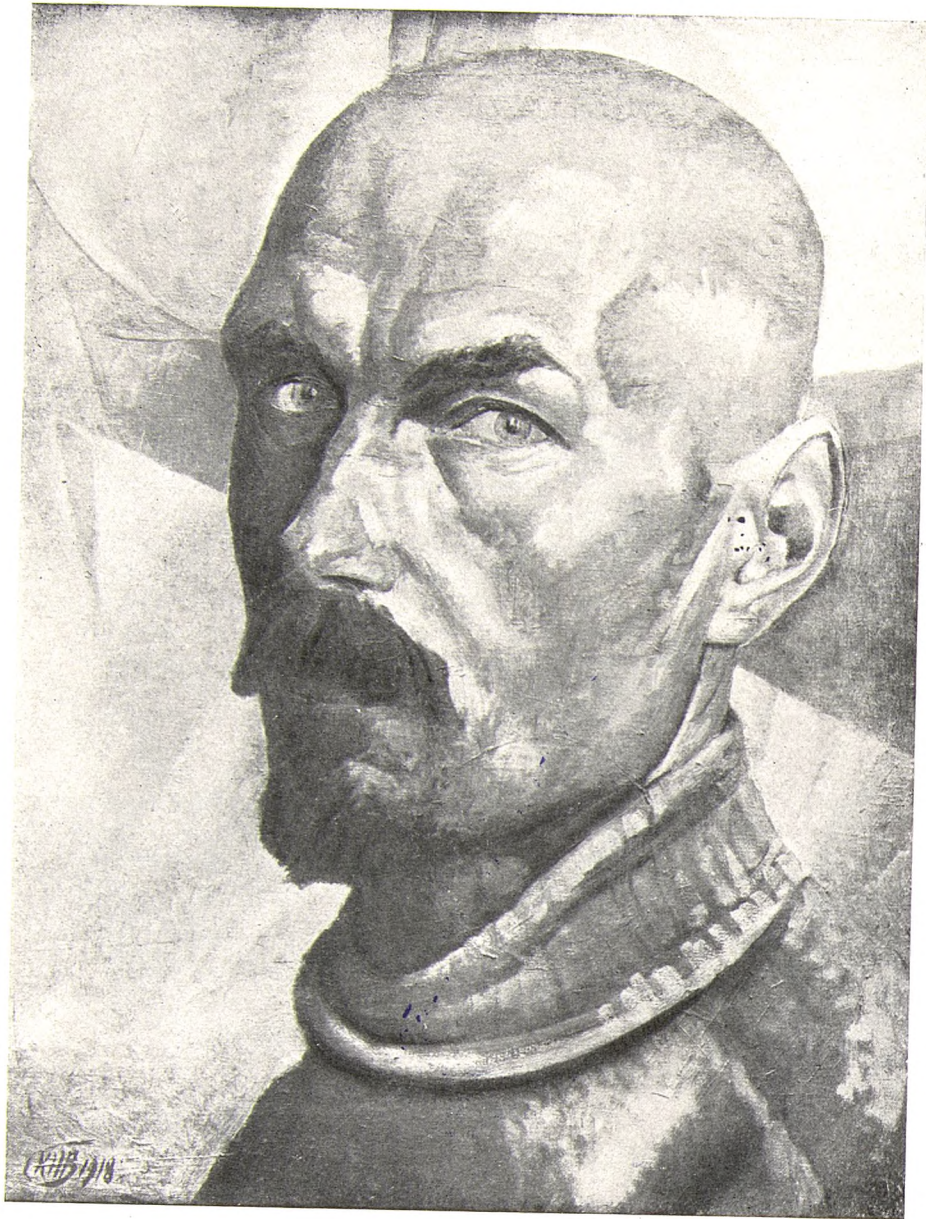


## АННОТАЦИЯ

*Творчество Петрова-Водкина, одного из крупнейших советских художников, представляет значительный интерес для широких кругов читателей. Увлекавшийся долгое время символизмом, находившийся под значительным влиянием Матисса и Гогена, Петров-Водкин в последние годы стремится выйти из формалистско-стилистического тупика на широкую дорогу социалистического реализма. Ряд последних произведений художника говорит о значительных сдвигах в этом направлении.*

*Монография т. Галушкиной, посвященная анализу творчества художника, будет с удовлетворением прочтена читателями, интересующимися развитием советского искусства и его мастеров.*



Автопортрет. 1918

А. С. ГАЛУШКИНА

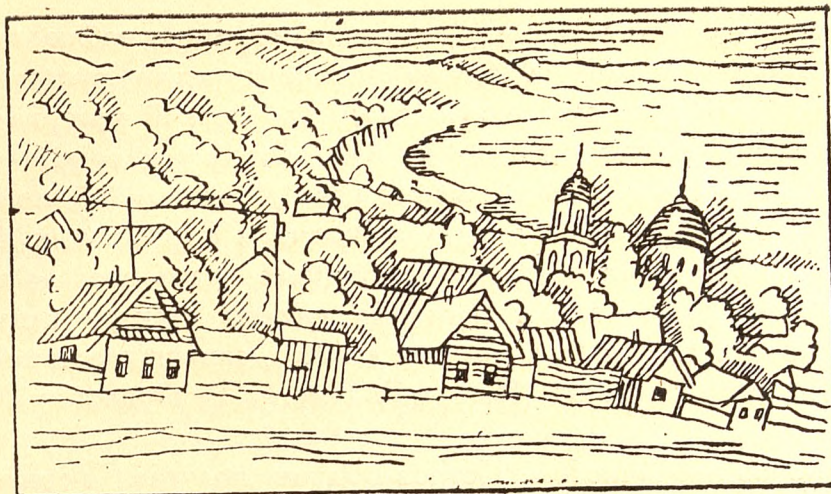
# К. С. ПЕТРОВ-ВОДКИН

*42 иллюстрации*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ  
МОСКВА \* ОГИЗ \* 1936

*Ред. Н. И. Романов. Техн. ред. М. Чуванов. Худ. ред. М. П. Сокольников. Наблюдение на производстве Ф. Ф. Нотифт. Сдано в набор 22/XI 1935 г. Подписано к печати 14/IV 1936 г. Уполномоченный Главлита № Б-16381. Тираж 5000. Заказ № 535. ИЗОГИЗ № 8212. Бум. 62×94—<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Печ. л. 10<sup>1</sup>/<sub>4</sub>+6 вкл. Отпечатано в 21-й типографии ОГИЗа РСФСР треста «ПОЛИГРАФ-КНИГА» им. Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11.*

*Цена Р. 8.50.  
Переплет Р. 2.50.*



**КОЗЬМА** Сергеевич Петров-Водкин родился 25 октября 1878 г. в городе Хвалынске, в одном из крупнейших хлебных центров Поволжья.

„Мои родные по линии матери были крепостные Тульской губернии...“

Родные моего отца были из старых обитателей города Хлыновска, осевших здесь во времена разбойные“, — пишет Петров-Водкин в своих воспоминаниях („Хлыновск. Моя повесть“).

Хвалынск или Хлыновск, как называет его художник, жил глубоко-провинциальной жизнью. По воспоминаниям Петрова-Водкина, городишко напоминал скорее большую деревню и оживлялся только осенью, во время ссыпки зерна.

Отец художника — сапожник, осенью бросал свое ремесло и вместе с другими брался за обычное в это время года занятие хвалынцев — ссыпку зерна.

С детства вырабатываются у художника огромная наблюдательность и проникнутое большой любовью знание простой русской жизни; впоследствии это дало ему необходимый творческий материал.

До школьной скамьи мальчик не был знаком с живописью и встречал лишь профессиональных живописцев „древнего обычая“, поражавших его своими красками, разложенными в фарфоровых баночках. Художник пишет: „Это впечатление от материалов врезалось в меня на всю жизнь. Даже теперь, когда на чистую палитру кладу я мои любимые краски, во мне будоражится детское, давнишнее мое состояние от первой с ними встречи“ (Петров-Водкин. „Пространство Эвклида“, стр. 21).

У мастеров-иконописцев Петров-Водкин получает первые уроки живописи, которые наложили определенный отпечаток на все его дальнейшее творчество, хотя усвоить строгие каноны трафаретного писания икон ему не удалось.

Пятнадцатилетним мальчиком Петров-Водкин едет в Самару — поступать в железнодорожное училище, но, не выдержав экзамена, с радостью поступает в классы живописи и рисования Федора Емельяновича Бурова.

После смерти Ф. Е. Бурова Петров-Водкин в 1895 г. переходит в школу Штиглица в Петербурге, где директором был архитектор Мессмахер, а занятия по рисованию велись профессорами Савинским, Манисером, Новоскольцевым — проповедниками „чистого искусства“.

Посещение выставок, музеев и непосредственное общение с художниками подняли сознание и заострили восприятие начинающего художника. Постепенно в нем вырабатывается сознательное отношение к искусству.

В художественно-промышленном училище Штиглица Петров-Водкин все время следит за работой учеников Академии художеств, занимающихся „настоящим искусством“. Его удивляет их увлечение Вл. Маковским, Творожниковым и полное непонимание и отрицание Чистякова.

Несмотря на общее увлечение Семирадским, Петрову-Водкину скоро удается понять всю ложность и внешнюю эффектность его работ. В это же время Петров-Водкин впервые знакомится с работами старых мастеров в Эрмитаже, где, по словам художника, он занимается „анализом образования живописных форм“.

Изучение старых мастеров раскрыло перед художником сущность живописного произведения, „организм картины“, ее „композицию“ и цвет.

„Количества любого цвета, распределенные по холсту, оказались не случайными. Основные направления живописных масс давали картине динамику, либо равновесие, в зависимости от темы. Я понял, что это они и производят во мне или бурю зрительного воздействия или радость и покой равновесия“, — пишет художник в своих воспоминаниях („Пространство Эвклида“, стр. 93).

Пробыв в школе Штиглица около двух лет, Петров-Водкин, все это время тяготевший к „чистому искусству“ и испытавший неудачи в работе по художественной промышленности, осенью 1897 г. переводится в московское Училище живописи, где встречается с П. В. Кузнецовым, П. С. Уткиным и М. С. Сарьяном.

В первый год занятий в училище Петров-Водкин увлекается натурализмом Касаткина, размашистой живописью Пастернака и цветистостью Архипова, но, с начала преподавательской деятельности Серова, переходит в его мастерскую. Работа в мастерской Серова и близкое соприкосновение с его творчеством наложили глубокий отпечаток на Петрова-Водкина. Молодой художник испытывает сильное влияние знаменитого русского мастера.

Серов навсегда укрепил в нем стремление к внимательному наблюдению природы и углубленному ее пониманию. Он научил его отбрасывать ненужное, заостряя внимание на основном. То, что начато было Серовым в последние годы творчества — его искание новых декоративных форм, — было глубоко освоено и самостоятельно переработано Петровым-Водкиным. Ему удалось откинуть те крайности эстетизма и стилизма, которыми был захвачен Серов в последний период своего творчества, что и сказалось очень сильно в его работах: „Одиссей и Навзикая“ и „Похищение Европы“.

В первые годы XX века влияния различных западных течений, упадочные настроения, тяготение к символизму и мистицизму в среде художественной молодежи не миновали и Петрова-Водкина.

Оторвавшись от патриархальных устоев мещанской провинциальной жизни, Петров-Водкин попадает в большом капиталистическом городе в те круги интеллигенции, которые, остро чувствуя противоречия

существующего строя, не могли все же понять нарастающего революционного пролетарского движения.

„Посеянное в нас декадентством с его дурманными намеками, как изжога от неудобоваримой пищи, мучило нас, художническую молодежь. Мы бросались от индивидуализма... к запоздалому упрощенству; от непротивления к бунту, чтоб только все стало вокруг нас не таким, каким оно было. То мы бросались с головой в нашу работу, ища в ней защиты от хаоса номенклатур и от неточных жестов, то вливались в гущу революционных подполий, чтобы в дисциплине боевого поведения ощутить полноту и прочность жизни“ („Пространство Эвклида“, стр. 211).

Но крепкая, здоровая натура Петрова-Водкина не дала ему возможности окончательно уйти „в ласкающую жуть неопределенностей“. Неудовлетворенный окружающим, в поисках новых впечатлений, весной 1901 г. он едет за границу.

В Мюнхене Петров-Водкин поступает в мастерскую Ашбэ, где работали тогда Кандинский, Кардовский и др.

Художник впервые, в оригиналах, знакомится с творчеством Ленбаха, Штука, Беклина, Ганса Марэ и Ходлера, о которых он так много слышал еще в Москве. Но Штук, Беклин и Ленбах разочаровали художника. Зато творчество Ганса Марэ и особенно Ходлера произвело на Петрова-Водкина сильное впечатление. В Марэ его поразили искание живописности, полное слияние цвета и формы, а также его глубоко-символическая трактовка отдельных образов.

Работы Фердинанда Ходлера затронули Петрова-Водкина остротой поставленной в них идеи, их символической силой.

Вся эта группа художников в целом возбудила в Петрове-Водкине стремление к монументализму, декоративности и стилизации, укрепили в нем отрицательное отношение к отображению будничной жизни.

В поисках новых образов он обращается к искусству Греции, Рима и искусству эпохи Возрождения, изучению которых художник посвящает третью заграничную поездку, состоявшуюся после окончания Московского училища в 1905 г.

Путь Петрова-Водкина лежал через Турцию и Грецию в Италию.

В Константинополе он знакомится с храмом св. Софии. В Греции видит подлинные образцы эллинского искусства, которые глубоко поражают и волнуют молодого художника.



Покинув Грецию, Петров-Водкин морским путем попадает в Италию. Искусство Возрождения заставляет его надолго задержаться в Риме и Милане.

Наиболее сильное впечатление произвел на Петрова-Водкина Леонардо да Винчи; в великом художнике его поразили непосредственное ощущение вещи и огромное чувство такта и меры. „В этой двойственности ощущения и знания и была для меня главная чара от мастера“ („Пространство Эвклида“, стр. 253).

Вторым мастером, с которым познакомился Петров-Водкин в Италии и который произвел на него большое впечатление, был Джованни Беллини: „...встреча в галерее Брера с Джованни Беллини застряла во мне навсегда“, — говорит художник.

Величайшие мастера Возрождения поднимают в нем новые мысли и вызывают стремление поближе подойти к изучению предмета и его сущности.

Из Италии Петров-Водкин едет в Париж, желая ближе познакомиться с французским искусством, которое произвело на него сильное впечатление на одной из выставок „Сецессиона“ еще в бытность художника в Мюнхене. Французское искусство привлекает его своей проникновенностью в вещи, в их форму и цвет.

Интенсивная жизнь искусства в Париже и современные мастера всецело поглощают Петрова-Водкина.

Молодой русский художник останавливает свое внимание на Матиссе. Петрова-Водкина привлекают в его произведениях примитивность формы, локальность цвета и полная свобода в сопоставлении цветовых тональностей.

Гоген увлекает Петрова-Водкина своей экзотикой. Его декоративность, глубокая красочная насыщенность находят отражение в ранних работах русского мастера.

Искусство Пюви де Шаванна, пытающееся разрешить новые монументальные задачи, производит также большое впечатление на Петрова-Водкина.

Молодой художник внимательно вглядывается в каждого из мастеров, ища в них то, к чему он сам еще бессознательно тяготеет. Воспринимая все виденное, он никому не отдавал определенного предпочтения. Живопись Петрова-Водкина не имела в то время определенного лица.



Семья кочевников. 1907

В поисках своего „я“, в мечтах о новом, Петров-Водкин, подобно Гогену, бросает Париж и едет (в 1907 г.) в Северную Африку, Алжир и далее на юг — в Сахару.

В африканских этюдах и картинах Петрова-Водкина заметны еще полная неустойчивость и большое разнообразие различных влияний.

Темами его работ служат изображения жизни первобытных африканских племен и безлюдная, однообразная, залитая солнцем днем и темносиняя ночью пустыня.

друг на друга, заполняя своей темной массой поверхность картины.

