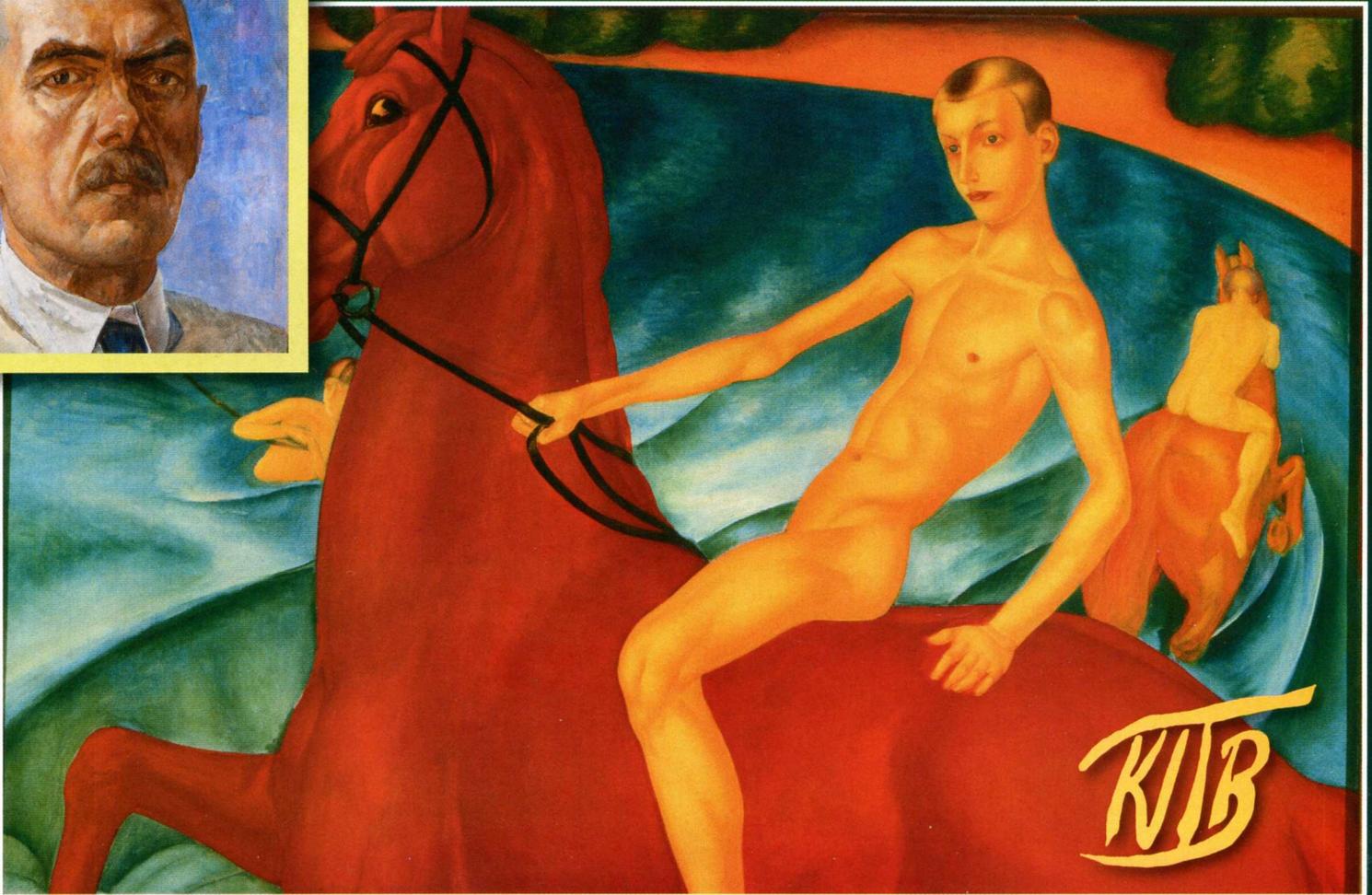
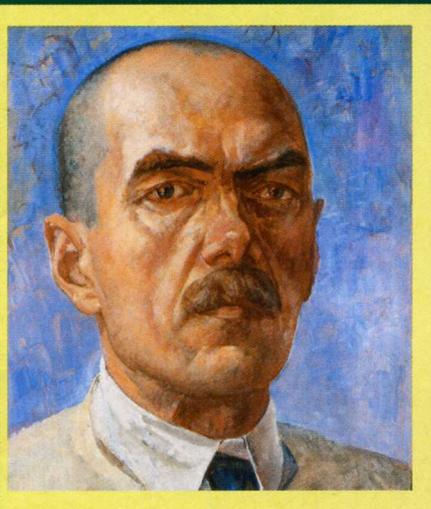


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Петров-Водкин

20



Шедевр «Купание красного коня» (1912) — в деталях

Авангардист Петров-Водкин был сыном сапожника

На него оказали сильное влияние модернизм и иконопись

Революцию 1917 года он принял с большим энтузиазмом

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №20, 2011

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор:

Николаос Скилакис

Главный редактор:

Анастасия Жаркова

Финансовый директор:

Наталья Василенко

Коммерческий директор:

Александр Якутов

Менеджер по маркетингу:

Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

☎ 8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Пабблишинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Сакаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

☎ 8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Украина, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостини»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КГП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпусков.

Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 19.01.2011

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха

3

Знаменитые работы

6

ДЕВУШКИ НА ВОЛГЕ (1915)

СЕЛЕДКА (1918)

1918 ГОД В ПЕТРОГРАДЕ (1920)

1919 ГОД. ТРЕВОГА (1934)

Шедевр

14

КУПАНИЕ КРАСНОГО КОНЯ (1912)

Стиль и техника

20

Картинная галерея

26

СКРИПКА (1918)

ПОРТРЕТ А. А. АХМАТОВОЙ (1922)

СМЕРТЬ КОМИССАРА (1928)

ВЕСНА (1935)

Музеи мира

30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) К. Петров-Водкин. Купание красного коня. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) © К. Петров-Водкин. Автопортрет. 1929. Холст, масло. 47х37. Ж-2430. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 3: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 4: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) Bridgeman/Fotobank.ru; 5: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (центр) К. Петров-Водкин. Новоселье (Рабочий Петроград). Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: К. Петров-Водкин. Девушки на Волге. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 10/11: К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 14: (все) Bridgeman/Fotobank.ru; 15: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 16/17 и 19: К. Петров-Водкин. Купание красного коня. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 21: (верх) К. Петров-Водкин. Мать. Государственная Третьяковская галерея, Москва; (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 22: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 23: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (центр) К. Петров-Водкин. За самоваром. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 24: (верх) К. Петров-Водкин. Портрет С. Д. Мстиславского. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 25/29: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 30/31: (все): Художественно-мемориальный музей К. С. Петрова-Водкина, Хвалынский.

Судьба мастера

Жизнь Петрова-Водкина, сына сапожника из маленького провинциального городка, сложно назвать безмятежной, но мастер и не ждал от жизни покоя.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин родился 24 октября (5 ноября) 1878 года в городе Хвалынске Саратовской губернии. Любовь к этому городку художник пронес через всю жизнь и в 1930 году посвятил ему автобиографическую повесть. «Пусть меня обвиняют в квасном, географическом патриотизме, — писал Петров-Водкин, — но чтобы остаться правдивым до конца, я должен не только сказать, но и воскликнуть: “Только на Волге, только в Хвалынске бывают такие весны. Весны, когда дышишь, купаешься воздухом сквозь всякие стены и запоры”».

Отец будущего живописца был сапожником. В 1881 году его забрали в солдаты и отправили в Петербург, куда вскоре к нему перебралась жена Анна Пантелевна с маленьким Кузьмой. На окраине столичного города, близ казарм Новочеркасского полка, прожили они два с половиной года. Вернувшись в Хвалыньск, Анна Пантелевна поступила в услужение к семейству Михайловых. Сын жил вместе с нею, во флигеле барского дома.

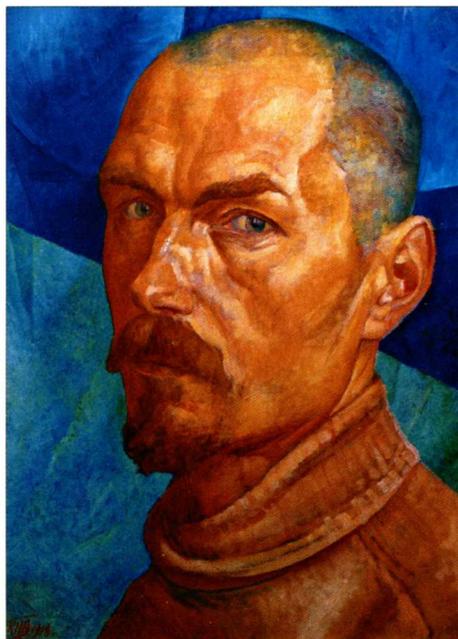
Интерес к искусству проснулся в Петрове-Водкине довольно рано. Уже в школьные годы он свел знакомство с

неким Филиппом Парфеньичем, иконописцем-старовером, и изрядную часть своего свободного времени проводил в его мастерской. Тем не менее, себя самого он еще не мыслил живописцем и по окончании четырехклассного городского училища, проработав лето в судоремонтных мастерских, попытался поступить в самарское железнодорожное училище. К счастью, экзамены были благополучно провалены. Это подтолкнуло Петрова-Водкина к мысли о том, чтобы профессионально заняться «художествами». Зимой он перебивался случайными заказами от самарских вывесочников, а весной пришел в классы рисования и живописи Ф. Е. Бурова. То был живописец посредственный, но искренне влюбленный в искусство и всячески старавшийся привить эту любовь своим ученикам. Когда Петров-Водкин стал заниматься у Бурова, тот был уже тяжело болен. В апреле 1895 года он скончался, и наш герой вернулся в родной Хвалыньск, где

мать его по-прежнему работала горничной у Михайловых.

В описываемое время сюда же приехала сестра хозяйки Анны Пантелеевны, богатая петербургская дама Ю. И. Казарина, пожелавшая построить дачу неподалеку от Хвалынска. В видах предстоящей стройки Казарина выписала из Санкт-Петербурга знаменитого в ту пору архитектора Р. Ф. Мельцера. Дальнейшее происходило в лучших сказочных традициях. Михайловы воспользовались случаем и показали архитектору рисунки юноши, выросшего на их глазах. Мельцер был поражен его способностями и предложил ему помощь в получении дальнейшего образования. Казарина обещала оказать материальную поддержку этому предприятию. И в конце августа 1895 года Кузьма Петров-Водкин, хвалыньский мещанин, выдержал «в числе первых» экзамены в Центральное училище технического рисования барона Штиглица. В этом

© К. Петров-Водкин. Автопортрет. 1918. Холст, масло. 71x58. Ж-2400. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



«Автопортрет», написанный Петровым-Водкиным в 1918 году.

Ранний этюд «Окрестности Хвалынска» (1909) выполнен еще не вполне в «водкинской» манере.

© К. Петров-Водкин. Окрестности Хвалынска. Около 1909. Холст, масло. 51x64. Ж-8473. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010





«Групповой портрет художников «Мира искусства»» (1916–20) кисти Кустодиева. Петров-Водкин — стоит лицом к зрителю, взявшись рукой за стул.

© Б. Кустодиев. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». Эскиз. 1920. Холст, масло. 52x89. Ж-1864. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

заведении готовили скорее не художников, а ремесленников, «прикладников», и молодой провинциал, поначалу с головой окунувшийся в занятия, через некоторое время охладил к системе, насаждаемой в училище. В 1897 году он перевелся в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), где в это время после нескольких лет застоя как раз «повеяло свежестью» благодаря переменившемуся преподавательскому составу. В эти годы здесь набирали учеников В. А. Серов (у которого довелось учиться Петрову-Водкину), И. И. Левитан, П. П. Трубецкой, К. А. Коровин. Соучениками и товарищами нашего героя стали такие впоследствии известные живописцы, как Мартирос Сарьян, Павел Кузнецов, Михаил Ларионов, Илья Машков, Петр Уткин.

