

Виктор Кутковой
Великий Новгород

КАРТИНА КУЗЬМЫ ПЕТРОВА-ВОДКИНА *СМЕРТЬ КОМИССАРА*
КАК ЗАВЕРШЕНИЕ ТЕМЫ СМЕРТИ
В ЖИВОПИСИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Многие искусствоведы до недавней поры считали обозначенную в заголовке картину Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, едва ли не первой как по времени, так по и качеству полотном социалистического реализма. На первый взгляд данное произведение мастера действительно кажется пробольшевистским по содержанию. Но так ли это на самом деле? Возможна ли здесь иная точка зрения? Попробуем обосновать другой взгляд на творчество Петрова-Водкина.

Прежде всего стоит обратить внимание на эволюцию взглядов художника. Начнем со знаменитого *Купания красного коня* — картины, которая стала зримым предвестием «грядущих перемен в жизни общества. Недаром устроители выставки “Мир искусства” сразу поняли ее значение и поместили как знамя над входом своей выставки 1912 года»¹. С автором процитированной монографии Владимиром Костиным здесь надо согласиться. И если за 5 лет *до* переворотов 1917 года к будущим устроителям потрясений у Петрова-Водкина были некие романтические симпатии², то через 5 лет *после* переворотов взгляды живописца перешли в глубокую антипатию. Отрезвление наступило довольно скоро: в новогоднем поздравлении матери 30–31 декабря 1917 года он высказывает пожелание: «Чтоб кончилось безделье

¹ В. Костин: *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин*. Москва 1986, с. 7.

² Даже 25–26 марта 1917 г., то есть после свержения монархии, он мечтательно уверяет: «Чудесная жизнь ожидает нашу родину, и неузнаваемо хорош станет хозяин, народ Земли русской! ... Жалкие клоповники-деревни зацветут садами и любовью к труду свободному. Каждый узнает в себе человека, уважать в себе его будет, а поэтому и других будет уважать. Врага один в другом не увидят — недоверия не будет друг другу» (К.С. Петров-Водкин: *Письма. Статьи. Выступления. Документы*. Москва 1991, с. 197). Это писал не безусый, романтично настроенный юноша, а муж в возрасте полных 38 лет.

и хулиганство на земле русской, болтовня... свою судьбу вся страна решит, творить судьбу только миром можно, а не насилием, не штыками, не тюрьмами, да не разговорами, а делом, а дело еще не делается»³. Художник, внутренне протестуя против новых порядков, прибегает в своем искусстве к сложным, многоуровневым комбинациям символов и метафор, опираясь на спасительную возможность неоднозначного толкования художественных тропов. И если углубленно прочитывать их, то можно обнаружить истинное суровое содержание некоторых произведений этого мастера.

Именно тема сотрясения основ бытия объединяет *Землетрясение в Крыму со Смертью комиссара*. И если в последней композиции художник выявляет «делателей»⁴ общественных потрясений, непосредственную деятельность «творцов нового мира», то в первой — коллективную расплату за содеянное. Поэтому в *Землетрясении...* мы не видим тектонических сдвигов в природе (страдают люди, плоды их трудов, а не природа), иное дело в *Смерти комиссара*: холм обнажается оврагами, которые осмыслены мастером как кровавые раны, нанесенные непосредственно земле, а шире — и самой Родине⁵. Костин замечает: «Знакомые с детства места ассоциировались у него со всей необъятной нашей страной. Это обобщение родных мест и Родины в целом послужило основой композиционного построения пейзажа в картине»⁶. Пейзаж в ней поистине играет огромную семантическую роль. И дело здесь не в «сферической перспективе», которую открыл и охотно применял живописец, хотя и перспектива в качестве одного из художественных средств настраивает зрителя на раскрытие основного замысла композиции. Дело — в религиозной философии автора картины⁷. Поэтому изображение храма становится одним

³ К.С. Петров-Водкин: *Письма. Статьи. Выступления. Документы...*, с. 200.

⁴ Выражение самого Петрова-Водкина.

