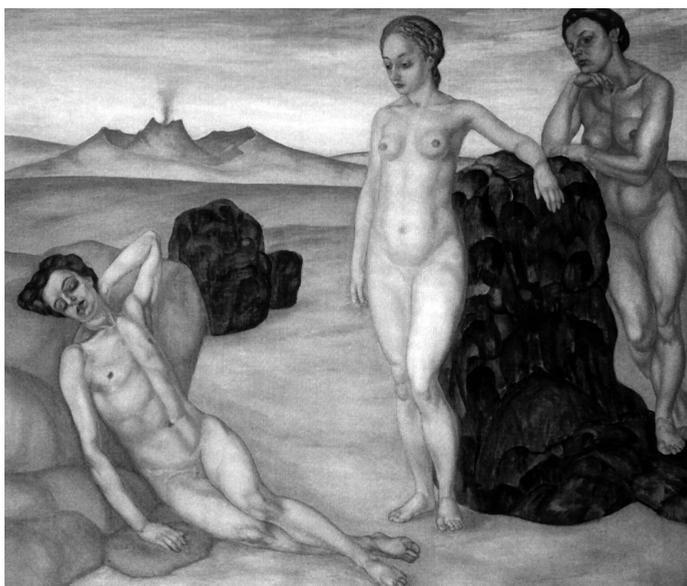


Т. П. Христолюбова

## СЕМАНТИКА МОТИВА СНА В ТВОРЧЕСТВЕ К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Мотив сна проходит через ряд произведений русского и советского художника К. С. Петрова-Водкина (1878–1939) на протяжении всего его творческого пути. Он появляется в творчестве художника в 1910 г. в картине «Сон» (рисунки), изображающей спящего юношу на пустынной земле, и в последующие годы возникает в образе спящего младенца в таких картинах, как «1918 год в Петрограде» (1920), «Спящий ребенок» (1924), «Утро в детской» (1925), «Семья рабочего в первую годовщину Октября (Первая демонстрация)» (1927), «1919 год. Тревога» (1934) и др. М. Шагинян, отмечая наличие мотива сна в творчестве К. С. Петрова-Водкина, высказала предположение о том, что восприятие форм в картинах этого художника аналогично восприятию человеком форм во сне, «в каком-то абсолютно чистом озарении, бесстенном, незакатном, солнечном озарении спящего внутри нас собственного источника света» [1, с. 14–15], характеризуя в этой связи полотно «Сон» как непонятое современниками.



К. С. Петров-Водкин. Сон, 1910. Холст, масло. 161 × 187 см  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В самом деле, в 1910 г. данная картина была встречена публикой весьма неоднозначно. Появление картины на выставке «Союза русских художников» было ознаменовано резко негативной критикой И. Е. Репина, опубликованной в виде открытого

письма в газете «Биржевые ведомости». В эмоциональных выражениях автор письма обвинял К. С. Петрова-Водкина (а заодно и «нахальных недоучек» Гогена и Матисса) в некомпетентности и безвкусии, называл его «безграмотным рабом» и «рабьей душой» [2, с. 4]. Реакция на репинскую критику в обществе была бурной и породила полемику, длившуюся еще многие месяцы после публикации открытого письма. Однако разговоры велись в основном не непосредственно о картине: ее технике, сюжете и прочих особенностях — но о новых рубежах, к которым подошло искусство в начале XX в. По сути дела это были столкновения позиций мирискусников с консерваторами.

