

И.И.

1132  
103

1923 w 1-3

шк w 1

1949

217. w 1 с 11 (нет нас.) XI

# РУССКОЕ ИСКУССТВО



№ 1025 Г.  
МОСКВА ПЕТЕРБУ

3/365

## К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН

(Эскизы к монографии)

Мариэтта Шагинян

### I



Главный упрек, который делается Петрову-Водкину, это упрек в «теоретичности». Как всегда бывает, кто-то обмолвился, — понимая, что именно он хотел сказать; словцо укрепилось — и люди стали повторять его, уже вовсе не понимая, но тем настойчивее и убежденней. Отсюда — ходячая характеристика, с которой всерьез приходится считаться даже очень серьезным критикам (Ростиславов). Представленья, укрепившееся в умах большинства без проверки и без личного понимания, есть предрассудок. Пресловутая «теоретичность» Петрова-Водкина, хором повторяемая обывателями и затверженная профессионалами, есть именно такой предрассудок. Прежде чем подойти к разумению Петрова-Водкина, надлежит, следовательно, рассеять это «пред-разумение».

Почему оно сложилось?

Когда на смену привычным формам в искусстве возникают новые, они — неизбежно — приносят с собою и всякие орудия самозащиты. Между ними главное — слово, и потому, борясь за свое осуществленья, эти новые формы всегда порождают бесчисленные теоретические разговоры, манифесты, провозглашения; они воспитывают художественное самосознание. Так происходит при каждом формальном переломе.

В этом смысле, разумеется, винить Петрова-Водкина в «теоретичности» никак нельзя. Иначе оказалось-бы, что любой из современной молодежи, — из крайнего левого лагеря живописцев, — несравненно теоретичнее его, ибо каждый свой шаг эта молодежь начинает с манифеста, с провозглашения, иначе говоря, с теории, хотя-бы эта теория и сводилась к отрицанию теоретичности. Манифестационность всякого нового шага в искусстве — явление неизбежное и вполне положительное, поскольку человек не может действовать, не ставя проблем.

Но попрекающие Петрова-Водкина разумеют нечто более глубокое. Дело очевидно не в художественном манифесте, не в теоретическом осознании своей позиции, — а в привнесении элементов умственных, головных, «теоретических» в самый процесс работы, в надуманности творческого плана и выполнения.

Рассмотрим и это обвинение. Надо сказать, что оно очень почтенно. Его ставили всем художникам от Микель-Анджело до Дюрера, — всем, кто тяжело и медленно продумывал свои задачи. В России оно нашло даже некоторую отечественную символику, запечатленную Пушкиным, — в фигурах художника Божией милостью (Моцарта) и художника теоретического (Сальери).

Петров-Водкин относится своими противниками ко второй группе, — тяжело думающих. Но история искусства говорит нам, что как-раз художники, прорабатывающие свой творческий путь сознанием, осмысляющие свою интуицию и умеющие извлекать из нее уроки, как раз эти художники являются наиболее чистыми в специфическом значении слова, то-есть именно они то и удерживаются наиболее тщательно в границах своего искусства.

Вот почему это происходит:

Осознание творческого процесса делает его из стихийного дара — зрячим мастерством. Зрячее мастерство, угадывая и указывая тайны художественного воздействия, — подводит художника к постижению законов. Постигание законов ведет к острому и точному чувству границ. И думающий художник всегда приходит к основным проблемам своего искусства, к проблемам формы. Между тем самое конкретное, самое специфическое, самое беспримесно-чистое в каждом данном искусстве есть именно форма.

Мы были свидетелями расцвета как-раз обратного направления в искусстве, некоторого манифеста стихийности, одержания, нутра во что бы то ни стало, — и эта искусственная свежесть приводит просто на просто к затушевке границ, к безответственному слитию форм в сложные ублюдки «синтетического искусства», а также к вреднейшему проникновению литературы в тематические задачи живописи, музыки, сцены.