Колорит этих работ притушенно-блеклый; в них художник добивается большой гармонии цветовых сочетаний и выдерживает всю картину в определенной тональности. Для большей четкости форм он обрисовывает контур, отделяя тем самым предмет или фигуру от всего окружающего.

Эти работы интересны тем, что в них намечается будущий путь художника, — он впервые подходит к тем живописным задачам, которые разрешает лишь в последующий период.

На 900-е годы, когда складывалось мировоззрение Петрова-Водкина, падает ряд новых экономических реформ и политических событий, вызванных нарастающим революционным движением и революцией. Русский промышленный капитализм, вступивший в последнюю, империалистическую фазу своего развития, напуганный развертывавшимся революционным движением, пошел на сделку с господствующей дворянской феодальной аристократией и ее монархией. Отсюда и двойственность тактики русской буржуазии.

Основная масса интеллигенции, ушедшая от общественно-политической жизни еще в 80-х годах, „спасается“ от вопиющих противоречий действительности уходом в абстрактное мышление и глубоко-субъективные переживания. Именно в эти годы расцветают реакционные философские теории, культивируется философия Шопенгауэра и Ницше, пропагандируется идея сверхчеловека и крайнего индивидуализма. Здесь заложена первопричина и символизма предреволюционного русского искусства.

Он охватил изобразительные искусства, музыку, театр и получил полное выражение в художественной литературе.

Увлечение особенно новым западным искусством и переводной литературой было отличительной чертой данной эпохи. Декадентская литература и искусство, символизм и национализм приобретают широкое распространение и популярность.

Равнодушие к общественно-политической жизни и приверженность идее „искусства для искусства“ — характернейшие „лозунги“ тогдашнего дня интеллигенции. Объявляется борьба против мещанства и обывательщины, поэт и художник-символист становятся пророком, пытающимся приоткрыть простому смертному завесу „тайны неизвестного“.

С глубоким знанием старого и нового западного искусства Петров-Водкин в 1909 г. возвращается в Россию, где после революции 1905 г. широкой волной поднялась политическая реакция.

Организационно он не примкнул ни к одной из существовавших здесь художественных организаций, но господствующие в кругах интеллигенции упадочные настроения, культ крайнего индивидуализма вовлекают в свой круговорот и его.

Петрова-Водкина горячо принимает новый, только что начавший издаваться журнал „Аполлон“. Редакция организует его выставку и печатает ряд статей о творчестве художника.

Выставки „Мира искусства“, возродившиеся в 1911 г. после пятилетнего перерыва, отводят не малое внимание произведениям Петрова-Водкина, а в 1912 г. его картина „Купанье красного коня“ помещается над входной дверью выставочного зала, „как знамя, вокруг которого можно сплотиться“ (Вл. Дмитриев, „Аполлон“, 1915 г., № 3).

Каждое новое произведение художника встречается с большим интересом, вокруг его работ разворачивается полемика.

Бывшая на выставке „Союза русских художников“ картина „Сон“ была встречена в штыки как представителями реалистического направления, так и левыми новаторами. Творчество Петрова-Водкина было столько же чуждо Репину, сколь непонятно и не нужно молодым художникам группы „Бубновый валет“. Не менее далек был он от ретроспективизма и стилизаторства „Мира искусства“ с его утонченным воспеванием прошлого.

Картины „Сон“, „Изгнание из рая“, „Юность“, „Купанье красного коня“, „Жаждающий воин“ и другие говорят о склонности художника к обобщению своей идеи до символа. Но даже в эти годы, когда Петров-Водкин, казалось, весь находился во власти символизма, его позитивный ум, крепкая натура и отзывчивость к жизни не позволили ему окончательно уйти в „потусторонний“ мир. Эти качества художника вносят элементы ясности, простоты и теплоты переживания в его даже наиболее отвлеченные произведения, а последние поэтому теряют многое из своей „таинственности“.

Картина „Сон“, написанная в 1910 г., была первой работой Петрова-Водкина, в которой выразилась вся сила его яркой индивидуальности. Сюжет картины лаконичен и прост, все направлено



Смерть комиссара. 1927



Мальчики. 1911

Покатые горы, с легкой синевой на вершинах, в пейзаже картины „Сон“ спокойно-ритмичны и всецело подчинены неподвижности сна. Все сонно, замерло, затихло.

Интересна и своеобразна также трактовка пейзажа в картинах „Купанье красного коня“ и „Жаждающий воин“. В „Купанье красного коня“ художник трактует пейзаж как повторяющийся ритм волн и камней под ногами красной лошади.

То же можно сказать и о пейзаже в картине „Жаждающий воин“, где эпическое спокойствие реки нарушено убегающими в воду женщинами, увидевшими появившегося воина с копьем.

Отвлеченные сюжеты, интересующие Петрова-Водкина в этом периоде, могут вызывать при их загадочности самые разнообразные толкования, хотя самая тема их не имеет в сущности самодовлеющего значения и всегда тесно связана с чисто-живописным, формально-композиционным построением картины.

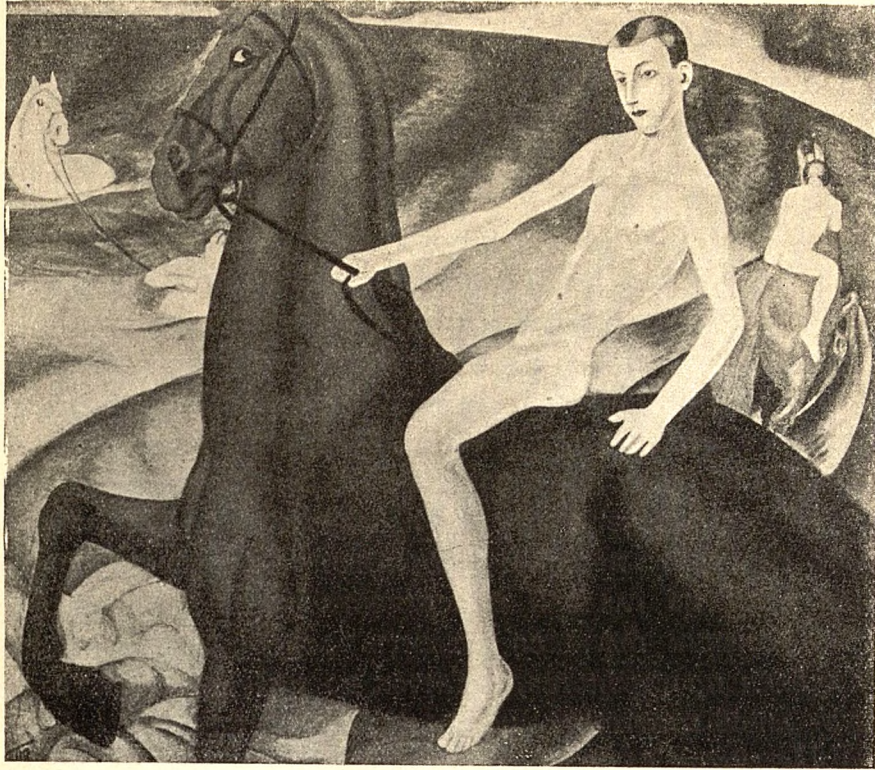
Впитав в себя разнообразие и богатство впечатлений от западноевропейского искусства, Петров-Водкин в 1910—1912 гг. вырабатывает своеобразный живописный прием, характерный для последующего творчества. Он не чуждается академизма и даже натурализма, если эти формы связываются с его общекомпозиционными замыслами и уживаются с новыми живописно-формальными задачами.

В работах этого периода художник стремится дать образ, насыщенный формой и цветом. Та же задача разрабатывается рядом молодых художников. К изучению предмета, его формы и цвета, вслед за французским искусством, идет и группа „Бубновый валет“. Эту же задачу своеобразно разрешали все „левые“ группировки.

Художники группы „Бубновый валет“ уходили исключительно в область внешнего воспроизведения формы и цвета предмета. Петров-Водкин в своем искусстве идет от образа; все живописно-формальные его искания тесно связаны с выразительностью изображаемого.

Для Петрова-Водкина форма не делима от цвета, одно обуславливает другое. Сила и богатство цвета связываются у него и с совершенством формы. Форма не является для Петрова-Водкина отдельной от цвета проблемой, для него она есть одновременно и „граница цветового пятна и самый цвет“.

К изучению формы, ее объема и цвета художника тянуло с самых



Купанье красного коня. 1912



Крепкие, юные тела, изогнутые в движениях, жесты их плавны и медлительны, в них нарочитость и надуманность. Композиция настолько органична, что ничто не может быть изменено без нарушения всего замысла художника.

Пластичность и объемность тел подчеркиваются своеобразием фона, который представляет собой закругленную на горизонте плоскость земли, столь характерную для целого периода творчества художника. В своих работах Петров-Водкин трактует землю как планету, т. е. как полый шар.

Такое космическое ощущение земли дается Петровым-Водкиным в ряде картин и долго мешает ему воспринимать и отображать реальное пространство. Подобно кубистам, он освобождает предмет от влияний окружающего и не ставит его ни в какую зависимость от той перспективы, которая достигается реальной передачей свето-воздушной среды.

Пейзаж представляет собой ритмическое чередование линий—круглого горизонта земли и декоративных очертаний растений („Юность“) или волн на гладкой поверхности воды („Купанье красного коня“).

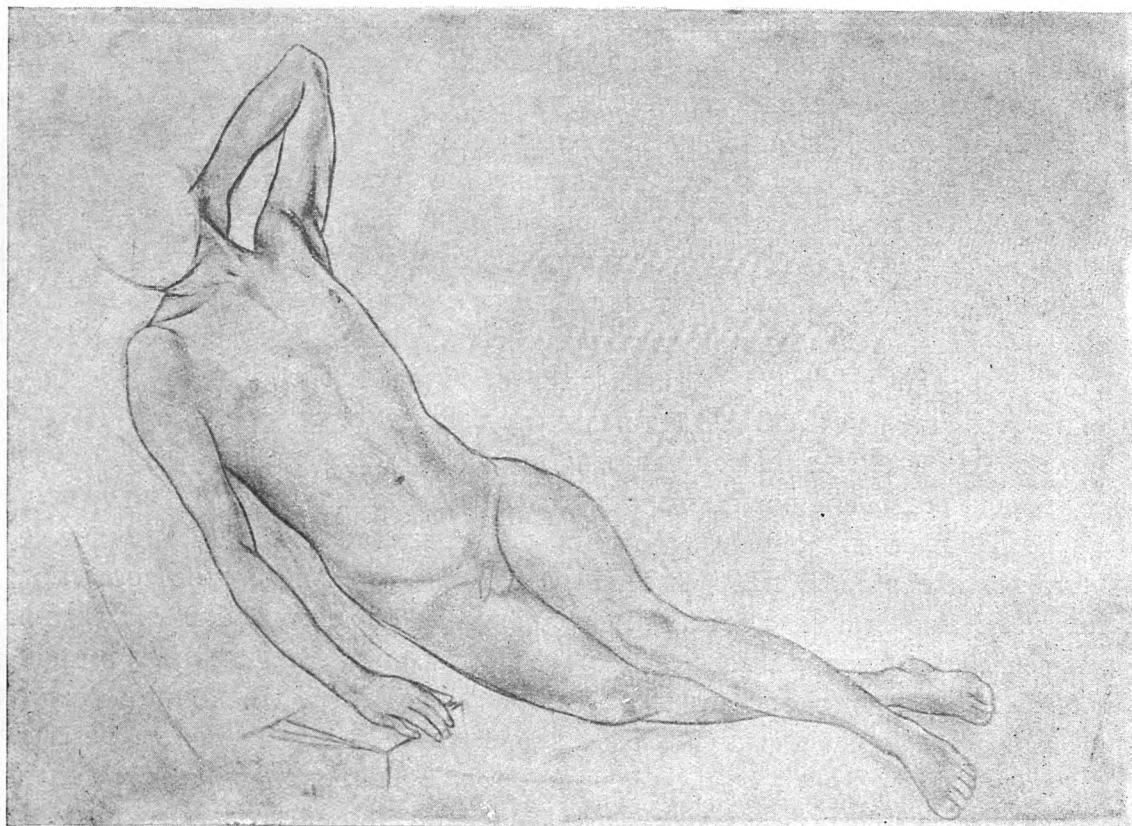
Художник пытается выявить пространство через жест, но жест, не углубляя пространства, остается на поверхности картины и характеризует лишь взаимоотношение отдельных фигур.

Несмотря на вычурность и широту жеста, не чувствуется возможности движения, его заменяет застывший ритм линий. Полная застылость, статичность являются характернейшим элементом в творчестве художника рассматриваемого нами периода.

Отсутствие света как источника освещения усиливает и подчеркивает статическую неподвижность фигур. Свет остается вне поля зрения художника. Петров-Водкин изгоняет его из своих работ для того, чтобы точнее видеть и передать цвет и форму предмета. Цвет дается художником в предельной яркости и локальности, а форма предметов и фигур—с большой четкостью и разграниченностью.

Тела мальчиков в картине „Мальчики“ даны красно-желтыми. Они контрастируют с зеленым цветом земли и ярко голубым небом. Сильный, декоративный цвет не имеет сюжетной мотивировки, он подчеркнуто условен и берется символически.

Эти особенности у художника нашли яркое выражение и завершение в одной из известнейших картин Петрова-Водкина— „Купанье красного коня“ (1912).



Обнаженная натура. Рисунок для картины „Сон“. 1910

Такое отношение к форме и цвету нередко можно встретить в иконах, где правдоподобие приносится обычно в жертву выразительности образа. Как и в предыдущих работах, в картине „Купанье красного коня“, несмотря на желание художника выразить движение, застылость фигур остается. Вздыбленный конь кажется статуей. Не создают движения в глубину и купающиеся на втором плане лошади.

В ряде картин последующих лет: „Мать“ (1913), „Две девушки“ (1915), „Девушки на Волге“ (1915) и другие — художник работает над образом русской женщины.

В творчестве художника этих лет все основные работы посвящаются русской женщине. Созданный им в этот период образ стал характерным для всего его последующего творчества.

Искания художника в ту пору проникнуты национализмом, корни которого — в идеологических установках Петрова-Водкина. Их не могут заглушить и модные западно-европейские влияния. В этом обращении к национализму он был не одинок. Александр Блок, Андрей Белый, Борис Григорьев и другие современные ему писатели и художники не мало уделяли внимания и посвящали свои работы „России“.

В картине „Мать“ художник дает обобщенный образ простой русской женщины-матери. Перед нами русская мадонна, среди русских же полей. Широкое открытое лицо, с высоким лбом, полно спокойствия и уверенности. На всей композиции печать иконности.

Выработанный образ художник не изменяет. Всегда спокойные, углубленные в себя, изображенные им лица проявляют свое состояние позой и жестом. В жесте как средстве выражения обнаруживается внутреннее состояние каждой фигуры. Художника не интересует фактическая правдоподобность событий. Изображая повседневные сцены, Петров-Водкин не видит в них повседневной жизни; отбрасывая будничность и суетность ее и не ставя перед собой реалистических целей, он каждому действию и здесь придает характер ритуального акта.

