

GRAŻYNA BOBILEWICZ

Instytut Slawistyki PAN, Polska

majkot@neostrada.pl

Обнаженное мужское тело в пластическом дискурсе Кузьмы Петрова-Водкина

Репрезентации нагих тел молодых мужчин (мальчиков/юношей/подростков) в графике и живописи Кузьмы Петрова-Водкина вписываются в иконографическую общность русского, польского и западноевропейского модернизма начала XX века. Художники того времени изображают юных мужчин в духовном и физиологическом аспектах. В плане содержания метафорическую и символическую интерпретацию получает проблема пробуждения, становления и развития мужского тела, проявления в нем витальной энергии. Метафорически тело реализует наготу юности, детерминированную контекстуально. Художественная репрезентация тела развивается от условного, тяготеющего к знаку (мужское тело — знак биологизма, здоровья, молодости и дифференцированной красоты) в сторону более конкретного. На формальном уровне в изображении обнаженных фигур юношей мастера предпочитают прямое общение с натурой, вплоть до анатомической детализации, как, например, Войцех Вайсс в картинах *Весна* (1898), *Маки* (1902–1903). Пробуждающуюся жизнь в юных телах и еще нераскрывшихся душах представляет Фердинанд Ходлер (*Весна*, 1901; *Юноша, удивленный женщинами*, 1903)¹. Биологизм зримо выражен в *Фонтане с пятью коленопреклоненными мальчиками* (1898–1906) Георга Минне².

¹ Герой картины Магнуса Энкеля *Пробуждение* (1893) уже не мальчик, а подросток, который пробуждается не только от сна, но и от детской непосредственности. *Фантазия* (1895) изображает романтического юношу с лирой в руках, на фоне черных и белых лебедей, вызывающих в памяти темы Фридриха Ницше и Рихарда Вагнера.

² Немало картин и рисунков обнаженных мальчиков разного возраста, начиная с *Чешущегося мальчика* (1896), создает Пабло Пикассо. В частности, результатом его дружбы с артистами цирка Медрано являются картины *Двое юношей* (1905), *Нагой мальчик* (1905), *Мальчик, ведущий лошадь* (1905–1906).

В русском искусстве начала XX века популярны репрезентации обнаженных мальчиков разного возраста. Обнаженные/нагие мальчики/юноши пластически функциональны на полотнах Павла Кузнецова, Петра Уткина. Скульптор Александр Матвеев изваяет целую галерею обнаженных мальчиков, показанных в разных ракурсах: *Пробуждающийся мальчик*, *Спящие мальчики* (1907), *Засыпающий мальчик*, *Заснувший мальчик*, *Сидящий мальчик* (1909), *Идущий мальчик*, *Лежащий мальчик*, *Юноша* (1911). Матвеевское *Надгробие В.Э. Борисову-Мусатову*³ (1910–1912) также изображает спящего нагого мальчика. Эротизм в этих скульптурах нефункционален; нагие мальчики издревле входят в круг нормативных похоронных образов. Тему сна и пробуждения художник трактует скорее метафорически, как сон и пробуждение не столько тела, сколько души. Женский взгляд на молодое мужское тело запечатлен в скульптурах Анны Голубкиной. В способе моделирования нагого мужского тела воплощается и модная на рубеже XIX и XX веков тема андрогина/гермафродита⁴, проявляющаяся в символистской интерпретации бестелесности андрогинного тела, его нереальной и сексуально-чувственной красоты.

По мнению Петрова-Водкина, мужское тело более выразительное, чем женское⁵. В пластическом дискурсе мастера в фиксации полуобнаженной/нагой фигуры мужчины, функциональна намеренная двусмысленность. С одной стороны, художник не может обойти анатомическую точность (для этого он рисует с позирующей модели), с другой — эта точность (и модель) выводит его на нечто свободное от частностей. Сочетая в изображении

³ Самое знаменитое изображение нагих мальчиков в русском искусстве принадлежит Александру Иванову. Вне зависимости от сюжетной основы, это не простое подражание античным образцам, в них много непосредственности и реализма. Мальчики кажутся живыми и непосредственными. Лучшие картины на эту тему — *На берегу Неаполитанского залива* (1850), *Обнаженный мальчик на белой драпировке* (1850) и здоровый миловидный *Нагой мальчик* (1850). Античные легкие изгибы фигур мальчиков Матвеева сочетаются со специфической точностью поз и движений. Они напоминают обнаженных мальчиков Виктора Борисова-Мусатова, например, *Мальчик с собакой* (1895), *Мальчик около разбитого кувшина* (1899). В отличие от Матвеева, Борисов-Мусатов изображает юных натурщиков в выбранных ракурсах, не как объекты, но с определенной эротической окраской.