⁵ Метафору ран художник отчетливо проводит в окончательном варианте картины. В эскизе 1927 года овраги написаны в целях нагнетания экспрессивных эмоций, а не смысла.

⁶ В. Костин: *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин...*, с. 12. Добавим: художник, по его собственному признанию, болезненно пережил гибель дома купцов Михайловых (в повести *Хлыновск* Махаловых), в котором прошло его детство (в этом доме мать, Анна Пантелеевна, работала прислугой).

⁷ Не совсем удачный первый опыт церковного искусства студента Петрова-Водкина еще не означает, что живописец в дальнейшем стал атеистом. Да и с чего бы?! Ведь потом последовали росписи в храмах Василия Златоверхого в Овруче (1910 г.), в Морском Никольском соборе Кронштадта (1913 г.), росписи и витраж в Свято-Троицком соборе города Сумы (1915 г.) — все они так или иначе получили признание Церкви, хотя сам автор был к ним строг: «Я себя также виню за то, что ни одна из этих работ не доведена до выразительности Джотто или Рублева, а это и доказывает — к стыду

из узловых центров произведения, а мизансцена с умирающим комиссаром является завуалированной аллюзией Пьеты, сюжет которой был особенно популярен среди итальянских мастеров эпохи Возрождения (у Петрова-Водкина получилась, скорее,

моему — что, как я ни изучал древнерусскую иконопись, как ни был влюблен в нее, а ее законов композиции, верно, так и не понял до конца» (К.С. Петров-Водкин: *Путь художника. «Советское искусство»* (Москва) 1936, 17 ноября. № 53/339). Сегодня можно сказать: дело было не в непонимании законов композиции, а в непонимании того, что изограф творит образ в Духе Святом, он всеми способами стремится умалить свое «я», явить не свою индивидуальность через знание тех же «законов композиции», а обнаружить через образ церковную Истину. Тем не менее, не каноничные саратовские фрески, уничтоженные по решению окружного суда в 1904 году, были одобряемы викарным архиереем, хотя мы не настаиваем на их удачности. И К.С. Петров-Водкин, и П.В. Кузнецов, и П.С. Уткин, вместе расписывавшие в 1902 году храм Казанской иконы Божией Матери, были духовно незрелыми для такой работы людьми. Позже Петров-Водкин напишет: «Жили мы за время росписи безалаберно и бродяжно. Вечера проводили в ресторане над Волгой, затягивая обед или ужин до поздней ночи» (К.С. Петров-Водкин: *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия*. Москва: Искусство 1982, с. 430). Художник сам признал свою незрелость: «Я начал зарабатывать на вывесках и иконах, но довольно неудачно. Я почувствовал, что я к писанию икон неспособен, что прикладываться к моей иконе неудобно» (*Вечер встречи с художником Петровым-Водкиным 9 декабря 1936 года*. Стенографический отчет). А после работы в саратовском храме молодой человек раздраженно скажет: «Никогда, кажется, в жизни не буду связываться с попами» (Письмо матери — А.П. Петровой-Водкиной — от от 3 декабря 1902 г. — К.С. Петров-Водкин: *Письма. Статьи. Выступления. Документы...*, с. 65). Он зафиксировал одним из первых современный прием пиара: «Чудаки-попы в нашу же пользу затянули историю. В Москве все художники знают и интересуются. И кроме того, что попов еще больше станут ругать, никакого смысла из этой истории не выйдет. Чем больше станут тягаться, тем больше шума и больше интересующихся» (Письмо матери от 22 декабря 1903 г. — *Там же*, с. 69). Совсем другой настрой и другие мысли возникли у художника в тяжком 1919 году: «Вчера по дороге в Академию зашел в церковь [...]. В храме мороз, служат в шубах, семь-восемь человек молящихся, но от всего этого, кажется, еще глубже и вечнее казались слова молитвы» (Письмо матери от 4 марта 1919 г. — *Там же*, с. 205). Через год он ей признается: «Право, твоими молитвами, но в самые трудные моменты что-нибудь да выручит» (Письмо матери от 6 марта 1920 г. — *Там же*, с. 208). И если до революционных переворотов церковные художественные опыты Петрова-Водкина, начавшись неудачно, даже скандально, потом получили ярлык «церковного модерна», то в советское время, как признавался сам художник, религиозную живопись ему «ставили на вид» по идеологическим причинам. Но и сегодня некоторые православные исследователи (имена коих не провожу по причине нежелания спорить с ними, ибо предмет спора надуман) пытаются упомянутую юношескую неудачу в храме Казанской иконы Божией Матери спроецировать на все наследие мастера (тогда почему только К.С. Петрова-Водкина, коли работали вдвоем?!), что, разумеется, не только не верно, но и вредно: дальнейшее творчество Кузьмы Сергеевича свидетельствует о нем именно как о христианском мыслителе и художнике. Причем его религиозная мысль становилась более отточенной и интересной не тогда, когда он прибегал к чисто религиозным темам, а когда далеко от них отходил.

