

Т. П. Христолюбова

Музыкальные идеи и образы в творчестве К. С. Петрова-Водкина

К. С. Петров-Водкин (1878–1939) – выдающийся отечественный живописец, график, иллюстратор книг, театральный художник. Также он известен как автор литературных произведений, работ теоретического характера по вопросам искусства и тонко чувствующий музыку человек. Сравнения и образы, несущие в себе музыкальную семантику, появляются в литературных произведениях Петрова-Водкина. С родными и близкими он делится в письмах о своих опытах общения с музыкой, из воспоминаний современников мы знаем о его удачных опытах игры на скрипке и фортепиано. Не удивительно, что музыка на символическом уровне органично присутствует и в ряде его живописных работ. В первую очередь это раннее символистское творчество художника, где появляются образы, несущие в себе музыкальное значение или мотивы танца и пляски. Однако уже на начальном этапе послереволюционного творчества музыкальной пластики и ритмики в его работах становится все меньше. Тем не менее можно выделить ряд натюрмортных композиций, включающих образ скрипки, – любимого художником музыкального инструмента. Можно заключить, что «музыкальные» работы Петрова-Водкина аттрактивны, наполнены экспрессией и выразительным колоритом. Музыка на ассоциативном уровне присутствует в каждой из них, что достигается за счет ритмической организации композиции и присутствия определенных символов, таких как ноты, музыкальные инструменты, танцевальные движения фигур. Все это усиливает художественную образность картин и углубляет их идейно-смысловое значение. Исследованию музыкальных мотивов и образов в творчестве Петрова-Водкина на сегодняшний день не посвящено крупных исследовательских работ, тем не менее указанный аспект изучения творчества художника представляется актуальным. В данной статье предпринимается попытка систематизировать образы с музыкальным значением в работах данного художника, провести их анализ и наметить новые направления изучения творческого наследия Петрова-Водкина.

Ключевые слова: К. С. Петров-Водкин, русский символизм, живопись, музыкальные образы в живописи, танец в живописи, музыкальные инструменты в живописи, советское искусство 1920-х гг.

Tatyana P. Khristolyubova

Musical ideas and images in the works of K. S. Petrov-Vodkin

K. S. Petrov-Vodkin (1878–1939) is an outstanding Russian painter, graphic artist, book illustrator, theater artist. He is also known as the author of literary works, works of a theoretical nature on issues of art, and a person with a keen sense of music. Comparisons and images that carry musical semantics appear in the literary works of Petrov-Vodkin. He shares with his family and friends in letters about his experiences with music; from the memoirs of his contemporaries, we know about his successful experiences playing the violin and piano. It is not surprising that music on a symbolic level is organically present in a number of his paintings. First, this is the artist's early symbolist work, where images appear that carry musical meaning or motifs of dance. However, already at the initial stage of post-revolutionary creativity, musical plasticity and rhythm in his works became less and less. However, it is possible to highlight a number of still life compositions that include the image of a violin, the artist's favorite musical instrument. We can conclude that Petrov-Vodkin's "musical" works are attractive, filled with expression and expressive color. Music at the associative level is present in each of them, which is achieved through the rhythmic organization of the composition and the presence of certain symbols, such as notes, musical instruments, dance movements of figures. All this enhances the artistic imagery of the paintings and deepens their ideological and semantic meaning. To date, no major research works have been devoted to the study of musical motifs and images in the work of Petrov-Vodkin, however, this aspect of studying the artist's work seems relevant. This article attempts to systematize images with musical significance in the works of this artist, analyze them and outline new directions for studying the creative heritage of Petrov-Vodkin.

Keywords: K. S. Petrov-Vodkin, Russian symbolism, painting, musical images in painting, dance in painting, musical instruments in painting, Soviet art of the 1920s

DOI

Творческое наследие русского и советского художника Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878–1939) привлекает внимание исследователей на протяжении многих десятков лет. В своем творчестве художник касается разных тем и вопросов, многие образы в его живописных произведениях по сей день содержат разноплановые истолкования.