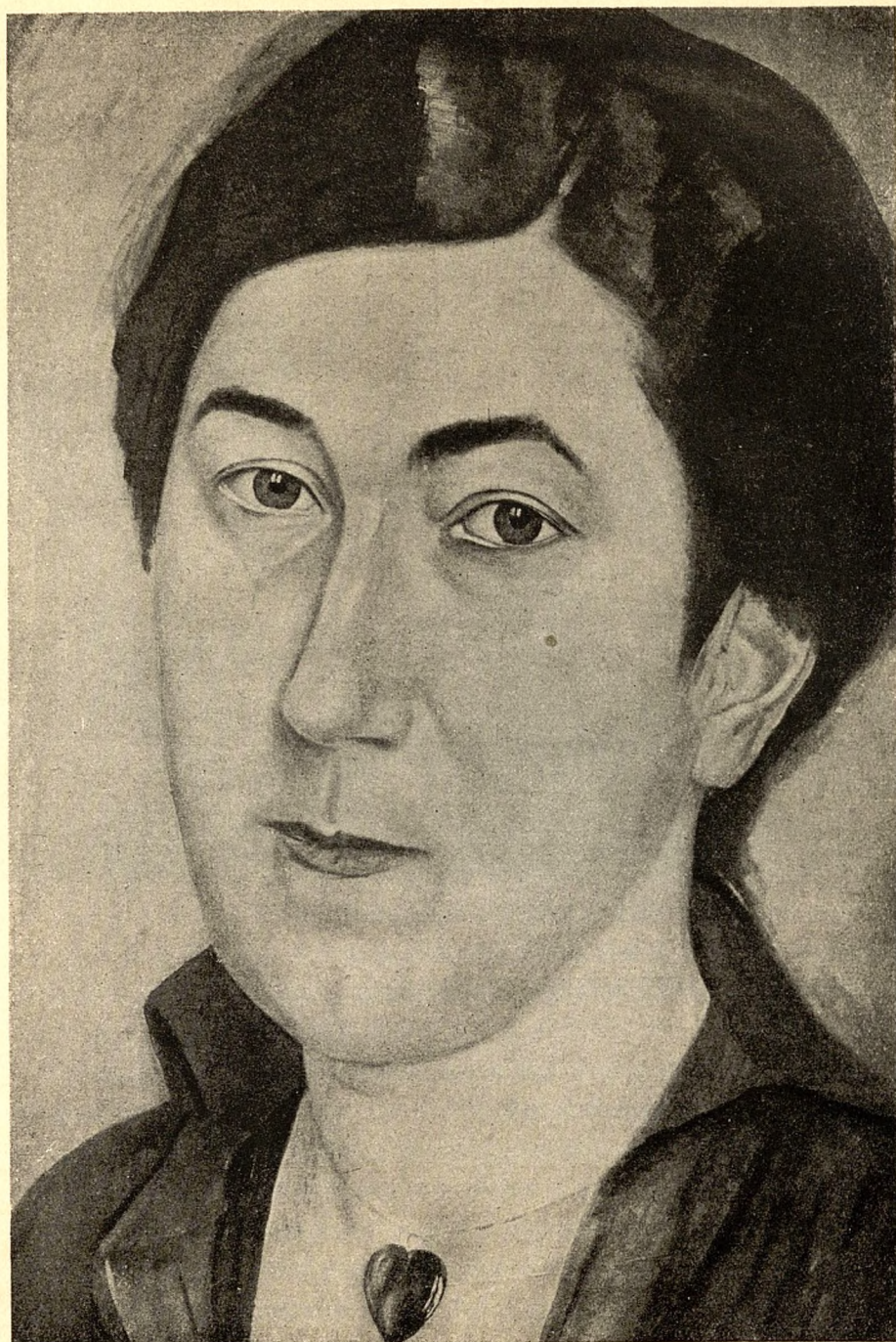
Пейзаж, отвлеченно изображенный в предыдущих работах, приобретает теперь специфически-русские черты. Тракторку русского пейзажа интересно проследить на трех картинах: „Мать“ (1913), „Девушки на Волге“ (1915) и „Полдень“ (1917).

В пейзаже картины „Мать“ художник впервые подошел к изображению русской природы. Зеленые пологие холмы, среди них заброшенная, серая русская деревня. Но метод тракторки пейзажа остается у художника старым. Петров-Водкин не может еще окончательно отойти от космического представления земли, сказавшегося в этой работе в постепенном чередовании отдельных полукруглых плоскостей (холмов) и в полной обособленности фигуры.

В „Девушках на Волге“ пейзаж приобретает больше реальности как в изображении высокого берега, с которого сбегают девушки, так и реки. Но плоскостно-декоративное восприятие его сохраняется и в этой работе.



Мать. 1912—1913



Портрет М. Ф. П.-В. 1912



Рисунок к картине „Девушки на Волге“. 1914

По своему построению картина „Девушки на Волге“ близка к первой большой работе Петрова-Водкина — „Берег“, но если там можно было говорить об отвлеченности пейзажа, то здесь он наделен всеми чертами русской природы.

По содержанию и трактовке отдельных фигур представляет большой интерес картина „Полдень“ (1917). Среди широких холмистых полей разворачивается простая, крестьянская жизнь, работа, отдых, любовь, материнство и смерть. Каждая группа живет своей жизнью, независимо от окружающего, как бы замкнутая в кругу своих интересов. Обобщенно трактованные фигуры выразительны в своих жестах и позах. Все излишнее отброшено, внимание сосредоточивается на основном, объясняющем смысл, идею изображенного.

Художник в этой картине впервые дал широко развернутый русский пейзаж. Зеленые холмы сменяются небольшими перелесками, за кото-

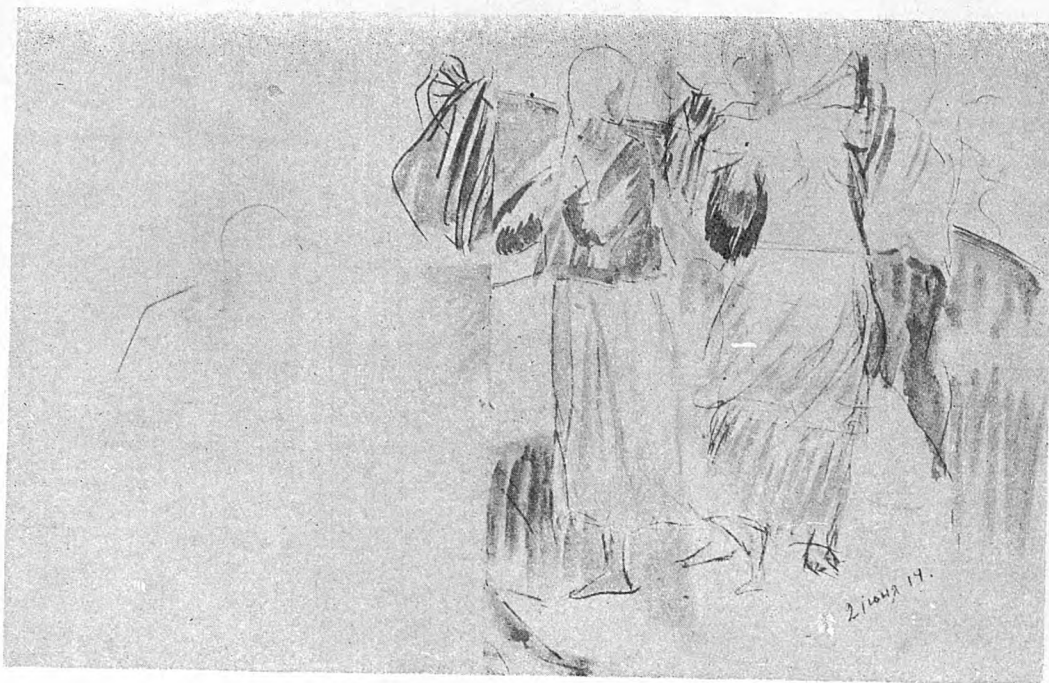


Рисунок к картине „Девушки на Волге“. 1914

рыми снова и снова повторяются те же поля на холмах, уводящие зрителя в глубину картины.

Сохраняя старые декоративные приемы, художник берет точку зрения сверху, которая позволяет ему дать более широкую картину деревенской жизни. „Полдень“ является тем переходным произведением, в котором уже намечаются новые черты в отношении восприятия Петровым-Водкиным пространства. В этом произведении художник впервые для себя поставил вопрос о передаче глубины.

Воспринимая форму предмета, как и прежде, неразрывно с ее цветом, художник в данных работах совершенно особенное место уделяет силе и насыщенности цвета. О неразрывности формы и цвета ярко свидетельствует и работа над картиной „Девушки на Волге“.

Уже в первом наброске для этого произведения художник, уверенно прочерчивая контуры фигуры, ее формы и основные складки платья,



Рисунок к картине „Девушки на Волге“. 1914

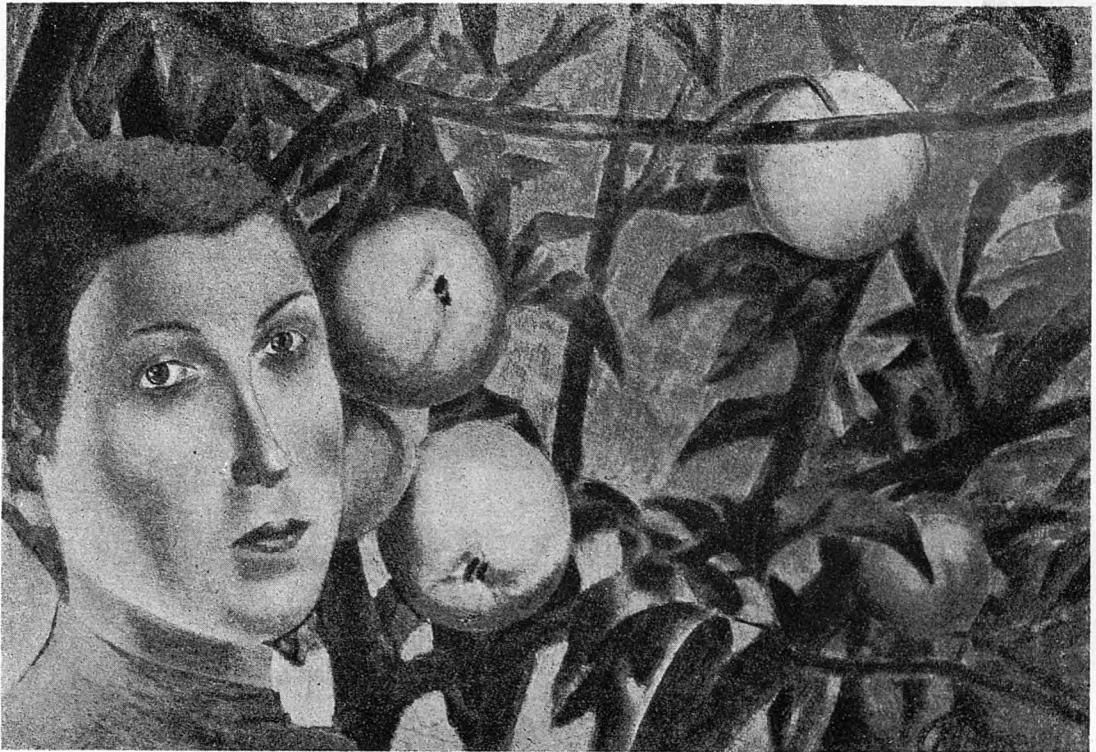
сейчас же дает их цветом, накладывая краску отдельными пятнами, независимыми друг от друга. Давая лишь первичные наброски фигур, художник спешит определить колорит фона, намечая акварелью реку и зеленые холмы.

Во втором наброске Петров-Водкин ищет композиционное размещение трех основных в картине фигур. Наряду с интересом к общему построению картины, формам тела и движению, художник дает и основные красочные пятна.

В третьем наброске всей композиции картины художник острыми линиями подчеркивает общие очертания женских фигур и их форму и сейчас же намечает основные красочные пятна, выявляя цветом объем фигуры.

Процесс работы художника после рассмотрения данных набросков становится для нас совершенно ясным. Совокупность формы и цвета

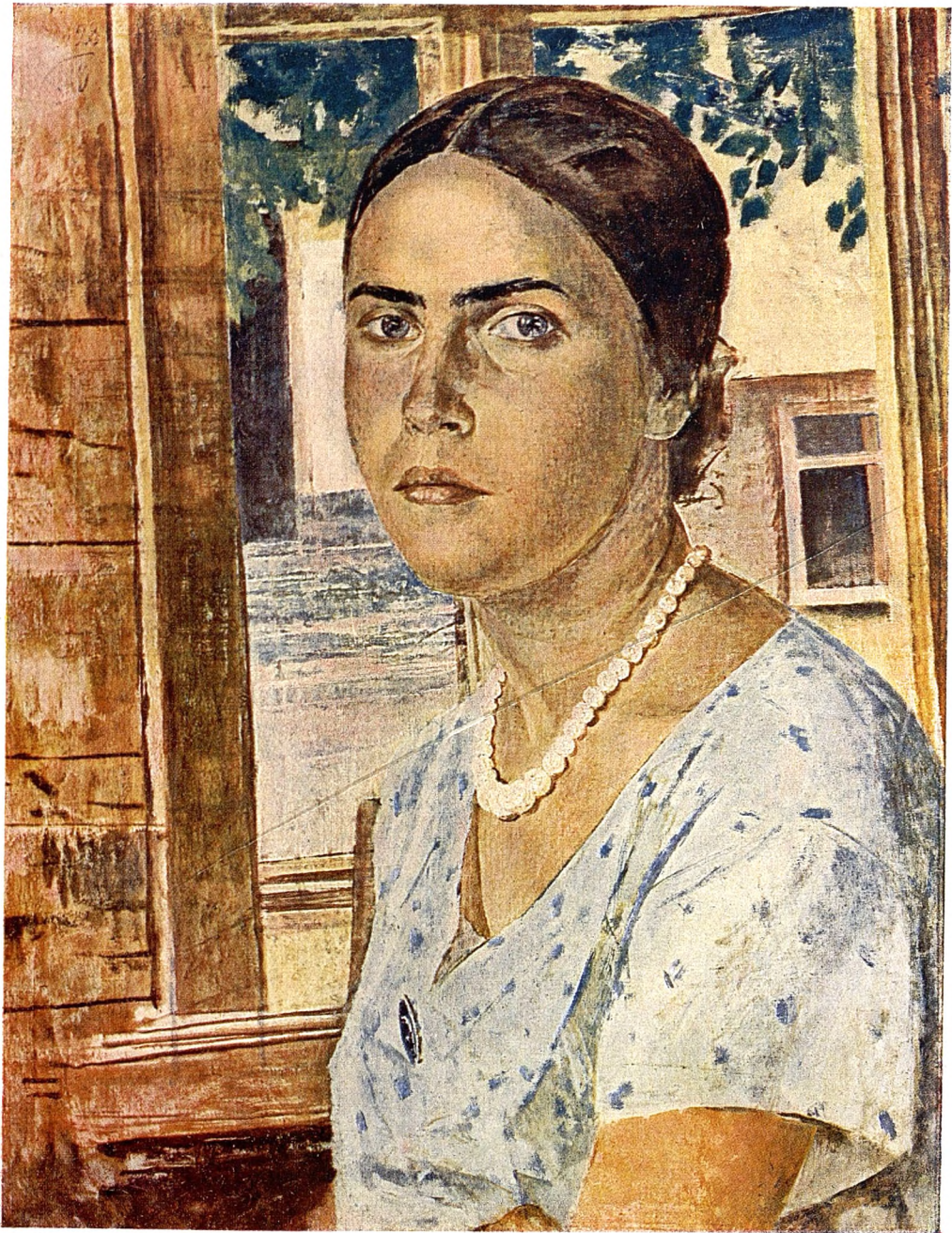




Голова на фоне яблонь. 1915

в художественном восприятии Петрова-Водкина обоснована и логична. Трактую форму цветом, он размывает наиболее выпуклые места; и тем же цветом, но более глубокого тона, дает менее выступающие части. При этом цвет все еще берется вне зависимости его от освещения. Сила цветовых сопоставлений в работах этих годов очень велика. Картина строится на цветовых контрастах. Чтобы найти определенное, нужное художнику взаимоотношение между насыщенными и противоположащими цветами, необходима большая точность их подбора.

