению не только наследия Петрова-Водкина, но и каких-то еще не познанных нами важных аспектов и закономерностей «работы памяти» в отечественном искусстве XX века⁴.

¹ Бебутова Е., Кузнецов П. Общество «4 искусства» // Творчество. 1966. № 11.

В данном случае уместно вспомнить обложку журнала «Маковец» (1923, № 3), выполненную В. Фаворским. «Это – сжатая символическая формула, “иероглиф” эволюции человечества из пучин океана к солнцу. Ступени развития жизни означены емко и кратко – синяя рыба, желтый одуванчик, зеленое дерево и, в верхнем регистре, красный конь, летящий голубь. Взяты цвета четырех стихий, основные цвета мастеров Древней Руси. Знаки повторены дважды в направлении противоположном – по обе стороны прямоугольной рамы, замыкающей очертаения человека в тоге, и внутри его тела, словно объединяющего, вместившего все фазы и стадии развития, все стихии земли и неба. Человек – венец многовековой Истории становления жизни. Человек – предвестие будущего совершенного, солнцеподобного мира. Он – сын Земли и в то же время – сын Солнца. И сердце в его груди – это знак Солнца. И потому продолжаются движение жизни и путь восхождения к вечному совершенствованию. Поэтическая метафора имеет глубокий подтекст, мировоззренческую основу. Автор соотносит человека с бесконечностью цветка и бесконечностью Мироздания» (Зверьков Е., Кушнеровская Г. Слово о Чернышеве // Народный художник РСФСР Николай Михайлович Чернышев. 1885–1973. Каталог выставки произведений. М.: Советский художник, 1990. С. 23).

² Платонов А. Из записной книжки 1935 года // URL: <http://a-zlatonov.narod.ru/knizhki/notes12.htm> (дата обращения 17.05.2016).

³ Хейстад У. История сердца в мировой культуре от Античности до современности. М.: Текст, 2009. С. 309.

⁴ Автор статьи готовит к публикации книгу, посвященную этой теме.