⁴ Термин андрогин, как известно, происходит от сочетания греческих слов *andros* («мужчина»), *gynaikos* («женщина») и обозначает единого человека, наделенного как мужской, так и женской ипостасями. Гермафродит есть человек, наделенный внешними, как мужскими, так и женскими, признаками. Андрогин, изначально не наделен какими-то определенными половыми признаками, обозначает совершенного человека до грехопадения, Адама — человека, в котором половая гармония и половое единство отражают баланс между человеком и вселенной, микрокосмом и макрокосмом.

⁵ «Мужская выразительность превалирует над женской [...], особенно в переходном возрасте, когда обычно гармоничнее бывают юноши, чем девушки [...]. Потом положение меняется: девушки расцветают, а мальчики становятся неловкими и угловатыми». Цит. за: Ю.А. Русаков, *Кузьма Петров-Водкин. Живопись. Графика. Театральное декоративное искусство*, Ленинград 1986, с. 31.

мужской фигуры/тела соответствие натуре и свободу творческого концепта, Водкин иногда опирается на накопленный живописью изобразительный опыт (подмечаемый у других художников). Изображая мужскую фигуру, мастер членит ее как бы на две автономных части: верхнюю — голова/лицо, нижнюю — весь остальной корпус. Будучи обособленными и образуя одно целое, они наделяются самостоятельным существованием. В ряде случаев между ними устанавливается некий диалог.

Большинство рисунков Петрова-Водкина с изображением обнаженной натуры имеет учебный характер (натурные штудии, эскизы/обрисовки). Самые ранние (1903–1906) — это своеобразная «лаборатория мужской телесности». Рисуя обнаженное мужское тело, художник фиксирует знаки индивидуальных качеств: физическое состояние (тело отличается здоровьем), привлекательность/красота⁶. Нагое тело художник трактует, в основном, как эстетическую ценность, проявляющуюся в его физическом своеобразии; анатомия тела тщательно вырисована: мускулатура торса (грудь, живот), рук, ног⁷, складки кожи, мужские органы — *Натурищик* (1906, 1913). С одной стороны, тела натурщиков дифференцируются, с другой — фиксируемые мастером параметры физического, телесного проявления мужчины, в силу их повторяемости, сконструированности выражают не столько ожидаемое остро индивидуальное, неповторимое, отличающее одного человека от другого, сколько строят обобщенное представление о мужском теле. Для рисунков характерен многообразный ракурс изображения натурщиков. Они стоят (художник не избегает фронтальной наготы), сидят, лежат, полусогнуты, выпрямленные, показаны в профиль или со спины (*Фигура С.Ф. Петрова-Водкина, отца художника, на коленях со спины*, 1909). Во всех ракурсах, определенном положении и в жестикуляции проявляется свобода движений мужского тела, которое демонстрирует свою естественную пластику. В рисунке *Мужчина в хитоне* (1910) Водкин следует итальянским мастерам, которым приходилось больше всего ваять тело в оболочке одежды, куске ткани, сквозь которые проглядывает пластика тела. У Водкина, однако, сильно драпированная ткань не выявляет строения частей тела натурщика. Ткань скрывает одно плечо и зад, но не сковывает их; обнаженная спина и ноги показаны в движении. В рисунке, следуя технике Валентина Серова и Эдгара Дега, художник достигает ощущения живой формы обнаженного мужского тела с помощью сильной, подчеркнутой линии, при том гибкой и упругой, запечатляющей тончайшие напряжения тела и его движения; отточенность линий передает малейшие изгибы и повороты мужской фигуры. Тело является областью экспрессии, движения идут от

⁶ В искусстве функционируют разные типы мужского тела и каноны мужской красоты, которые сосуществуют как разные ипостаси маскулинности. Условно можно выделить несколько модальностей мужского тела: активно-героическое, женственно-андрогинное, страдающее, подростково-юношеское, атлетическое, голое, сексуальное и т.п.

⁷ См. *Нога* (1909), *Рисунок руки* (1913), *Кисть руки* (1915).

головы, наклоненной влево, через шею, плавную линию торса/спины, до линейного контура сильных, мускулистых ног. Движение и мускулатура подчеркиваются и положением рук — вдоль тела, на шее, на затылке, вытянутых вверх и т.п. Рисуя натурщиков, Петров-Водкин постоянно выискивает в них то, что потом (особенно в картинах) обобщается как естественная красота пропорций мужского тела, равновесие между подвижностью и покоем, когда тело насыщено движением, но сохраняет присущую ему слаженность форм.