Изучая сочетание цветов, художник приходит в это время к трем основным цветам спектра—красному, желтому и синему. Сам он говорит об этом: „Трехцветие присуще всем переходным ступеням солнеч-



Девушка у окна. 1 28



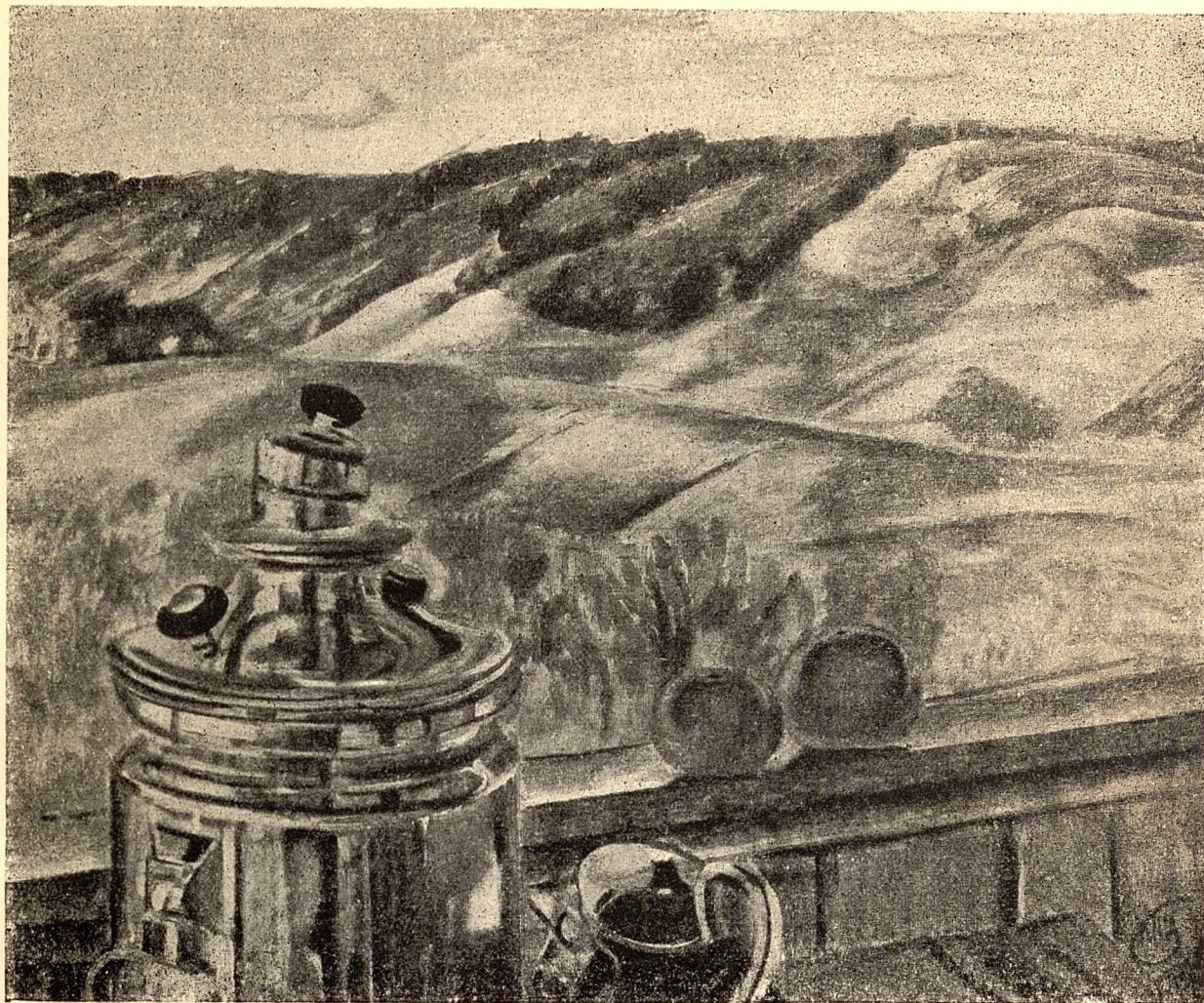
Девушки на Волге. 1915



Полдень. 1917

ного спектра, что и создает неисчислимое богатство цветовых вариаций, окрашивающих для нас окружающую действительность... сложный, двойной цвет вызывает всегда по соседству нехваткающий ему для образования трехцветия... Наш кумачевый цвет рубах, излюбленный крестьянами, является тем же защитным, дополнительным, дающим выход зеленому. И такого красного не встретишь у народов, среди другой пейзажной расцветки" („Пространство Эвклида“, стр. 269—270.)

Обособленно от всего нами рассмотренного стоит работа 1915 г. — „На линии“. Война, всколыхнувшая сознание всех, глубоко взволно-



На Красулинке осенью. 1915

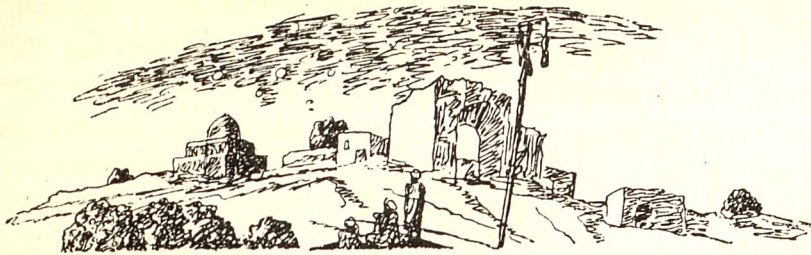
вала и художника. Художник поддается националистическому угару и принимает войну как решительную схватку на благо „родине“.

Вместе с Брюсовым и другими он верит, что „страшный год борьбы“ будет „началом мира и свободы“. Эти настроения ярко отражены в картине „На линии“.

Война заставила художника обратить внимание на окружающее, ближе подойти к современности и заинтересоваться ею. Содержание этой картины было впервые взято Петровым-Водкиным из окружающей его действительности. По своим формальным признакам эта картина говорит также о стремлении художника к освоению новых живописных возможностей. В ней художник отошел от своих излюбленных цветовых соотношений и разрешил вопрос о передаче глубинного пространства более определенно, чем в „Полдне“. Интенсивному зелено-коричневому тону первого плана противопоставляется спокойный серо-зеленый цвет развернутого пейзажа — чередующихся широких холмов, окутанных облаками дыма разрывающихся снарядов.

Таким образом, обращаясь к изображению захватившей его действительности, Петров-Водкин впервые ставит вопрос об изображении реального пространства и взаимоотношений света и цвета.





**С** ПЕРВЫХ же лет Великой пролетарской революции в творчестве Петрова-Водкина намечается эволюция в сторону отражения окружающей действительности.

Различные формально-стилистические искания, господствовавшие в искусстве в предреволюционные годы, имели место и в первые годы после Октября. В это время „левые“ художники захватили в свои руки художественно-идеологический фронт. Но очень скоро выявилась вся мелкобуржуазная сущность этого направления. К искусству стали предъявляться новые требования. Советский зритель искал отражения современности в искусстве, искал отображения пафоса социалистического строительства, искал реалистического отображения замечательной советской действительности.

Эти задачи, поставленные Великой пролетарской революцией перед искусством, заставили художника критически пересмотреть все пройденное и искать путей к овладению новым художественным мировоз-

зрением. Понимая неизбежность гибели буржуазного общества, чувствуя предельность его разложения, Петров-Водкин видит в Октябрьской революции путь к избавлению человечества и в первые же годы революции стремился ближе подойти к современной действительности.

Для изучения и освоения окружающего, для передачи всего видимого в понятных и реалистических формах художник обращается к реалистическому освоению предмета в натюрморте и человеческого лица в портрете.

„Натюрморт — это одна из острых бесед живописца с природой. В нем сюжет и психологизм не загораживают определения предмета в пространстве“, — пишет Петров-Водкин („Пространство Эвклида“, стр. 256). В натюрмортах и портретах 1918—1922 гг. художник изучает форму и цвет предмета и лица в реальном, жизненном пространстве.

В 1918 г. Петров-Водкин пишет целый ряд натюрмортов. „Утренний натюрморт“, „Розовый натюрморт“ и „Скрипка“ принадлежат к интереснейшим его работам; в них художник ставит новые живописные проблемы и стремится дать не абстрактные предметы, а окружающую повседневную жизнь.

Впечатления войны и революции побудили художника перейти на путь реализма. Изучение формы и цвета предметов, их взаимодействия и размещения в пространстве, в свою очередь помогло Петрову-Водкину преодолеть символизм и через познание реальных вещей ближе подойти к советской действительности.

Раньше в поисках голой формы и цвета художник абстрагировал предмет, теперь он наблюдает взаимодействие одного предмета на другой, он видит, что „тела при их встречах и пересечениях меняют свои формы: сплющиваются, сферизуются, и только с этими поправками, перенесенные на картинную плоскость, они становятся нормальными для восприятия“ („Пространство Эвклида“, стр. 257). Интерес к передаче истинного свойства предмета вызывает в художнике желание передать специфику материала. Так в „Утреннем натюрморте“ художник сопоставляет различные предметы — металлический чайник, стеклянный граненый стакан и белые матовые яйца. Художника интересуют взаимоотношения и связь различных предметов: в металлической поверхности чайника отражаются яйца, в стакане — чайная ложка, причем отдельные грани стакана ломают отражение и оно становится

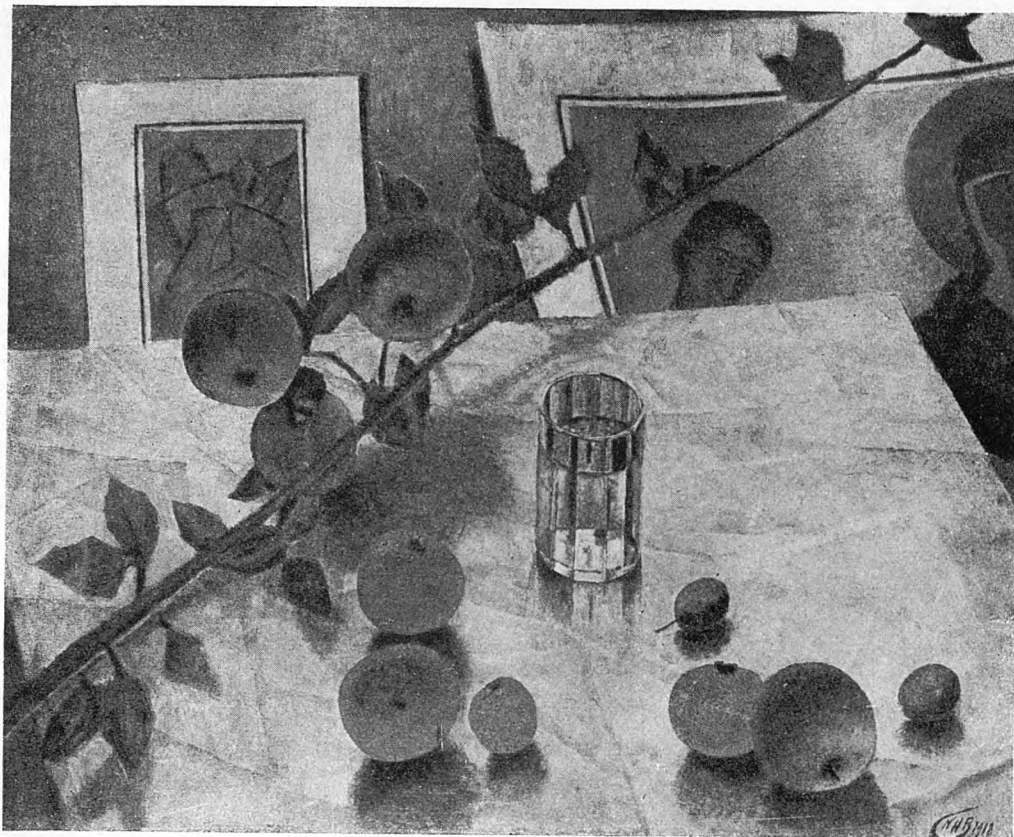




Скрипка. 1918

зубчатым. И как бы в противовес мертвой природе художник в этой же картине дает живую морду собаки, выглядывающей из-под стола живыми, острыми глазами. В „Скрипке“ материалы различных предметов сопоставлены в еще более резком контрасте. Деревянная, сложной формы, легкая скрипка прислонена к откосу окна, через двойное стекло которого видны крыши домов.

В этих натюрмортах все изображенные предметы связаны воедино, и художник наблюдает и передает теперь их размещение в простран-

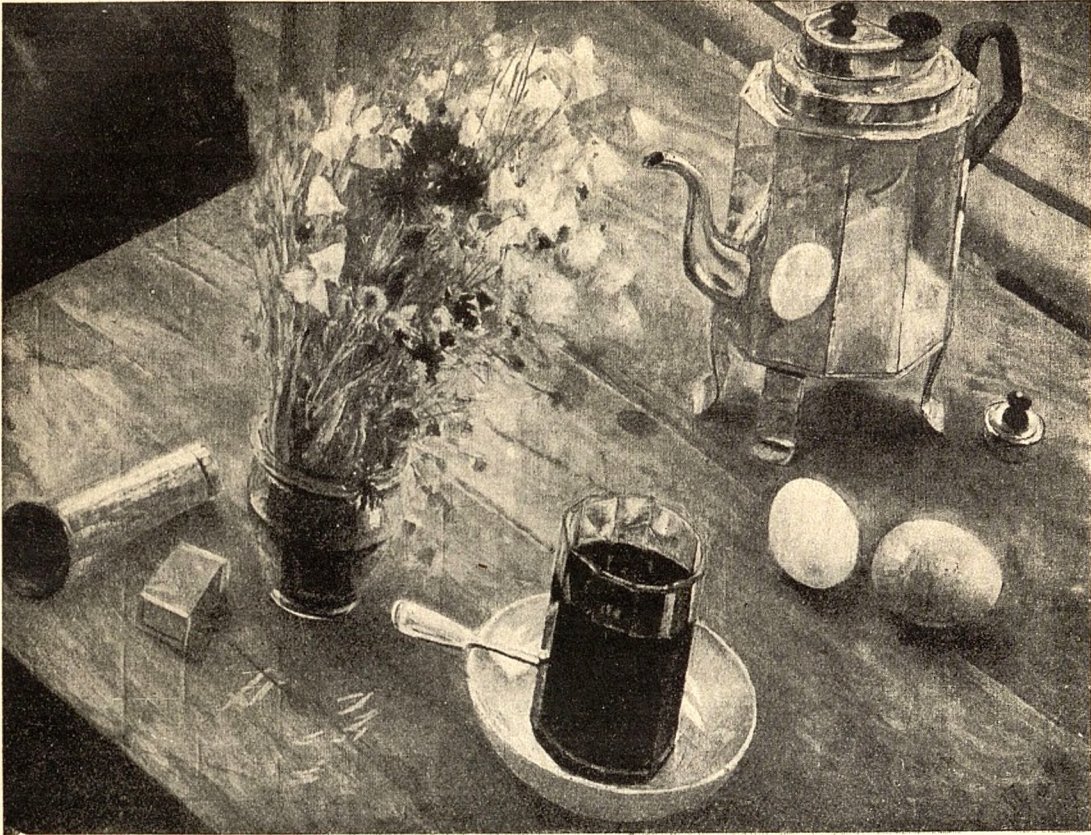


Розовый натюрморт. 1918

стве. Но, обращаясь к освоению реального мира, Петров-Водкин не отказывается совершенно от старых методов композиционного построения картины. В „Утреннем“ и „Розовом“ натюрмортах художник, давая развернутую плоскость стола, размещает на нем различные предметы, но при этом ограничивает самое пространство, обрезая его рамой („Утренний натюрморт“) или замыкая плоским листом гравюры („Розовый натюрморт“). В „Скрипке“ художник как бы пытается передать глубинность просветом окна, но изображенные в окне различно окрашенные плоскости крыш и стены домов заграждают вид в глубину.



Яблоко и лимон. 1930



Утренний натюрморт. 1918

Вместе с вопросом о передаче пространства ставится вопрос и о воздействии светотени. С точки зрения этих двух начал и рассматриваются теперь форма и цвет предмета.

Появление света нарушает статичность и изолированность предметов от окружающего, свет объединяет и определяет их в пространстве. Пользуясь светом в этих целях, Петров-Водкин для выявления взаимоотношения предметов в пространстве нередко прибегает и к чисто формальным приемам — скашивает оконную раму в картине „Скрипка“ и берет различные точки зрения в натюрмортах.

Форма каждого предмета трактуется теперь в том светотеневом разрешении, которое создает ему реальный свет, существующий в природе.