В МУЖВЗ Петров-Водкин шел одним из первых как по рисунку, так и по общеобразовательным предметам. Более того, обладая умом пытливым и неуспокоенным, он стремился приобщиться к таким областям знания, которые ему как художнику, казалось бы, никогда не должны были пригодиться. Осенью 1899 года Кузьма Сергеевич сообщил матери (с нею он делился почти всеми своими переживаниями) о том, что начал слушать курсы по физике и химии: «Сколько интересного для меня открылось, о чем я знал только понаслышке». Следует отметить, однако, что уже в эти годы Петров-Водкин мог бы сделать гораздо большие успехи в живописи, если бы не «разбрасывался» своими талантами. Некоторое время он пытался совместить занятия изобразительным искусством с литературой, подумывая даже о том, чтобы именно литературу сделать «главным ремеслом» своей жизни.

«Лето» Пьера Пюви де Шаванна, оказавшего серьезное влияние на Петрова-Водкина.



В 1905 году, уже после окончания училища и получения диплома «неклассного живописца», Петров-Водкин отправился в свое первое большое заграничное путешествие — по Италии (до этого он бывал только в Мюнхене). По возвращении в Петербург художник несколько месяцев почти не прирагивался к краскам, будучи поглощен ходом постановки своей пьесы «Жертвенные» в Передвижном театре Гайдебурова. Успех ее настолько вдохновил его, что, даже приехав осенью 1906 года в Париж, он продолжил работу над пьесой. Охлаждение к литературе наступило лишь год спустя.

Парижский период ознаменован не только напряженными занятиями живописью и рисунком, но и серьезными переменами в личной жизни Петрова-Водкина. В 1906 году, живя в скромном семейном пансионе в пригороде Парижа, он познакомился с Марией Йованович, дочерью хозяйки. Роман развивался быстро, и вскоре уже Кузьма Сергеевич сделал Маре, как все называли девушку, предложение. Молодые люди заключили брак в мэрии (обвенчаться они смогли лишь несколькими годами позже, да и то не без затруднений, — Мария была католичкой) и переехали в Париж. «Теперь кажется, — писал вскоре после свадьбы «молодой муж» матери, — что целая половина жизни была мне совершенно неизвестна до моей последней встречи... Я не ожидал такой привязанности ко мне».

Вернувшись в 1908 году в Петербург, Петров-Водкин с головой окунулся в художественную жизнь столицы. Он принимает участие в выставке «Золотого руна», готовит свою



© К. Петров-Водкин. Богоматерь «Умиление злых сердец». 1914-1915. Холст на дереве, масло. 100,2x110. Ж-11200. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

«Богоматерь "Умиление злых сердец"» (1914—15) — одна из «иконописных» работ Петрова-Водкина.

появление на свет которой было праздником не только для немолодой уже четы, но и для Анны Пантелеевны, заждавшейся внуков. Ей Кузьма Сергеевич писал: «Я не могу описать, что я чувствую, глядя на этого сосунка с розовенькой, чистой мордочкой, с блестящими глазками, целуя бархат ее волосиков, покрывающих головку».

Следующие годы прошли, как и предыдущие, в трудах и разъездах (в 1924—25 годах художник находился с семьей в командировке во Франции). К прежним заботам прибавилась борьба с туберкулезом легких, обнаруженным у Петрова-Водкина в 1927 году. Болезнь протекала капризно, то давая надежду на выздоровление, то вновь лишая мастера сил жить и работать.

15 февраля 1939 года, через два года после последней персональной выставки художника (в Русском музее) и через год после написания последней картины, Кузьма Сергеевич Петров-Водкин скончался.

первую персональную выставку, вступает в объединение «Мир искусства», а в 1912 году выставляет «Купание красного коня» — картину, сделавшую его знаменитым.

Революцию 1917 года мастер принял так же, как и многие представители интеллигенции того времени, — с энтузиазмом. Он участвовал в различных комиссиях, которых организовывалось так много в первые послереволюционные годы, выполнял плакаты, преподавал в Высшем художественном училище, открытом после упразднения Академии художеств в 1918 году, читал лекции. В 1921 году Петров-Водкин был командирован в Туркестан в качестве члена научно-художественной экспедиции, призванной определить состояние разрушающихся памятников архитектуры и «художественно зафиксировать» их.

В 1922 году, 1 октября, родилась Елена Петрова-Водкина, «Ленушка», единственная и долгожданная дочь художника,



«Новоселье (Рабочий Петроград)». Эту картину Петров-Водкин написал за два года до смерти.

ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | | | |
|------|--|------|---|
| 1878 | Родился в Хвалынске Саратовской губернии в семье сапожника. | 1912 | Заканчивает «Купание красного коня». |
| 1890 | Отдан в четырехклассное городское училище. | 1917 | Входит в Совет по делам искусств, возглавляемый А. М. Горьким, а также в Комиссию по реорганизации Академии художеств. Через год избирается профессором-руководителем мастерской живописного отделения Высшего художественного училища. |
| 1894 | Поступает в Классы живописи и рисования Ф. Е. Бурова в Самаре. | 1921 | Едет в командировку в Туркестан. Год спустя рождается дочь художника, Елена. |
| 1895 | Зачислен в Центральное училище технического рисования барона Штиглица в Санкт-Петербурге. | 1930 | Завершает работу над первой частью автобиографической трилогии, названной «Моя повесть. Часть 1. В гнезде» (это название позднее заменено на «Хлыновск. Моя повесть»). Спустя два года заканчивает вторую часть трилогии, «Пространство Эвклида. Моя повесть. Книга 2». |
| 1897 | Переводится в МУЖВЗ. Знакомится с Кузнецовым, Сарьяном, Уткиным. | 1939 | Умирает 15 февраля в Ленинграде. Похоронен на Волковом кладбище. |
| 1904 | Оканчивает МУЖВЗ, путешествует по Италии. Пишет пьесу «Жертвенные», принятую к постановке Передвижным театром Гайдебурова. | | |
| 1906 | Едет в Париж. Женится на Марии Йованович. В следующем году совершает путешествие по Северной Африке. | | |
| 1908 | Возвращается в Россию, живет в Санкт-Петербурге. | | |

Девушки на Волге

(1915)

96 x 120 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Иконописные традиции



«Конструкция» косо-гора, с которого спускаются женщины, делает его чрезвычайно похожим на традиционные иконописные «горки» с «лещадками» (уступами).