Через пять лет после этого А. Ростиславов отметил неприемлемость данной картины с точки зрения натурализма. «Особая слитность композиции, из которой как бы вытекает сюжет, совсем особое отношение к живописи, к цвету, столь характерное для Петрова-Водкина, казались слишком неправдоподобными зрителям, воспитанным на передвижничестве» [3, с. 6], — утверждал критик. Автор, подписавшийся псевдонимом «Мцыри», в «Одесских новостях», рассуждая о «Сне» К. С. Петрова-Водкина, отмечает, что художник и не думал претендовать на правдоподобность в своей работе: «В этих просто и с какой-то аскетической простотой „закрашенных“ фигурах, в этой окаменевшей зелени и суховатом, без воздушной перспективы пейзаже чувствуется только стремление к спокойной гармонии штрихов художественных пятен, и чарующим по силе и смелости красочным сочетанием» [4, с. 3]. По мнению автора заметки, художник таким образом творит новую жизнь из обломков старой природы. Ироническое и отчасти гиперболизированное замечание по поводу сюжета данной картины высказал в «Петербургской газете» еще один не назвавший себя автор: «Петров-Водкин дал такой „Сон“, который, действительно, может только присниться: кирпичный юноша спит, а перед ним стоят две женщины — одна лилового цвета, другая тоже кирпичного. Бедный, когда он проснется!» [5, с. 4]. Интересно, что цветовое решение «Сна» не оставляло равнодушными многих. Так, например, А. Бенуа заявлял, что красочный аккорд является единственной понравившейся ему стороной в картине, проводя параллели с мастерами позднего итальянского Возрождения Дзуккаро и Сельниати [6, с. 2]. Даже А. Бенуа признавался, что резкая картина К. С. Петрова-Водкина ему чужда, но в то же время отмечал внушительность и строгую волю картины, «ибо мысль и воля, вложенные в нее, призваны оказать особое и ценное влияние на взгляды и понятия масс» [6, с. 2]. Интересна трактовка картины «Сон» князем М. Н. Волконским, который видит в изображенных персонажах «олицетворение величайшего таинства триединства человека» [7, с. 5]. По его мнению, картина представляет собой наглядную иллюстрацию того, что человеческое тело, сотворенное материальной природой, будет безжизненным, неодухотворенным, пока не соединится со «зрячим духом и огненной душой» [7, с. 5], посланными Богом для того, чтобы вдохнуть жизнь в тело. Некто Всев. Ч-ин, называя данное произведение прерафаэлитской фантазией К. С. Петрова-Водкина, предлагает ряд толкований ее сюжета. По мнению критика, юноше на этой картине могут сниться «Аристократия и Демократия, или Поэзия и Проза, или Идея и Материя и т. п.» [8, с. 4].

Исследователи советского времени не стремились заострять внимание на данной картине, которую нельзя было подогнать под идеологическую основу, часто просто умалчивая о ней как таковой. Современница художника Ю. Лебедева характеризовала «Сон» как «наиболее рассудочную, абстрактную и построенную картину Петрова-Водкина» [9, с. 63], отмечая при этом стремление ее автора к монументальному стилю.

А. С. Галушкина годом позже лишь вскользь упомянула символическую «идею сна», которой проникнуто произведение [10, с. 16]. По мнению Л. Мочалова, К. С. Петров-Водкин обращается к теме сна в поисках утешения в период стагнации, последовавший за революцией 1905 г. По его мнению, явь перестает удовлетворять художника, который предпочел реальности свой ирреальный мир вне времени и пространства [11, с. 58]. В. И. Костин, не конкретизируя, отмечает присутствующие в данной картине черты салонно-академической живописи, тяготеющей к монументально-символической образности [12, с. 6]. В связи с этим интересным представляется замечание Ю. А. Русакова. Ученый в статье 1986 г. отмечает перенос содержания картины К. С. Петровым-Водкиным в иную плоскость при сохранении внешней формы традиционной аллегии. «Странная неподвижность, точнее, оцепенелость фигур, неловкая поза юноши, брошенного художником нагим телом на камни, создают в картине ощущение сна не в его бытовом смысле, а сна мертвящего, летаргии» [13, с. 38], — утверждает исследователь, подчеркивая при этом сюрреалистическую пышность голого пейзажа и предвещающую вулканом надвигающуюся катастрофу.