Совершая правильный поворот к естественному показу вещей, художник в то же время стремится к более острому выявлению формы и, упрощая ее, подчеркивает резче отдельные грани. Эта граненость формы надолго остается в работах художника; она вытекает из его своеобразной манеры воспринимать натуру, и только в последних произведениях Петрова-Водкина этот прием отсутствует.

Под влиянием света цвет предмета теряет свою насыщенность и приобретает большую сдержанность, становится смягченным и приглушенным, нередко и вся картина выдерживается в общей, все объединяющей цветовой гамме („Розовый натюрморт“).

В портретах этого периода Петров-Водкин, исходя из индивидуальности изображаемого лица, отбрасывает детали, мешающие его основной характеристике, оставляя самое существенное; он заостряет эти главные черты до предельной возможности. В поисках большей выразительности образа данного человека художник нередко увеличивает головы до огромных размеров или дает лишь одно лицо, пренебрегая окружающим, в этом сказываются прошлые формальные и идейно-художественные искания Петрова-Водкина.

В „Автопортрете“ (1918) художник добивается огромной выразительности глаз и большой характерности в построении всего лица. При помощи светотени художник дает форму головы и ее объемность, причем он контрастно подчеркивает все углубления и выпуклости.

Цвет получил теперь полное согласование со светом, и форма головы в „Автопортрете“ кажется нам крепко вылепленной, монументальной и более естественной по колориту.



Портрет поэтессы Анны Ахматовой. 1922

В трактовке фона художник хочет подчеркнуть наличие пространственности; он строит его двумя различно окрашенными плоскостями — темнозеленой внизу и синей вверху.

В „Портрете Анны Ахматовой“ (1922) поэтесса изображена в темном платье; ее черные волосы окаймляют бледное лицо. Овал и отдельные части лица даны с рельефной четкостью. Как и в предыдущем портрете, художник ищет наибольшей выразительности образа. Без особых деталей дается лишь характерное в лице, его основные свойства. Чтобы дать пространственное окружение, художник в глубине изображает фигуру музы, склоняющейся к поэтессе.

Отрываясь от своих чисто формальных, живописно-колористических и композиционных исканий, Петров-Водкин в этом периоде стремится ближе подойти к реальному выявлению предмета в окружающем пространстве. Художника интересует новый подход к предмету, открывающий различные свойства вещей, которые раньше не привлекали его внимания. С большим вниманием и знанием передает Петров-Водкин шерсть в свитере „Автопортрета“ или блестящую поверхность шелка в воротнике платья Анны Ахматовой.

К этому же времени относится поворот Петрова-Водкина к советской тематике. В 1920 г. художник пишет „1918 год в Петрограде“. В этом произведении художник впервые подходит к изображению быта рабочего. Молодая женщина-работница, с ребенком на руках, изображена на балконе своей новой квартиры, с которого видны дома с отвалившейся штукатуркой, разбитыми стеклами окон, ярко говорящие о прошедших боях. Образ молодой женщины дан еще по-старому, обобщенно, абстрактно и иконописно.

Картина „1918 год в Петрограде“ была переломной работой не только в тематике Петрова-Водкина, но и в живописном отношении. Искания пространственности, которые мы наблюдали в его натюрмортах и портретах, привели художника к выявлению глубины. С балкона открывается перспектива петроградских улиц. Общее композиционное построение картины сохраняет еще старые приемы — Петров-Водкин заполняет фигурой весь передний план и, развертывая пространство, берет его сверху.

К этой же группе картин относится первое произведение на тему гражданской войны — „После боя“ (1923). Художник изображает трех



1918 год в Петрограде. 1920



красноармейцев, вспоминающих после боя об убитых товарищах. Психологическое состояние изображаемых лиц занимает художника, он ищет тип красноармейца, политкомиссара и стремится на основе всего виденного найти яркий художественный образ. Напряженно-сосредоточенные фигуры, крепкие, мужественные лица говорят о силе и уверенности, несмотря на временное поражение и грусть о погибших. Обращаясь к новой тематике, Петров-Водкин по-старому трактует форму и, замыкая пространство, не дает реальной глубинности. Второй план, на котором разворачивается картина только что закончившегося сражения, трактован как фон с линейной прорисовкой отдельных фигур. Холодный синий тон его противопоставляется горячим желто-красным тонам фигур, где каждый цвет берется в его полной интенсивности.

В 1925 г. Петров-Водкин едет за границу. После большого перерыва, с огромным багажом опыта и знаний, сложившимся мировоззрением, художник снова попадает в Париж. Поездка на Запад дает ему возможность проверить себя, изучить лучшие образцы современного искусства и его технические возможности. Но теперь новое западное искусство не увлекает художника. Поездка на Запад отвлекает на время Петрова-Водкина от его тематических работ, но зато художник приходит к окончательному разрешению своих новых живописных задач, всецело углубляясь в поиски передачи пространственности, глубины и взаимодействия света при построении объемной формы предмета. Теперь фигура или предмет мыслится им в окружении пространства как нечто неразрывное с ним. На время Петров-Водкин забывает даже о цвете и очень много работает тушью. Художник делает тушью целый ряд вполне законченных работ, где основной задачей ставится искание глубины и воздействия света на форму предмета.

Анализ одной из парижских работ тушью — „У окна“ (1925) — обнаруживает, насколько Петров-Водкин поглощен теперь новыми исканиями. Подчеркивая контуры фигур кистью и давая форму предметов сопоставлением различных граней, он тем не менее упорно стремится к светотеневому выявлению объема.

В связи с поисками пространства и глубины изменяется и вся композиция картины; художник нередко прибегает к многоплановости в построении картины, для чего им применяется, как он уже сделал



После боя. 1923

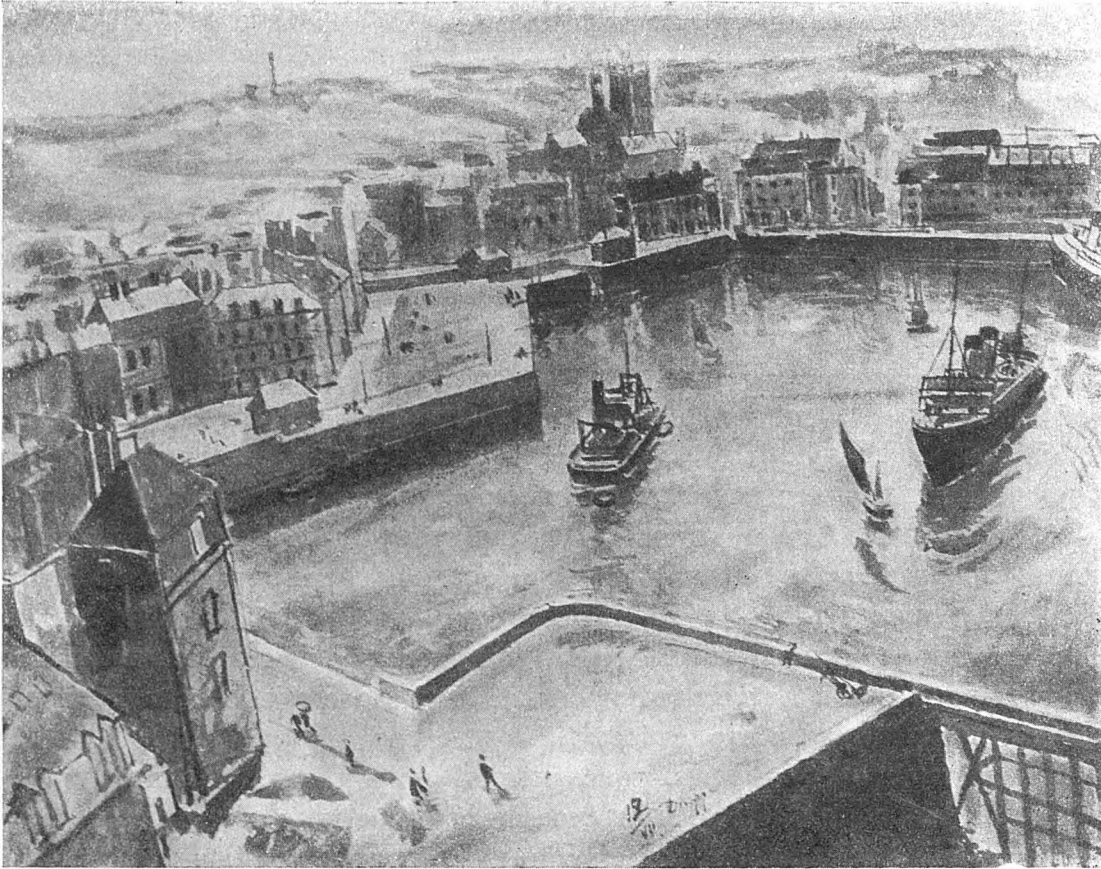


У окна. Париж. 1925

в картине „1918 год в Петрограде“, открывающаяся перспектива улиц. Так построен оставшийся за границей и бывший на международной выставке в Венеции „Портрет молодой женщины“.

Сохраняя точку зрения сверху, художник прибегает к перспективному выявлению пространства и подчеркивает глубину уходящими линиями домов, тротуаров и набережных („Порт в Диеппе“, 1925).

Теперь цвет подчинен свету и не играет основной роли в его работах. Художник отказывается от излюбленных им цветовых сопоставлений, локальных насыщенных красок и обращается к выработке общей цветовой гаммы притушенных, сдержанных тонов.



Порт в Диеппе. 1925

Все это мы можем наблюдать в портрете „Девочки на пляже“, написанном в Диеппе в 1925 г. Светлые, нежные краски лица, волос и белой кофточки девочки даны на столь же светлом фоне морских камешков. Все сведено к общей серо-розовой гамме.

Если раньше приходилось говорить о статичности фигур, о застылости движения и позы, то теперь художник ушел от этой статической неподвижности. Предметы и фигуры живут в окружающем пространстве, заполняют его.

Возвратившись из-за границы Петров-Водкин еще острее ощутил советскую действительность. В течение 1926 и 1927 гг. он пишет ряд своих крупнейших работ. В тематическом отношении они представляют собой острое отражение современной жизни и обнаруживают глубокое ее понимание. Художник обращается к изображению окружающего, но никогда не спускается до натурализма. Всякое частное явление и переживание, наблюдаемое в жизни, он обобщает, превращая его в общее, трактуя как особый психологический акт. Эти переживания и явления берутся теперь художником из окружающей его действительности; все они глубоко волнуют современного зрителя.

Как и прежде, внимание Петрова-Водкина привлекает не человек „вообще“, с его абстрактными переживаниями, а современный человек, борющийся за свое освобождение и строящий новую жизнь.

Однако нужно признать, что художнику не удалось выразить сильного и прекрасного человека-борца, носителя социалистической энергии, воли, глубоких чувств. Этому мешает то, что Петров-Водкин еще не овладел вполне реалистическим методом творчества, старые увлечения формалистическим искусством мешают ему до сих пор, и это сказывается почти во всех его работах.

Стремясь к отображению повседневной жизни, как, например, в картине „За самоваром“ (1926), он стремится разрешить общую проблему взаимоотношения мужчины и женщины. У лиц нет специфических черт какого-либо одного человека, образы обобщены, но в них сохранена специфичность современного, близкого нам человека. На помощь психологической выразительности, для большего раскрытия сюжета, художник привлекает теперь различные предметы: самовар, говорящий о семейном уюте, недопитый стакан чаю, как признак внезапно нарушенного хода жизни.

Психологические образы со всем своеобразием женских переживаний дает художник в картине „Матери“ (1926). Углубляясь в передачу психологических ощущений, художник пытается передать переживания женщины-родильницы, женщины, кормящей ребенка. Этот специфический, женский круг чувств противопоставляет художник всему окружающему, далекому сейчас от них и находящемуся там, за окнами. Сравнивая трактовку этих женских образов с созданными им прежде, мы приходим к выводу, что сухой аскетический образ женщины-мадонны смягчился и приобрел более живые, близкие нам черты.



Девочка на пляже. Диепп. 1925

Но давая отражение повседневной жизни, Петров-Водкин и здесь избегает ее будничности. Какое-то чувство торжественности, важности и значительности всего происходящего ощущается и в этих работах.

В картинах „Семья рабочего“ (1927), „Рабочие“ (1926) глубоко разработаны образы рабочих — энергичные, обветренные лица, широкие плечи и руки, крепкое, мускулистое тело. Художник стремится дать нового, сильного, уверенного и знающего свое дело человека. Но в трактовке фигур сохраняются еще старые приемы, форма тела не приобрела еще реальной изобразительной цельности, для большей выразительности типа Петров-Водкин прибегает к некоторой обобщенности и нарочитой подчеркнутости основного.

В картине „Землетрясение в Крыму“ (1927) художник пытается передать охвативший жителей ужас перед стихийными явлениями, остановить или прекратить которые выше человеческих сил. Не задаваясь целью отобразить общую картину стихийного бедствия, он стремится передать то психологическое состояние, которое переживалось окружающими его людьми и самим художником. Изображенные лица лишены какой-либо бытовой и индивидуальной характеристики, все внимание художника заострено на психологической выразительности отдельных образов, различно реагирующих на происходящее.

Мы видим женщин, уносящих детей от разрушающихся построек, и обезумевшего мужчину, прижавшегося к столбу, чтобы своим телом поддержать разрушающийся дом. Небо, покрытое зловещими тучами, прорезывается молнией. Во всем чувствуется трагическая напряженность.

Производящие большое впечатление своим внутренним содержанием картины этого периода представляют и в формальном отношении большой интерес. В них художник стремится подойти к более совершенному единству формы и содержания.

Обладая выдающимся и своеобразным композиционным даром, художник всегда дает глубоко продуманное общее построение картины, сводящееся к синтезу всех черт, к единству целого, подчиненного общему художественному замыслу.

После большой работы над освоением светотеневого построения пространственной глубины Петров-Водкин умело использует теперь светотень для построения формы и объемности фигур. Выявление формы



За самоваром. 1926



тела остается, как и прежде, одной из основных задач художника; фигуры производят впечатление большой материальности и тяжести. Художник изображает платья облегающими тело и этим подчеркивает движение и объемность форм. Но, обращаясь к передаче движения, художник дает его еще чисто внешними приемами, нарочито склоняя движущиеся фигуры („Матери“, „Землетрясение“).

В цветовом построении картин Петров-Водкин возвращается к выразительности прежней гаммы, но теперь смягченной и подчиненной светотеневому началу.

Прежняя сила цветовой насыщенности появилась у художника в его этюде „Купающиеся мальчики“ (1926), где на фоне ярко синей реки и зеленых свисающих деревьев даются ярко желтые фигуры купающихся мальчиков, и в картине „Девушка в саду“ (1927), где художник дает фигуру девушки в темном платье, с темными волосами на фоне ярко зеленых кустов.

Большой пространственной глубины добивается художник в целом ряде пейзажей („Пейзаж с домом“, 1927, „В Шувалове“ и др.). В них Петров-Водкин отказывается от условности и проявляет глубоко реалистическое понимание природы. Прежняя декоративная трактовка пейзажа, как ритмической системы линий, сменяется теперь вполне реальным изображением.

Пройденный за первые годы революции художником путь показал, как он, постепенно отказываясь от своих старых установок, смог приблизиться к новому содержанию, новым задачам и требованиям социалистического реализма.

„Смерть комиссара“ (1927—1928), одна из популярнейших и значительнейших работ Петрова-Водкина, является новым этапом в развитии не только его творчества, но и всего советского искусства. Героическое по своей теме, это произведение обладает большой социальной значимостью.

Первоначальный эскиз, близкий по композиционному построению к картине, отличается от него отдельными деталями в изображении умирающего комиссара и поддерживающего его красноармейца. Эскиз помогает нам проследить поиски художника нужного ему образа.

В эскизе раненый в сражении комиссар падает, умирая, на руки красноармейца, который оглядывается на уходящие в наступление



Смерть комиссара. 1927. Эскиз

войска и сжимает в левой руке винтовку. На картине художник перерабатывает выражение главных действующих лиц. Комиссар оглядывается на войска, приподнимается и стремится встать. Поддерживающий его красноармеец, наблюдая за ним, роняет винтовку и грустно смотрит прямо перед собой. Внесенные в картину поправки усилили и заострили сущность ее содержания. Выразительность движения и лица комиссара, смотрящего в последний раз на уходящие в бой войска, подчеркивает тот единодушный порыв красных войск, с которым они шли на защиту революции.