Платок, обмотанный вокруг головы этой девушки, напоминает венец, изображаемый на иконах вокруг голов святых.



«Йод и синька» — так назвал любимое Петровым-Водкиным сочетание цветов один из художественных критиков.

Рядом с матерью стоит маленькая девочка. Обратите внимание на то, что художник сознательно пренебрегает здесь пропорциями детского тела, изображая ребенка «уменьшенным взрослым». Точно так же пишут детей (например, Деву Марию на иконах «Введение во храм») иконописцы.



Наравне с «Купанием красного коня», картина «Девушки на Волге» может быть названа одной из важнейших вех в творчестве Петрова-Водкина. Начата она, как и многие другие работы мастера, в Хвалынске и основана на впечатлениях действительной жизни. Эскиз картины, сделанный в 1914 году, совершенно не обещает ни масштабности, ни величавой статичности, которые определяют звучание «Девушек на Волге». С точки зрения колорита, полотно построено в полном согласии с водкинской теорией

«трехцветия», предполагавшей работу с тремя основными цветами спектра — синим, красным и желтым. Звучная, открытая цветовая гамма придает картине особые декоративность и монументальность, свойственные уже некоторым предыдущим вещам Петрова-Водкина (в том числе «Купанию красного коня»). Кроме того, очевидно, что при работе над «Девушками» художник помнил о старинных русских иконах и фресках мастеров Раннего Возрождения, виденных им во время путешествия по Италии.



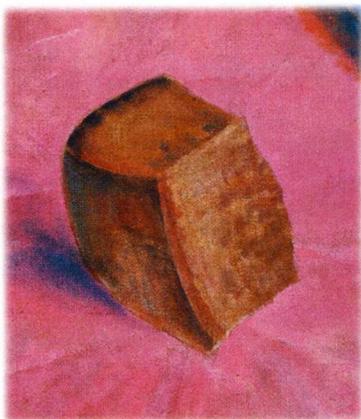
Селедка

(1918)

58 x 88,5 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

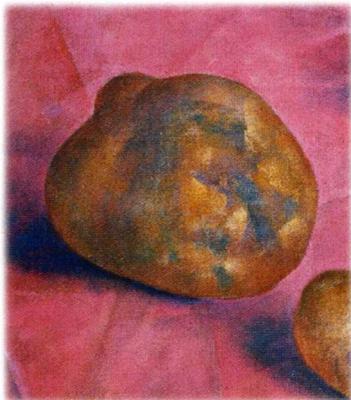
Символ эпохи



Художник умело передает фактуру влажного ржаного хлеба. Он не разрезан на куски, а лежит «пайкой», и это тоже примета времени — хлеб не резали, чтобы он «не растерялся на крошки».



Некоторые искусствоведы полагают, что красная скатерть, на которой лежит селедка, имеет символическое значение, изображая собою «революционные будни».



Все «герои» натюрморта — кусок хлеба, картофелины, селедка — изображены отдельно друг от друга (то есть ни один из них не загораживает другой). Это придает им некую значительность и одновременно делает натюрморт еще более «сиротским».



Обычная петроградская селедка 1918 года. В меру тощая, с пятнами ржавчины, набившая уже оскомину и все-таки жадно съедаемая.



В этом нищенском натюрморте, так не похожем ни на роскошные снеды Снейдерса, ни даже на скромные кухонные картины Шардена, отразилась, как в зеркале, целая эпоха. Эпоха военного коммунизма, чьим гастрономическим (и не только) символом была селедка. Селедку «выдавали», «получали» и «доставали», ею (нельзя сказать «ее ели») поддерживали слабеющие силы своих организмов аборигены Москвы и Петрограда. Селедку выменивали на калоши, дрова, шерстяные вещи. И уже в 1918—19—20 годах она постепенно становилась историей. Наравне с Домом искусств, наравне с блоковскими «Двенад-

цатью» и печкой-буржуйкой, растапливаемой книгами и дедовской мебелью и согревающей лишь небольшой пятючок вокруг себя. Пожалуй, не найдется ни одной повести, ни одного рассказа, написанного о тех годах и обошедшего своим вниманием селедку (очень ярко, например, она «выведена» у Евгения Замятина: «Все от восемнадцати до пятидесяти были заняты мирным революционным делом — готовили к ужину котлеты из селедок, рагу из селедок, сладкое из селедок»). Но, конечно, выразительнейший памятник селедке 1918 года — натюрморт Петрова-Водкина, который вы видите перед собою.



© К. Петров-Водкин. Селедка. 1918. Холст, масло. 58x88,5. ЖБ-1254. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

1918 год в Петрограде

(1920)

73 x 92 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Петроградская мадонна



Разбитые стекла в окнах, за которыми полнейшая темнота, наводят на мысль, что до революции в этом здании располагалось некое казенное учреждение.



Владислав Ходасевич, живший в годы военного коммунизма в Петрограде, вспоминал, что город удивительно похоршел в своем несчастье. «Дома, даже самые обыкновенные, — писал он, — получили строгость и стройность, которой ранее обладали одни дворцы. Петербург обезлюдел... и оказалось, что неподвижность более пристала ему, чем движение».

Петербуржцы вспоминали, что в 1918—19 годах все стены в городе были заклеены декретами и воззваниями, поначалу собиравшими вокруг себя толпы, а некоторое время спустя — боязливо обходимыми.