Попытки осмыслить творческую биографию Петрова-Водкина предпринимались еще его современниками (А. Н. Бенуа писал о нем в своих «Художественных письмах» [1], В. Дмитриев [2] в 1915 г. пытался осмыслить творчество художника сквозь призму его работы «Купание красного коня» (1912), Л. Андреев [3] анализировал военную тематику картин художника, М. Шагинян писала свои «эскизы к монографии» [4] о Петрове-Водкине, Э. Голлербах [5] поднимал революционную тему творчества художника, попытку обзора творчества художника под знаком «оптимизма» 1930-х гг. предпринимали Н. Пунин [6] и К. Юон [7] на фоне обвинений в формализме со стороны официальной критики).

Во второй половине XX и в XXI в. интерес исследователей творчества художника сконцентрирован на его педагогической системе (Н. Адаскина [8]), теоретических идеях «трехцветия» и «сферической» (наклонной) перспективы (Ю. Русаков [9], Р. Гутина [10], Е. Селизарова [11] и др.), осмыслении творчества в контексте системы религиозно-философских идей и образов (О. Тарасенко [12], Н. Адаскина [13] и др.). На современном этапе можно отметить попытки вписать творчество Петрова-Водкина в европейский контекст развития искусства (Е. В. Грибоносова-Гребнева [14]) и идей космизма (В. И. Бородина [15]).

Исследованию музыкальных мотивов и образов в творчестве Петрова-Водкина на сегодняшний день не посвящено крупных исследований, несмотря на то, что данный аспект изучения творчества художника представляется весьма перспективным. В данной статье предпринимается попытка восполнить данную лауну и наметить новый вектор изучения художественного наследия Петрова-Водкина.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин был художественно одаренным человеком. Помимо того, что он вошел в историю искусства как выдающийся живописец, его творческому наследию принадлежит целый ряд литературных произведений, большинство

из которых было опубликовано. Кроме того, художник весьма умело музицировал.

Действительно, музыка наряду с живописью занимала важное место в жизни Петрова-Водкина. Художник весьма профессионально играл на скрипке и фортепиано, не имея при этом даже начального музыкального образования. Основы музыки он постигал преимущественно самостоятельно.

В своих письмах и дневниковых заметках Петров-Водкин часто упоминает музицирование. Так, в одном из писем своей супруге от 23 марта (5 апреля) 1911 г. он пишет: «Вернулся с „Зигфрида“ – оперы. Все же Вагнер обладает талантом переворачивать душу человека. У меня все еще звучит в ушах пение птиц, пробуждение солнца и молодости <...> его музыка возбуждает во мне желание работать и, слушая ее, я мечтаю о своей картине – это чистейшее искусство, в нем ничего меня не покорило. Завтра день, посвященный картине, а мой отдых – это скрипка, в то время, как я играю, я продолжаю размышлять...» [16, с. 141]. Большинство ранних, дореволюционных работ Петрова-Водкина, тяготевших к стилистике символизма, довольно музыкально. Можно предположить, что музыка в значительной степени вдохновляла художника. Следует отметить, что символисты высоко ценили творчество Рихарда Вагнера. Можно согласиться с высказыванием Е. Г. Соколова, утверждающего, что «и у Вагнера, и у символистов была единая цель – придать искусству чистоту и строгость, покрыть им целиком все резервуары человеческой экзистенции» [17, с. 239]. Однако если Вагнер мог «переворачивать душу человека», то Петров-Водкин в своем творчестве апеллировал преимущественно к рациональному инструментарию познания окружающей действительности.

В 1912 г. во время работы над картиной «Купание красного коня» на хуторе Мишкина Пристань в письме к своей супруге Марии Федоровне Кузьма Сергеевич упоминал о своей игре на рояле: «...обыкновенно я мечтаю и играю на рояле, импровизирую трагедии, элегии и иногда недурные вещи» [18]. Супруга художника, Мария Федоровна, любила романсы и имела неплохой голос, училась игре на фортепиано.

