

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.9.44>

Демченко Александр Иванович, Арутюнян Людмила Леонидовна  
**[РОДОМ ИЗ ПРОВИНЦИИ. ТРИ БОЛЬШИХ ИМЕНИ НАЧАЛА XX ВЕКА](#)**  
Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/9/44.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/9/44.html)

Источник

**[Манускрипт](#)**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 9. С. 211-215. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/9/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/9/)

**[© Издательство "Грамота"](#)**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# In memoriam

УДК 7; 7.036

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.9.44>

**Демченко Александр Иванович**, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник  
*Центр комплексных художественных исследований*  
*Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова*  
*alexdem43@mail.ru*

**Арутюнян Людмила Леонидовна**, к. искусствоведения  
*Художественная студия «Фтера», г. Саратов*  
*milachakina@yandex.ru*

## РОДОМ ИЗ ПРОВИНЦИИ. ТРИ БОЛЬШИХ ИМЕНИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Саратов по праву считается одним из значительных центров художественной культуры Поволжья. Тем не менее, анализируя состояние того раздела пластических искусств, который представлен живописью и графикой, приходится констатировать, что на протяжении почти всего XIX века (не говоря уже о предыдущем столетии) фигуры художников были сугубо эпизодическими: Ж.-Б. Савэн, по происхождению француз (портреты и акварели), акварелистка М. Жукова, А. Годин (был первым учителем М. Врубеля) и Ф. Васильев (первый наставник В. Борисова-Мусатова), портретисты и церковные живописцы Л. Игорев и Н. Россов. В основном за пределами Саратова работали его уроженцы, которые были по-настоящему известными художниками – В. Журавлёв и А. Харламов.

Высокий расцвет саратовской живописи конца XIX – начала XX века подготовила деятельность приехавшего из Италии Э. Баракки и выпускника петербургской Академии художеств В. Коновалова. Они оказали решающее воздействие на местную художественную школу, основными представителями которой стали В. Борисов-Мусатов, П. Кузнецов, П. Уткин, А. Савинов, К. Петров-Водкин (уроженец Хвалынского), а также скульптор А. Матвеев.

С 1897 года начинается отсчёт своей истории Саратовское художественное училище имени А. П. Боголюбова, что определило последующую отлаженность воспитания художественных кадров. Оно открылось как Боголюбовская рисовальная школа, сначала размещившаяся в здании Художественного музея, уникальная коллекция которого являлась для учеников лучшим подспорьем в овладении профессиональными навыками.

В 1918 году школа была реорганизована в Свободные художественные мастерские, в 1919-м – в Высшие государственные художественно-технические мастерские. Затем на этой базе в 1920 году открылся Художественно-практический институт, а в 1923 году Художественно-промышленный техникум. Наконец, с 1937 года – это Художественное училище.

Среди выпускников училища значатся народные художники СССР Н. Жуков и А. Кибальников, народные художники России Б. Неменский, И. Севастьянов, Н. Суворов, Л. Головницкий, А. Учаев и многие другие.

Но вернёмся в «звёздные» для Саратова годы, чтобы напомнить о тех, кто возглавил плеяду замечательных мастеров изобразительного искусства и был в авангарде так называемой эпохи «культурного взрыва», как обозначают иногда высокие художественные свершения конца XIX и начала XX столетия. Разумеется, это только что называвшиеся Борисов-Мусатов, Кузнецов и Петров-Водкин.

\* \* \*

*Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов* (1870-1905) родился в Саратове, учился в Реальном училище, но оставил его, чтобы серьёзно заняться живописью. Позднее, совершенствуясь вначале в Москве, а затем в Петербурге, лето проводил в Саратове, много работая на пленэре. После трёхлетнего пребывания в Париже до конца жизни находился в родном городе. Писал он в основном с натуры в местностях вокруг Саратова. Расцвет творчества приходится на последнее пятилетие жизни, с 1901 года.

