

**Картина К. С. Петрова-Водкина «Смерть комиссара»
как завершение темы смерти в живописи Серебряного века**



Многие искусствоведы считают обозначенное в заголовке произведение К. С. Петрова-Водкина, созданное в 1928 году, одним из первых по времени и качеству полотен социалистического реализма. На первый взгляд данная композиция действительно кажется пробольшевистской по содержанию. Но так ли это на самом деле?

Попробуем обосновать другую точку зрения на знаменитое полотно Петрова-Водкина, ведь во времена постсоветской ревизии она бесспорно актуальна.

Стоит обратить внимание непосредственно на эволюцию взглядов художника. Начнем с широко известного «Купания красного коня» – картины зримо претендующей на предвестие «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

¹ Костин В. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. М., 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» (Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 197). Это писал не

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 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.

Нас интересует именно «Смерть комиссара». Параллельно с данной картиной мастер ведет работу над другой: «Землетрясение в Крыму». Тема сотрясения основ бытия объединяет оба этих холста. И если в первой композиции художник выявляет «делателей» общественных потрясений, непосредственную деятельность «творцов нового мира», то во второй – 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 Петровым-Водкиным как кровавые раны, нанесенные непосредственно земле, а шире – и самой Родине⁴. Костин замечает: «Знакомые с детства места всегда ассоциировались у него со всей необъятной нашей страной. Это обобщение родных мест и Родины в целом послужило основой композиционного построения пейзажа в картине»⁵.

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 картины⁶. Поэтому изображение храма становится одним из

безусый, романтично настроенный юноша, а муж в возрасте полных 38 лет.

³ Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 200.

⁴ Метафору ран художник отчетливо проводит в окончательном варианте картины. В эскизе 1927 года овраги написаны в целях нагнетания экспрессивных эмоций, а не смысла.

⁵ Костин В. 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).

⁶ 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 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» (Петров-Водкин К. С. Путь художника // Советское

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, антипьета⁷). В данном контексте примечательна работа над

искусство. М., 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» (Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. 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 3 декабря 1902 г. // Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. С. 65). Он зафиксировал одним из первых современный прием пиара: «Чудаки-попы в нашу же пользу затащили 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 возникали 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 втроем?!), 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.

⁷ 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

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. 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 Спасского»⁸. 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 В. 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. После картин «На линии огня» и «После боя», где ключевые фигуры написаны тоже коротко остриженными, художник собирался изобразить умирающего человека сходным образом в третий раз. Ничего нового Петров-Водкин не сказал бы, не измени он эскиза. Необходима была не просто новизна, а новый философский смысл в трактовке героя. 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 иконописи⁹, где он истолковывает профиль как изображение лица демонического, подверженного бесовским искушениям или, по меньшей мере,

позволял себе подобную игру в двусмысленность. Справедливо задаться вопросом: 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» (Петров-Водкин К. С. 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.

⁸ Костин В. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. С. 13.

⁹ Некрасов А. И. О явлении ракурса в древнерусской живописи // Труды Отделения искусства РАНИОН. Т. 1. М., 1926. Данный вывод исследователя весьма спорен и сегодня отвергается многими учеными. Достаточно сказать, что на византийских иконах «Вознесение Господне» в профиль иногда изображается Матерь Божия и часто апостолы.

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 комиссаром¹⁰, 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 рубеже жизни и смерти. Что же они переживают? Смотря в вечность, лицо поручика изумлено; шашка выпадает из руки умирающего, ибо в Царствии небесном оружие излишне. 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 А. 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

¹⁰ Два образа этих военных противопоставляет и Лев Мочалов. По его мнению, бегущих солдат из композиции «На линии огня» «как бы остановило навсегда мгновение смерти поручика. Зато это мгновение словно бы растягивается в вечность, ибо поручик – в трактовке художника – выключается из земного времени. Его фигура – в противоположность фигурам солдат – представляется невесомой. Умирая, он обретает ореол святости. Жизнь замирает, цепенеет. Святой оказывается смерть. В картине “Смерть комиссара” фигура умирающего написана прозаически сурово. Земля властно притягивает его отяжелевшее, “уставшее смертной усталостью” тело» (Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины. С. 333–334).

¹¹ Костин В. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. С. 13.

¹² Петров-Водкин К. С. 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 неназойливым продолжением темы разбрасывания камней.

следовало бы ждать в дальнейшей жизни? К. С. 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», думается, 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 С. Д. Спасским, начавшим в 1917-м с футуризма, потом добывавшим хлеб переводами и оперными либретто, после войны несколько лет проведшим 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

¹⁴ В 1936 году художник делился своими мыслями о полотне: «Общую тему “Новоселье” можно сформулировать так: ленинградский пролетариат в момент перехода к мирному строительству. Раскрытию 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» (Петров-Водкин К. С. Работать хорошо и радостно // Правда. М., 1936, 21 октября, № 291).

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

¹⁶ Сандомирский С. Кузьма Сергеевич Петров-Водкин [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://solsand.com/wiki/doku.php?id=petrov-vodkin&DokuWiki=d670d03b003225350a74ee8eedf1c739>.

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, 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 С. 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 С. Сандомирский) и, даже потеряв идейного вожака, почти не реагируют на утрату. Пойди Петров-Водкин по «правильному» пути, он создал бы полотно

¹⁷ Там же.

наподобие «Клятвы сибирских партизан» С. В. 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 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

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.

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...