Тела натурщиков в картинах Петрова-Водкина — обнаженная/нагая мужская фигура — подвергаются некоторой трансформации. Художник не избегает внешней красоты моделей, их тела привлекательны в своей естественности, но застывшие на какой-то важной мысли лица безэмоциональные. Тело обобщенное, даже абстрагированное. Оно трактовано не миметически, его индивидуальные черты приглушены, к тому же тело не лишено эротических коннотаций. Бесстрастные лица трансформируются в одухотворенные лики⁸. В позах, движениях, жестах фигур доминирует выразительность пластики тела и линий, связывающих персонажи в цельную группу. Жесты фигур, в основном, пластические, редко «говорящие». Жест не выполняет активную роль в характеристике модели, он как бы становится нейтральным. Иногда в передаче жестикуляции рук живописец вводит застывший жест, свойственный статуе и персонажам пантомимы. Переходящие из композиции в композицию обнаженные фигуры мальчиков похожи друг на друга, воплощают в себе вечную молодость, выражают веру в юность как очистительную, созидательную силу, ассоциируются с надеждами на обновление жизни.

Картина *Сон* (1910) по художественному концепту — отвлеченно-символическая⁹, выполненная в классических традициях. Водкин реинтерпретирует здесь юношескую картину Рафаэля Санти *Сон рыцаря* (ок. 1500–1502) в духе символистской поэтики. Все фигуры он изображает обнаженными,

⁸ Водкинское понятие о лице, лике и личине соответствует богословскому.

⁹ На сюжетно-фабульном, ассоциативно-реминисцентном уровнях (фигуры наделяются особой значимостью) иконический текст раскрывает характерную для эпохи философскую мысль о месте художника в мире добра и зла, красоты и безобразия. Водкин пластически фиксирует сон человеческого гения (выражение смятенности души художника, поэтического сознания; во сне происходит «самоизображение духа»), пробуждения которого стерегут две богини, вечно сопутствующие творчеству: розовая, юная, робкая, болезненная Красота и крепкое, смуглое, здоровое Уродство. В их объятиях гений найдет полноту понимания жизни, смысл вещей. В творчестве 1900–1910 годов Водкин стремится сохранить традиционную форму иконического текста, синтетизируя неоклассицизм ясной предметности изображения с символистской условностью ритма, цвета и пространственного построения. Чисто пластическими средствами в композиции с несколькими фигурами (чаще всего обнаженными или в условных антиклизированных одеждах — *Сидящий мальчик. Античная композиция*, 1910) художник выражает философскую мысль, воплощает в конкретных формах понятие общее, отвлеченное, вневременное.

сосредоточивая внимание на их телах, сконструированных по принципу контраста¹⁰. Задача художника показать различную красоту человеческого телосложения. Руководясь теми же соображениями, он опирается на ранние и современные ему традиции репрезентации мужского и женского тела. Художник, в основном, обращает внимание на позы фигур. Внешняя связь персонажей усиливается однако ритмичностью линий, их перекличкой, согласованностью движений и взглядов (обе женщины обращены в сторону спящего юноши, ждут его пробуждения). Движения рук и ног свободны. Образный смысл движений состоит в выявлении эстетической значимости человеческого тела. Андрогинное, плоское, словно соскальзывающее вдоль камня/полотна, вялое, как бы усталое тело молодого мужчины (дань символистскому изображению бестелесности тела)¹¹ блекло светится, противопоставляясь, написанному на раннеренессансный манер смуглому телу прямо стоящей молодой, красивой женщины. Все гармонично в юной модели, все исполнено грации, и обрамленное кудрями легко наклоненное лицо, и обнаженные плечи, торс, руки — одной она опирается на скалу, другая свободно опущена вдоль тела. В своей изобразительной манере Петров-Водкин приближается здесь к женским фигурам Александра Иванова, который ищет в своих моделях красоту, очищенную от будничности и повседневного. В способах изображения силуэта другой женской фигуры заметно подражание четкой и жесткой, ритмизованной пластике Ходлера¹². В обнаженном теле женщины чувствуется почти мужская сила, контуры подчеркнуты резким светом, падающим на тело и склоненное лицо. Нарочито подчеркнута и огрубленная пластика черт лица и тела (преувеличенная мускулатура груди, выпуклого живота, рук и ног). Жесты рук (одна подпирает подбородок, другая, согнутая в локтях, ладонью опирается на скалу) и скрещенные ступни олицетворяют спокойствие, терпеливое ожидание¹³.