Двойная фамилия у него сложилась ввиду восхищения художника незаурядной личностью деда – Бориса Александровича Мусатова, имя которого он присоединил к родовой фамилии. Это был первый из плеяды крупных живописцев, которых Саратовский край выдвинул с конца XIX века. В нашем городе открыт Музей-усадьба В. Э. Борисова-Мусатова.

Основная часть его творчества была связана с завершающим этапом эволюции классического искусства, что нашло метафорическое выражение в широкой разработке мотивов осени и заката. Целый ряд полотен носит соответствующие заголовки: «Осенний мотив» (дважды, в картинах 1899 и 1901 года), «Осенний вечер» и «Прогулка на закате», «Отблеск заката», «На закате» и т.д.

Мир его живописи – это, прежде всего, мир безвозвратно уходящего дворянского прошлого. Обитатели староусадбных домов и парков – у него главным образом молодые женщины в пышных старинных платьях с кринолинами и с веером в руках. Ещё одним атрибутом соотнесённости с давней стариной является то, что зафиксировано в названиях картин «Гобелен» (1901) или «Дама у гобелена» (1903).

С точки зрения определяющей роли женских персонажей для картин Борисова-Мусатова очень показателен «Автопортрет с сестрой» (1898), где художник сдвигает своё изображение в сторону, вынося часть фигуры вообще за пределы полотна. Всё внимание сосредоточено на сестре, в которой он видел нечто очень типичное для того времени, и потому она служила излюбленной моделью многих его работ.

В облике мусатовских героинь почти всегда сквозит элегический тон, на них часто лежит печать меланхолии. Глубокая задумчивость, тень усталости и озабоченности на лице, истома поникающей головы, бесильно упавшие руки – эта грусть-печаль, статичность, анемия особенно ощутима на фоне цветущей природы, подаваемой с ярко декоративной красочностью («Водоём» 1902).

Возникает заведомое несоответствие: девушки, как главные персонажи картин Борисова-Мусатова, то есть молодость, которая должна быть полна сил и радости, а на деле ощущение стынувшей жизни, её исчерпанности – таков завуалированный, но сильный внутренний диссонанс многих полотен художника.

Изображаемое в них существование «дворянских гнёзд» всё более тонет в дымке воспоминаний о былом, как бы погружается в сон, становится зыбким и призрачным. Да и обитатели запустевших усадеб превращаются в подобия призраков.

Именно так и называется одна из картин – «Призраки» (1903), где видение дворцовой постройки расплывается, дерево с остатками блёклой листвы – почти фантом, одна из двух человеческих фигур действительно призрачна, а другая почти исчезла, срезанная краем полотна. И остаётся пропеть панихиду уходящей жизни, что и происходит в картине с симптоматичным заголовком «Реквием» (1905).

Наряду с осенне-закатными мотивами в творчестве Борисова-Мусатова неустанно утверждалась мысль о том, что с уходом дворянского мира жизнь, конечно же, не закончится, увядание – вещь преходящая, а всеобщее бытие вечно и бесконечно. Эту мысль он раскрывал через образы цветущей природы, часто включая человека как тленное существо.

Важнейшим объектом изображения становится буйство весеннего цветения («Весна» 1901, «Весенняя сказка» 1905). Весеннему цветению может уподобляться даже осенний пейзаж, своим зóлотом красок напоминая о пушкинском чувстве особой прелести этого времени года («Осенняя песнь» 1905). Непостижимое и радостное чудо жизни приобретало ликующий характер в пейзажах и натюрмортах с цветами («Окно» 1886, «Маки в саду» и «Цветы» – обе 1894, «Розы и серёжки» 1901, «Венок васильков» 1905).

Творческое наследие Борисова-Мусатова совершенно определённо соотносится с культурой «серебряного века». В частности, он активно и сознательно развивал свойственное этой культуре стремление сблизить живопись с музыкой. Его полотна пестрят соответствующими заголовками: «Летняя мелодия», «Осенний мотив», «Мотив без слов», «Романс» и т.п.

