К.С. Петров-Водкин. «Купание красного коня».1912, холст, масло, 160×186 см. ГТГ | 1

Существует мнение, что картина была написана в селе Гусевка. Именно тогда им были сделаны первые наброски для картины. А также написан первый, несохранившийся вариант полотна, известный по чёрно-белой фотографии. Картина представляла собой произведение скорее бытовое, чем символическое, как это произошло со вторым вариантом, на ней были изображены просто несколько мальчиков с конями. Этот первый вариант был уничтожен автором, вероятно, вскоре после его возвращения в Петербург. Коня Петров-Водкин писал с реального жеребца по имени Мальчик, обитавшего в имении.

Для создания образа подростка, сидящего на коне верхом, художник использовал черты своего ученика, очень красивого юноши, художника Сергея Калмыкова: «К сведению будущих составителей моей монографии. На красном коне наш милейший Кузьма Сергеевич изобразил меня. …В образе томного юноши на этом знамени изображен я собственной персоной». Сергей Калмыков с 1910 года учился у К. С. Петрова-Водкина. В 1911 году он написал живописную работу с изображением красных коней, купающихся в воде; возможно, что именно эта ученическая работа вдохновила Петрова-Водкина на создание собственной работы на эту же тему.

Сама по себе тема купания коней была всегда очень популярна в русской живописи.

На плоскости почти идеального квадратного холста представлен водоем, вдали виднеется песчаный берег, покрытый густыми тучными кустарниками. На переднем плане изображен юный всадник верхом на красном коне, на среднем и дальнем плане еще два, один из которых также верхом, а другой выводит белоснежного коня на берег. Художник изображает фигуры юношей, животных, вихри потоков воды ясно и четко, выводит каждый изгиб тела, каждый мускул и элементы амуниции лошадей максимально графично. Несмотря на обильную густую живопись ландшафта, достаточно резкую светотеневую моделировку растительности и прибрежной части водоема, напоминающей живопись фовистов, линеарность рисунка становится наиболее явной от дальнего плана к переднему.

К.С. Петров-Водкин находил вдохновение и ориентиры для своего творчества в лучших образцах итальянского Ренессанса (и Проторенессанса), в древнерусской иконописи, оттого более понятными становятся решения в построении тел всадников, объемная, будто слегка пузырчатая манера передачи юного обнаженного тела, лоснящегося каждой своей выдающейся частью на свете невидимого солнца. Огненно-красный конь настолько велик, что не вписывается в пространство картины. Петров-Водкин утрирует масштаб животного за счет использования неправильных анатомических пропорций: голова несообразно мала относительно тела. Создается впечатление созерцания гиганта лилипутом, то есть снизу вверх, но при этом расположенные далее фигуры воспринимаются наоборот сверху вниз. Подобный эффект обусловлен характерным для живописи Петрова-Водкина приемом — использованием сферической перспективы, он

визуально «как бы выводит небесный купол за пределы картинного поля[1]», но представляет его как «чашу вбирающую в себя землю[2]».

Композиция картины строится по диагонали, начинающейся в левом нижнем углу, там, где плотным сгустком концентрируется энергия бурлящей воды и вздымается копыто коня, далее эта энергия вырывается вверх и удаляется в верхний правый угол. Несмотря на цветовое доминирование тела жеребца, смысловой и визуальный акцент перемещается на лицо юноши. Уравновешенное, невероятно спокойное, исполненной монументальной стати оно концентрирует на себе внимание в первую очередь за счет детальной прорисовки, устремленного вдаль взгляда, алых, вторящих шерсти коня, губ и золотистых с металлическим отливом волос. Удлиненные пропорции подчеркивают юность героя, в очередной раз пренебрегая анатомической точностью в построении мускулатуры рук, — художник будто подчеркивает ирреальную суть своего персонажа. На фоне золотоволосого юноши всадники, расположенные дальше, выглядят слишком широкими, коренастыми, коротконогими, а потому более земными.