антипъета⁸). В данном контексте примечательна работа над образом комиссара. В эскизе 1927 года комиссар — такой же красноармеец, как и другие бойцы отряда. Момент смерти передан беспомощно поникшим телом и потухшим, опущенным к земле взором.



Смерть комиссара. 1927 г. Эскиз картины 1928 года.

⁸ Напомним: значение слова «анти» переводится не только как «против» (чем активно в своем языке пользовалась новая власть), но и как «вместо». Последнее значение часто имел в виду Петров-Водкин, скрытно оппозиционируя и в области семантики языка. Когда власть враждебна христианству, то светский художник-христианин обречен на специфические изменения своего художественного языка, при условии, что стоит задача сохранить искусство легальным. Отсюда берет начало и сам метод работы над произведением. Трудно привести пример из всего советского искусства, чтобы художник позволял себе подобную игру в двусмысленность. Справедливо задать вопрос: какое жизненное обстоятельство могло навести Петрова-Водкина на такой метод? Вне сомнений, — сама советская действительность. Кузьма Сергеевич в повести «Пространство Эвклида» описывает опыт общения с психически больной женщиной: «Двуплановость работы мысли я наблюдал за время пребывания возле больной, и я без труда нашел способ взаимоотношений с ней: нельзя было ни споткнуться, ни выбиться из игры, надо было равняться с фантазирующей. Я варьировал направление и развитие игры, углубляя работу возбужденной мысли, подсказывал ей выход и замечал ее границы, дальше которых работа взбудораженного воображения не шла: очевидно, это было границей для данного организма, при полной его напряженности дальше чего он идти не мог. Мне было ясно, что больная отлично понимала наше обоюдное «будто бы», и по лукавой улыбке, и по легко разрешавшимся слезам в моменты страдательного экстаза» (К.С. Петров-Водкин: *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия...*, с. 464). Такая «работа мысли» и становится творческим методом художника. Когда «больной организм» есть общество, серьезно страдающее классовой паранойей, другого способа общения с ним трудно придумать.

В картине же найден иной человеческий образ и соответственно ему — иное лицо и иное положение фигуры. По свидетельству самого автора, он долго искал нужный ему человеческий тип и характер и нашел его в облике известного в то время поэта Спасского⁹. Можно предположить, что выбор художника пал на Спасского не только из-за его внешности, но и по причине фамилии. Для «антипъеты» это весьма важно. Когда идет игра с заменой смыслов, то нет ничего случайного. По понятной причине Костин не объясняет какой именно типаж и почему искал Петров-Водкин. Что в данном случае могло не удовлетворять художника? Ведь комиссар казалось бы и есть плоть от плоти представитель того класса, который ведет войну за свое господство. Ответ мы находим не в литературном наследии мастера, а на самом полотне. Профиль модно причесанной головы комиссара заметно отличается от наголо и грубо остриженной головы рабочего на эскизе. Уже в третий раз художник собирался изобразить умирающего человека с подобной типологической характеристикой. Ничего нового Петров-Водкин не сказал бы, не измени он эскиза. Необходима была не просто новизна, а новый философский смысл образа. И мастер его успешно находит. На эскизе мы видим рабочего, еще вчера стоявшего у станка, а сегодня взявшего в руки винтовку, на картине — тип пролетария, искушенного социальными соблазнами начала XX века. В 1926 году искусствовед А.И. Некрасов публикует свою работу о феномене ракурса в иконописи¹⁰, где он истолковывает профиль как изображение лица демонического, подверженного бесовским искушениям или, по меньшей мере, не достигшего святости. Для Петрова-Водкина, весьма интересовавшегося древнерусской иконой и специально ездившего в 1920 году в Новгород с чтением лекций об иконописи, мнение Некрасова, надо полагать, оказалось весьма существенным, ибо в отличие от эскиза на картине голова комиссара поворачивается на 90 градусов и изображается именно в профиль.