Лицо женщины сразу же ассоциируется с ликом Богоматери. «Усугубляют» эту иконописную ассоциацию и белый платок на голове, и накидка на плечах женщины, похожая на Покров Богородицы.



Одно из самых знаменитых полотен художника, известное также под названием «Петроградская мадонна». Это тоже — картина-символ, картина-эпоха. Автор не ставит перед собой задачу «сфотографировать» действительность, однако ни одной «нереальной» детали мы здесь не найдем. Мрачные здания, каких так много в Петербурге-Петрограде, широкие пустые улицы, люди в изветшавшей одежде, занятые обсуждением слухов и добыванием пищи. Все это — на заднем плане. Впереди же и (что немаловажно) как бы «над» панорамой революционного Петрограда — женщина в белом платке с иконописным

ликом, прижимающая к груди дитя — ровесника, по-видимому, октября 1917 года. И в этой женщине тоже нет ничего «мистического». Мало ли было таких женщин и таких младенцев во все времена на Руси? Одним словом, ложной многозначительности в картине нет. Но есть подлинная значительность. И женщина с младенцем, стоящая над Петроградом, воспринимается не только как мать своего ребенка, но и как хранительница жизни, будущего, защитница тех маленьких людей, что брошены под колеса истории вместе со своими семьями, скарбом, надеждами и страхами.



1919 год. Тревога

(1934)

169 x 138 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Тревога» — последнее значительное полотно художника. Первые наброски к нему он создал в 1925 году, но должно было пройти еще почти десять лет, чтобы образ обрел законченность, зазвучал в полную силу. Время действия картины Петров-Водкин обозначает довольно четко — 1919 год, однако зритель вправе отнестись к этой дате с недоверием. 1934 год не менее способствовал тревожному настроению, страху за семью, за свою жизнь, за будущее детей. Поэтому вполне уместно предположить, что цифра, простав-

ленная мастером, декларативна, и на самом деле «Тревога» представляет собой «чемодан с двойным дном». Подобное «двойное дно» обнаруживается во многих живописных и литературных произведениях 1930-х годов. Так, в «Судьбе барабанщика» Гайдара мы имеем дело с мальчиком, чей отец сидит в тюрьме за растрату, но подспудно в этой повести звучит несколько иной мотив (вернее, сплетение нескольких горьких мотивов), наводящий читателя на мысль, что не растрата имела место быть, а нечто другое.

Мрак за окнами



Автор придает лицу женщины выражение напряженного ожидания, вслушивания в окружающую маленькое семейное гнездо темноту. У зрителя даже создается впечатление, что она уже услышала что-то.



Отец семейства, прильнувший к стеклу, — конечно, самая выразительная фигура во всей композиции. Кто он? Мелкий клерк, мастер на заводе, бухгалтер? Над его скромным благополучием (может быть, над жизнью даже) нависла угроза, синей темнотой вползающая в окно.

На стуле лежит смятая газета. Кроме «красного» заголовка, в ней отчетливо читается только одно слово — «враг». Этим словом пестрели газеты как в 1919-м, так и в 1934 году.



Лишь самый младший член семьи ни о чем не беспокоится и улыбается во сне. Эта детская сонная безмятежность придает картине нечто особенно щемящее.





© К. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934. Холст, масло. 169x138. ЖБ-1269. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Купание красного коня

(1912)

160 x 186 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Купание красного коня» явилось вехой не только в творчестве Петрова-Водкина, но и во всей истории русской живописи (и даже более общо — в истории России). После октября 1917 года огненный конь, напоминающий коня Георгия Победоносца со старинных икон (недаром в то время наш герой уделял много времени изучению творений древних мастеров-иконописцев), стал восприниматься многими как символ перемен, ожидавших страну.

Нужно сказать, что даже сам автор картины был потрясен тем новым звучанием, которое получила его картина после Первой мировой войны и революции. «Так вот почему я написал своего “Красного коня!”» — воскликнул он, когда началась война. В 1912 году «знать» о том, что ждет Россию, было еще нельзя. Но можно было смутно предчувствовать. И надо сказать, что предчувствия владели, по-видимому, не только Петровым-Водкиным, но и устроителями выставки «Мира искусства», поместившими «Купание» над входом, как алый стяг.

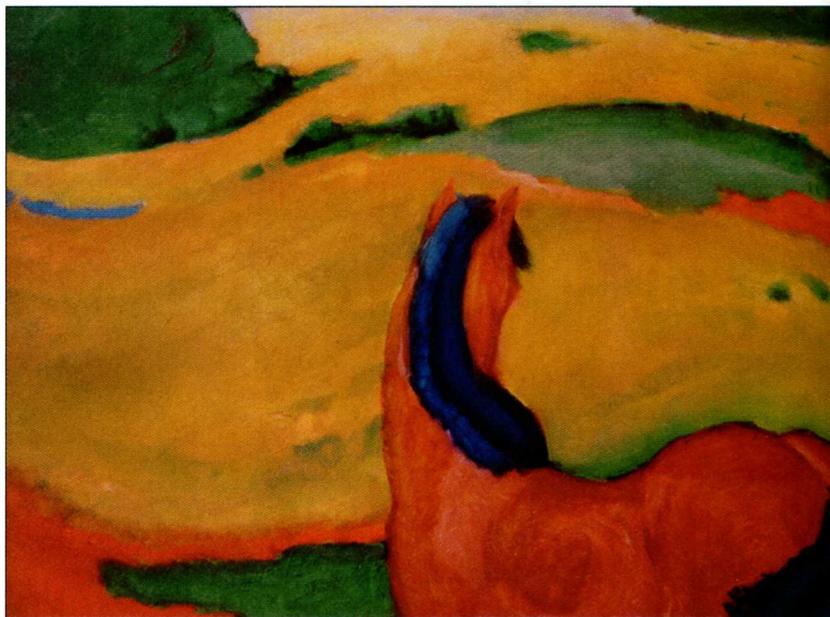


Икона новгородской школы «Святой Георгий и дракон» (XIV век).