Современные исследователи предпринимают дальнейшие попытки трактовки символов «Сна». Так, О. Тарасенко определяет юношу на этой картине как антигероя, пассивного, не могущего возродить сожженную землю, отмечая близость сна юноши к смерти. Кроме того, исследовательница предполагает, что образ спящего юноши можно понимать как «духовный автопортрет художника, стоящего перед вечным выбором между Красотой как Истиной и целью человеческого существования и прозой — Уродством жизни с ее злом» [14, с. 384]. Е. Грибонослова-Гребнева, ставя творчество К. С. Петрова-Водкина рядом с «метафизической живописью» начала XX в., подчеркивает присутствие в данной картине одновременно двух планов: объективного изображения сна и «наполняющего его призрачного мира сновидений» [15, с. 383]. Д. Сарабьянов отмечает «состояние медлительного пробуждения, остановившегося времени» [16, с. 151], характерное для данной картины. Ощущение сна, по мнению исследователя, «пронизывает все компоненты этого произведения, становясь главным его смыслом» [16, с. 151].

Со слов А. Бенуа можно узнать, какой смысл вкладывал в картину сам К. С. Петров-Водкин в 1910 г.: «На обновленной земле спит человеческий гений, поэтическое сознание. Пробуждение его стерегут две богини, вечно сопутствующие творчеству. Розовая, юная, робкая, болезненная Красота и крепкое, смуглое, здоровое Уродство. В их объятиях, в их общении гений найдет полноту понимания жизни, смысл вещей» [6, с. 2]. (Однако позже, в 1936 г., К. С. Петров-Водкин дал иную, политизированную, характеристику своей картины, назвав ее «констатацией того безысходного, политического, исторического момента в России», показывающей, что «нет ни человеческой красоты, ни человеческой энергии, а есть только одна греза, один сон» [17, л. 10].) Обе трактовки представляются интересными и органично вписывающимися в символистское творчество художника. Тем не менее есть все основания считать раннюю трактовку сюжета картины, осмысливающей содержание в философском ключе, наиболее убедительной.

При взгляде на композицию картины приходит на ум ассоциация с миниатюрой Рафаэля «Сон рыцаря» (ок. 1504), иллюстрирующей притчу о «Сне Геракла», которому в сновидении явились две богини, звавшие: одна — на подвиг, другая — к земным наслаждениям. В то же время исследователи соглашаются с тем, что сходство данных

работ является чисто внешним, композиционным. А. А. Русакова полагает, что «ренессансная аллегория явилась, несомненно, лишь толчком, побудившим К. С. Петрова-Водкина создать сугубо современную по своему смысловому наполнению и живописному языку картину» [18, с. 287]. По мнению исследовательницы, несмотря на композиционное сходство с картиной Рафаэля, у К. С. Петрова-Водкина отсутствует намек на ситуацию героического выбора, акцент смещается в сторону «поэтизации вечной юности, красоты хрупких форм человеческого тела» [14, с. 383]. Действительно, если на картине Рафаэля над юношей в рыцарском облачении на фоне живописного пейзажа склонились две прекрасные богини, предоставляя ему символический выбор между мечом и книгой (символами жизни активной и созерцательной) и цветущей оливковой ветвью (символом наслаждения), то на картине К. С. Петрова-Водкина данные атрибуты отсутствуют, а от романтического пейзажа остались лишь каменные горы с дымящимся вулканом. Аллегория Рафаэля была переосмыслена художником в философском ключе в соответствии с проблемами современной ему эпохи и характерных для нее эсхатологических идей.

Стоит заметить, что образ вулкана был важной составляющей частью художественного мира К. С. Петрова-Водкина. Несмотря на то что в живописных полотнах художника он не получил широкого распространения, вулкан упоминается в его литературных работах. Так, например, действующий вулкан изображает К. С. Петров-Водкин в повести для детей «Аойя» (1914), а также в автобиографическом произведении «Пространство Эвклида» (1932). Художник описывал вулкан восхищенно, художник видел в нем проявление могучих планетарных сил земли, к которой он испытывал трепетные чувства.