Если сравнить поручика из композиции *На линии огня* с названным комиссаром, то бросается в глаза разное отношение их к оружию. Поручик, умирая, выронил из руки шашку; комиссар держит в руке винтовку: все в его фигуре обмякло, кроме правой руки, мертвой хваткой удерживающей оружие. Оба человека изображены художником на

⁹ В. Костин: *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин...*, с. 13.

¹⁰ А.И. Некрасов: *О явлении ракурса в древнерусской живописи*. «Труды Отделения искусства РАНИОН». Т. 1. Москва 1926. Данный вывод исследователя весьма спорен и сегодня отвергается многими учеными. Достаточно сказать, что на византийских иконах «Вознесение Господне» в профиль иногда изображается Мать Божия и часто апостолы.

рубеже жизни и смерти. Что же они переживают? О лице поручика, смотрящего в вечность, мы уже говорили; в Царствии небесном шашка излишня. На лице комиссара вместо раскаяния в братоубийственной войне, все тем же Костиным прочитывается «огромная сила воли и вера в победу»¹¹. Эти слова искусствоведа — не просто дань торжествовавшей тогда идеологии. Они подчеркивают непримиримость ее приверженцев, которых в письме Андрею Белому Кузьма Сергеевич называет «ватагою “12” Блока»¹². Призывы «ватаги» сам Блок в своей знаменитой поэме, как известно, сформулировал так: «Товарищ, винтовку держи, не трусь! Пальнем-ка пулей в Святую Русь — в избяную, в кондовую, в толстозадую!». Для своей победы у творцов мировой революции не было никаких нравственных ограничений. Ради казавшегося близким торжества с библейским размахом не жалели ни камней, ни пуль. Подтверждением чего является смерть комиссара: он лежит среди разбросанных, еще не заросших травой камней¹³ и, даже умирая, не выпускает из руки оружие. Обратим внимание: у всех героев картины пусты патронташи, ибо патроны без остатка расстреляны. И, тем не менее, отряд рвется в бой.

Однако представим ситуацию: комиссару повезло, он был только ранен, а потом выжил (не выжил этот, — выжил другой комиссар). И что от него следовало бы ждать в дальнейшей жизни? Константин Станиславский требовал от драматургов и от своих актеров при создании художественного образа всегда подразумевать предысторию героя и его дальнейшую судьбу за текстом пьесы. Позволим себе выстроить аналогичную параллель, тем более что сам Петров-Водкин прибегает к образу комиссара в своей последней большой композиции *Новоселье*, о которой речь впереди¹⁴. Глядя на картину *Смерть комиссара*, дума-

¹¹ В. Костин: *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин...*, с. 13.

¹² К.С. Петров-Водкин: *Письма. Статьи. Выступления. Документы...*, с. 278. Речь в данном письме идет о разрушении большевиками церкви св. Александра Невского в Абастумани (Грузия), расписанной М.В. Нестеровым в 1899–1904 годах.

¹³ Ср. написание камней на земле в композиции Петрова-Водкина *Берег* 1908 года. Складывается впечатление, что здесь камни уложены самой природой, вокруг комиссара валяются камни, разбросанные людьми. Редкие облака, плывущие над «антипьетой» и весьма похожие на артиллерийские взрывы, являются незаойливым продолжением темы разбрасывания камней.

