

# ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 75(045)

*Христолюбова Тетяна Павлівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
асистент кафедри іноземних мов СПХФА  
(Росія, Санкт-Петербург)*

## "КАРТИНИ-ДВІЙНИКИ" К.С. ПЕТРОВА-ВОДКІНА

*Автор піднімає тему двійництва в образотворчому мистецтві і виділяє специфічну для творчості К.С. Петрова-Водкіна концепцію "картин-двійників", відзначаючи тенденцію повернення художника протягом свого творчого шляху до повторного трактування тих чи інших сюжетних композицій, переробляючи свої колишні ідеї з позицій нового досвіду. У статті в хронологічній послідовності представлено аналіз ряду картин К.С. Петрова-Водкіна.*

*Ключові слова:* К.С. Петров-Водкін, "картини-двійники", мотив подвійності.

*Христолюбова Татьяна Павловна. "Картины-двойники" К.С. Петрова-Водкина.*

*Автор поднимает тему двойничества в изобразительном искусстве и выделяет специфическую для творчества К.С. Петрова-Водкина концепцию "картин-двойников", отмечая тенденцию возвращения художника на протяжении своего творческого пути к повторной трактовке тех или иных сюжетных композиций, перерабатывая свои прежние идеи с позиций нового опыта. В статье в хронологической последовательности представлен анализ ряда картин К.С. Петрова-Водкина.*

*Ключевые слова:* К.С. Петров-Водкин, "картины-двойники", мотив двойственности.

*Khristolyubova Tatiana. "Look-alike paintings" of K.S. Petrov-Vodkin.*

*Phenomenon of duality is rooted in the peoples' culture since ancient times. The idea of world-duality was central to the romantic literature. The motif of look-alikes and world-duality, went to symbolists from romanticists, deep enough put down roots in Russian culture of the late XIX – early XX century. The idea of double-gangers is a leitmotif in Russian literature of the Silver Age. About a duality and a concept of the number two discuss researchers also applied to the Russian fine art of this period. It is noteworthy that the impetus to these arguments of both authors is the name of K.S. Petrov-Vodkin.*

*Key words:* K.S. Petrov-Vodkin, "look-alike paintings", motif of duality.

Феномен двійництва (рос. – двойничества) укорінився в культурі людей з давніх часів. Тенденція до подвоєння притаманна самій природі людини і пов'язана з відображенням у нашій свідомості двійкової (рос. – двоичной) структури навколишнього світу, в якому більшість явищ представлені в парах: життя і смерть, світло і темрява, жінка та чоловік та ін. Тема двійництва переслідує нас в повсякденному житті: ми бачимо своїх двійників у дзеркалі, на фотографіях, на портретах тощо. Тема іншого, альтернативного світу, що знаходиться за межею дзеркально-

го відображення, приваблювала письменників і художників в різні періоди історичного розвитку. Так, ідея двійництва і двосвітовості (рос. – двоємирия) була центральною в романтичній літературі. До подібних тем зверталися у своїй творчості М. Гоголь, Ф. Достоевський, О. Блок, М. Горький та інші письменники пізніших епох. Відомо, що зустріч з двійником для літературного героя є способом зустрітися з самим собою, зазирнути в таємничий світ своєї душі, знайти вихід з екзистенційної кризи. Але що являє собою ідея двосвітовості для образотворчого мистецтва? Дана стаття написана з метою розкрити тему двійництва в образотворчому мистецтві на прикладі робіт Кузьми Сергійовича Петрова-Водкіна і розглянути, таким чином, творчість цього художника під іншим кутом зору.

Мотив двійників і двосвітовості, що дістався символістам від романтиків, досить глибоко пустив коріння в російській культурі кінця XIX – початку XX століття. Ідея двійників проходить лейтмотивом у російській літературі Срібного століття. Про подвійності, двійковість, концепти числа два розмірковують дослідники і стосовно російського образотворчого мистецтва цього періоду. Н. Злиднева, зокрема, відзначає різке посилення в російській культурі 1920-х років мотиву числа два [5, 225]. До двійковості як смислової і пластичної складової російського образотворчого мистецтва апелює В. Леняшин [9]. Примітно, що поштовхом до даних висновків у обох авторів служить ім'я К.С. Петрова-Водкіна.