Диагональ растекается по полотну вместе с волнами, разливающими по глади озера-океана. Но сложно логически оценить, откуда именно начинается это движение. Можно ли говорить, что всадник на рыжей лошади запускает эту рябь, тогда почему волнами она концентрируется и вскипает, подобно раскаленной лаве у ног красного коня? Стремящийся вдаль всадник, обращенный к зрителям спиной, несмотря на подчеркнутую объемность фигуры и в принципе всей нарочитой «объемности» ландшафта не создает при этом ощущения пространственной глубины. Картина решена плоскостно, подобно фрескам или иконам, планы здесь условны и сливаются в единое динамическое декоративное пространство.

Масштабная фигура коня на переднем плане, произвольно фрагментированная художником, создает ощущение распирания изнутри, монументальность, присущая фигурам, оттеняется внутренней тектонической силой, которой будто не хватает места. Средствами сферической перспективы решается задача открытости формы: простирающийся вдаль (бесконечность) водоем, едва «захваченная» кайма суши и устремленная вперед фигура красного коня будто направлены силами внутреннего движения. Создается «ощущение преодоления «пространства»… победы над законом тяготения[3]». Кроме этого, открытым остается вопрос трактовки образа всадника и композиции в целом. Многогранность созданного художником образа прекрасно вписывается в множество контекстов, одинаково удовлетворяя желание интерпретировать сюжет в религиозном и революционно-атеистическом контексте.

Цельность «Купания…» рождается благодаря «тугому сплетению многих традиций», берущих свое начало от новгородских домонгольских икон. Некоторую разнородность вносит сочетание гладкого, сияющего, с тонкими цветовыми нюансами письма на переднем плане и грубеющей фовистской рябью разрастающейся к заднему плану картины, «взаимодействие краски и формы должно быть таково, чтобы глаз прежде всего чувствовал различие, контрастность, а не «ласкающие сочетания»; пусть первое

впечатление от картины будет даже колющим[4]», — говорил о работе над картиной сам художник. Этот прием служит, однако, общему единению, в плоскостности и линейности размашистые резкие тоновые переходы создают разнообразную, затейливую, декоративную основу, на которой еще выгодней и великолепней сияет юный всадник на своем коне.

Обманчивая ясность полотна, ее выверенная и четко выстроенная композиция увлекает внимание зрителя от одной детали к другой, вихрем закручивает скользящее по тонким изгибам тела взгляд и приводит к финальному аккорду, которым на этом полотне полноправно можно называть глаза наездника. Миндалевидные глаза, с устремленными прочь от пространства картины зрачками, и сам юноша предстает в своей неистовой монументальной мощи, заключенной в хрупкое изящное тело. Эта духовная сила, наполняющая картину, черпается из образов с древнерусских икон, с ликов святых, таких как Иоанн Креститель или Георгий Победоносец. Ясность полотна рождается из-за синтетического метода Петрова-Водкина, из-за игры стилей и великолепной живописной техники. Однако поле для трактовок и интерпретации «Купания…» обширно, и вероятно именно эта картина была одной из причин столь длительно существования в отечественной живописи процветающего символизма[5].

- [1] Грибоносова-Грибнева Е. Образ высоты в творчестве К.С. Петрова-Водкина // Е. Грибоносова-Грибнева / Москва: Искусствознание. — №3-4.- 2012. – С. 430-453.
- [2] Там же.
- [3] Петров-Водкин К.С. История одного рождения // К.С. Петров-Водкин/ VI Научная конференция. «К.С. Петров-Водкин: от мизансцены Хвалынска к планетарному масштабу». Материалы конференции.– Саратов, 2010. – С. 19.
- [4] Дмитриев В. Купание красного коня // В. Дмитриев/ Санкт-Петербург: Аполлон. – 1915. — №3. – Электронный ресурс. – Режим доступа: URL: http://www.elena-olshanskaya.ru/page.php?p=23
- [5] Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д.В. Сарабьянов – Москва: Искусствознание, 1998. – С. 21-24.