¹⁴ В 1936 году художник делился своими мыслями о полотне: «Общую тему *Новоселье* можно сформулировать так: ленинградский пролетариат в момент перехода к мирному строительству. Раскрытие этой темы служат и фигура комиссара в полувоенном костюме, разговаривающего со стариком крестьянином — отцом хозяина квартиры, и фигуры бойцов вернувшихся с фронта, но еще не успевших залечить свои раны, и женщины и дети — граждане нового общества» (К.С. Петров-Водкин: *Работать хорошо и радостно*. «Правда» 1936, 21 октября. № 291).

ется, что выживи главный герой в Гражданскую — он, конечно же, не вернулся бы на завод. Скорее всего, впереди перед ним открывалась бы широкая дорога советского партийного работника или в случае неудачной карьеры он стал бы поэтом Сергеем Спасским, начавшим в 1917-м с футуризма, потом добывавшим хлеб переводами и оперными либретто, после войны несколько лет проведенным в лагерях и ссылке, кончившим мемуарами. Но художник все-таки не захотел давать своему герою подобного шанса и вынужден был назвать произведение — *Смерть комиссара*. Мастер, знавший толк в словесности и в драматургии, ибо написал несколько талантливых книг и пьес, выбирает для названия работы не популярное в таких случаях слово «подвиг», а именно «смерть», звучащее, как возмездие, как наказание свыше¹⁵. С. Сандомирский задается вопросом: «Почему смерть комиссара, а не командира? То, что смерть или рана рядового бойца ничего не значит, что жизнь человеческая для коммунистов ничего не стоит, говорит упавший красногвардеец, к которому никто не торопится, и он не обращает на себя внимание. Командир главный в отряде по праву образования, опыта, знаний и почесть ему в случае ранения оправдана. А комиссар выглядит просто погонялой, идеологическим кнудом на привилегированной должности»¹⁶. На наш взгляд, такие оттенки и искал знаменитый живописец, неудовлетворенный своим эскизом.

И напротив, не претерпевает изменения характеристик второй главный образ — образ красногвардейца, поддерживающего комиссара. И в эскизе, и на картине Петров-Водкин настойчиво подчеркивает его национальные черты: боец явно русский крестьянин, а не рабочий. Его черты проступают в некоторых героях повести *Хлыновск*. Крестьянин является органичным контрастом образу комиссара. Отличие подчеркивается и отвержением оружия: красногвардеец роняет винтовку, несколько отстраняя ее от себя, чего нет в эскизе. Его взгляд направлен назад (в прошлое?! Или к погибшим раньше комиссара?!), комиссар устремляет предсмертный взор вперед (в будущее?! В настоящее!), в точку удаления отряда. По сравнению с эскизом обе фигуры поменялись в картине и ракурсами голов, что тоже имело под собой причину. Но в целом комиссар и красногвардеец представляют нерасторжимое художественное и идейное единство. В известной степени их можно даже назвать аллегорией. Это аллегория «союза рабочих и крестьян», это аллегория отзывчивого, но заблудившегося народа. На наш взгляд,

¹⁵ Ср. с названием другой картины Петрова-Водкина: *В.И. Ленин в гробу* (1924 г., Третьяковская галерея).

¹⁶ С. Сандомирский: *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин*. <<http://solsand.com/wiki/doku.php?id=petrov-vodkin&DokuWiki=d670d03b003225350a74ee8eedf1c739>>.

данной парой фигур художник показал весь трагизм русской нации, ввергнутой в водоворот Гражданской войны. Вывод Петрова-Водкина очевиден: революционный класс возникает в результате отрыва определенной группы людей от почвы и отпадения от Бога. Чему живописец находит свое художественное решение. В пейзаже центральное место занимает дорога от церкви. И, по замыслу автора, она умышленно перерезана холмом у головы красноармейца: этот обманутый крестьянин еще недавно ушел из храма, но будучи вовлеченным в инерцию истребления своих соплеменников, так и не нашел в себе сил вернуться. Хотя Петров-Водкин подобную возможность ему оставляет. По этой же дороге ушли барабанщики, представленные в центре холста; они и задают ритм движения вооруженных людей; под мерную дробь барабанов отряд устремляется к новым смертям, сам сея смерть.