В. Леняшин у своєму оповіданні про складні закономірності формування сюжетного, смислового, формотворчого видів двійковості в образотворчому мистецтві відштовхується від картини К. Петрова-Водкіна "Хлопчики, що грають" (1911) і неодноразово повертається до неї як до якоїсь константної точки свого тексту. Н. Злиднева звертається до мотиву двійковості, порівнюючи художню творчість К. Петрова-Водкіна з літературною творчістю письменника Андрія Платонова. Художні картини світу письменника і художника, на думку дослідниці, зближує "зверненість обох до концепту двійковості, а також семантичної близькості мотиву парності" [5, 227].

Варто згадати, що К. Петров-Водкін реалізував себе не тільки як професійний художник, а й як талановитий письменник. Він був добре знайомий з багатьма представниками літературних кіл того часу: А. Білим, О. Блоком, М. Волошиним, Р. Івановим-Разумником, О. Форш та ін., що, безсумнівно, наклало певний відбиток на його творчість – як літературну, так і художню.

Говорячи про мотив двосвітовості і двійництва стосовно художньої творчості К. Петрова-Водкіна, слід бути дуже обережними, оскільки виникає закономірне питання: а чи правомірно застосовувати до творчості російського і радянського художника першої третини XX століття категорії, більш пов'язані з XIX століттям? Тут насамперед слід зауважити, що мистецтво символізму (як західноєвропейського, так і російського) дуже сильно вплинуло на творчість художника. Можна навіть припустити, що цей вплив у вельми модифікованому вигляді тривав до самого кінця його творчого шляху. Отже, й ідея двосвітовості, з мотивом двійковості, що викристалізувався з неї, парності у прихованому, трансформованому вигляді характерна і для художньої картини світу К. Петрова-Водкіна.

Говорячи про мотив двійковості, насамперед слід звернути увагу на наявність у творчому доробку художника ряду парних робіт – свого роду "картин-двійників".

Можна припустити, що К. Петров-Водкін протягом творчого шляху повертався до певних, вже використаних ним сюжетів, щоб по-новому їх інтерпретувати.

1908 роком датується картина К. Петрова-Водкіна "Берег", на якій узагальнено зображена "група напівоголених жінок на морському березі" [6, 22]. Вочевидь, художник звертається у такий спосіб до поширеного сюжету купання, однак вдягає при цьому цілком сучасних йому жінок "в темний одяг, що нагадує легкі давньогрецькі туніки" [6, 22] – це, безсумнівно, змушує сприймати картину у позачасовому аспекті. У 1915 році К. Петров-Водкін пише "Дівчат на Волзі". Зображені на ній молоді жінки позбавлені нальоту узагальненості й позачасовості, їх зовнішній вигляд нагадує сучасниць художника; фігури показані в динаміці, пози – в мовчазній розмові. На перший погляд, у цих картинах небагато спільного. Однак художник нагадує своїми діями досвідченого театрального режисера, який будує різні мізансцени однієї і тієї ж самої картини з одними і тими ж самими акторами, змінюючи лише своє режисерське трактування якоїсь глобальної дії, про існування якого глядач може лише здогадуватися.

У 1911 році К. Петров-Водкін пише картину "Хлопчики, що грають", яка приносить йому велику популярність. У ній на тлі схематичного пейзажу в складних, напівзігнутих позах, що нагадують танець, зображені два оголених юнаки, які схопилися за руки. Один з них каменем замахується на свого партнера, який готовий прийняти удар. Узагальненість трактування даної композиції дала можливість багатьом глядачам побачити в ній алюзію зі старозавітного сюжету про Каїна й Авеля. Сила і динамізм цієї композиції привернула увагу багатьох сучасників художника. У когось вона викликала сміх, у когось – заздрість, у когось – благоговіння. Пізніше, в 1925 році К. Петро-Водкін повернувся до цієї теми в етюді, названому "Хлопчики. (На вершині)". Нові хлопчики знову зображені оголеними на тлі узагальненого пейзажу, проте цього разу вражає статика картини. Тіла фігур не стикаються; хлопці стоять спиною один до одного. Отже, через чотирнадцять років художник знову помістив на своєму полотні пару юнаків на самотньому березі, однак на цей раз ані гри, ані сутички між ними не відбулося. Ця робота залишилася маловідомою.