«Конь-огонь»

Лошади, эти статные благородные животные, на протяжении многих веков вдохновляли живописцев.

Если совершить даже не очень глубокий экскурс в историю искусства, станет ясно, что конь — одно из самых популярных животных у живописцев и скульпторов. Благородство черт, стать, горделивый нрав лошадей вдохновля-



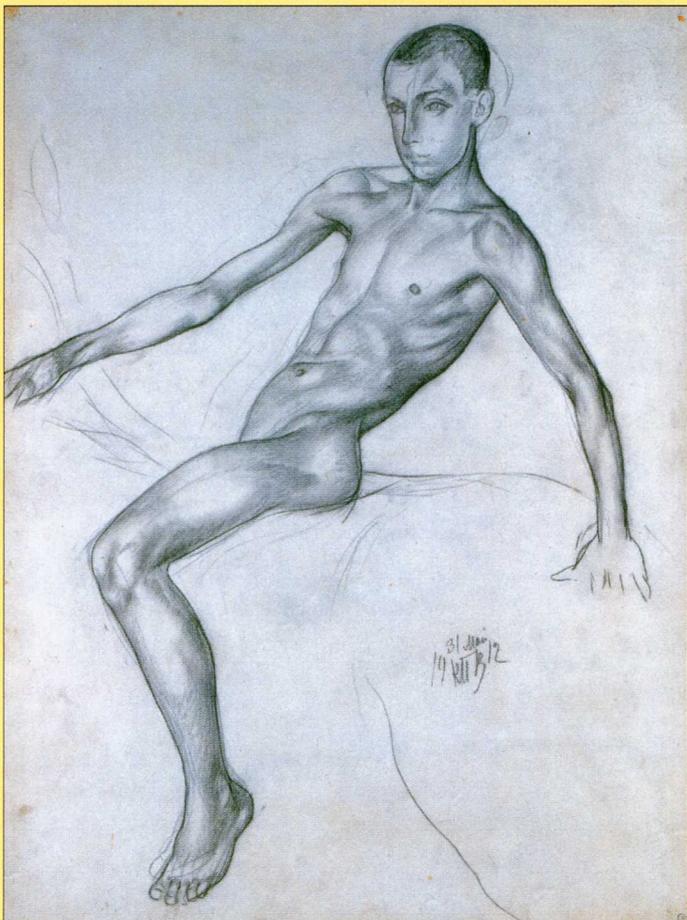
«Лошадь в пейзаже» (1910) Франца Марка — почти «ровесница» водкинского «Красного коня».

ли художников самых разных эпох. Увлеченно рисовали лошадей Леонардо да Винчи и Паоло Уччелло. Творчество английского художника Стаббса было почти целиком «лошадиным». Дега проводил на скачках долгие часы с альбомом для набросков и карандашом. А Франц Марк, талантливый, но, к сожалению, рано погибший немецкий мастер, каждой своей «конской картиной» буквально признавался в любви к лошадям. Он писал: «Мы не должны изображать лес или лошадь такими, какими мы привыкли их воспринимать. Мы должны изображать их сущность, лежащую за границами видимого сходства». Однако «Красный конь» Петрова-Водкина стоит в стороне от произведений вышеназванных художников, ибо он был вдохновлен скорее не «светской» традицией изображения лошадей, а иконописной. В иконописи же конь Георгия Победоносца возвышался до символа, олицетворяя собою светлую силу, побеждающую зло.

Воссоздаем работу Петрова-Водкина

К работе над «Купанием красного коня» Петров-Водкин приступил летом 1912 года. Тогда, впрочем, он еще не ведал, что этому полотну суждено стать символом эпохи. Не знал даже, что, собственно, напишет он на холсте. Да еще и холст не был натянут на подрамник. Художник просто делал зарисовки с коня Мальчика, с которым «познакомился», гостя вместе с женой на хуторе Мишкина Пристань близ села Гусевка Царицынского уезда в семье своей ученицы Натальи Грековой (дочери генерала Петра Грекова). Мальчик особенно полюбился Марии Федоровне (Маре) Петровой-Водкиной, совершавшей на нем длительные прогулки. Позже, когда она уехала в Петербург готовить квартиру к зиме, художник писал ей трогательные письма «с участием» Мальчика: «После сеанса его (Мальчика) много ласкал, — и за тебя; я его спрашивал, не забыл ли он тебя — это растрогало его до слез. Нет, право, можно подумать, что он тоскует, вспоминая прогулки с дамой своего сердца...»

© К. Петров-Водкин. Мальчик верхом на лошади. 1912. Этюд для картины «Купание красного коня». Бумага, уголь. 62,9x46,9. Р-1790. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



«Играющие мальчики» (1911).