Поэтому думающее и самосозерцающее себя искусство Петрова-Водкина, помимо его собственной непререкаемой ценности, играет еще и необходимую роль очистительной реакции, возврата к форме.

Итак, пресловутая «теоретичность» Петрова-Водкина есть лишь глубокое осознание проблем своего искусства (неизбежное после эпохи наивного натурализма); и вместо образа «головного», «надуманного» художника — перед нами возникает образ наиболее чистого и формально наиболее строгого и конкретного художника, каким и является Петров-Водкин по существу.

Я вспоминаю сейчас один любопытный эпизод, свидетельницей которого мне пришлось быть. В уютном голубом зале только-что «оттанцовала» Шопена София Бенедиктовна Ауэр. Козьма Сергеевич был одним из небольшого числа приглашенных зрителей. Он смотрел со свойственным ему углубленным вниманием «из под бровей» — и после танцев разговорился с Софьей Бенедиктовной. Основное, что отталкивало его от ритмо-пластики, был дилетантизм этого рода искусства, нестрогость его формальных границ и не «самоцельность».



*К. Петров-Водкин  
Портрет Анны Ахматовой*

*K. Pétroff-Vodkine  
Portrait d'Anne Achmatoff*

Почему Ауэр танцевала Шопена? Как можно переводить на материальный язык совершенно другого искусства сложную композиционную задачу, имеющую свою цель в самой себе? Не значит-ли это накладывать один художественный план на другой и одинаково сбивать их обоих, достигая какой-то мнимой и приблизительной слитности?

Помню, я тогда высказала мысль, что наиболее чистой и самостоятельной формой ритмо-пластики был-бы танец под свое собственное, тут-же импровизируемое пение, и Козьма Сергеевич тотчас же поддержал мою мысль.

Этот разговор очень показателен для Петрова-Водкина. Он свидетельствует лишний раз об исключительном художественном целомудрии мастера, который не только не позволяет себе чувственных раздражений от элементов других искусств — но даже и сознанием своим четко и ясно требует постоянного отмежевания целевых границ, для сохранения композиционной чистоты своего искусства.