Можливо, таке кардинально інше повернення до теми було обумовлено зміною суспільно-політичної ситуації. 1911 рік вирував у готовності до революційних змін; у 1925 році більшовики вже повністю захопили владу і поступово починали "закручувати гайки", вселяючи в людей екзистенційний страх і заціпенілість (цю заціпенілість можна спостерігати на багатьох картинах художника, написаних пізніше). Якщо конфлікт хлопчиків 1911 року просякнутий ігровим мотивом, то хлопчики 1925 року вже демонструють серйозне протистояння. У їхніх позах немає єдиного ритму, в їхніх поглядах немає єдиної мети, жоден з них не простягне руки іншому.

Згодом К. Петров-Водкін представляє на суд глядачів створену ним в 1912 році картину "Купання червоного коня", яка на довгі роки стала "візитною карткою" художника. "Кроваво-красный конь, к волнам морским стремящийся с истомным юношей на выпуклой спине" [2] (влучна характеристика поета Рюрика Івнева) привернув до себе значну увагу критиків. Її називали "потворною в усіх відношеннях червоною ганчіркою" [7, 4] і "звершеним фактом російської історії" [4,

13], бачили в ній символ революції та громадянської війни. У 1950 році вдові художника з надзвичайними труднощами вдалося повернути цю картину до СРСР зі Швеції, де вона довгі роки "революціонізувала молодь" [1, 23], затримавшись на одній з художніх виставок в місті Мальме у зв'язку з початком Першої світової війни. Зображені на даному полотні фігури коней і вершників поміщені у своєрідну кругову композицію, що дозволяє погляду глядача відриватися від образу червоного коня, зробити півколо по хвилях заднього плану картини і потім знову повернутися до його масивної червоної фігури. Така циклічність композиції надає їй повільного руху і здатна надовго привернути до себе глядацьку увагу.

У 1926 році К. Петров-Водкін використовує подібний композиційний прийом в картині "Хлопчики, що купаються". Твір написаний у синьо-зелених тонах, його персонажі знову – оголені юнаки, проте вже без коней. Юнак на передньому плані стоїть в човні на тлі умовної водойми без берегів і умовного, що бере початок десь за межами полотна, листя. Два інших юнаки вміщені художником у воду в позиціях, аналогічних тим, що притаманні другорядним фігурам картини "Купання червоного коня". Однак якщо вершник на картині 1912 року разом зі своїм конем звернений у лівий бік, то на полотні 1926 року погляд юнака спрямований у протилежний, що надає обом картинам, при їх порівнянні, певну напруженість, а їх головних героїв робить свого роду антагоністами. Тепер неможливо сказати напевно, чи було свідомим звернення художника в 1926 році до вже використаного ним раніше композиційного прийому. Проте можна припустити, що картина "Хлопчики, що купаються" була для художника (який був опозиційним по відношенню до більшовиків, а тому часто удавався до езопової мови) спробою переосмислити художні пророцтва своєї молодості.

Ще одна цікава пара картин-двійників – "На лінії вогню" (1915) і "Смерть комісара" (1928). Обидві композиції побудовані на тлі схожого (можливо, одного і того самого) пейзажу. На обох картинах можна бачити військо, що йде в наступ; на обох картинах – загибель бійців. Тільки на полотні 1915 року солдати рухаються у напрямку до глядача, а в роботі 1928 року вони марширують у протилежний бік, поступаючись місцем сцені першого плану – загибелі одного з них. Обидві картини є програмними у творчості художника. К. Петров-Водкін, схильний надавати змісту своїх творів символічного і філософського сенсу, не міг творити за законами батального жанру. Недарма ще Л. Андреев у 1917 році, говорячи про картину "На лінії вогню", іронічно зазначав: "З таким самим правом – і на тій підставі, що видно два озброєних римлянина і мечі – можна назвати батальною картину розп'яття на Голгофі" [3]. Коли ж у 1928 році К. Петров-Водкін на ювілейній виставці АХРР (Асоціації художників революційної Росії) "10 років РСЧА" вперше виставив свою картину, його сучасникам було не до іронії. Картину звинувачували в "іконоподібії" і політичній пасивності, відзначаючи при цьому високий рівень її художнього виконання.