Как и у ряда других мастеров изобразительного искусства того времени, мы находим у него претворение на русской художественной почве принципов импрессионизма. Делал он это очень по-своему, добиваясь неуловимо-расплывчатой зыбкости тона и, часто прибегая к пастели, нежных размывов тающих красок («Куст сирени» 1905).

Особая грань мусатовского своеобразия – в характерной для него поэтике провинциальной жизни, исключая столичный лоск и претензии на аристократизм. Отсюда на его картинах довольно невзрачные усадебные постройки, лишённые архитектурных красот, и простоватые лица барышень, одетых по давно ушедшей моде прошлых лет.

\* \* \*

*Павел Варфоломеевич Кузнецов* (1878-1968) родился в Саратове и получил здесь профессиональное образование как живописец. Главное открытие для мира искусства сделал в Саратовском Заволжье, разрабатывая свой так называемый «киргизский цикл». В Саратове открыт Дом-музей Павла Кузнецова.

После В. Борисова-Мусатова он был следующей по счёту выдающейся фигурой эпохи «культурного взрыва» в искусстве нашего города. Один из трёх крупнейших художников-волжан, оказавшихся ровесниками, – в том же 1878 году родились К. Петров-Водкин в Хвалынске и Б. Кустодиев в Астрахани.

На этапе раннего творчества Павел Кузнецов испытал сильное влияние В. Борисова-Мусатова. Однако влияние это касалось в основном той стороны наследия старшего современника, которая вела к символистским прозрениям. И если у Борисова-Мусатова подобное было только на уровне предвосхищения данной тенденции, то у Кузнецова она получила, пожалуй, своё предельное выражение для русского искусства. В чём-то он шёл и по пути позднего Клода Моне с характерным для его работ растворением конкретных земных объектов в призрачно-аморфной пелене.

Обращаясь к мотивам сна, мистического видения, загадочных ритуалов и к таинству ирреально-запредельного, Кузнецов доводил зыбкость и размытость очертаний предметной среды до их полной дематериализации, всемерно акцентируя при этом мерцающий сине-голубой колорит полуночья. Пик символистских исканий с выходом к неким фантомам трансцендентного приходится на середину 1900-х годов («Голубой фонган» и «Утро» – обе работы 1905 года, «Рождение» 1906).

На рубеже 1910-х годов в творчестве Кузнецова происходит резкий разворот в прямо противоположном направлении. На смену изыску туманных измышлений эстетствующей фантазии приходит примитивизм чётко обведённого линейного контура, демонстративно плоскостного изображения, упрощённости и огрублённости в обрисовке предметов, лиц, фигур в их подчёркнуто «вещной» осязаемости и материальности.

Воссоздаваемые в этой манере жанрово-пейзажные сюжеты художник черпал в жизни Востока, диапазон которого простирался у него от Крыма («Весна в Крыму», «Дорога в Алупку») через Кавказ и Среднюю Азию («Натюрморт с сюзане», «Бухарский натюрморт», «Женщина в Бухаре», «Сбор плодов. Азиатский базар») и до дальневосточных земель («В храме буддистов», «Натюрморт с японской гравюрой»).

Но главной для себя территорией Кузнецов определил наше Заволжье, где тогда ещё встречались степные кочевья тех, кого условно именовали киргизами. В наблюдениях за их жизнью родилась знаменитая «киргизская серия», составившая самую сильную и оригинальную часть художественного наследия Кузнецова.

Интерес к экзотике «киргизского» Востока, давший столь потрясающий результат, таил в себе стремление сойти с орбиты «цивилизованного существования», в своих многовековых наслоениях давно потерявшего связь с первоосновами естества, и в художественных образах напомнить современникам об этих первоосновах на примерах из жизни кочевников.