Упоминания об игре К. С. Петрова-Водкина на рояле в 1910-е гг. можно найти в дневниках российской художницы и пере-

Музыкальные идеи и образы в творчестве К. С. Петрова-Водкина

водчицы Любви Васильевны Шапориной (1879–1967): «Анна Петровна (Остроумова-Лебедева. – Т. X.) рассказала, как на одном из собраний „Мира искусства“, на которых всегда бывало весело, Петров-Водкин сел за рояль и стал играть. Вскочила Елизавета Сергеевна Кругликова, за ней Саша Яковлев, и они вдвоем импровизировали танец апаша и уличной девицы. Петров-Водкин менял темпы, ритмы, сочинял танцы, Елизавета Сергеевна держала во рту гвоздику – зрители были в восторге. На другом собрании Мария Федоровна, которая в молодости была очень интересная, танцевала канкан» [19, с. 244].

Любовь к музыке сопровождала Петрова-Водкина на протяжении всей его жизни. Большинство его ранних, символистских работ таит в себе незримое музыкальное присутствие. Работы художника советского периода утратят эту безмолвную музыкальность, однако, в них музыка сохранит свое присутствие в виде материальных образов – музыкальных инструментов, изображаемых художником. В позднем творчестве Петрова-Водкина безмолвная символистская песня сменится шумом демонстраций и громкими возгласами людей, однако музыка будет по-прежнему занимать важное место в его жизни.

Музыка уверенно входит в творчество Петрова-Водкина, начиная с его ранних работ, имеющих символистский оттенок. Работы многих художников-символистов музыкальны. В первую очередь здесь стоит вспомнить Пьера Пюви де Шаванна (1824–1898), «музыка линий и цветов» [20, с. 50] которого в значительной мере повлияла на творческое становление Петрова-Водкина. Подобно другим художникам-символистам (Гюстав Моро, Одилон Редон), он обращается в 1906 г. к образу древнегреческого певца и музыканта Орфея. Погрудное изображение певца максимально приближено к переднему плану, что позволяет в деталях рассмотреть его образ. Орфей предстает на этой картине без характерного для него музыкального инструмента – лиры, однако образ его проникнут духом возвышенного. Голова его осенена лавровым венком – символом славы. Взгляд Орфея устремлен вдаль, это взгляд мыслителя и певца, своєю чудесной музыкой двигающего деревья и горы, но в то же время это взгляд страдающего человека, на веки потерявшего свою любимую супругу. Его правая рука касается плеча (излюбленная поза художника), уди-

вительным образом рождая ассоциации с крестным знаменем. Декоративность фона сближает данное произведение со стилистикой модерна.

В рассмотренной работе музыка является в значении самого изображенного персонажа – легендарного певца и музыканта древнегреческой мифологии. В последующих работах Петрова-Водкина музыка будет проникать в картину опосредованно, с помощью умело используемых мастером средств художественной выразительности. Например, в работе «У фонтана» (1906) можно увидеть молодых женщин, танцующих в хороводе вокруг небольшого водоёма. Ритмичное движение фигур предполагает наличие музыкального сопровождения, что в купе с молчаливыми лицами женщин придает картине особое мистическое звучание. Долю мистицизма изображению придает и багровый закат, озаряющий окрестности.

Сюжет как таковой в данной картине отсутствует, однако внимание зрителя привлекает ритмика движений танцующих и яркое цветовое звучание их одежд. Это одна из первых работ художника, в которой формулируется его принцип теории трехцветия (колорит картины строится на использовании трех локальных цветов: красного, желтого и синего).

Похожее решение можно наблюдать в созданной позднее картине «Девушки на Волге» (1915). Здесь фигуры первого плана не держатся за руки, однако тесно взаимодействуют друг с другом композиционно – позами, взглядами, направлением движения. Спускающиеся со склона женские фигуры второго плана как бы продолжают их ритм, подхватывая таким образом созданную художником визуальными средствами «музыкальную фразу». Э. Голлербах говорит об этой работе: «Здесь свежие, сочные краски поют, молчат, смеются, радостно утверждают <...> красочное бытие» [21]. Можно заключить, что образы девушек на Волге проникнуты монументальной торжественностью оратории по сравнению с лирической задумчивостью сюиты женских фигур в картине «У фонтана».