Повертаючись до зіставлення двох картин – "На лінії вогню" (1915) і "Смерть комісара" (1928) – можна відзначити, що ці два твори, написані в різні роки, за різних обставин і в різних історичних ситуаціях, парадоксальним чином доповнюють один одного. Художник не бачить нічого героїчного у військових діях. Він не проводить різниці між Першою світовою війною, в якій Росія

здобула поразку, і громадянською війною 1917–1922 років, яку виграли більшовики. У 1927 році художник отримує можливість повернутися до цієї теми і переписати створений ним дванадцять років тому "батальний" сюжет. Якщо в "На лінії вогню" солдати дивляться у спину своєму командирю, який падає мертвим, то в картині "Смерть комісара" дію показано начебто декількома митями пізніше, коли комісар, який вмирає, кидає останній погляд на спина солдатів, що йдуть (у наступ?). Таке трактування сюжету надає твору набагато більшого драматизму, однак драматизм цей позбавлений пафосу загибелі в ім'я перемоги. Це швидше переживання людиною раптової смерті як особистої трагедії.

Ще одну цікаву пару являють собою картини "Перша демонстрація (Сім'я робітника в першу річницю Жовтня)" (1927) і "1919. Тривога" (1934). Обидва полотна створені художником вже за радянського періоду. Для того, щоб визначити схожість картин, не потрібно пильної уваги. Інтер'єр обох полотен дуже схожий: пара вікон, порвані шпалери на стінах, невибагливі меблі, дитяче ліжечко, в якому спить немовля, годинник на стіні. Певним чином схожі й людські фігури, зображені на полотнах.

К. Петров-Водкін, не відчував прихильності до більшовиків ("Я краще подамся в бусурмани, ніж піду на святкування цієї огидної Жовтневої революції" [11, 57–58], – наводить його слова філософ Аарон Штейнберг у своїх спогадах), навряд чи щиро симпатизував заданому сюжету. Втім, даний сюжет був обраний ним самостійно. Інтер'єр кімнати на картині "Перша демонстрація" поданий художником в холодних тонах синього спектру, і навіть червона спідниця жінки не може протистояти цій домінуючій блакиті. Рятуючись від холодних тонів, погляд глядача спрямовується в глибину картини, крізь шибки – на вулицю, де на тлі різнобарвних будинків проходить строката демонстрація.

На картині "Тривога" – зворотнє явище. Інтер'єр кімнати представлений художником в теплих, рожево-вохристих тонах, а синій колір, від якого мешканці квартири всіляко намагаються відгородитися фіранками, сконцентрований за вікнами і явно приховує в собі небезпеку. На картині зображена, очевидно, та ж сама жінка в білій блузі й червоній спідниці, маленькі діти і чоловік, який напружено дивиться у вікно. Офіційно Петров-Водкін давав картині таке трактування, виносячи 1919 рік, що нібито має відношення до неї, в назву: "Що стосується "Тривоги", то я думаю, зрозуміло і по самому трактуванню, і з формального, і з усякого іншого боку, що це – накопичення революційної боротьби, це – повсякчасний неспокій, повсякчасний острах перед тим, щоб не здригнулися завоювання революції. А тут під містом Юденич. Робочий сповнений цим переживанням. І ось – засвистіли сирени, які скликають всіх трудящих на захист Петрограда. Ось саме цей момент мені й хотілося передати" [1, л. 25-25 об.]. Однак слід зауважити, що при аналізі картин К. Петрова-Водкіна, що здебільшого є символічними, створених у пожовтневий період, найменше слід довіряти їх назвам. Серед сучасних дослідників творчості художника поширена думка, що на картині зображений зовсім не 1919 рік, що пішов у минуле, а сучасний художнику 1934 рік (на що символічно вказують стрілки годинника, що показують 34 хвилини по дев'ятій [8, 9]). Виходячи з такої передумови, можна сказати, що тривога персонажів картини викликана не армією Юденича, а співробітниками НКВС, що можуть приїхати в будь-який час за