С точки зрения искусства за этим стояло желание преодолеть накопившуюся инерцию классических традиций, следование которым к началу XX века уже сковывало художественную мысль. И то первородное, что несколько ранее Поль Гоген искал на островах Полинезии, Павел Кузнецов нашёл гораздо ближе, в степях Заволжья.

И подобно Гогену «таитянского цикла», но очень по-своему и, пожалуй, даже в большей степени примитивизм Кузнецова отличался ярко выраженной поэтической нотой. За якобы «неумелостью» письма с нарочитой деформацией в воспроизведении предметной среды и схематической обрисовкой людей и животных таилось любованье жизнью степных кочевий, что очевидно и в красочном декоративизме цвета (Кузнецов часто работал темперой), и в воздушной ауре высветленных нежно-голубых тонов, и в своеобразном изяществе очертаний женских лиц и фигур.

Совершенно уникально заявил о себе поэтический примитивизм Кузнецова в воссоздании пантеистических ощущений слитности человека с природой и земного мира с небесными высями.

Так, в нижней части картины «Мираж в степи» (1912) с наивной непосредственностью живописуются реалии степной жизни (фигурки людей и животных, разбросанные в беспорядке кибитки), но эта жизнь приобретает особый смысл и колорит ввиду того, что доминирующую часть полотна занимает фантастическое видение некоего уникального действия небес: то ли идущее снизу вверх извержение циклопических гейзеров, то ли низвергающиеся с небес невиданные водопады.

В этом видится своеобразная проекция распространившейся в начале XX века идеи космизма, которая получила здесь удивительную иллюстрацию того, как земное может срастаться с феерией вселенской материи.

Магистральное и самое драгоценное, специфически «кузнецовское» оказалось сфокусированным в мощном выплеске, охватившем всего три года (1911-1913), когда появилось множество работ «киргизской серии», в том числе «Семья киргиза», «Киргизка», «Спящая в кошаре» – 1911, только что названный «Мираж в степи», «Вечер в степи», «Весна в степи», ещё один «Вечер в степи», «Дождь в степи», «Стрижка овец», «У водоёма», «Гадание» – 1912, «Восточный мотив», «В степи», «Степной пейзаж с юртами» – 1913. К началу 1920-х годов «киргизские мотивы» обнаруживали себя только отдельными отголосками («Стрижка баранов», «Кибитки»), и восточная тематика вообще отходила в прошлое («Елена Бебутова» 1922). Впереди предстояли ещё многие десятилетия жизни, но от времени блистательного взлёта художник наследовал главным образом столь присущий его манере красочный декоративизм («Цветы» 1939).

\* \* \*

*Кузьма Сергеевич Петров-Водкин* (1878-1939) родился и провёл многие годы в Хвалынске Саратовской губернии. Несомненно, именно окрестности этого города с их холмистым ландшафтом подтолкнули художника к разработке идей так называемой сферической перспективы. Хвалынск чтит память своего знаменитого земляка: здесь открыт Художественно-мемориальный дом-музей К. С. Петрова-Водкина, работает Картинная галерея его имени, а в 2016 году ему установлен памятник.

В плеяде выдающихся саратовских художников конца XIX – начала XX века он выделяется чрезвычайно широким диапазоном творческих интересов, впечатляющей многогранностью художественного наследия.

После ряда предварительных опытов 1900-х годов Петров-Водкин выходит в начале 1910-х на узловые для себя темы творчества, которые он разрабатывал на основе использования чистого, локального цвета и пластической ясности образов.

Первой из этих тем была тема крестьянской России, и среди мастеров изобразительного искусства начала XX века не было равных ему по силе и органичности её претворения. О коренной причастности к ней свидетельствует написанный в 1912 году автопортрет, где художник изображает себя в посконной рубахе, с грубоватыми, чисто мужицкими чертами лица.

Но в целом при воссоздании персонажей крестьянского мира господствующей для Петрова-Водкина была установка на внеобыденную, обобщённо-приподнятую их обрисовку. Разумеется, это касалось не только героев фольклорно-легендарного эпоса (панно «Микула Селянинович» 1918), но и распространялось на типаж из самой низкой среды.