В автобиографической повести «Хлыновск» К. С. Петров-Водкин выразительно описывает танец Феклы-птичницы, намерено возвышая народный танец до классических монументальных форм: «При одном из заворотов вокруг нее отца Фекла дрогнула вся, как-то вытянулась корпусом

и сорвалась с места, и каждая складка ее сарафана приобрела значение, рассказывая и выдавая переживания танцующей... Так в далекой Флоренции мрамор одежд Ниобеи рассказывает о трагедии матери. Отец не выдержал, он понял высоту взлета, он на ходу с мелодии в мелодию передал гармонисту инструмент, а сам, как бы только сопутствуя девушке, стал делать перебои Феклиному ритму. Так сопроводительный синкоп подчеркивает мелодию фуги Баха» [22, с. 189].

Сопоставление народного и классического в этом отрывке может выглядеть несколько иронично (и это вполне соответствует стилистике авторского повествования), однако данный отрывок позволяет понять, как сильно было развито у художника музыкальное восприятие и как тонко чувствовал он специфику музыкальных ритмов и форм.

Упомянутое ранее хороводное взаимодействие фигур будет развито художником в его «Играющих мальчиках» (1911). Еще современники Петрова-Водкина заметили связь «Мальчиков» с «Танцем» (1910) А. Матисса. Однако движения обнаженных, поданных на условном фоне юношей напоминают не столько танец, сколько борьбу в ее пластическом выражении, а касание рук обусловлено не гармоничным единением двух людей, но насильственными действиями.

В 1916 г. Петров-Водкин возвращается к теме «мальчиков» и создает новую композицию «Играющие мальчики (Три мальчика)». В этой работе степень натурализма в передаче персонажей и обстановки несколько возрастает. Так, фигуры мальчиков (уже трех) теперь отбрасывают тени, что позволяет определить место нахождения источника света, в траве можно разглядеть отдельные растения, в водоеме появляются волны, загадочные фигуры трех ангелов на противоположном берегу отражаются в воде. Явный мотив насилия из сценки, изображающей юношей, исчезает. Теперь их действие с большей долей убедительности напоминает танец или игру. Фигуры мальчиков, сцепленные между собой, напоминают отдельный музыкальный мотив, вычужденный из фразы.

В постреволюционном творчестве Петрова-Водкина меняются акценты. Новое время приносит новые образы, окружающий мир начинает кардинально меняться. В 1917 г. Петров-Водкин еще пишет «Утро.

Купальщицы», в котором продолжает исследовать привычные мотивы музыкально выразительных женских образов. Н. Н. Пунин упоминал об этой картине, где «жесты, повороты голов, движение ног, колеблющаяся масса алой юбки позади идущей женской фигуры – все полно ритма, разрешающегося подобно музыкальной мелодии» [6]. Здесь, как и в «Девушках на Волге», молчаливые фигуры являются участницами некоего монументального ритмического фризowego шествия. Обыденные движения: жестикуляция при разговоре, изгиб рук при снятии одежды – возводятся художником до уровня повествования в танце. На «ритмичность пятен и линий» на картинах К. С. Петрова-Водкина указывал уже в 1930-е гг. другой его современник – художник К. Юон, по мнению которого «пластическая статичность, выражающаяся в застывшем движении фигур, составляет отличительную черту его полотен» [7].