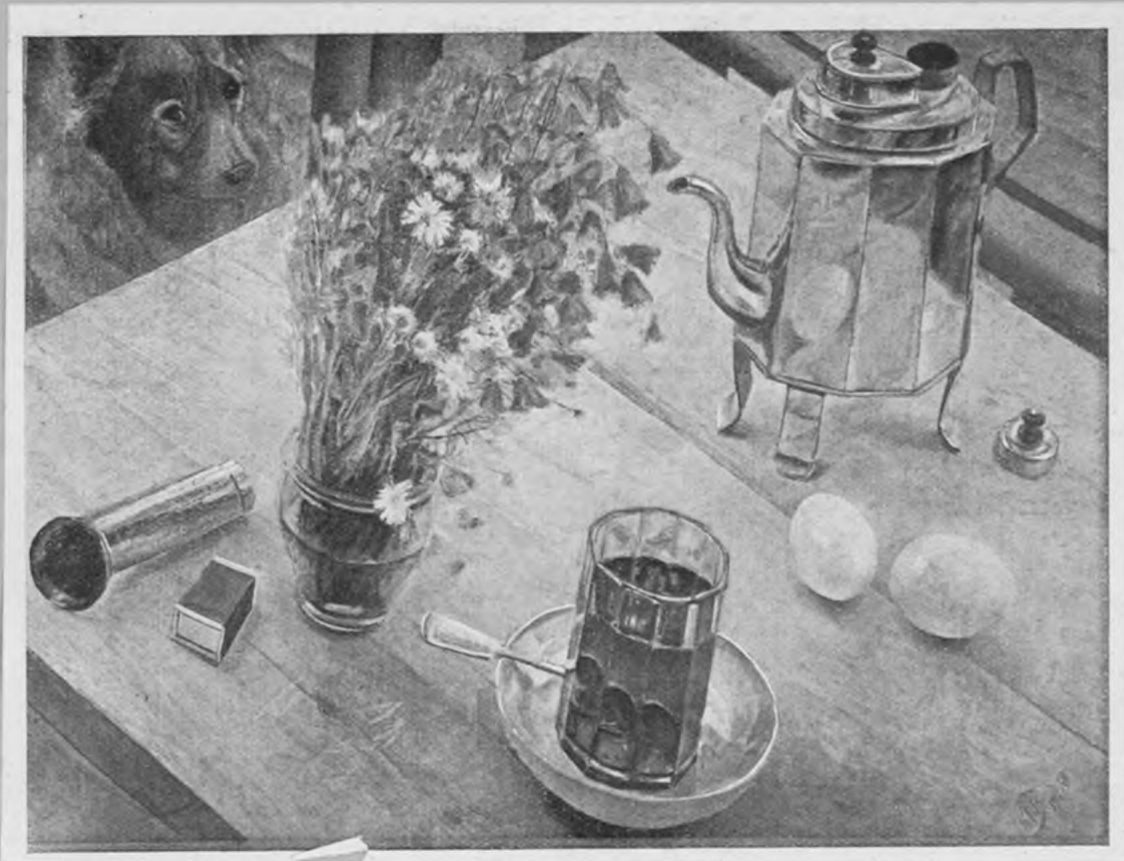
## II

Художественные течения, группировавшиеся вокруг «Мира Искусства» в исторической перспективе, предстанут связанными с литературным течением, сперва носившим жаргонную кличку «декадентства», а позднее осознавшим себя, как «символизм». Роднила их не только одинаковая борьба за чистое искусство против литературщины натурализма. Их роднили и формальные приемы, которыми борьба эта велась.

Натурализм, плохо ли, хорошо ли, стремился все же дать монументальные формы, хотя и понимавшиеся им с чисто внешней поверхностной стороны; он задумывал большие полотна, обрамлял композиционные затеи внешней (чаще всего литературно-фабулярной) целью формой, давал, одним словом, картину, цельный формальный предмет. А так как эту композиционную целостность создавала не внутренняя художественная необходимость, а та задуманная литературная концепция, которая называлась «содержанием» картины, то понятно, что натурализм вырождился в мнимые монументальные формы, в роковое раздвоение картины на мертвую формальную оболочку и вне живописи взятое содержание.

В борьбе с этим вырождением формы «Мир Искусства» неизбежно должен был замахнуться и на самый монументализм, на картину, как таковую. Так музыканты, борясь с формальной пустотой академических сонат своего времени, посягнули и на сонатную форму, как таковую. Всякое «борчество» начинается с подобного дальнобойного выстрела.

И мы видим, что «Мир Искусства» (подобно первым опытам символистов) резко перешел от больших композиций к ломке форм, к причудливому, интимному, фрагментарному, условному, частному, специфическому. Это выразилось в устремлении художников от живописи к графике, от живописного восприятия формы к рисуночному, линейному. Краска перестала быть первичным материалом художника, превратилась в «раскраску», в дополнение. Пышно развилась иллюстрация, орнаментика; началось острое искание стиля и работы над элементами исторических стилей. Повысились критерии, родился тот аристократизм вкуса, который неизбежно воспитывается всяким исканием «чистого искусства». Но здесь же лежало и начало падения: оторвавшись от монументальных форм, слишком задерживаясь на лабораторном моменте искания, мир-искусственники неизбежно должны были заболеть грехом эстетизма, то-есть сделаться уже неспособными к



К. Петров-Водкин  
Утренний натюр морт

K. Pétroff-Vodkine  
Nature morte le matin

созданию форм. Отсюда два пути: впавший в эстетизм окончательно стилизуется, дает тонкое и отвлеченное, продолжает служить вкусу, перестав служить творчеству; он стоит на-страже достигнутого художественного ранга, но бессилен дать большую форму. Не впавший или не окончательно впавший в эстетизм неизбежно «варваризируется», то-есть, как-то огрубляясь и потому опроцаясь, переходит к монументальным формам и вливается в классическое русло родного искусства. Так на наших глазах из тонких спецификаторов и вычурников Блок и Белый сделались монументалистами и классиками. А стильный и аристократичный Кузмин, например, остался хранителем завоеванного вкуса, arbiter'ом elegantiarum.