Особому запечатлению мужской телесности служит у Водкина ритуально-обрядовый контекст. По художественному концепту сцены купания/

¹⁰ Подготовительные рисунки отдельных фигур, не связанные стилевой доминантой картины, отмечены высокими пластическими качествами, в известной мере, утраченными в композиции.

¹¹ В контексте модной идеи андрогинии и третьего пола, более сложны работы финского художника-символиста М. Энкеля (1870–1925). Картина *Мальчик с черепом* (1892) — философское раздумье над столкновением жизни и смерти — череп.

¹² С картинами Ходлера ассоциируются многие другие полотна (1909–1913) Петрова-Водкина.

¹³ В символично-аллегорической картине *Жаждающий воин* (1915) зафиксирована атмосфера «золотого века». Она связана с интернациональной темой «искушения», иконографическим мотивом «укротителей коней» и с традициями древнерусского искусства (перекличка с изображением воина в иконописи). Картина не подвергается однозначной интерпретации. Интересен комически гиперболизированный образ картины авторства Мстислава Добужинского (*Пародия на картину Петрова-Водкина «Жаждающий воин»*). В карандашно-акварельном рисунке обнаженные женские фигуры заменены мужскими.

купания коней и игры¹⁴ — это обобщенный портрет юношеской красоты. В рамках темы купания Водкин реализует разные художественные задачи, основная из которых — показать красоту нагого тела в движении. Образный смысл движений состоит в выявлении эстетической значимости мужского тела. Для его изображения художник выбирает соответствующую жестикуляцию. Доминирует жест, освобожденный от нарративной функции, в котором участвует все тело, т.е. жест, понятый как поза. Жест/поза выступают как *проявление* мужской телесности. В них нет сюжетной нагрузки. В ритуале мужского купания и игры исполненный жест лишен всяких связей с повествованием и выступает в качестве чистой пластики. Визуализируя нагое мужское тело, Петров-Водкин обращается к жестику-

¹⁴ В Германии картины на эту тему пишут: Ханс фон Мареев, Людвиг фон Хофманн, Саша Шнайдер и Макс Либерман. Выставлять и продавать произведения на «мальчишеские» темы трудно (в 1912 году дрезденский музей Альбертинум отказывается купить скульптуру Шнайдера *Купающиеся мальчики*, мотивировав это тем, что она «разжигает противоестественное влечение»). В Англии купающихся и играющих обнаженных мальчиков разного возраста первым напишет Фредерик Уокер *The Bathers*, 1867 (*Купальщики*). Перенос античных ассоциаций юности с водой и морем в современный быт обеспечит картине успех, ей посвящают и несколько стихотворений. В конце XIX века «Ренуаром мальчишеского тела» является английский художник Генри Скотт Тьюк. Его картины — настоящий праздник юности, наготы, воды и солнца. Их мягкой гомоэротической окрашенности английские зрители 1890-х годов, за исключением лично причастных, не замечают — *August Blue*, 1892 (*Августовская жара*). В картине *Купальщики* (1885) заметно сочетание эстетики классицизма с работой на пленэре. С течением времени картины Тьюка становятся более реалистичными. Например, картина *Рубин, золото и малахит* (1901), в которой купающиеся юноши изображены в своей среде. Они выглядят более раскованными, их лица менее «классические» и более индивидуальные. После процесса Оскара Уайльда рисовать и выставлять голых мальчиков стало сложнее, но Тьюк, как правило, прикрывает гениталии своих моделей и критиковать его было труднее. Купающихся мальчиков пишут многие известные художники конца XIX — начала XX веков: Эдвард Мунк, Поль Серюзье, Хоакин Соролья-и-Бастида, Бернард Карфиол и другие. Особенно популярна эта тема у финских художников, начиная с хрестоматийной картины Альфреда Эдельфельта *Мальчики, играющие на берегу* (1884). Купающиеся и играющие на берегу мальчики — любимая тема Вернера Томе. Все написаны с натуры, и они естественны (см. Ю. Лукьянов, *Заметки о наготы в искусстве*, «Художник» 1995, № 1, с. 6–13; Н.С. Кон, *Нагой мужчина в искусстве и в жизни. Список иллюстраций*, <http://artnude.narod.ru/main/htm>; Н.С. Кон, *Мужское тело в истории культуры*, Москва 2003). Мальчишеское обнаженное тело функционально и у французских постимпрессионистов; оно изображается в определенной манере. Анри Матисс в картине *Игра в шары* (1908) пластически фиксирует трех обнаженных мальчиков, но с прикрытыми гениталиями (с помощью руки, ткани и позы — мальчик сидит). Пять нагих мальчиков есть и в его панно *Музыка* (1910). Коллекционер Сергей Щукин купит эту картину и без разрешения автора; чтобы скрыть «признаки пола» фигуры, закрашивает гениталии малого флейтиста со скрещенными ногами красной краской. Матисс пишет об этом в письме советскому искусствоведу Александру Ромму (письмо от октября 1934 г.). Цит. за: W. Kean Beverly, *All the empty palaces*, London 1983, с. 216. В Серов в картине *Купание лошади* (1905) фиксирует нагого, согнувшегося юношу, поставив его боком к зрителю. Юношеское тело гармонично вписывается в облик природы. Картина излучает свет и энергию.