Любопытно, что образ вулкана возникает и у Андрея Белого, с которым К. С. Петров-Водкин был хорошо знаком, в частности по работе в Вольной философской ассоциации, просуществовавшей в советском Петрограде с 1919 по 1924 годы. Так, в статье «Будущее искусство» (1910) А. Белый отождествляет творческий процесс с извержением вулкана, сравнивая продукты творчества с пеплом и магмой, а процессы творчества — с текучей лавой. Философ сетовал на то, что художнику, закрепляющему творческий процесс в форме, приходится «приказывать себе видеть в пепле и магме самую лаву» [19, с. 144], что, по мнению А. Белого, негативно сказывается на состоянии искусства в целом. Таким образом, можно предположить, что к моменту написания картины «Сон» художник был знаком с данной идеей А. Белого и создал свое произведение во многом под воздействием этой концепции: вулкан остыл и творческая деятельность по изменению мира прекратилась вместе с ним, погрузив в сон творца; и только две музы неизменно пребывают рядом с ним, ожидая пробуждения.

Интересную философскую концепцию сна можно встретить у Р. В. Иванова-Разумника, также хорошо знакомого К. С. Петрову-Водкину по Вольной философской ассоциации. Именно Р. В. Иванову-Разумнику в 1919 г. принадлежала идея создания этого учреждения. Однако на тот момент он и К. С. Петров-Водкин были уже близко знакомы. В работе «Оправдание человека», состоящей из «ряда докладов на темы философии и культуры, прочитанных в Вольной Философской Ассоциации в 1919–1924 годах» [20, с. 256], однако так и не опубликованной, известной по отрывкам и черновикам и хранящейся предположительно в США, Р. В. Иванов-Разумник размышляет о нахождении человека между сном и явью. Метафоры сна и яви, по мнению философа, восходят к Ветхому Завету. Так, согласно библейской истории, человек первоначально пребыва-

ет под защитой и покровительством Бога: ветхозаветного Адама Бог создает по Своему образу и подобию, и даже изгнанный из Рая Адам продолжает оставаться, по мнению философа, с-Ним (буквально «сон» — «с-Он»). Таким образом, Р. В. Иванов-Разумник характеризует «богоотцовство» как «полное, безраздельное подчинение человеческой воли... воле Божией» [21, с. 365]. Принесший людям «свет» Христос также требует от своей паствы полного подчинения и продления своего сна, заставляющего человека забыть о собственной воле или помнить о ней как об источнике зла и «спасаться от нее под сенью Господней» [21, с. 365]. Согласно Р. В. Иванову-Разумнику, Ветхий Завет и Новый Завет, представляющие собой принципы «богоотцовства» и «богосыновства» соответственно, должны быть заменены новым принципом «богобратства», то есть «восхождения человека к Богу на равных» [21, с. 366]. По мнению Р. В. Иванова-Разумника, человек сам выбирает, «спать ему или бодрствовать, забыться или бытийствовать» [21, с. 366]. В. Г. Белоус, ссылаясь на конспект доклада Р. В. Иванова-Разумника «Проблемы личности», отмечает: «Если сон — это бытование в мнимом, иллюзорном, абстрактном, балансирование на грани между жизнью и небытием, то явь (буквально: я-в) означает самодостаточное, осмысленное существование внутри самого бытия» [20, с. 271]. Р. В. Иванов-Разумник ждал пробуждения «нового человека» с индивидуальным сознанием и волей. Такое пробуждение, по мысли философа, должно было привести к революции, однако когда стало очевидно, что это не удалось, Р. В. Иванов-Разумник отправил «нового человека» «идти одиноким маршрутом, надеясь встретить на этом пути столь же одиноких, но уже зрячих духовных странников» [21, с. 367].