Тот же процесс можно встретить и в живописи. Последние выставки Мира Искусства ясно указывают на это раздвоение; все громче голоса о смерти живописи, об угасании краски, как таковой; рецензенты последней выставки в Петербурге, в 1922 году, единогласно спрашивали: где же картина, где живопись? (особенно характерна статья Денисова в «Жизни Искусства»). Но если в массе своей мир-искусственники ушли в «стиль» и графику, то отдельные представители этой группы, — и прежде всего Петров-Водкин, — решительно пробиваются к монументализму, намечая выход к большой форме и становясь классическими.

## III

На упомянутой выставке Петров-Водкин дал несколько решающих полотен. Основным ферментом его творчества (формообразующим началом) всегда была краска. Последние картины мастера наводят на любопытную мысль о соотношении между «ясно-видением» краски и «статичностью» формы. Дело в том, что ясные и полные («насыщенные») краски Петрова-Водкина, чуждые и даже враждебные всякому цветовому хроматизму, оттеночной смене цветовых тональностей, переводящих постепенно одну краску в другую, — эти прямые, «перпендикулярные» к зрителю краски, неизбежно ведут к статическому положению предмета, к той стынущей неподвижности фигур, которая давно уже характерна для Петрова-Водкина. Но мы не отдавали себе до сих пор отчета в ее происхождении; нам она казалась элементом стиля (традиция определенного приема, рожденного из примитивизма и ставшего утонченным каноном, — подобно канонизируемой нынче бесперспективности), тогда как она является элементом формы, конструктивным и глубоко-индивидуальным началом искусства Петрова-Водкина. Отсюда — отпадение надоевших сравнений Петрова-Водкина с французскими импрессионалистами.

Источником статического чувства формы у Петрова-Водкина явилось солнце, стоящее экваториально, — солнце, перпендикулярное к земле, не дающее тени. Это солнце дало то «озарение», в котором открылась Петрову-Водкину чистая краска и в котором до него увидел форму Гоген. Но как по-разному они ее увидели! У Гогена форма, несмотря на бесстенность, все же динамична, фигуры движутся, волнуются, они ритмичны тем развязанным человеческим ритмом, который приводит к успокоению; его неподвижные пальмы и сложенные руки и ноги все же фиксируют единицу движения, за которой легко и просто чувствуется возможность раскрытия, качания, взмаха.

Петров-Водкин дал стынущую статику даже там, где изобразил предмет в движении. Все помнят круглые камни волн под ногами знаменитого коня Петрова-Водкина. Единица ритма взята в статическом усечении, не дышит, не ворочается, не требует продолжения, — она окаменела в самой себе. Каменеет всякая инерция, взятая им на полотне, — например, круги по воде, расходящиеся от брошенного предмета. Стынущая статика фиксируется в зрачке больших глаз, больших как на уцелевших древне-греческих и египетских портретах. Движение «вздернуто на дыбы», преодолено в странную форму чего-то, сияющего реализоваться «вневременно» — не приходит ли зрителю неизбежно на ум наше восприятие форм во сне?