Однако время купальщиц исчерпало себя. Пришло время громких заявлений, демонстраций, рева мотора и ужаса. Одни радовались наступлению нового мира, другие оплакивали безвозвратно ушедший старый. В работах этого периода гармоничное хоровое начало исчезает. Отзвуки его еще можно заметить в эскизе панно «Степан Разин» (1918), пространство которого открывает перед зрителем группу удалых казаков, молчаливо общающихся друг с другом во время трапезы под аккомпанемент (на струнном щипковом музыкальном инструменте) и танцевальное сопровождение одного из них. Перекаты волн усиливают динамику композиции и создают необходимый ритм. Хочется заметить, что Степан Разин был весьма примечательной исторической фигурой и наводил страх на всех, кто оказывался у него на пути. Согласно преданию, «от зычного разбойничьего окрика Стеньки люди на стругах, которые подвергались его нападению, буквально каменели» [23, с. 90]. Можно вспомнить «Степана Разина» (1906) В. И. Сурикова, на которой атаман представлен в суровом молчании. Степан Разин на эскизе Петрова-Водкина иной. Ему и его окружению явно не хватает характерной злобы и сурового величия.

В ранний послереволюционный период музыка проникает в натюрморты Петрова-Водкина. В работах 1916 и 1921 гг. музыкальный инструмент представлен лежащим на поверхности. В одном случае (1916) его

вынули из футляра; рядом лежат нотные тетради с небрежно перевернутой страницей. Можно сделать вывод, что скрипка часто используется; ее дека истерлась в нескольких местах. Владелец аккуратно положил ее на ткань, чтобы не повредить. Край стола, контуры футляра, нотные листы, гриф и струны скрипки образуют любимые Петровым-Водкиным пересекающиеся диагонали, на которых строится композиция. Художник выбрал взгляд сверху, типичный для многих его натюрмортных работ. Музыка присутствует в картине опосредованно. Музыкальные ассоциации вносят ноты и сам музыкальный инструмент, словно призывающий зрителя взять его в руки и заиграть на нем.

Похожую композицию можно наблюдать в работе 1921 г. Здесь уже нет футляра, и мелодия не врывается в картину из раскрытых нотных листов. На титульном листе сборника есть указание на автора сочинений «Bach». «Не ручей – океан ему имя», – так, согласно преданию, с помощью игры слов охарактеризовал Бетховен творчество Иоганна Себастьяна Баха (Bach в переводе с немецкого языка означает «ручей»). И, действительно, есть в этом небольшом размере натюрморте что-то масштабное, величественное, достигаемое как композиционными средствами, например, настойчивым диагональным рывком самой скрипки, так и семантическими: зритель, знакомый с образным строем музыки Баха, непременно «услышит» ее в данной композиции.

«Скрипка» (1918) представляет собой уже не столько натюрморт в его классическом виде, сколько портрет музыкального инструмента. Скрипка уже не положена на поверхность, она стоит, прислонившись грифом к стене возле окна, и внимает музыке городских крыш. Множественные диагонали, образуемые переплетами оконной рамы, крышами виднеющихся домов и грифом самой скрипки сообщают изображению определенный музыкальный ритм.

Творческое наследие К. С. Петрова-Водкина велико и обширно. Он вошел в историю отечественного искусства как живописец, график, иллюстратор книг, театральный художник. Однако также он известен как автор литературных произведений, работ теоретического характера, человек, тонко чувствующий музыку.

Музыкальные образы и сравнения появляются в литературных произведениях

Петрова-Водкина, о своих опытах общения с музыкой он рассказывает в письмах, из воспоминаний современников мы знаем о его увлечении музицированием. Музыкальные образы органично присутствуют и в ряде его живописных работ. В первую очередь, это раннее символистское творчество художника на примере таких работ, как «Орфей» (1906), «У фонтана» (1906), а также последующие работы дореволюционного периода, демонстрирующие выход художником в собственную стилистику, – «Мальчики (Играющие мальчики)» (1911), «Играющие мальчики (Три мальчика)» (1916), «Девушки на Волге» (1915) и др. В послереволюционном творчестве музыкальной пластики и ритмики в его работах становится все меньше, однако можно выделить эскиз панно «Степан Разин» (1918), в котором присутствует пляшущий ритм народной стихии, а также ряд натюрмортных композиций, включающих образ скрипки, – любимого художником музыкального инструмента, – датируемых 1916, 1918 и 1921 гг.