Таким образом, можно предположить, что и данная концепция, несмотря на более позднюю фиксацию в письменных источниках, могла найти отражение в картине К. С. Петрова-Водкина «Сон». Спящий юноша может олицетворять собой человека «старой» формации, готового в любой момент проснуться и стать «новым человеком», способным воплотить принцип «богобратства», революционером. Художник оставляет вопрос о том, какой выбор сделает человек: спасть и пребывать в неведении или бодрствовать и творить самому, — открытым.

Хочется добавить, что данная религиозно-революционная концепция противопоставления сна и яви Р. В. Иванова-Разумника находит отражение и в других полотнах К. С. Петрова-Водкина. Так, например, спящий младенец на картинах «1918 год в Петрограде» (1920), «Спящий ребенок» (1924), «Утро в детской» (1925), «Первая демонстрация (Семья рабочего в годовщину Октября)» (1927) и «1919 год. Тревога» (1934) может символизировать «нового человека», порожденного свершившимися в стране революциями, еще спящего, набирающегося сил, но готового в скором времени проснуться и изменить мир своей волей.

## Литература

1. Шагинян М. К. С. Петров-Водкин. (Эскизы к монографии) // Русское искусство. 1923. №1. С. 2–16.
2. *Омега*. На выставке «Союза» // Петербургская газета. 1910. 23 февр. С. 4.
3. *Репин И. Е.* Критикам искусства. Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. 1910. 2 марта. С. 4.
4. *Мочалов Л.* Неповторимость таланта. Л.; М.: Искусство, 1966. 166 с.
5. *Мицри*. На выставке А. Филлипова // Одесские новости. 1910. 22 дек. С. 3.
6. *Бенуа А.* Художественные письма. Выставка «Союза» // Речь. 1910. 5 марта. С. 2.

7. Волконский М. Н. Об искусстве // Земщина. 1910. 28 марта. С. 5.
8. Всев. Ч-ин. Выставка «Союза молодежи» // Русская мысль. 1910. 28 июня. С. 4.
9. Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. [Альбом] / авт. статьи и илл. ряда Ю. А. Русаков; сост., авт. кат. и летописи жизни и творчества К. С. Петрова-Водкина Н. А. Барабанова. Л.: Аврора, 1986. 300 с.
10. Галушкина А. С. К. С. Петров-Водкин. М.: ОГИЗ, 1936. 82 с.
11. Лебедева Ю. К. С. Петров-Водкин // Искусство. 1935. № 6. С. 55–86.
12. Костин В. И. Вступительная статья к альбому // Кузьма Сергеевич Петров-Водкин [Альбом] / авт. вступ. ст. В. И. Костин; сост. альбома и приложения Н. А. Антонович. М.: Советский художник, 1986. С. 5–16.
13. Ростиславов А. Живопись Петрова-Водкина // Аполлон. 1915. № 3. С. 1–12.
14. Тарасенко О. Петров-Водкин и древнерусская живопись // Вопросы искусствознания. 1995. Вып. 1–2. С. 382–407.
15. Грибоносова-Гребнева Е. Творчество К. С. Петрова-Водкина и «метафизическая живопись» // Искусствознание. 1999. Вып. 2. С. 372–401.
16. Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Галарт, 2001. 304 с.
17. Вечер, посвященный встрече с художником Петровым-Водкиным. 9 декабря 1936 года // Научный архив РАХ. Ф. 7. Оп. 2. Ед. хр. 594.
18. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М.: Белый город, [2003]. 328 с.
19. Белый А. Будущее искусство // Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 142–144.
20. Белоус В. Г. Вольфила, или Кризис культуры в зеркале общественного самосознания. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2007. 432 с.
21. Белоус В. Г. Иванов-Разумник и философские основания «скифской» идеи // Slavia Orientalis. 1995. № 3, т. XLIV. С. 363–373.

Статья поступила в редакцию 14 марта 2012 г.