Отказавшись от обобщенного толкования образа, Петров-Водкин наделяет изображенные лица психологической экспрессией, углубляющей драматизм содержания. Стремление дать полноценную художественную форму особенно настойчиво проявляется теперь в творчестве Петрова-Водкина. Трехмерность и объемная пластичность фигур достигаются художником посредством их живописно-красочной моделировки и светотеневой разработки. Вырабатывается чисто живописный метод построения пространства и глубины, который уже намечался в предыдущих работах Петрова-Водкина. Каждая фигура берется в определенном пространстве. Неподвижность фигур и застылость поз сменяются теперь стремлением к выявлению движения. Цвет, занимавший прежде исключительное внимание художника, является и в этой работе одним из элементов той художественной выразительности, которой добивается Петров-Водкин. Но, избегая яркости и контрастности цветовых сопоставлений, художник вырабатывает постепенную смену цветовых тоналностей и приходит к глубоко продуманным гармоничным сочетаниям. Как и прежние свои работы, художник строит эту картину на контрастном сопоставлении фигур, размещенных на различных планах. Легкая завуалированность второго плана, большие фигуры на переднем, уходящие войска и далекий пейзаж придают картине желаемую глубину.

Дальнейшая работа Петрова-Водкина направлена к освоению образа современного человека. В портрете „Девушка у окна“ (1928) художник дает широкий, синтетически углубленный образ современной молодой девушки. Это не выдуманный художником тип, а живой, знакомый нам человек. Широкое, открытое лицо, гладко расчесанные на прямой ряд волосы, простое белое платье — все дышит в ней простотой и спокойствием. Художник изобразил девушку на фоне окна, в простой, не оклеенной обоями комнате. Через окно видны сад и противоположное деревянное строение. Петров-Водкин дает нам яркий образ современной молодой девушки, исходя из определенного виденного им лица, особенный характер которого выражен художником в основных, существенных чертах. Но спокойно-эпический образ молодой девушки наделен той глубиной психологической выразительности, которая выходит из рамок индивидуального. Данный период в творчестве Петрова-Водкина характеризуется борьбой за реализм, за изображение современной действительности. Но, обращаясь к реализму, Петров-Водкин как



1919 год. Тревога. 1934—1935



Черемуха в стакане. 1932

всегда избегает жанровости. В своих работах последнего времени он берет глубокие по содержанию темы, значительность которых еще усиливается мощностью форм и выразительностью цвета. Ярким подтверждением этого положения может служить одна из последних работ Петрова-Водкина — „Тревожный гудок“, отражающая состояние напряженности и беспокойства в Ленинграде в 1919 г. во время наступле-

ния Юденича, когда каждую минуту фабричные гудки могли вызвать рабочих на помощь Красной армии, на защиту города. В полную тишину домашнего уюта, в то время как женщина укладывает девочку спать, а маленький ребенок под лоскутным одеяльцем уже мирно спит в своей кровати, вдруг врываются тревожные гудки, которые заставляют подойти отца к окну и привлекают внимание матери.

Достигая большой силы выразительности отдельных образов, художник яркими и цветовыми сопоставлениями добивается нужного эффекта. Ярко синий цвет в окнах резко контрастирует с розовыми стенами. Вся картина построена на резких цветовых сопоставлениях, на чуждых диссонансах, вызывающих чувство беспокойства.

Свое знание цвета и формы художник использует теперь в целях усиления выразительности художественного произведения. Попутно с картинами Петров-Водкин пишет ряд натюрмортов; в них он ищет той выразительности красочных сочетаний, которая ему необходима в картине. В этих натюрмортах проявляется острота понимания цвета и материальной сущности предмета, к которым пришел художник в результате долгих исканий.

В последний период Петрова-Водкина глубоко интересуют два образа — Пушкин и Ленин, разработкой которых он занят в настоящее время.

Великий русский поэт задуман художником вне всякой зависимости от каких-либо принятых ранее и ставших графаретными определений. Петров-Водкин стремится раскрыть его образ на основании изученного биографического материала и произведений поэта. Образ Ленина интересует художника в течение целого ряда лет. Впервые он написал Ленина в гробу, окруженного проходящими массами. В настоящее время (1935 г.) Петров-Водкин, обобщая те впечатления, которые сохранились в нем от непосредственного соприкосновения с Лениным и от проработки целого ряда фотографий, ставит перед собой задачу — дать синтетический образ вождя пролетарской революции в простой домашней обстановке, за чтением Пушкина. Петров-Водкин стремится дать образ вождя пролетариата, глубоко мыслящего, чувствующего и впечатляющего все разнообразие мира.

Творческий путь Петрова-Водкина очень сложен и многогранен. Художник находится сейчас в полном расцвете своих дарований и может



Весна. 1935

дать целый ряд новых произведений, а потому окончательные выводы о значении и характере его творчества могут оказаться преждевременными и поспешными.

Но самый путь Петрова-Водкина ясен и определен: через различные живописно-формальные искания он идет к разрешению новых задач, выдвинутых революцией перед искусством. Он является одним из крупнейших советских художников, одним из своеобразнейших современных мастеров; его известность и популярность среди советских художников и широкой публики очень велики.

Первое признание Петров-Водкин получил в Париже. Возвратившись в Россию в 1909 г., художник принимает участие на выставках „Салона“, журнала „Золотое руно“ и „Союза русских художников“; с 1911 г. он становится постоянным участником и действительным членом выставок „Мира искусства“ вплоть до последней выставки в 1924 г. С 1925 по 1929 г. он выставлял свои произведения на выставках группы „4 искусства“, участвовал на выставках, посвященных пятилетию, десятилетию и пятнадцатилетию РККА и пятнадцатилетию советского искусства.

Владея богатством различных живописно-формальных приемов, Петров-Водкин является одним из лучших педагогов; способности к педагогической деятельности в нем обнаруживаются очень рано: с 1910 г. он начал преподавать в различных художественных школах, а с 1918 г., в течение 16 лет, состоял профессором ленинградской Академии художеств.

Деятельность его в Академии должна быть отмечена как одно из интереснейших и культурнейших явлений в искусстве. Целый ряд выпусков учеников прошел через его класс.

То понимание цвета, перспективы и композиции картины, которое раскрывается в произведениях Петрова-Водкина, является глубоко-ценным для развития всего современного советского искусства.

Вопросы формы и стиля занимают и должны занимать у нас одно из первых мест. Борьба с формализмом, как с принципиально-враждебным социалистическому реализму искусством, не исключает повышенного интереса к поискам новой формы, более совершенной и выразительной, могущей ярче передать современную действительность, замечательную стройку новой жизни, захватившей весь СССР.



После долгого периода упорных живописно-формальных исканий и обобщенно-символической трактовки образа, характерной для Петрова-Водкина, он под влиянием революции становится на новый путь. В основу его послереволюционной живописи кладется советская тематика. В современной действительности художник прежде всего хочет видеть ее положительные стороны, а в человеке — сильного строителя новой жизни.

В этом подъемном восприятии окружающего и положительном отношении к советской действительности и заключается основная ценность его искусства. Такие работы, как „После боя“, „Матери“, „Смерть комиссара“, являются большим вкладом в советское искусство. Лишенные случайности и бытовой мелочности, они исполнены простоты, ясности и проникнуты героическим пафосом. Новые задачи, поставленные Петровым-Водкиным в последних работах, расширяют его искусство за рамки станковизма. Художник проявляет определенное стремление к монументальности и идет к завоеванию новых форм в духе социалистического реализма.



# ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ

ГЛАВНЕЙШИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ<sup>1</sup>  
К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

1898 г.

Восход.

1899 г.

Около усадьбы.

В лесу.

Этюд.

Вечер.

1900 г.

Весна.

Этюд.

Березы.

Восход луны.

Березы.

В лесу.

1901 г.

Осенью.

Молодой олимпиец.

Портрет.

1902/03 г.

В осеннюю ночь.

Дама в черном.

Песнь на Волге.

Над прудом.

Бабье лето.

1904 г.

Прибой.

Сказка.

При входе в сад.

Остров.

Ночь на Волге.

Этюд.

1904/05 г.

Богоматерь (майолика).

1906 г.

Хаос (масло).

Рисунки к „Хаосу“.

Элегия.

У фонтана.

1907/08 г.

Африканские этюды (масло):

Мальчик из Бискры Старой.

Кактусы.

Айша (голова).

Оазис в апреле.

Девушка кабиллов.

Семья кочевников.

<sup>1</sup> До 1915 г. составлен на основе списка, напечатанного в журнале „Аполлон“ № 3 за 1915 г.; позднейшие годы согласованы со сведениями, предоставленными Ф. Ф. Нотгафтом.

Улед-Наиль из Оджи.  
Северная Африка (Сирокко).  
Поцелуй.  
Белые олеандры.  
Пустыня у истоков Бискры (Утро).  
Константин (Город Голубого Бея).  
Негритенок (Вожак за Семикрылой).  
Пальмы.  
Карфагенянка.  
Ночь в оазисе.  
Сахара (Самум).  
Номадка.  
В кофейне.  
Айша.  
Танец.  
Караван.  
Деревня негров.  
Сад d'Essai (Алжир).  
Касба в Алжире.  
Бискра Старая.  
В оазисе.  
Последние холмы пустыни.  
Кадуша.  
Пустыня ночью (*Гос. Третьяк. галл.*).  
Сахара. Ворота пустыни.  
Развалины Карфагена.  
Пальмовая роща в старой Бискре.

Африканские акварели:

Еврейки.  
Троглодиты.  
Деревня негров.  
В Верхнем Алжире.  
Улица в Константине.  
Водоноска.  
Старая мечеть в Бискре.  
В городском садике.  
Хаман из Туггурта.  
В тропическом саду.  
Улед-Наиль.  
Улица Улед-Наиля (Бискра).  
В кофейне.

Козы.  
Вечер на площади.  
Улица в оазисе.  
Арабская кофейня.  
Слепой араб.  
Пальма в Алжире.  
Пальмы в Туггурте.

Париж:

Notre Dame de Paris (масло).  
Café (масло) (*Гос. Русский музей*).  
Вид на Обсерваторию (масло).  
Театр: Фарс (масло).  
Театр: Драма (масло).  
Берег (масло) (*Гос. Русский музей*).  
Колдуньи (масло).  
Рисунки к картине „Колдуньи“.  
Sèvres (масло).  
На ферме (Пиренеи) (пастель).  
Porsperon (Бретань) (пастель).  
L'île de Seine (Просушка гоёмона  
(пастель).  
Бретонец.  
Девушка басков.  
Воскресение.  
Дочери рыбака.  
Chez Martin (Пиренеи) (масло).  
Рисунки актов.

1908 г.

Вид музея Клюни в Париже (*Гос.  
Русский музей*).  
Осень в Версале.  
Версаль.  
В Люксембургском саду.

1909 г.

Старухи.  
Рождение.  
Женщина с козой.

1909/10 г.

Сон (масло) (*Гос. Русский музей*).  
Рисунки к картине „Сон“.

1910 г.

Портрет С. С. Мельцер.  
Портрет А. Ф. Мантеля (темпера).  
Портрет Е. А. Хоменко (пастель).  
Женщины (масло) (*уничтожена*).  
Рисунки к картине „Женщины“.  
Яблоневый сад (акварель).

1911 г.

Голова (фрагмент, масло).  
Портрет Н. В. Р.  
Портрет В. Белкина (рисунок).  
Фрески в церкви Василия Златоверхого в Овруче:  
Жертвоприношение Каина и Авеля.  
Убиение Каином Авеля.  
Мальчики (масло) (*Гос. Русский музей*).  
Рисунки к картине „Мальчики“.  
Изгнание из рая (масло).  
Пейзаж.  
Портрет д-ра Г. Г. Слатова (рисунок).  
Передонов за картами.

1912 г.

Портрет М. Ф. П.-В. (итал. карандаш).  
Портрет А. Н. Бенуа (рисунок).  
Два этюда цветов.  
Распятие (масло) (*церковь в Хвалынске*).  
Голова лошади (акварель).  
Пейзаж (масло).  
Мельница (масло).  
Окрестности Хвалынска (масло).  
Купанье красного коня (2 варианта) (масло).

Рисунки к картине „Купанье красного коня“.

Рабочий (масло).  
Портрет г-жи Г. (масло).  
Яблоки (масло).  
Портрет А. А. Редлиха (итал. карандаш).  
Этюд портрета М. Ф. П.-В. (масло).  
Вакханка (масло).

1912/13 г.

Иконы по заказу П. И. Харитоненко для церкви в Сумах (масло):  
Рождество.  
Крещение.  
Преображение.  
Вход в Иерусалим.  
Мать (масло) (*Гос. Третьяк. галл.*).

1913 г.

Юность (Поцелуй) (масло) (*Гос. Русский музей*).  
Благовещение.  
Богоматерь.  
Архангел.  
Портрет В. Н. Петровой-Званцевой.  
Портрет мальчика (масло).  
Львы (масло).  
Эскизы декораций к „Орлеанской деве“:  
Под башней Реймса.  
Пролог.  
Война.

1913/14 г.

Автопортрет.  
Голова девушки.

1914 г.

Этюд розы.  
Яблоки.

Купающиеся мальчики.  
Три эскиза к карт. „Девушки на Волге“  
(акварель) (Гос. Третьяк. галл.).  
Гибель (Гос. Русский музей).

1914/15 г.

Эскиз „Тайная вечеря“ (акварель).  
Богоматерь „Умиление злых сердец“.  
Портрет Шуры Т.  
Портрет Пьера.  
Цветы.

1915 г.

Эскиз „Троица“ (акварель).  
Этюд головы ангела (для „Троицы“).  
Две девушки (масло).  
Девушки на Волге (масло) (Гос. Третьяк. галл.).  
Женская голова среди яблонь.  
На Красулинке осенью.  
Жаждающий воин (масло).  
Троица (живопись на стекле в соборе  
в Сумах).  
Портрет девочки (масло)  
Пейзаж (масло).  
На балконе (акварель).  
Роза (акварель).

1916 г.

Юноша.  
Камни.  
Городские яблоки.  
Скрипка с нотами Баха (масло).  
Зеркало.  
На линии огня (масло).  
Портрет М. Ф. П.-В. (масло).

1917 г.

Весна. Фриз.  
Рисунки к картине „Юноша“ (тушь).  
Красулинка (масло).

Портрет брата и сестры (масло).  
Семья (масло).  
Ласка (масло).  
Лулу (масло).  
Портрет Р. В. И.-Р. (масло).  
Рисунок к картине „Весна“ (акварель).  
Два яблока (масло).  
Эскизы и рисунки к картине „Утро“.  
Плакат „Революция“ (акварель).  
Обложка для сборника „Скифы“ (ри-  
сунок).  
Обед (рисунок).  
Полдень (эскиз, акварель).  
Цветы (масло).  
Полдень (масло) (Гос. Русский му-  
зей).  
Пейзаж (масло).  
Пейзаж. В деревне (акварель).  
Утро (масло) (Гос. Русский музей).

1918 г.

Утренний натюрморт (масло) (Гос.  
Русский музей).  
Скрипка (масло) (Гос. Русский музей).  
Автопортрет (масло) (Гос. Русский  
музей).  
Сосны и цветы (масло) (Гос. Русский  
музей).  
Селедка (масло) (Гос. Русский музей).  
Яблоки (масло).  
Две (масло).  
У окна. Этюд (масло).  
Два мальчика (тушь) (Гос. Третьяк.  
галл.).  
Розовый натюрморт (масло) (Гос.  
Третьяк. галл.).  
Скрипка и футляр.  
Графин и свеча (масло).  
Зеркало и чернильница (масло).  
Распятие (тушь).  
Распятие (перо).

Эскизы для украшения площади Мариинского театра к годовщине Октября (акварели):

Общий вид.