Указанные работы Петрова-Водкина необычайно выразительны, полны динамики, имеют звучный колорит. Музыка на ассоциативном уровне присутствует в каждой из них, что достигается и за счет ритмической организации композиции, и за счет присутствия определенных символов, таких как ноты, музыкальные инструменты, танцевальные движения фигур. Все это усиливает художественную образность картин и углубляет их идейно-смысловое содержание.

Список литературы

1. Бенуа А. Н. Художественные письма. Выставка К. С. Петрова-Водкина // Речь. 1909. 19 нояб. С. 2.
2. Дмитриев В. Купание красного коня // Аполлон. 1915. № 3. С. 13–20.
3. Андреев Л. Картина Петрова-Водкина («Мир искусства») // Русская воля. 1917. 23 февр. С. 3.
4. Шагинян М. К. С. Петров-Водкин (Эскизы к монографии) // Русское искусство. 1923. № 1. С. 9–16.
5. Голлербах Э. У К. С. Петрова-Водкина // Пржектор. 1926. № 16. С. 23–24.
6. Пунин Н. Оптимистическое искусство. (К выставке картин К. С. Петрова-Водкина) // Архитектурная газета. 1937. 12 янв. С. 4.
7. Юон К. Выставка картин К. С. Петрова-Водкина // Известия. 1937. 26 февр. С. 3.
8. Адаскина Н. Л. Педагогическая система К. С. Петрова-Водкина // Очерки по русскому и со-

ветскому искусству. Ленинград: Художник РСФСР, 1974. С. 280–307.

9. Русаков Ю. А. Петров-Водкин. Ленинград: Искусство, 1975. 135 с.

10. Гутина Р. Живописная пластика как выражение большой идеи // Искусство. 1987. № 10. С. 17–20.

11. Селизарова Е. Петров-Водкин и его ученики // Творчество. 1989. № 6. С. 27–28.

12. Тарасенко О. К. Петров-Водкин и традиции древнерусской живописи // Творчество. 1978. № 11. С. 8–9.

13. Адашкина Н. Л. «Право человека быть божественным...» // Библия в культуре и искусстве: материалы науч. конф. «Випперовские чтения – 1995». Вып. 28. Москва: Гос. музей изобразит. искусства им. А. С. Пушкина, 1996. С. 251–271.

14. Грибоносова-Гребнева Е. В. Французские «реализмы» 1920–1930-х годов и живопись К. С. Петрова-Водкина // Искусство XX века. Итоги столетия: избр. материалы конф., дек. 1999 г. Санкт-Петербург: Гос. Эрмитаж, 2003. С. 51–56.

15. Бородина В. И. К. С. Петров-Водкин. Новая оптика для коллектива Земли: монография / Фонд президент. грантов. Хвалынский: Сосновый остров, 2021. 388 с.

16. К. С. Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. сб., вступ. ст. и коммент. Е. Н. Селизаровой. Москва: Совет. художник, 1991. 385 с.

17. Соколов Е. Г. Модерн – декаданс: Р. Вагнер и символизм // *Miscellanea humanitaria philosophiae*: очерки по философии и культуре: к 60-летию проф. Ю. Н. Солониной. Санкт-Петербург, 2001. С. 235–244.

18. Государственный Русский музей. Ф. 105. Ед. хр. 8. Л. 2.

19. Шапорина Л. В. Дневник: в 2 т. [2-е изд.]. Москва: Новое лит. обозрение, 2012. Т. 2: [1946–1967]. 628 с.

20. Батракова С. П. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. Москва: Наука, 1990. 300 с.

21. Голлербах Э. Выставка К. С. Петрова-Водкина // Жизнь искусства. 1920. 22 июля. С. 1.

22. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / авт. вступ. ст. Ю. Рушаков. Ленинград: Искусство, 1970. 629 с.