будь-якою людиною на будь-яку вулицю. Ймовірно, багатьом сучасникам художника був зрозумілий такий таємний зміст картини, але ніхто з них, зрозуміло, не наважився заговорити про це.

Цікаво, що стрілки годинника на картині "Перша демонстрація" нагадують своєю формою цифру "1" і здалеку стають схожими на аркуш відривного календаря. Ця обставина, укупі з червоними прапорами за вікнами, моментально породжує в голові образ першотравневої демонстрації трудящих. Швидше за все, саме цю демонстрацію, а не святкування річниці Жовтневої революції зобразив К. Петров-Водкін на своїй картині. Примітно, що в одній зі своїх статей учень художника О. Самохвалов називає цю картину "Ранок першого травня" [10, 3].

Грунтуючись на наведеному вище аналізі живописних робіт К. Петрова-Водкіна можна з упевненістю говорити про характерну для творчості художника концепцію "картин-двійників", суть якої полягає в тому, що художник (навмисно або спонтанно) повертався протягом свого творчого шляху до повторного трактування тих чи інших сюжетних композицій, переробляючи свої колишні ідеї з позицій нового досвіду. Персонажів цих картин можна назвати двійниками. Вони можуть бути як жінки, так і чоловіки. Але це не двійники (в усякому разі, не завжди) у своєму літературному значенні (Doppelgänger). Часто це спроба поставити одного і того самого персонажа в різні життєві обставини, програти первісний сюжет з використанням додаткових даних. У цілому ж можна стверджувати, що К.С. Петров-Водкін був воістину обдарованим і неординарним художником, вивчення глибини творчості якого залишається актуальним і нині.

### *Література*

1. Научный архив РАХ. – Ф. 7. Оп. 2. Ед.хр. 594. – Академия художеств. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. – 9 декабря 1936 года.
2. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). – Ф. 2010. Оп. 1. Ед. хр. 151. – Стихотворение Ивнева Рюрика "К картине "Купание красного коня" с посвящением Петрову-Водкину К.С."
3. Андреев Л. Картина Петрова-Водкина ("Мир искусства") / Л. Андреев // Русская воля. – 1917, 23 февраля. – С. 3.
4. Дмитриев Вс. "Купание красного коня" / В. Дмитриев // Аполлон, 1915. – № 3. – С. 13–20.
5. Злыднева Н. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. Злыднева. – М. : Индрик, 2008. – 304 с.
6. Костин В. К.С. Петров-Водкин / В. Костин. – М. : Советский художник, 1966. – 168 с.
7. Кравченко Н. Культ уродства / Н. Кравченко // Новое время. – 1913. – 8 (21) января. – С. 4.
8. Ляшин В. "... распространении себя в пространстве" / В. Ляшин // Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. 1878—1939. Живопись. Избранное. [Альбом]. – СПб. : Palace Editions, 2001. – С. 5–9.
9. Ляшин В. "... таков закон: одно к другому" – двоичность как смысловая и пластическая составляющая отечественного изобразительного искусства / В. Ляшин // Научные труды. Проблемы развития отечественного искусства. – Вып. 20. – СПб. : СПбГАИЖСА им. И.Е.Репина, 2012. – С. 121–131.
10. Самохвалов А. Петров-Водкин / А. Самохвалов // Советское искусство. – 1935. – 5 ноября. – С. 3.
11. Штейнберг А. Друзья моих ранних лет (1911–1928) / А. Штейнберг / Подгот. текста, послесл. и примеч. Ж. Нива. – Париж : Синтаксис, 1991. – 288 с.