ляции характерной для танца, в котором жест является пластической самоценностью. Иногда художник сводит жестикуляцию фигур к пантомиме, где основная нагрузка возлагается на систему линий, ритм и движение как на явственные признаки жизни (см., например, *Мальчики* или *Играющие мальчики*, 1911; *Юность*, 1912).

В картине *Утро. Купальщицы* (1917, фрагмент) мотив телесной невинности олицетворяют две обнаженные фигуры: молодая женщина (ее нагота не идеализирована, но тело из-за особой пластичности воспринимается как идеальное) ведет за руку ребенка (детское тело ясное, чистое, лишненное выраженной мускулатуры и складок кожи, но с явно акцентированными признаками пола). Поступь женщины легкая, сдержанная, нерешительная, подчеркнутая порывистыми движениями мальчика. Крепко скрепленные кисти рук матери и ребенка — это жест прикосновения, телесного контакта, имеющего в пластической репрезентации Петрова-Водкина значение канала связи.

Купание красного коня (1912) — программная, символическая картина мастера, схематически изображена на мемориальной доске на доме его матери в Хвалынске¹⁵. На фоне условного озера, в котором купаются оранжевый и белый кони со своими седоками, и не менее условного песчаного берега, понемногу захватываемого едва намеченной зеленью, выделяется крупным планом огромный красный конь с обнаженным юношей на спине. По содержанию — это новый миф, пластическое воплощение мечты о неожиданно озаряющей красоте, ощущение пробуждения, собирание энергии перед будущим. В формальном отношении — это гармония движения и статики, объема и плоскости, плоскости и пространства, особая роль ритмики силуэта, цветовой автономии и гармонии (пластическая концептуализация взаимодействия красного, синего и желтого цветов), символический смысл красок. Красный цвет коня¹⁶, который наливается богатырской мощью, обозначает чудо, неземную красоту. Желтый цвет с золотистым оттенком превращает нагого, обычного мускулистого деревенского парня в безвольного

¹⁵ Картина функционирует в трех вариантах. Первый (уничтоженный автором) — это реальная сцена купания лошадей и мальчишек на Волге. Беглые наброски показывают, что с самого начала художник находит общую композиционную схему и движение сильно откинувшегося назад обнаженного всадника (мастеру позирует двоюродный брат Шура), зрительно фиксирующее поступь коня (см. этюдный рисунок мальчика-всадника, 1912). Во втором варианте деревенская, гнедая лошадь (естественная, о имени Мальчик) превращается в чудо-коня. Нет купающегося мальчика (в последнем варианте его заменяет мальчик, держащий за поводья коня, левый край картины). Всадник справа остается тот же, но пейзаж упрощается, и, за исключением песчаной косы справа, близок к окончательному решению. Центральная фигура обнаженного всадника, крепко опиравшегося (первый вариант) левой рукой о круп коня, посажена в той же не очень устойчивой позе, что и на картине.

¹⁶ В процессе работы над картиной влияние оказывает иконописная традиция. Красный конь выступает на иконах новгородской школы.

отрока — фигуру хрупкую, изолированную, какую-то потустороннюю, застывшую на грани бытия и небытия. Своей тонкой, как плеть, рукой он только держится за поводья и не удерживает ими коня. Голова юноши¹⁷ не является композиционным центром; она изображена ниже головы могучего коня, как бы не вмещающегося в пространство холста. Структура диагоналей, соответствующих направлению торса мальчика и тела коня, в которых бурлит жизненная энергия, фиксирует их равновесное симметричное расположение. Целомудренная поза подростка/юноши, скрывающая гениталии¹⁸, и некоторая иконописность фигуры, не мешают тщательному прослеживанию рельефа мускулатуры, что в сочетании с гибкостью изящно изогнутого тела придает юноше симпатичную привлекательность. Два коня с нагими парнями в глубине своими ракурсами (изображение со спины и до пояса) и направлением движения намечают овал, замыкающийся линией берега и с другой стороны картинной плоскостью. Наброски композиции и карандашные этюды к картине показывают, как наблюдательно художник изображает купающихся вместе с конями обнаженных мальчиков.