Остановимся на изображении отряда. Первое, что обращает на себя внимание: люди идут в бой колонной. Любой здравый человек знает: так в бой не ходят, иначе легко стать жертвой первых же пулеметных очередей. Художник, сам послуживший «ратником лейб-гвардии Измайловского полка», стало быть, умышленно выстраивает людей колонной, имея в виду некий скрытый смысл. И чтобы его распознать, достаточно взглянуть в левый верхний угол картины, где написана река, своим течением устремленная в направлении, противоположном движению отряда. Это противопоставление движения реки сверху из глубины и отряда — вниз в глубину картины наводит на мысль о реке как нехитром символе жизни и об отряде — символе смерти. «Следует заметить, что у красногвардейцев нет глаз. То есть они смотрят, но это не глаза смысла, разума, мысли. Получается, что отряд слепых ведут, точнее, толкают сзади, такие же слепые комиссары. Художник не верит в будущее этих людей, в жизненность их идей», — отмечает Сандомирский¹⁷. На берегу, между водным и людским потоками расположился небольшой городок, с церковью посередине. Это и есть остров нормальной человеческой жизни, определяемой емким понятием «бытие». Людской поток клином уползает и западает за крутой бугор (в котлован, в небытие, в преисподнюю?!), наследив умирающими фигурами. Интересен тот факт, что в авангарде отряда нет потерь, они оказываются лишь позади. Но не менее интересно и другое: бойцы, теряющие своих товарищей, их оставляют без какого бы то ни было внимания (на что обращал внимание Сандомирский) и, даже потеряв идейного вожака, почти не реагируют на утрату. Пойди Петров-Водкин по «правильному» пути, он создал бы полотно наподобие *Клятвы сибирских партизан*

¹⁷ С. Сандомирский: *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин...*

Сергея Герасимова, с героическим пафосом и советской патетикой. Но мы не видим ничего похожего. На картине смерть лишь подразумевается, однако нет трупов.

И, тем не менее, работа — о смерти. Прежде всего, о смерти духовной...

Примечательно, что художник в своих выступлениях всячески уходит от изложения главной идеи этого произведения, предлагая сбивчивый разговор лишь о форме: «Считается, что это одна из ценных работ, может быть, это и верно. Я отмечаю в ней чисто формальную ценность, это как будто одним росчерком построенная большая композиция. В этом ее удача, а удача эта может быть объяснена тем, что я был глубоко захвачен этим сюжетом [в чем мы выше и убедились — В.К.] [...] *Смерть комиссара* интересно было бы рассмотреть с точки зрения ее композиционных задач [...]. Я считаю это чрезвычайно важным»¹⁸. Но композиционные задачи отнюдь не ограничивались формой картины (Петров-Водкин не был формалистом), они ставились для выявления философской глубины произведения.

В 20-е и начале 30-х годов художник создает известные портреты деятелей русской дореволюционной словесности: Анны Ахматовой, Максимилиана Волошина, Андрея Белого (поэту художник обязан своей литературной школой и был с ним в нечастой переписке). У него можно найти еще несколько ностальгирующих по дореволюционной России произведений (*Портрет С.Н. Андрониковой*, *Девочка на пляже*, *Дьепп*, *Фантазия*, *В Шувалове*, *Девушка в саду* и др.). Это лишь указывает на истинную духовную привязанность их автора, а нам дает основание считать мастера неким островом Серебряного века посреди вздымающей волну советской действительности. Но вся экзистенциальная противоречивость данного феномена заключается, на наш взгляд, все-таки в ограничении жизни представлениями той дореволюционной эпохи, а не осознанным выходом художника к синергии с Богом. Показательно признание Кузьмы Сергеевича: «Раз у русского нет влияния иконы, то значит это не русский и не живописец»¹⁹. За значительностью и яркостью иконной формы он не видит ее сакрально-литургического предназначения, следовательно, подражание стилю иконы ведет неизменно к превращению ее из священного в обыденный предмет, к обмирщению иконописи. Что в известной мере мы и наблюдаем в творчестве живописца: церковная

¹⁸ Вечер встречи с художником Петровым-Водкиным 9 декабря 1936 года. Стенографический отчет.