Действие данного принципа в полной мере сказывалось и на разработке сюжетов. Замечательный пример – картина «Полдень» (1917), где посредством свободного сопряжения различных временных и пространственных планов просматривается весь путь человека от рождения до погребения. Хроника различных эпизодов жизни размещена на множестве плоскостей, что рождает ощущение бескрайнего земного простора.

Таким образом, художник, подобно древнерусским живописцам, создаёт как бы житие крестьянина, размещив в рамках единой композиции основные вехи его бытия (словно в клеймах иконы). А высокая нота

звучания этой многоликой сюиты образов обеспечивается ярким декоративизмом цвета – полотно буквально источает лучезарное сияние животворного солнечного света, утверждая нетленность того, что заключено в народно-национальной тверди.

Именно на материале крестьянской жизни Петров-Водкин неустанно развивал тему материнства, сложив ему в красках подлинный гимн. Следуя народному идеалу женщины-матери, он подаёт её статной, с округлым миловидным лицом, бесконечно нежной и непременно кормящей. Таков и младенец – крепкий, полный. Оба радуют здоровьем, спокойствием, и над всем разлит мягкий золотистый свет благоденствия (целая серия картин с тождественным заголовком «Мать» – 1913, 1915, 1920, 1925).

Образы материнства в художественной системе Петрова-Водкина созвучны тому обширному миру, который охватывается понятием *святость Руси*. Мир этот мог находить преломление и через прямое претворение высших традиционных символов, прежде всего богородичных («Богоматерь Умиление злых сердец» 1915).

Но гораздо важнее для художника было стремление выявить черты сакральной духовности в натуре своего современника. Чаще всего он создавал уникальный сплав того, что шло от иконных ликов, с живыми приметами реальной русской женщины-крестьянки («Девушки на Волге» 1915).

В том же ряду находятся портретные зарисовки подростков и юношей, которым Петров-Водкин сообщал ангелоподобный облик. И параллельно тому, что программно обозначено как «Голова ангела» (1915), появляются работы, практически ничем не отличающиеся от названной («Голова юноши» – 1910 и 1916). Крестьянки-богородицы и мальчики-ангелы через соотнесённость с поисками духовных глубин и через ассоциации с древнерусской иконописью были ориентированы на единую цель – возвеличение образа русского человека начала XX века.

В историю изобразительного искусства Кузьма Петров-Водкин вошёл прежде всего как летописец лихолетья, обрушившегося на Россию начиная с Первой мировой войны, а затем, после революций 1917 года, многократно умножавшегося во времена Гражданской войны и, если судить по его работам, не оставившего страну не только в 1920-е, но и в 1930-е годы. Как никто другой из отечественных живописцев он последовательно, настойчиво и во всевозможных гранях фиксировал тяготы сурового времени, наложившие свою печать на любые стороны человеческого существования.

Так, отмеченные выше иконописные образы наделяются скорбной выразительностью: глаза, с печалью вззирающие на мир, горестный наклон головы, мрачные тени на лице, общий затемнённый колорит («Голова ангела» 1915, «Мадонна с Младенцем» 1923). Такую же метаморфозу приобретают и столь характерные для творчества Петрова-Водкина изображения современников, наделяемые иконными чертами.

В знаменитой картине «1918 год в Петрограде» (1920), которую ценители справедливо нарекли «Петроградской Мадонной», кормящая ребёнка молодая женщина воспринимается как мать-заступница, охранительница жизни. Её фигура подана крупным планом и многозначительно поднята над тревожной сутолокой городской толпы, но атмосфере времени испытаний отвечают наполняющие её внутреннее напряжение, насторожённость, готовность к любым превратностям.

Свойственное художнику возвышение реальности посредством привнесения в облик современников иконописных черт могло распространяться практически на любые ситуации, в том числе и связанные с войной.