Юноша (Купающиеся мальчики, 1916) уничтожен автором из-за не получившейся пластически обнаженной мужской фигуры¹⁹. Оставшиеся карандашные этюды к картине фиксируют под ветвями ивы у воды нагого, почти совсем взрослого молодого мужчину, изображенного в самом расцвете своей только что раскрывшейся красоты. Изысканность и изящество позы, ракурс фигуры, мускулистый корпус, мужские органы намекают на эротичность мужской телесности²⁰.

¹⁷ Голова всадника несколько абстрагированная (восходит к облику Шуры, см. *Голова юноши, 1912*).

¹⁸ Вполне возможна и фрейдистская интерпретация картины. В этом контексте активизируется символика красного коня как отчетливый фаллический символ, тем более очевидный, поскольку он находится между ногами нагого юноши. В ином смысловом контексте функционирует парящий в воздухе над синими горами красный конь со взрослым и одетым седоком (*Фантазия, 1925*).

¹⁹ В статье *Путь художника* Петров-Водкин напишет: «По внешней сработанности эта вещь не уступала другим моим работам [...]. Задача непосредственного выражения пространства, не прибегая к итальянской перспективе, поставленная в *Юноше*, казалось бы, также представляла интерес, но вот с „человеческим материалом“ вышло что-то неладное. По зарисовкам [...] можно проследить все мои скитания по мировому искусству: *Жан Батист* — Донателло, *Давид* — Микеланджело, *Мальчики* — Александра Иванова врываются в мою память в процессе работы, словом, напряженнейшие искания „человека вообще“ и отвлеченного „пространства“. Юношу пришлось всячески приукрашивать, но чем больше расцветивал я его солнечной гаммой, тем мертвеннее он становился. Цветовая красота была ему не к лицу» (цит. за: В.А. Тамручи, *К.С. Петров-Водкин*, Ленинград 1977, с. 55). Почти аналогичная история происходит с неоконченной картиной Иванова *Аполлон, Гиацинт и Китарис, занимающиеся музыкой и пением* (1831–1834).

²⁰ *Купающиеся мальчики* (1926) продолжают тенденции, намечившиеся и в других работах художника (*Мальчик, прыгающий в воду, 1913; Мальчик в лодке. Этюд натуралика, 1920; Мальчики (На вершине). Этюд, 1925*). Обнаженный мальчик, трогательный и яркий

Ритмическая конструкция картины *Мальчики* (или *Играющие мальчики*, 1911) основана на гармоническом сочетании линий и форм обнаженных, загорелых тел двух парней, конструированных по идентичным телесным признакам. Она сводится как бы к «телесным двузвучиям»: две фигуры в разных позах, двойственная жестикация, построенная по принципу согласованности и контраста (выявление ее пластических и архитектурных качеств переключается с искусством античности), два лица в разных поворотах. Водкин в своего рода стоп-кадре фиксирует нагие тела в момент игры, ассоциирующейся со своеобразным танцем со строго отработанными движениями и позами²¹. Разнонаправленные движения обнаженных тел развернуты в параллельной плоскости холста, что придает картине характер панно. Стремительный ритм, образуемый вздымающимися и падающими линиями тел и условная трехцветная красочная гамма: охристо-оранжевый тон нагих тел, изумрудная зелень луга, ультрамарин неба — определяют общую динамику картины. При условности колористики тела художник сохраняет его анатомическую достоверность. Вибрирующая линия, то еле заметно утолщаясь, то почти пропадая, свободно и мягко обегает каждый мускул, в то же время оставаясь обобщенной и графически четкой. Формы тела, их связь, переход одной в другую, объемность переданы экономной, скупой тушевкой, лишенной светотеневой основы²².

блондин, выписанный в желто-оранжевых тонах, стоит в невинно-возвратной позе в лодке; на заднем плане плавают и играют в ярко-синей воде его приятели; обрамлением действия служат зеленые ветви деревьев. Условность изображения почти достигает здесь, по-видимому, того предела, за которым начинается уже беспредметно-абстрактное искусство. Если сравнить стилистику набросков и этюдов со стилистикой готовых картин, то становится видно, как Петров-Водкин отвлекается не только от натуралистического, но и от чисто реалистического представления обнаженного юношеского тела в пользу символических образов. Примером может служить кубистическая *Гибель (Ураган)*. Эскиз (1914), фиксирующая геометрическую точность движений тела бегущих обнаженных юношей с центральной фигурой с поднятыми вверх руками.