¹⁹ Стенограмма выступления К.С. Петрова-Водкина на творческом самоотчете в ЛОСХе.

живопись у него получалась с примесью «светской», а светская — с налетом «церковности».

Драматизм положения Петрова-Водкина, равно и всей русской интеллигенции начала XX века, состоит в том, что многие яркие личности того времени иногда позволяли себе, подобно героям картины *Смерть комиссара*, уходить из храма в «поисках Бога» и даже заниматься пресловутым «богостроительством», не говоря о самоочевидных увлечениях атеизмом. Такая теплохладность веры, предательство веры всегда наказуемы. Поэтому творчество знаменитого живописца, родом из Хвалынска, маленького городка на Волге, испытавшего все тяготы междоусобной бойни, можно считать автобиографичным, исповедным, в известной степени покаянным. Нося в первой половине своей фамилии имя первоверховного Апостола, художник неслучайно уже в 1919 году создает для журнала «Пламя» графический лист на Евангельскую тему «Отречение Петра». Вспомним впечатления Кузьмы Сергеевича от посещения им храма лютой зимой того же года. Каялся он, несомненно, в глубине души за свой обогрев пламенем вражеского костра...

Двусмысленность многих композиций живописца — не привычный «кукиш в кармане» советского интеллигента (Петров-Водкин ведь особо ничего не скрывал; то, что кажется скрытым, просто не замечено зрителем). Названному феномену существует свое точное определение — глубина художественного мышления. И стоит лишь пристально всмотреться вглубь, как начинаешь замечать совсем не два, но многие философские пласты, подобные множеству прозрачных красочных слоев на средневековых иконах. Если после всего выше сказанного считать Петрова-Водкина художником не советским, а воистину глубоко христианским, то можно смело утверждать: полотно «Смерть комиссара» есть завершение темы смерти в искусстве Серебряного века, который сам обречен был умирать в век Железный. О том по большому счету и картина...

Wiktor Kutkovej

OBRAZ KUŹMY PIETROWA-WODKINA *ŚMIERĆ KOMISARZA*
JAKO ZWIEŃCZENIE TEMATU ŚMIERCI W MALARSTWIE SREBRNEGO WIEKU

Streszczenie

Znakomity obraz Pietrowa-Wodkina *Śmierć komisarza* zwykle się uważać za jedno z pierwszych dzieł realizmu socjalistycznego, jednak w tym artykule jest on traktowany jako płótno, które odzwierciedla w aspekcie filozoficznym tragedię społeczeństwa rosyjskiego

pierwszych trzech dekad XX wieku. Artysta wykorzystuje w nim skomplikowane, wielopoziomowe kombinacje symboli i metafor, wykorzystując możliwość niejednoznacznej interpretacji tych tropów. Pietrow-Wodkin jawi się niczym zagadkowa wyspa srebrnego wieku zagubiona w odmętach radzieckiej rzeczywistości. Widz staje się tu świadkiem powolnego umierania owej pełnej sprzeczności przedrewolucyjnej epoki i przekształcania się jej w Wiek Żelaza.

Victor Kutkovoy

THE PAINTING „THE DEATH OF KOMISSAR” BY K.S. PETROV-VODKIN
AS THE COMPLETION OF THE SUBJECT OF DEATH IN THE SILVER AGE PAINTING

Summary

A famous picture of Petrov-Vodkin *The Death of Komissar* was considered earlier as one of the first works of the Socialistic Realism, but in this article it is examined as an image, which has been philosophically reflected the tragedy of Russian society of the first quarter of XX century. The artist comes running to difficult multilevel combinations of symbols and metaphors, leaning on the possibility of ambiguous interpretation of artistic tropes. Master appears as a certain enigmatic island of The Silver Age in the center of a raising wave of The Soviet reality. The audience become a witness of the dying of this contradictory pre-revolution epoch in the Iron Age.