В картине «На линии огня» (1916) изображён отряд, брошенный в штыковую атаку, и впереди смертельно раненый молодой офицер – выражение его ангельского лица говорит о том, что принадлежавшая ему душа уже возносится к небесам.

Картина «После боя» (1923) передаёт мгновенье затишья, когда три красных командира застыли в сакральном поминовании павших, чему вторит тёмно-синий фон небытия с призрачными тенями тех, кто не вернулся с полей сражений.

\* \* \*

Сила интуиции, присущая Петрову-Водкину, проявилась в том, что он раньше многих других почувствовал наступившую с началом Первой мировой войны эру больших социальных потрясений. Их пророчеством явилось написанное в 1914 году символическое и поистине устрашающее полотно «Гибель». Обнажённых мальчиков, бегущих к реке выкупаться, настигает то, что в подзаголовке картины обозначено словом *Ураган*. Перед его бушеванием мечущиеся фигурки с лицами, полными ужаса, совершенно беззащитны. Земля под ними вздыблена, полыхая заревом мирового разлома.

Но когда, казалось бы, давно уже установилось мирное время, успокоение оставалось художнику чуждым, и он продолжал вещать о године нескончаемых жертв. В этом отношении очень показательны две работы 1928 года: «Смерть комиссара» и «Землетрясение в Крыму».

Одной из завершающих вех подобного рода, уже с аллюзиями-намёками на затягивающуюся петлю «сталинской эпохи», стала картина «1919 год. Тревога» (1934). По стандартам прозаического реализма воспроизводится убожество скучной обстановки барачного типа, где поселилось чувство страха. Оно в стоящем спиной рабочем стариковского обличья, который боязливо заглядывает в окно. Но более всего обращает на себя внимание хрупкое тельце девочки с глазами, полными слёз.

Боль за невзгоды переломного времени Петров-Водкин с воистину пронзительной остротой передавал именно в портретах детей: в их широко открытых глазах затаились горечь и скорбь, а деформированные очертания головы говорят о лишениях («Фектя» 1916, «Дочь художника» 1923).

Целую галерею детских лиц в том же роде художник создал, побывав в голодном 1921 году в Средней Азии: в так называемом самаркандском цикле это этюды «Мальчик-узбек», «Голова мальчика-узбека» и «Шах-и-Зинда»,

где главное – не руины древнего храма, а поданная на переднем плане голова мальчика, в глазах которого бездонная печаль жизненной потерянности.

Портретируя взрослых современников, Петров-Водкин не позволял себе открытой экспрессии, но при всей сдержанности и строгости изображения подчёркивал линией и цветом, что переживаемая эпоха требовала высокого мужества, воли, собранности и простоты до аскетизма. Это заметнее всего в портретах людей искусства («Анна Ахматова» 1922, «Андрей Белый» 1932). Одним из самых ярких художественных документов времени тяжёлых испытаний стал автопортрет, выполненный в 1918 году: простенький свитер грубой вязки, бритая голова, заострённые черты лица, упрямо сжатые губы и прищуренные глаза, напряжённо всматривающиеся в мир.

Передавая облик человека этого времени и царящее вокруг него, художник преимущественно использовал два цвета. Тёмно-коричневый на лицах получал настораживающе-землистый оттенок. Синий цвет предстал в оттенках от голубоватого с ультрамарином до бледно-синего с фиолетовым отливом. И если от первого веяло холодом тревог и отчуждённости, то второй был знаком смерти, которая неустанно подстерегала людей, с вожделием накладывая на них печать мертвенной синева.

Совершенно особую художественную интерпретацию ощущение катастрофичности бытия тех лет получило в натюрмортах Петрова-Водкина. В них вместо отлаженного взаимодействия горизонталь и вертикали композиция выстраивается вдоль наклонной оси, теряя под собой прочные основания. Всё наклоняется по касательной, предметы готовы соскользнуть со стола и обрушиться («Утренний натюрморт» и «Розовый натюрморт. Ветка яблони» – оба 1918).