Микула Селянинович.

Иванушка-дурачок и жар-птица.

Василиса Премудрая.

Стенька Разин (*Гос. Русский музей*).

Яблоки.

Розы.

Цветы.

1919 г.

Ласка.

Иллюстрации для журнала „Пламя“ (рисунки пером).

Розы (масло).

Из жизни человечества (рис. пером).

1920 г.

1918 год в Петрограде (масло) (*Гос. Третьяк. галл.*).

Натюрморт „Самовар“ (масло).

Яблоки и лимон на красном (масло).

Пепельница и пресспапье (масло).

Яблоки, лимон и копилка (масло).

Синий стакан на рисунках (масло).

Крашенные яйца и серебряная стопка (масло).

Голубой натюрморт (масло).

Комната (акварель).

Комната (рис. пером).

Пейзаж (рис. пером).

1921 г.

Натюрморт (сделанный в Москве) (масло).

Биби-Хана.

У родника.

Самаркандский пейзаж.

Афросиаб.

Над рекой Сиабом.

Мальчики.

Девушка. Головка.

В Самарканде. Этюд (масло).

Вид Самарканда (масло).

Улица (масло).

Регистан (масло).

Еврейский базар (масло).

Шах-Зинда. Самарканд (масло).

У купальни (масло).

Рухабат (масло).

1922 г.

Портрет.

Девушки.

В лодке.

Натюрморт.

Натюрморт.

Портрет поэтессы Анны Ахматовой (рисунок).

Портрет поэтессы Анны Ахматовой. (*Гос. Русский музей*).

1923 г.

После боя (масло) (*Музей Красной армии и флота*).

Цыганки (масло) (*Гос. Русский музей*).

1924 г.

В. И. Ленин в гробу (литография).

Ленин в колонном зале Дома союзов (масло).

Крестьянская семья.

Портрет Федора Сологуба.

Голова.

На берегу.

Эскизы для постановки драмы Пушкина „Борис Годунов“ на сцене Больш. драм. театра.

1924/25 г.

Обложка для журнала „Die Dame“.

Cité et Notre-Dame (масло).  
Утро в детской (масло).  
Девушка в intérieur'e (масло).  
Девушка в пейзаже (масло).  
Вода и лимон (масло).  
Мать, кормящая грудью (масло).  
Портрет С. Кусевицкого (масло).  
Порт в Диеппе (тушь) (Гос. Третьяк.  
галл.).  
Женский портрет. Париж (масло).

1925 г.

Фантазия (масло) (Гос. Русский музей).  
Девочка на пляже. Диепп (масло).  
(Гос. Русский музей).  
Первые шаги (масло).  
У окна. Париж (тушь) (Гос. Третьяк.  
галл.).

1926 г.

Женщины СССР (рисунок).  
Рабочие (масло) (Гос. Русский музей).  
Купающиеся мальчики (масло) (Гос.  
Русский музей).  
Лена после болезни (масло).  
В Шувалове. Эскиз (масло) (Гос.  
Русский музей).  
В Шувалове (масло).  
Четверо (масло).  
1 Мая (масло).  
За самоваром (масло) (Гос. Третьяк.  
галл.).  
Матери (масло).  
Рабфаковцы (масло).

1927 г.

Радио (акварель).  
Этюд головы.  
Девушка в саду (масло) (Гос. Рус-  
ский музей).

Семья рабочего в день 1-й годовщины  
Октября (масло) (собр. Музея  
Революции СССР).

Пейзаж с домом (масло) (Гос. Русский  
музей).

Землетрясение в Крыму (масло).

Эскиз „Смерть комиссара“ (масло)  
(Гос. Третьяк. галл.).

Смерть комиссара (масло) (Музей Крас-  
ной армии и флота).

Мать и дитя (масло) (Гос. Русский  
музей).

Эскизы для постановки пьесы по ро-  
ману Достоевского „Братья Кара-  
мазовы“ на сцене Гос. Акад. театра  
драмы.

1928 г.

В деревне. Обложка для журнала  
„Красная панорама“.

Шувалово.

Портрет девушки (масло) (Гос. Рус-  
ский музей).

Утро в деревне.

Портрет жены.

1930 г.

Яблоко и лимон (масло) (Гос. Рус-  
ский музей).

1932 г.

Командиры РККА — ударники. Эскиз  
(масло) (Музей Красной армии  
и флота).

Черемуха в стакане (масло) (Гос. Рус-  
ский музей).

Натюрморт.

Этюд портрета Андрея Белого.

1933/34 г.

А. С. Пушкин (масло).

Семейный портрет (масло).



1934 г.

Натюрморт (масло).

Фрукты (масло).

Девочка за партой (масло).

Портрет К. А. Федина (масло).

1934/35 г.

Портрет В. И. Ленина (масло).

1919 год. Тревога (масло).

1935 г.

Весна (масло).

Эскизы к постановке комедии Бомарше  
„Женитьба Фигаро“ на сцене Гос.  
Акад. театра драмы.

## ПЕРЕЧЕНЬ

# КНИГ, ИЛЛЮСТРИРОВАННЫХ К. С. ПЕТРОВЫМ-ВОДКИНЫМ<sup>1</sup>

*Бахановская Елена.* Христофор Колумб. Рисунки К. С. Петрова-Водкина. М.—Л., Гос. изд., 1926, 23 стр., 10 илл.

*Искусство и народ.* Сборник под ред. Конст. Эрберга. П., „Колос“, 1922, 229 [2] стр. Обложка, марка, заставки и концовки работы К. С. Петрова-Водкина.

*Коза-дереза.* Рисунки К. С. Петрова-Водкина. П., „Мысль“, 1923, 8 стр. илл.

*С. Я. Маршак.* Загадки. Рисунки К. Петрова-Водкина. Л.—М., „Радуга“, 1925, [12] стр. илл.

*Присказки.* Рисунки К. С. Петрова-Водкина. „Радуга“, 1925.

*Снегурочка.* Рисунки К. С. Петрова-Водкина. П., „Мысль“, 1923, [8] стр. илл.

*М. Горький.* Иллюстрации к рассказам: „Страсти-мордасти“, „Мать“ (из сказок об Италии), „Кладбище“, „Огонь“ и „Девушка и смерть“. ГИХЛ, М., 1931.

## РЕПРОДУКЦИИ С КАРТИН И РИСУНКОВ

*В деревне.* „Красная нива“, 1928, № 40, стр. 15.

*В. И. Ленин в гробу.* „Красная нива“, 1924, № 6, стр. 140—141.

*В кафе (Париж).* „Прожектор“, 1926, № 18 (88), стр. 25.

*В саду.* „Столица и усадьба“, 1915, № 48, стр. 17.

*Голова.* „Красная нива“, 1924, № 18, стр. 424.

*Две девушки.* „Солнце России“, 1916, № 352 (46), стр. 4.

*Жаждающий воин.* „Лукоморье“, 1916, № 12, стр. 13.

*Женщины СССР.* „Красная нива“, 1926, № 10, обложка.

*За самоваром.* „Красная нива“, 1926, № 48, стр. 13.

*Землетрясение.* „Красная нива“, 1929, № 27, стр. 5.

*Иллюстрация к детской книге „Аойя“.* „Столица и усадьба“, 1916, № 72, стр. 22.

*Крестьянская семья.* „Красная нива“, 1924, № 30, стр. 727.

*Лена после болезни.* „Красная нива“, 1926, № 48, стр. 13.

*Матери.* „Красная панорама“, 1928, № 13, стр. 13; „Прожектор“, 1926, № 22 (92), стр. 24.

<sup>1</sup> Составлен Г. К. Буровой.

- Мать*. „Красная нива“, 1923, № 14, стр. 24.  
*Мать*. „Красная нива“, 1924, № 30, стр. 719.  
*На улице Парижа*. „Красная нива“, 1927, № 16, стр. 9.  
*Натюрморт*. „Пламя“, 1919, № 61, стр. 3.  
*Обложка*. „Красная панорама“, 1927, 11/II, № 7.  
*Обложка*. „Красная панорама“, 1928, № 6.  
*Полдень*. „Красная нива“, 1924, № 27, стр. 641.  
*Портрет А. Н. Бенуа* (рис.). „Свободным художествам“, 1912, № 4—5, стр. 16.  
*Портрет*. „Свободным художествам“, 1912, № 3, январь, стр. 19.  
*Портрет М. Ф.* „Солнце России“, 1916, № 353 (47), стр. 8.  
*После боя*. „Красная нива“, 1927, № 8, стр. 4.  
*Рабочие*. „Красная нива“, 1927, № 14, стр. 19; „Прожектор“, 1927, № 14, стр. 21.  
*Рабочий* (Париж). „Прожектор“, 1926, № 18 (88), стр. 26.  
*Рабочий квартал в Париже*. „Прожектор“, 1926, № 18 (88), стр. 24.  
*Радио*. „Красная нива“, 1927, № 5, обложка.  
[*Рисунок*] (в кн. Н. Радлова „Рисование с натуры“, Л., Обл. союз сов. худ. 1935, стр. 88).  
*Семья кочевников*. „Аполлон“, 1909, № 3.  
*Смерть комиссара*. „Советское искусство“, 1933, 2/VII; „Кременчугский рабочий“, 1928, 1/III.  
*Смерть комиссара*. „Бригада художников“, 1931, № 2—3, стр. 8; „Красная нива“, 1928, № 14, стр. 6.  
*Сон*. „Аполлон“, 1910, № 7, стр. 33.  
*Утро в деревне*. „Красная панорама“, 1929, № 13.  
*Шувалово*. „Красная панорама“, 1929, № 23, стр. 2.  
*Этюд портрета*. „Солнце России“, 1913, № 4 (155), стр. 12.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. С. ПЕТРОВА-ВОДКИНА

*К. С. Петров-Водкин.* Аоля. Приключения Андрюши и Кати в воздухе, под землей и на земле. Иллюстрации автора. П., „Грядущий день“, 1914, 116 стр., вкл. илл.

*К. С. Петров-Водкин.* Хлыновск. Моя повесть. Рисунки автора. [Л]. Изд. писателей в Ленинграде, 1930, 348 [3] стр., вкл. илл.

*К. С. Петров-Водкин.* Пространство Эвклида. Моя повесть. Рисунки автора. Кн. 2-я, Л., Изд. писателей в Ленинграде, 1932 340 [4] стр., вкл. илл. (продолж. кн. 1-й: „Хлыновск“. Л., [1930]).

*К. С. Петров-Водкин.* Самаркандия. Из путевых набросков 1921 г. П., „Аквилон“, 1923, 50 [5] стр., вкл. илл.

*К. С. Петров-Водкин.* Поездка в Африку (в кн. „На рассвете“, художеств. сборник. Казань, 1910, кн. 1-я, стр. 17—21).

*К. С. Петров-Водкин.* Проблема композиции рисунка (в журн. „Гравюра и книга“, 1924, № 2—3, стр. 28—31).

*К. С. Петров-Водкин.* Предисловие к книге „А. А. Лаппо-Данилевский“. Л., 1928, стр. 5—6 (о К. С. Петрове-Водкине см. стр. 9, 11, 19, 24).

*К. С. Петров-Водкин.* По поводу письма проф. Репина (газ. „Речь“, 1910, 5/18 марта, № 62).

*К. С. Петров-Водкин.* Культурный вклад. „Советское искусство“, 1933, 20/V, № 23.

## МОНОГРАФИЧЕСКИЕ СТАТЬИ, ОБЩИЕ РАБОТЫ, ОТЗЫВЫ И ЗАМЕТКИ

*Леонид Андреев.* Картина Петрова-Водкина („Мир искусства“). „Русская воля“, 1917, 23/II, № 52.

*М. Аркадьев.* Выставка живописи „Художники РСФСР за 15 лет“ (в кн. „О живописи, плакате и скульптуре за 15 лет“. Сборн. статей... М., Всекохудожник, 1934, стр. 14—22). См. стр. 19.

*М. Бабенчиков.* Художник К. С. Петров-Водкин. „Красная нива“, 1928, № 36, стр. 14.

*Лев Бакст.* Открытое письмо И. Е. Репину. „Биржев. ведомости“, веч. вып., 6/III 1910, № 1160.

*Александр Бенуа.* Выставка „Союза“. „Речь“, 1910, 26/II (11/III), № 56. Художественные письма.

*Александр Бенуа.* Выставка „Союза“. „Речь“, 1910, 5/18 III, № 62. Художественные письма.

*Александр Бенуа.* Разговоры об искусстве. „Речь“, 1912, 18/V (31/V), № 133. Художественные письма.

*Александр Бенуа.* О выставке „Мира искусства“ (род письма в редакцию). „Русский современник“, Л.—М., 1924, кн. 2-я, стр. 258—262. См. стр. 261.

*О. Бескин.* О „незаинтересованности эстетического суждения“. „Искусство“, 1933, № 6, стр. 65—76. См. стр. 73, 74.

*Н. И. Бухарин.* Некоторые мысли о советской живописи (в кн. „О живописи, плакате и скульптуре за 15 лет“. Сборн. статей... М., Всекохудожник, 1934, стр. 23—35). См. стр. 30.

*М. Буш и А. Замошкин.* Путь советской живописи. 1917—1932. „Искусство“, 1933, № 1—2, стр. 57—96. См. стр. 58, 76, 82, 84, 90, 92, 93. Илл. после стр. 64.

*М. Буш и А. Замошкин.* Путь советской живописи. 1917—1932. М.—Л., Огиз—Изогиз, 1933. 158 [1] стр., вкл. илл. (библиотека журнала „Искусство“ под общ. ред. Ос. М. Бескина). См. стр. 10, 100, 108, 111, 130, 137, 138, 141, 159.

*Выставка „Художники РСФСР за 15 лет“.* „Плакат и художественная репродукция“, 1934, № 7, стр. 21—22. См. стр. 21. Рец. на ст. Эфроса в журн. „Искусство“, 1933, № 6.

*А. Галушкина.* „Смерть комиссара“ Петрова-Водкина (в кн. „Советский музей“. Бюллетень Гос. Третьяковской галл. и Гос. Музея нового западного искусства под ред. Федорова-Давыдова, М., Гос. Третьяк. галл., 1930, стр. 48—49).

*Илья Гинцбург.* По поводу статьи „Критикам искусства“ (письмо в редакцию). „Биржев. ведомости“, веч. вып., 10/III 1910, № 1606.

*Сергей Городецкий.* По поводу „Художественных писем“ г-на А. Бенуа. „Золотое руно“, 1909, № 11—12, стр. 90—93. См. стр. 90, 91, 92.

*Э. Голлербах.* Выставка К. С. Петрова-Водкина. „Жизнь искусства“, 1920, № 510.

*Э. Голлербах.* У К. С. Петрова-Водкина. „Прожектор“, 1926, № 16 (86), стр. 23—24, с 3 илл.

*В. Гросс.* К. С. Петров-Водкин. „Стройка“, Л., 1931, 20/III, стр. 11.

*И. Гурвич.* Красная армия за 10 лет (10-я выставка АХРР). „Жизнь искусства“, 1928, 3/IV.

*Всеволод Дмитриев.* Мир искусства. Выставка этюдов, эскизов и рисунков. „Аполлон“, 1916, № 9—10, „Худож. летопись“, стр. 79—81. См. стр. 80—81.

*Всеволод Дмитриев.* По поводу выставок бывших и будущих. „Аполлон“, 1914, № 10, стр. 10—21. См. стр. 16—17, 1 илл. перед стр. 13.

*Всеволод Дмитриев.* „Купанье красного коня“. „Аполлон“, 1915, № 3, стр. 13—20; список главных произведений, стр. 21—24.

*П. Дульский и Я. Мексин.* Иллюстрация в детской книге. Казань, 1925, 149 [3] стр., вкл. илл. См. стр. 138, 146—147.

*Н. Н. Евреинов.* Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). М., Гос. изд., 1922, 110 [2] стр., вкл. илл. См. стр. 33.