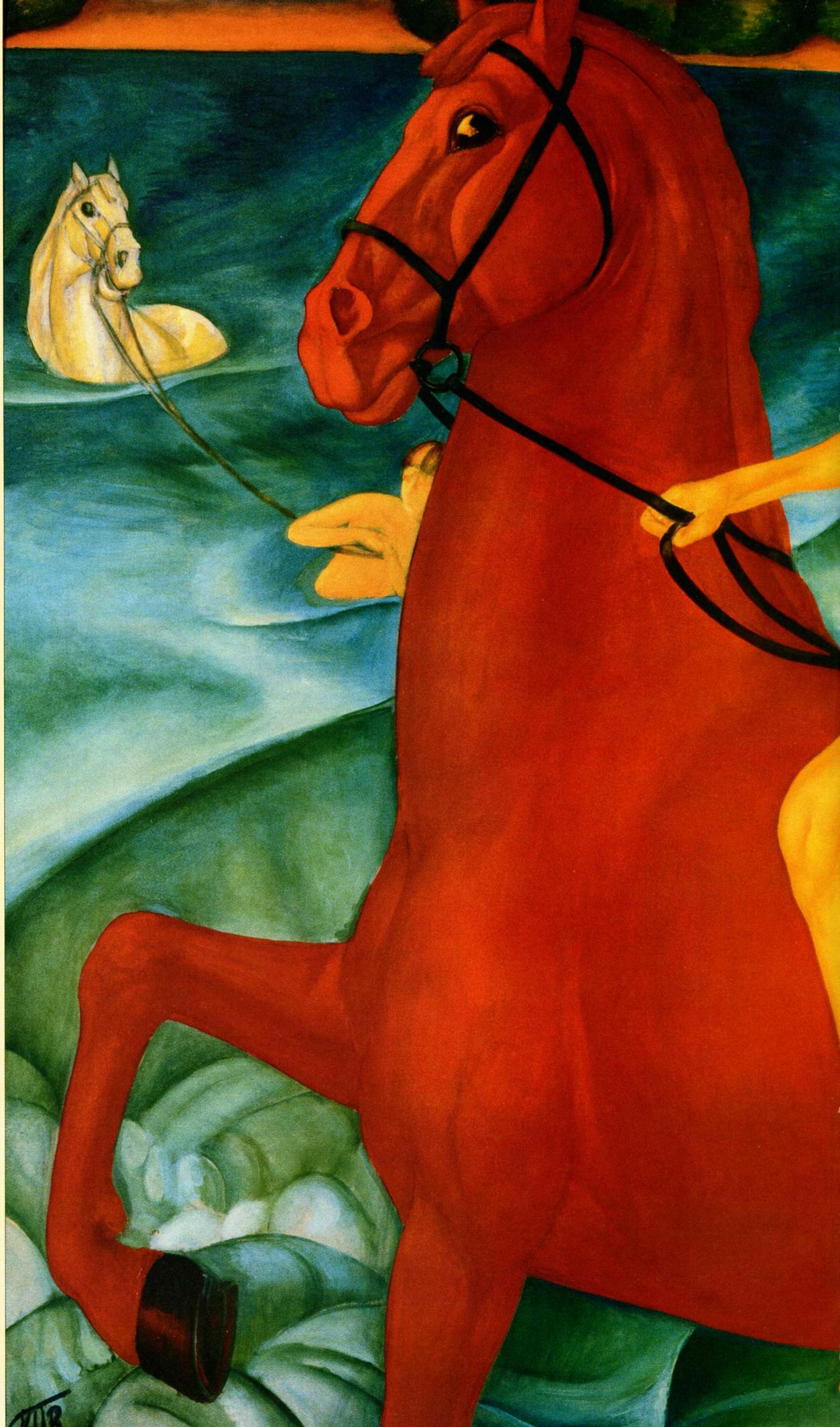
© К. Петров-Водкин. Мальчики. 1911. Холст, масло. 123x157. ЖБ-1244. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Сам Петров-Водкин вспоминал позже: «Я начал писать купание вообще. У меня было три варианта. В процессе работы я предъявлял все больше и больше требования чисто живописного значения, которые уравнивали бы форму и содержание и дали бы картине социальную значимость».

По дороге в столицу Петров-Водкин заехал в Хвалынский к родителям. Здесь он написал со своего двоюродного брата Шуры отрока, сидящего верхом на коне. Но на этом подготовительная работа над картиной еще не была закончена. В Петербурге художнику предстояло увидеть расчищенные от позднейших записей новгородские иконы XV века, колорит и композиция которых поразили его. Именно встреча с иконами определила символически-обобщенное, «эмблематическое» звучание «Купания красного коня». И как раз благодаря новгородским иконам «Красный конь» стал красным.

Так сложилось, что долгое время это полотно, являющееся сейчас гордостью Третьяковской галереи, находилось за границей. Весной 1914 года оно «поехало» на Международную Балтийскую выставку, проходившую в Швеции, да так там (в связи с началом Первой мировой войны) и осталось. Лишь в 1950 году Швеция вернула, по требованию вдовы Петрова-Водкина, картину в Россию.

Набросок к картине «Купание красного коня» (1912).







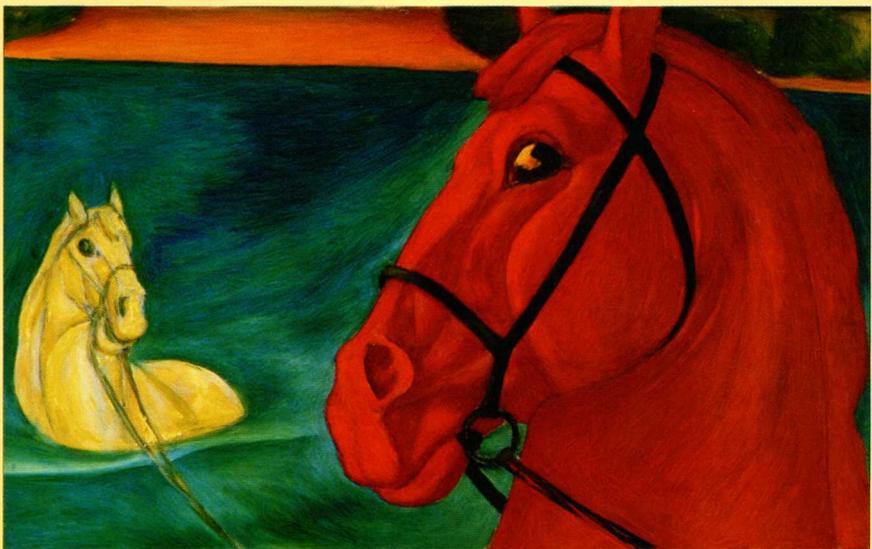
1. НАБРОСОК

На первом этапе наш художник выполнил иттриховой рисунок с детальным обозначением «черт лица» лошадей. Затем он закрасил фоновые области среднего и заднего планов. Подмалевок под воду выполнялся смесью синего ультрамарина, берлинской лазури, обожженной тердисиины и белил, подмалевок под песчаный берег — смесью желтого кадмия, желтой охры, обожженной тердисиины и белил. Для того чтобы наметить растительность на берегу, художник взял смесь синего ультрамарина и изумрудной зелени.