²¹ *Играющие мальчики* (существуют три варианта) вызывают ассоциации с панно Матисса *Танец* (1909–1910), которое Водкин видел в московском доме Шуккина. Связь выявляет особенно эскиз *Играющие мальчики (Три фигуры)*, 1916. При сравнении видны подобию и различия. У Матисса реприза подчеркнута движением хоровода от одного знака руки к другому, а также тем, что между левой и центральной фигурами первого плана этот хоровод, эта цель разомкнута — руки словно разорваны стремительным движением. Поэтому движению следует читать именно по рукам. У Петрова-Водкина ритм не носит графического характера. Он завязан цветом и ритмическим построением развертывающихся на контрасте двух силуэтных фигур. Замокнутый, уравновешенный ритм тела и поза одной из фигур передаются через соединение рук одной фигуры с другой, падающей и как бы разрешающей это замкнутое равновесие неуспокоенными кривыми.

²² Аналогична по задаче *Юность* (1912), являющаяся пластической перифразировкой ходлеровских картин, в которой формы тела обнаженных фигур юноши и девушки, вписанные в рамки исчерпывающих выразительных жестов, представляют своеобразную пантомиму на куртуазный сюжет любовной игры. Их позы и жесты — язык общения, они ассоциируются с игрой актеров, исполняющих заранее заученную пантомиму. И здесь ху-

В студиях натурщиков Петров-Водкин подчеркивает естественную выключенность модели из творческого акта. Это приводит к тому, что модель воспринимается не как определенная личность, а как отвлеченная от всякой портретности (списываемого с нее образа) и конкретности окружающей обстановки. Рисунки моделей художник часто «освобождает» от лицевых знаков. Эта «безликость» близка к архаическому не-переживанию лица. Лицо не опознается и не прочитывается как неотъемлемый знак индивида. Для Водкина актуальна и проблематика иероглифического знака. Бесстрастность лиц, отвечающая реальному «нейтралитету» сеанса позирования, он передает при помощи штриховой разметки лицевых знаков: глаз, носа, губ. В случае же, когда художник решается сохранить эффект опознаваемости (но не неповторимости образа), тогда безымянные лица натурщиков у него намеренно неподвижны, их «портретность» только внешняя, но зато отчетливо выражена. У Водкина функционален своеобразный способ изображения головы с вписанным в нее лицом. Интересна в этом отношении группа так называемых «монументальных голов», портретных — *Портрет мальчика* (1913), *Мальчики* (1916), *Голова мальчика-узбека* (1921) — и непортретных: *Голова юноши* (1910, 1916, 1918). С точки зрения художественного концепта обобщенность, монументальность, фрагментарность композиции и ее своеобразные приемы (голова тесно вписывается в прямоугольник холста) и способы изображения головы/лица, хотя и относятся к разным моделям, клишированы. Они воспроизводятся, а не создаются заново. Монументальность формы «головных портретов» проявляется в отказе от всего несущественного, в выявлении конструкции головы. Голова, держащаяся на крепкой, как бы точеной, широкой шее — точная, представленная в упор, много больше натуральной величины. Она почти в одном и том же повороте, с характерным наклоном, типичным для водкинской «сферической»/«наклонной» перспективы, и обозначена твердой, сильной, четкой, непрерывной линией контура, в форме яйца. Таков же и способ изображения лица, его чисто пластическая трактовка лишает его всяких психологических показателей. Лица похожи друг на друга, но одновременно относительно разные. Они изображаются продолговатыми, наклоненными, в чеканном стиле — их черты моделируются очень четко, лаконично, жестко. С неизменной последовательностью Водкин применяет к ним принцип локальной цветовой трактовки, холодную гамму красных, синих и желтых тонов. Лицо сохраняет необходимый минимум традиционных элементов: лоб, глаза, брови, нос, рот, губы; их прорисовка четкая. Контур лица/высокого лба, отсутствие морщин удерживают такое лицо в состоянии покоя и гармонии, но оно сурово и аскетично. Иногда внешний вид лица поражает какой-то своеобразной пустотой. Причина тому,

художник направляет все внимание зрителя на гармонию форм и линий, на пластическую сторону телосложения и жестикюляции.