*Книжные знаки русских художников.* [Под ред. Д. И. Митрохина, П. И. Нерадовского и А. К. Соколовского.] П., „Петрополис“, 1922, 238 [1] стр., вкл. илл. См. стр. 166.

*Комитет популяризации художественных изданий.* Ленинград. За тридцать лет (1896—1926). Л., 1928, 56 [1] стр. с илл. См. стр. 31.

*К. С. Кравченко.* Вынужденные признания. Советские художники на 18-й международной выставке в Венеции по итальянской прессе. „Искусство“, 1933, № 1—2, стр. 235—243. См. стр. 243.

*О. С. Литовский.* Искусство к XVII съезду ВКП(б). [М.] Учпедгиз, 1934, 71 стр. с илл. Автор помещен на обороте титульного листа. См. стр. 32.

*В. М. Лобанов.* Художественные группировки за последние 25 лет. М., АХР, 1930, 148 стр. См. стр. 140 и сл.

*Сергей Маковский.* Страницы художественной критики. Книга 2-я. Современные русские художники. Спб., „Пантеон“, 1909, 159 [4] стр. См. стр. 159.

*Сергей Маковский.* Ответ на письмо проф. И. Е. Репина „Критикам искусства“. „Аполлон“, 1910, № 6, Хроника, стр. 51—52. См. стр. 52.

*Сергей Маковский.* Художественные итоги. „Аполлон“, 1910, № 7, стр. 21—33. См. стр. 33.

*Сергей Маковский.* Выставка К. С. Петрова-Водкина в редакции „Аполлона“. „Аполлон“, 1909, № 3, Хроника, стр. 11—12.

*Сергей Маковский* (псевдоним Essem). Выставка „Мира искусства“. „Аполлон“, „Худож. летопись“, 1912, № 18—19, стр. 248—250. См. стр. 250.

*Сергей Маковский* (псевдоним Essem). Живопись и графика. На выставках „Мира искусства“ и „Союза“. „Аполлон“, 1916, № 3, „Худож. летопись“, стр. 50—54. См. стр. 50, 51.

*М. Малышев.* И. Е. Репин и „молодые“. По поводу письма И. Е. Репина. „Солнце России“, 1910, март, № 8, стр. 5, с 1 илл.

*А. Мантель.* К. С. Петров-Водкин (в кн. „На рассвете“, художеств. сборник. Казань, 1910, кн. 1-я, стр. 15—16).

*И. Маца.* Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под ред. с вводн. статьями и примеч. И. Маца. Сост.: И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. М.—Л., Огиз—Изогиз, 1933, 664 стр., вкл. илл.; 16 отд. илл. Перед загл.: Секция пространственных искусств и-та ЛИИ Комкадемии. См. стр. 126, 150, 151, 153, 306, 338, 342, 396. Илл. после стр. 34 и 306.

*А. Михайлов.* ИЗОискусство реконструктивного периода. М.—Л., Огиз—Изогиз, 1932, 207 [1]. См. стр. 26—27, 29.

*К. С. Петров-Водкин.* П., „Аполлон“, 1916, [2] 22 [2] стр., вкл. 12 л. илл.

*Е. Псковитинов.* Живопись будущего. Доклад К. С. Петрова-Водкина и диспут по докладу. „Против течения“ [прилож. к журн. „Свободным художествам“], 1913, № 2—4, февр.—апр. См. стр. 56—57.

*Лев Пумпянский.* Искусство и современность. Очерк одиннадцатый. „Выставка картин всех направлений“. „Пламя“, 1919, № 52, стр. 9—12, стр. 11, автопортрет, стр. 10.

*И. С. Рабинович.* Труд в искусстве. М.—Л., „Моск. рабочий“, 1924, [8] 198 стр., вкл. илл. Обложка раб. А. Кравченко. См. стр. 197.

*Н. Радлов.* О футуризме и „Мире искусства“. „Аполлон“, 1917, № 1, стр. 2—17. См. стр. 6; илл. перед стр. 9, между стр. 10 и 11 (2 илл.), стр. 12, 15, после стр. 16, перед стр. 17.

*Н. Радлов.* Современная русская графика и рисунок. II. „Аполлон“, 1913, № 7, стр. 5—19. См. стр. 13, 16, перед стр. 29 (репрод.).

*С. Разумовская.* Рисунок и гравюра. „Искусство“, 1934, № 1, стр. 65—81. См. стр. 75.

*И. Е. Репин.* Критикам искусства. Письмо в редакцию проф. И. Е. Репина. „Биржев. ведомости“, веч. вып., 1910, № 11592; „Аполлон“, 1910, № 6. Хроника. См. стр. 50—51.

*Ф. Рогинская.* Художественная жизнь Москвы. Выставки. А. Рогинская. „Новый мир“, 1929, кн. 8—9-я, стр. 302—314. См. стр. 308.

*А. Ростиславов.* К. С. Петров-Водкин (в кат. „Выставка картин“. Одесса — Киев — Харьков. 1910—1911, стр. 3—7).

*А. Ростиславов.* Живопись Петрова-Водкина. „Аполлон“, 1915, № 3, стр. 1—12, в указ. номере 26 репродукций.

*А. Ростиславов.* Закрепление позиций за гранью реализма. По поводу выставок „Союза“ и „Мира искусства“. „Аполлон“, 1917, № 2—3, стр. 80—82. См. стр. 81.

*А. Ростиславов.* Плачевный выпад. [Ответ на письмо проф. И. Е. Репина. „Критикам искусства“]. „Аполлон“, 1910, № 6. Хроника. См. стр. 51.

*А. Ростиславов.* Репинская полемика. „Театр и искусство“, 1910, № 11. См. стр. 239.

*А. Ростиславов.* Художественная жизнь Петербурга. „Аполлон“, 1910, Хроника, № 6. См. стр. 36.

*А. Сидоров.* Графика и искусство книги. „Печать и революция“, 1927, кн. 7-я, стр. 202—232. См. стр. 218.

*Б. Терновец.* Итальянская пресса и советский отдел 16-й международной выставки в Венеции, „Искусство“. М., Гахн, 1928, кн. 3—4-я, стр. 93—111. См. стр. 98, 100, 101, 104—108, 111.

*Б. Терновец.* 15-я международная выставка искусств в Венеции. „Советское искусство“, 1928, № 7, стр. 29—44. См. стр. 9, 43.

*Я. А. Тугендхольд.* Искусство октябрьской эпохи. С 45 илл. и портретом автора. Л., „Academia“, 1930, 198 [1] стр. См. стр. 26, 31, 33, 40, 99.

*Я. Тугендхольд.* Живопись. „Печать и революция“, 1927, кн. 7-я, стр. 158—182. См. стр. 167, 170, 172, 176—177.

*Я. Т-д.* Письмо из Москвы (по поводу московских выставок). „Аполлон“, 1916, № 1, „Худож. летопись“, стр. 47—51. См. стр. 50.

*Федоров-Давыдов.* Художественная жизнь Москвы. „Печать и революция“, 1924, кн. 4-я, стр. 120—129. См. стр. 122.

*Федоров-Давыдов.* Художественная жизнь Москвы. „Печать и революция“, 1927, кн. 1-я, стр. 97—108. См. стр. 99—101.

*Федоров-Давыдов [А. А.].* Русское искусство промышленного капитализма. М., Гахн, 1929, 246 [1] стр., вкл. илл. (Гос. Академия художественных наук. История и теория искусств, вып. 2-й). См. стр. 30, 56, 66, 69, 70, 72, 77—78, 79, 80, 81, 93, 97.

*Федоров-Давыдов.* Выставка произведений революционной и советской тематики. М., 1930, 14 стр. Перед загл.: Гос. Третьяковская галерея. См. стр. 5.

*Игнатий Хвойник.* Выставка государственных заказов к 10-летию Октября. „Советское искусство“, 1928, № 1, стр. 20—34. См. стр. 32.

*Игнатий Хвойник.* Выставка к 10-летию Красной армии. „Советское искусство“, 1928, № 5, стр. 44—50. См. стр. 49.



*Игнатий Хвойник.* Ленин в искусстве. „Советское искусство“, изд. 2-е, 1926, № 1, стр. 3—22. См. стр. 22.

*Игнатий Хвойник.* „Четыре искусства“ и их выставка. „Советское искусство“, изд. 2-е, 1926, № 10, стр. 28—32. См. стр. 29—31.

*Художественные вести.* [„Речь“, 1910, 8/III (21/III), № 65]. [Обсужд. письма И. Е. Репина „Критикам искусства“ в собр. О-ва архитекторов-художников].

*Н. Чернышев.* О работах наших монументалистов. „Искусство“, 1934, № 4, стр. 21—34. См. стр. 31.

*Т. Чернышев.* Община художников (в кн. „Художник“. Сборник по вопросам изобразительного искусства. 1917—1927. Л. Академия художеств, 1928, стр. 52—54). См. стр. 53.

Четыре года АХРР—1922—1926 гг. Под общ. ред. А. В. Григорьева, Е. А. Кацмана, П. А. Радимова и др., сборник 1-й, М., АХРР, 1926, I т. с илл., худ. ред. В. Н. Перельман. Обл. раб. худ. Н. Никонова. Кат. архива АХРР, см. стр. 271—304, прилож.: 8-я выставка АХРР, 1926. См. стр. 237, 272; № 30, стр. 273; № 60.

*Чуд.* Лекция Петрова-Водкина на тему „Живопись будущего“. „Аполлон“, „Худож. летопись“, 1912, № 10. См. стр. 140—141.

*Мариэтта Шагинян.* К. С. Петров-Водкин (эскизы к монографии). „Русское искусство“, 1923, № 1, стр. 2—16.

*Д. П. Штеренберг.* Отчет о деятельности Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. „Изобразительное искусство“, 1919, № 1, стр. 50—81. См. стр. 74.

*Н. М. Щекотов.* Советские живописцы. Выставка „Художники РСФСР за 15 лет“. „Искусство“, 1933, № 4, стр. 51—142. См. стр. 77, 90—101, 103—106.

*Абрам Эфрос.* Вчера, сегодня, завтра. „Искусство“, 1933, № 6, стр. 15—64. См. стр. 27, 29, 30, 33—35, 53, 58.

*D. Arkin och I. Chvojnik.* Samtida Konst i Russland. En samling bilder med inledande text av D. Arkin och I. Chvojnik. Malmö, 1930; 192 [7] стр., вкл. илл. См. стр. 29, 157—159.

*M. Bush, A. Zamoshkin.* Soviet pictorial art. „Voks illustrated almanach“, 1934, № 9—10. Painting sculpture and graphic Art in the USSR; стр. 9—30. См. стр. 23—25, 27, 29.

*A. Galushkina.* K. Petrov-Vodkin. „Voks illustrated almanach“, 1934, № 9—10. Painting, sculpture and graphic art in the USSR, стр. 114—116.

*Georges Loukomski.* Les musées d'état et l'activité artistique dans la Russie nouvelle. „La Revue de l'art“, 1925, tome XLVII, стр. 247—256. См. стр. 254, 255.

*Ugo Nebbia.* La quattordicesima biennale veneziana. v. Russia — Spagna—Unghe-ria — altre nazioni. „Emporium“, 1924, vol. LX, № 357, стр. 563—584. См. стр. 569, 571.

*Ugo Nebbia.* La XVI esposizione internazionale d'arte Venezia. MCMXVIII. Con quattrocento illustrazioni copertina di Maria Vellani Marchi. Milano—Roma, Luigi Alfieri, 6. г., XIX, 104 стр., 238 л. илл., 14 табл. См. стр. 73—74.

*Ugo Nebbia.* La quattordicesima esposizione d'arte a Venezia. 1924. Con 261 illustrazioni e 10 tavole. Bergamo, Istituto italiano d'arte grafiche, б. г., [8] 197 стр., вкл. илл. См. стр. 172, 174.

*Vinicio Paladini.* Arte nella Russia dei Soviets. Il padiglione dell'URSS a Venezia. Roma, „La Bilancia“, 1925, 38 стр., 9 л. илл. См. стр. 16.

*Francesco Saponi.* La XIV esposizione d'arte internazionale a Venezia. 1 Octobre 1924, Roma, 1924, 25 стр., 8 л. илл. См. стр. 23.

*Boris Ternovetz.* La section russe à l'exposition internationale de Venise. „La Renaissance de l'art français et des industries de luxe“, 1924, № 10, стр. 535—547. См. стр. 537.

*K. Tichonova.* Die Sowjetkunst in Schweden, Norwegen und Berlin. WOKS, 1930, № 8/10, стр. 51—58. См. стр. 55, 57.

*Konstantin Umanskij.* Neue Kunst in Russland. 1914—1919, von Konstantin Umanskij. Vorwort von Dr. Leopold Zahn. Mit 54 Abbild. Potsdam, Kiepenheuer; München, Goltz, 1920, VI, 72 стр., 31 табл. См. стр. 17, 27, 57, 59.

*Oskar Wulff.* Die neurussische Kunst im Rahmeu der Kulturentwicklung Russlands von Peter dem Grossen bis zur Revolution. Textband—Tafelband. Augsburg, Filser, 1932, два тома. См. т. I, стр. 342—343, 347, 348; т. II, стр. 211—212, илл. 454—457.

## СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

1. Автопортрет. 1918 . . . . .	2—3
2. Утро. 1917 . . . . .	8—9
3. Семья кочевников. 1907 . . . . .	10
4. Берег. 1908 . . . . .	11
5. Сон. 1910 . . . . .	15
6. Смерть комиссара. 1927 . . . . .	16—17
7. Мальчики. 1911 . . . . .	17
8. Юность. 1913 . . . . .	19
9. Купанье красного коня. 1912. Рисунок . . . . .	20
10. Купанье красного коня. 1912 . . . . .	21
11. Жажущий воин. 1915 . . . . .	23
12. Портрет. 1912 . . . . .	24
13. Обнаженная натура. Рисунок . . . . .	25
14. Мать. 1912—1913 . . . . .	27
15. Портрет М. Ф. П.-В. 1912 . . . . .	28
16. Рисунок к картине „Девушки на Волге“. 1914 . . . . .	29
17. Рисунок к картине „Девушки на Волге“. 1914 . . . . .	30
18. Рисунок к картине „Девушки на Волге“. 1914 . . . . .	31
19. Голова на фоне яблонь. 1915 . . . . .	32
20. Девушка у окна. 1928 . . . . .	32—33
21. Девушки на Волге. 1915 . . . . .	33
22. Полдень. 1917 . . . . .	34
23. На Красулинке осенью. 1915 . . . . .	35
24. Скрипка. 1918 . . . . .	39
25. Розовый натюрморт. 1918 . . . . .	40
26. Яблоко и лимон. 1930 . . . . .	40—41
27. Утренний натюрморт. 1918 . . . . .	41
28. Портрет поэтессы Анны Ахматовой. 1922 . . . . .	43
29. 1918 год в Петрограде. 1920 . . . . .	45
30. После боя. 1923 . . . . .	47
31. У окна. Париж. 1925 . . . . .	48
32. Порт в Диеппе. 1925 . . . . .	49
33. Девочка на пляже. Диепп. 1925 . . . . .	51
34. За самоваром. 1926 . . . . .	53
35. Смерть комиссара. 1927. Эскиз . . . . .	55
36. 1919 год. Тревога. 1934—1935 . . . . .	56—57
37. Черемуха в стакане. 1932 . . . . .	57
38. Весна. 1935 . . . . .	59

№ 2, 6, 20, 26 и 36—цветные.  
 На стр. 5, 36, 37 и 61 заставки и концовки из книг:  
 „Хлыновск. Моя повесть“, „Пространство Эвклида“  
 и „Самаркандия“.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### **К. С. Петров-Водкин**

I . . . . .	5
II . . . . .	37

### **Приложение**

Перечень главнейших произведений К. С. Петрова-Водкина . . . . .	65
Перечень книг, иллюстрированных К. С. Петровым-Водкиным . . . . .	72
Литературные произведения К. С. Петрова-Водкина . . . . .	74
<b>Библиография.</b> Составлена Г. Буровой . . . . .	75
<b>Список репродукций</b> . . . . .	81

Информация  
Уполномоченные  
г. Екатеринбург