23. Анисимов Е. В. Русское искусство глазами историка, или Куда ведет Сусанин. Санкт-Петербург: Арка, 2016. 360 с.

References

1. Benua A. N. Artistic letters. Exhibition by K. S. Petrov-Vodkin. Speech. 1909. Nov. 19, 2 (in Russ.).

2. Dmitriev V. Bathing the red horse. Apollo. 1915. 3, 13–20 (in Russ.).

3. Andreev L. Painting by Petrov-Vodkin (“World of Art”). Russian Will. 1917. 23 Febr., 3 (in Russ.).

4. Shaginyan M. K. S. Petrov-Vodkin (Sketches for the monograph). Russian art. 1923. 1, 9–16 (in Russ.).

5. Hollerbach E. At K. S. Petrov-Vodkin. Searchlight. 1926. 16, 23–24 (in Russ.).

6. Punin N. Optimistic art. (For the exhibition of paintings by K. S. Petrov-Vodkin). Architectural newspaper. 1937. Jan. 12, 4 (in Russ.).

7. Yuon K. Exhibition of paintings by K. S. Petrov-Vodkin. Izvestia. 1937. Febr. 26, 3 (in Russ.).

8. Adaskina N. L. Pedagogical system of K. S. Petrov-Vodkin. Essays on Russian and Soviet art. Leningrad: Artist of the RSFSR, 1974. 280–307 (in Russ.).

9. Rusakov Yu. A. Petrov-Vodkin. Leningrad: Iskusstvo, 1975. 135 (in Russ.).

10. Gutina R. Pictorial plasticity as an expression of a big idea. Art. 1987. 10, 17–20 (in Russ.).

11. Selizarova E. Petrov-Vodkin and his students. Creativity. 1989. 6, 27–28 (in Russ.).

12. Tarasenko O. K. Petrov-Vodkin and the traditions of ancient Russian painting. Creativity. 1978. 11, 8–9 (in Russ.).

13. Adaskina N. L. “The human right to be divine...”. The Bible in culture and art: sci. materials conf. “Vipper Readings – 1995”. 28. Moscow, 1996. 251–271 (in Russ.).

14. Griboosova-Grebneva E. V. French “realism” of the 1920–1930s and the painting of K. S. Petrov-Vodkin. Art of the 20th century. Results of the century: selected materials of the conf., dec. 1999. Saint-Petersburg: State Hermitage, 2003. 51–56 (in Russ.).

15. Borodina V. I. K. S. Petrov-Vodkin. New optics for the Earth’s collective: monograph / President foundation grants. Khvalynsk: Sosnovy Ostrov, 2021. 388 (in Russ.).

16. Selizarova E. N. (comp., introductory art., comment.). K. S. Petrov-Vodkin. Letters. Articles. Performances. Documents. Moscow: Sovet. hudozhnik, 1991. 38 (in Russ.).

17. Sokolov E. G. Modern – decadence: R. Wagner and symbolism. *Miscellanea humanitaria philosophiae*: essays on philosophy and culture: on the 60th anniversary of prof. Yu. N. Solonina. Saint-Petersburg, 2001. 235–244 (in Russ.).

18. State Russian Museum. F. 105. D. 8, 2 (in Russ.).

19. Shaporina L. V. Diary: in 2 vols. [2nd ed.]. Moscow: New lit. review, 2012. 2: [1946–1967], 628 (in Russ.).

20. Batrakova S. P. Art and utopia: From the history of Western painting and architecture of the twentieth century. Moscow: Nauka, 1990. 300 (in Russ.).

21. Hollerbach E. Exhibition by K. S. Petrov-Vodkin. Life of Art. 1920. July 22, 1 (in Russ.).

22. Petrov-Vodkin K. S.; Rusakov Yu. (auth. introductory art.). Khlynovsk. Euclidean space. Samarkand. Leningrad: Iskusstvo, 1970. 629 (in Russ.).

23. Anisimov E. V. Russian art through the eyes of a historian, or Where Susanin leads. Saint-Petersburg: Arka, 2016. 360 (in Russ.).