например, металлическая чеканность форм, искусственный цвет, формальность некоторых элементов лица, их чисто пластическая обозначенность. Художник вырабатывает свой, особый знак рта/губ²³. К ним ведет прямая линия носа, разветвляющаяся в дугообразную форму бровей. Они чаще всего только намечены и далеко не телесны. Более выразительны взгляд и выражение глаз, которые как бы становятся центром лица. Но и здесь можно говорить о определенных пластических константах. У парных органов зрения строгий контур, включающий выразительные большие зрачки, заметна теневая отточенность на веках и под глазами, глаза пристально смотрят. Из-за наклона головы/лица видно только одно ухо. Вышеуказанные показатели изображения «головных портретов» — доказательство тому, что Петров-Водкин в их художественной репрезентации пользуется изобразительным ключом русской иконы. Дифференциация восприятия лица возможна в сопоставлении с другими компонентами изображения — с прической, фрагментами одежды.

Та же пластическая самоценность лица характерна и для портретных, конкретизированных подписью, «монументальных голов». В *Портрете мальчика-узбека*, в визуальной репрезентации облика юноши, сочетаются национальное (рисунок глаз, косички, охристо-коричневый тон кожи лица) и обобщенное, достигнутое за счет водкинской художественной манеры.

Все эти показатели репрезентации мужской телесности в пластическом дискурсе Петрова-Водкина есть доказательство стремления художника обосновать принципы своего собственного творчества, сущность своих художественных концепций. Испытав в начальный период влияние французского и немецкого модернизма, мастер стремится к аллегорически-символистскому воплощению телесной мужской красоты. С 1910-х годов интерес к живописи раннего Возрождения и русской иконописи вызывает у него новый подход к художественной визуализации мужского тела, в основном, головы/лица. Художник обращается к монументально-декоративному искусству с ритмизованной компактной композицией, так называемой сферической/наклонной перспективой, контрастами открытых ярких цветов, гармонической просветленностью, отточенной пластикой. Способность Петрова-Водкина к анализу художественных поисков, осознанная постановка сложных пластических задач, объясняет оригинальность его пластической репрезентации мужской телесности.

²³ Он неизменно тот же, на плоскости лица нарисован одинаково. Рот совершенен, отвечает концепту рта, связан со всем лицом. Губы сомкнуты. Трактовка губ жесткая, у них неестественно резкий абрис. Дифференциация заметна только на уровне формы, иногда они напоминают опрокинутую букву З, а иногда это всего лишь две тонких линии. При этом у рта/губ сохранены все признаки рисунка с натуры, ощущается тщательная прорисовка губ конкретной модели.

Naked male body in the artistic discourse of Kuzma Petrov-Vodkin

Summary

Petrov-Vodkin's artistic representations of half naked or naked male/boys'/children's bodies refer to iconographical tradition and, at the same time, reveal the autonomy of artistic conception. In the paintings the figures of naked men, based on the study of posing models, represent the physical beauty of sex. A naked body becomes the element of purely formal studies. Male nudes are naturalistic and do not have any erotic subtext. The artist draws a male figure in studied poses, exposes body muscles and anatomical details. The structure of the body defines aesthetic relations between a part and a whole. A head/face and a torso function as two autonomous parts of a male body (separately or in overall perspective). In Petrov-Vodkin's painting a male body represents values other than beauty. It has a great symbolic capacity. The basis for visualization of corporeality understood in such a way is the topic of sexual maturation and the ritual context (the motif of bathing, boys' games and plays). Synthetically captured figures of naked boys contain a proposition of an artistic definition of a male body and determine the norms of watching it. A body in its transitional phase between boyhood and masculinity combines a childlike innocence with youthful beauty and charm. The painter visualizes a naked, young, emancipated body, full of biological vitality, together with its hidden eroticism. He also conceptualizes "the rhetoric of the body." Boys' bodies with their narrow hips in various configurations represent Spartan simplicity. They are characterised by activity and dynamism. "The dynamics" of the body is emphasized by the expressiveness of gestures, various forms of gesticulation and the apparent randomness of vision. A gesture is understood as a pose. It does not have any narrative function; the whole body takes part in it. A gesture is purely plastic in its character. The simplicity of gesticulation, poses, turns of the head and free movements of legs and hands become similar to rhythmical movements in a dance. In the somatic discourse the painter uses also other formal solutions: geometrization of form, "purity of colours" and spherical perspective.

Keywords: Petrov-Vodkin, drawing, painting, figures of naked boys, male body structure, plastic gesture, pose, dynamics of the body, the motif of bathing, boys' games and plays.