Столь же неожиданным оказывается «Натюрморт. Селёдка» (тот же 1918) с тощей рыбёшкой и двумя картофелинами, что могло быть пиршеством для рядового гражданина «страны Советов» – трудно представить себе более беспощадное свидетельство хроники «военного коммунизма».

Изредка Петрова-Водкина, как летописца лихолетья, тешила надежда на лучшее. Он претворял её в аллегорических образах, и всегда эти аллегории были связаны с фигурой всадника. Причём сутью изображения был не столько собственно всадник, сколько конь.

Впервые его образ предстал в картине, которая принесла художнику известность и стала живописным манифестом обновляемой России 1910-х годов – «Купанье красного коня» (1912). Здесь исполинская и горделивая статья былинно-богатырского коня, предстающего в огненном полыхании цвета, символизировала стихийные силы, как бы поднимающиеся на поверхность жизни из глубин первобытия. Несколько лет спустя мир о жажде подобного обновления воскликнет устами С. Есенина.

*Сойди, явись к нам, красный конь!  
Мы радугу тебе – дугой,  
Полярный круг – на сбрую.  
О, вывези наш шар земной  
На колею иную!*

Так перебрасывалась арка от начала 1910-х к рубежу 1920-х годов. И тогда появился другой конь Петрова-Водкина (рисунок «Первое мая» 1919). На волне прошедших революций и победы в Гражданской войне человек здесь обретает лик крылатого архангела и, сливаясь воедино с небесным конём, преодолевая земное притяжение, взмывает ввысь. Торжествует суровость до аскетизма, поэтому используются только два цвета – чёрный (тушь) и белый (бумажный лист), сочетание которых отдаёт холодком воронённой стали.

Последний конь художника появился в «Фантазии» (1925), когда мечта о лучшем ещё бередила воображение, но Петров-Водкин с его интуицией уже почувствовал её несбыточность. Вот почему всадником к взмывшей ввысь дивной птице прилепился совсем не ровня ей – босоногий крестьянский парнишка, своей жалкостью и подслеповатостью напоминающий стирающуюся под ним неухоженную землю и неустроенную жизнь. Так прозаическая реальность берёт своё, в ней гложет всё из ряда выходящее, и превращаются в пустой звук благие порывы...

В заключение вернёмся к двум моментам, упомянутым в начале обзора творчества Кузьмы Петрова-Водкина. Первый из них касается разработанной художником так называемой сферической перспективы. Она реализуется посредством использования нескольких точек зрения, разворотом целого ряда плоскостей пространства перед взором зрителя так, что, открывая для себя пласт за пластом, он схватывает в одновременности предельно широкую панораму близких и далёких планов с эффектом вращения поверхности (в числе показательных полотен – «Полдень», «Весна», «Смерть комиссара»).

Второй момент связан с чрезвычайно широким диапазоном творчества Петрова-Водкина. Выше преимущественно отмечался его выдающийся вклад в отображение народной и особенно крестьянской жизни. Но, в сущности, он мог и умел в искусстве практически всё: воплощение человеческой красоты в призме идеалов «серебряного века» («Женский портрет» 1906), адекватное портретирование глубоко интеллигентных натур, не уступая в этом К. Сомову («Александр Бенуа»), натюрморты с чётко очерченной «вещностью», что шло от русского сезаннизма, или с восточной красочностью в духе М. Сарьяна («Айша») и т.д.

Это «иное», не находящееся на магистрали творчества художника, выполненное на уровне неоспоримых шедевров и в дополнение к главному в его наследии, говорит об удивительной силе дарования.

Итак, Виктор Борисов-Мусатов, Павел Кузнецов, Кузьма Петров-Водкин – многие ли веси бескрайней провинциальной России могут назвать в своей художественной летописи столь же уникальные взлёты национального гения? Но и для самой Саратовской земли это было мгновенье высочайшего творческого откровения, надеяться на повторение которого, очевидно, не приходится.