Кто умеет видеть сны (а их далеко не всякий умеет видеть), тот знает исключительную, неповторимую на-яву остроту восприятия форм, во сне, именно потому, что эти формы даются в каком-то абсолютно чистом озарении, бесстен-



*К. Петров-Водкин  
Скрипка на окне*

*K. Pétroff-Vodkine  
Violon sur la fenêtre*

ном, незакатном, солнечном озарении спящего внутри нас собственного источника света (по Гёте глаз — второе солнце). Эти сияющие чистые краски, уходящие формы, приподнятые однотонным светом конструкции, ясные, нежные, грустно-необычайные, так ранят наше восприятие своей неповторимой прелестью, что земные пейзажи кажутся после них грубо-чувственными и хаотическими.

Я думаю, что не ошибусь, если укажу на эту сонную ясность и четкость форм, даваемых в статическом озарении, у Петрова-Водкина. Недаром еще в начале своего творческого пути Петров-Водкин подходит к проблеме сна, давая на эту тему (разрешаемую живописно и конструктивно) свое знаменитое и так плохо понятое полотно «Сон» (1909 — 10 гг.).

#### IV

Человек спит и видит, что он двигается. Но поднимать руки и ноги не мускульной силой, а воображением духа — очень тяжело. Поэтому спящий человек тягостно ощущает движение, — как зарпиду между неподвижной плотью и напряженной волей. Таким образом, движение сонного человека есть волевой, а не эмпирический факт.



Когда вы смотрите на последние картины Петрова-Водкина, эта иллюзия движения во сне приходит вам непременно на ум. Еще в прежних картинах (кроме «Сна» и «Купания красного коня») намечался выход в эмпирическое движение, хотя-бы путем условного ствля, передающего канон движения (например, «Изгнание из рая»). Но в том, что выставлено Петровым-Водкиным на последней выставке, этот выход уже отвергнут, эмпирика превратилась в иллюзию, и вас встречает не явная форма движения, а феномен воли.

Когда на лодочке раскачивается купальщик, и вода стоит вокруг зыбкого, острого тельца лодки («Купальщики»), то вам беспокойно от этого ритмически скованного и лишь вынуждаемого волей образа движения, так же беспокойно, как во сне, когда вы спасаетесь от врага и не можете спастись, хотите прыгнуть — и не поднимаете ног.

Но эта волевая пластика, передающаяся нам, как головокружительная неподвижность, есть основной и точнейший признак азиатизма. Из себя, усилием воли вызвать образ движения, заставить его течь на поле зрения, когда сам пребываешь в полной неподвижности, как-бы концентрически вращать вокруг себя свою мысль о движении, вот одна из типичнейших форм азиатского мышления. Она легла в основу формального построения даже музыкальных и словесных искусств, вызвав в музыке бесконечное чередование одних и тех-же циклов вокруг той-же музыкальной оси, до полного утомления уха (мелодии еврейские, персидские, китайские); а в поэзии атомическое следование мелких единиц (одностиший, двустыший) друг за другом, без объединяющей их сюжетной связи, с цикличностью ожерелья (газэлы, робайяты, касыды) — и с кристальной симметрией вместо органического соотношения частей.

Этот азиатизм ведет к особой форме духоносного сосредоточения там, где «волевой факт» является вместе с тем прямою задачей искусства, а именно: в портрете. Через Египет и Византию этот вид духоносной портретности загорелся в нашей иконописи. И мне думается, — иконописный портрет, — вот тот канон, к которому неизбежно придет Петров-Водкин, к которому он отчасти уже приходит. Там сосредоточение воли (волевой феномен), расширяя рамки индивидуальности («человеческого, слишком человеческого») — приводит ее, индивидуальность, в умаление и дает ей выход в чистую духовность, где земные грани ее бледнеют и стираются. Возникает духовный портрет, «икона». Земная прелесть тут вся сошла на нет, исхудала, обобщилась, но напряжение воли бросает вам из глаз запечатленного человека бессмертное бытие.

Таков портрет Анны Ахматовой, одна из вех на классическом пути Петрова-Водкина.



К. С. Петров-Водкин. Жажущий воин

K. Pétroff-Vodkine. Guerrier altéré