2. ЛОШАДИ

На этом этапе наш художник «озаботился» проработкой тел коней. Для тела белой лошади использовалась смесь натуральной тердисиины, зеленой земли и белил. Промежутки между мазками основной смеси были закрасены смесью желтой охры, берлинской лазури и белил (с преобладанием последних в светлых областях). Основную смесь для красного коня художник составил из среднего красного кадмия и ализаринового кармина (сбруя была намечена черной краской). Тени в данном случае наносились поверх просохшего нижнего слоя.



3. ПОЛУТОНА И ЗАДНИЙ ПЛАН

На завершающем этапе наш художник сгладил переходы между цветовыми областями и черной краской прорисовал мелкие детали, а затем перешел к воде. Светлые участки водной глади он написал смесью синего кобальта, желтой охры и белил, средние — смесью синего ультрамарина, берлинской лазури, желтой охры и белил, а наиболее темные — смесью синего кобальта, синего ультрамарина и черной краски. Для воссоздания полутонов на песчаном берегу художник смешал красный кадмий, обожженную тердисиину и средний желтый кадмий, а для бликов на кустах — лимонную желтую, желтую охру и изумрудную зелень.

Вестник

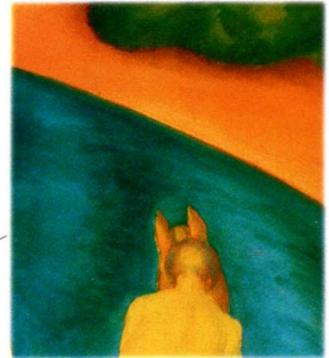
Главный цвет

В «Купании красного коня» мы уже имеем дело с «трехцветкой» — колористической системой, определившей все дальнейшее творчество художника. Кроме того, известно, что Петров-Водкин каждую нацию (вернее сказать, национальную культуру) наделял «своим» цветом и считал, что о культуре можно судить по степени ее красочности. Главным цветом России он мыслил красный, «дополняющий зелень полей».



Отрок

Всадник, написанный Петровым-Водкиным с «кузена» Шуры, похож на некоего иконописного отрока. А еще — на угловатых, но по-своему красивых мальчиков, которых часто изображал Александр Иванов, создатель «Явления Христа народу».



Сферическая перспектива

В «Красном коне» мы впервые сталкиваемся не только с трехцветием, но и со сферической перспективой. Любопытно, кстати, и то, что на картине нет горизонта. Река не уходит вдаль, а «вздыбливается» за спиной всадника, образуя «вертикальный» фон. При этом известно, что в раннем (утраченном) варианте картины горизонт имелся.

Натянутые поводья

Натянутые поводья в худой мальчишеской руке — не есть ли это тоже символ грядущих перемен?



«Клубление»

Вокруг ног коня странным образом взвихряется, «клубится» вода, словно не по воде шагает конь, а по темным грозовым облакам, готовым разверзнуться ливнем и молниями.



«Складки» воды

От ног этого коня расходятся декоративные волны, похожие на складки тяжелого полотна.

Иконописец и авангардист

Решающую роль в творческой судьбе Петрова-Водкина, одного из интереснейших мастеров русского авангарда, сыграло знакомство с древними иконами.

Свой путь в искусстве Петров-Водкин начал в старообрядческой иконописной мастерской родного Хвалынска. Именно здесь он впервые взял в руки кисти, попробовав повторить работу иконописцев. Возможность «сделать чудо самому» потрясла его, однако в этом потрясении было еще много детски-неопределенного. Осознанное решение посвятить себя живописи Петров-Водкин принял лишь в 1894 году, когда поступил в Классы рисования и живописи Бурова, посредственного живописца, «застывшего» на полпути между академизмом и критическим реализмом. Занятия у него помогли юному художнику лишь поначалу. Усвоив азы, в Классах делать было, в сущности, нечего. «До окончания нашего пребывания у Бурова, — вспоми-

нал впоследствии Петров-Водкин, — мы ни разу не попытались подойти к натуре, благодаря чему не получали настоящей ценности знаний...» Гораздо более полезными оказались два года, проведенные художником в училище Штигица. Дело здесь было поставлено строго, на немецкий манер, а главнейшим предметом считалось черчение.



© К. Петров-Водкин. Берег. 1908. Холст, масло. 128x159. ЖБ-1249. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Символизм

В сущности, «нечто символистское» можно разглядеть уже в самых ранних работах Петрова-Водкина, написанных им еще в МУЖВЗ. Однако то были лишь «пробы пера», обусловленные влиянием Борисова-Мусатова и — шире — всех тех веяний, что носились в воздухе на рубеже веков. Говорить же с полным пра-



© К. Петров-Водкин. Сон. 1910. Холст, масло. 161x187. ЖБ-1242. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

вом о символизме в творчестве Петрова-Водкина мы получаем возможность лишь начиная где-то с 1906 года, то есть с первых картин, написанных молодым художником в Париже. Все они в той или иной мере обнаруживают увлечение мастера французским символизмом, в особенности — творчеством Пьера Пюви де Шаванна. О своей влюбленности в него он спустя тридцать лет вспоминал так: «В обход и Лувра, и новейших течений я трусливо, словно из-под полы, любовался Пювисом де Шаванном». Из-под полы увиденный Пюви проглядывает почти во всех работах Петрова-Водкина этого периода. Блеклый «фресковый» колорит, стремление к бессюжетности и одновременно к многозначительности образа, статичность поз, архаизация — все эти черты, присущие искусству Пюви де Шаванна, без труда находятся и в водкинском «Береге» 1908 года (вверху). Более самостоятелен «Сон» (слева), написанный уже в 1910 году, в Петербурге. Однако и он сильно напоминает «композиции-видения» Пюви.

Мать и дитя

Тема материнства — одна из главнейших в круге тем Петрова-Водкина. Истоки интереса к ней следует искать, видимо, как в увлечении художника иконописью, так и в его стремлении «обхватить» искусством самые глубокие и основополагающие понятия человеческого бытия. В представленной справа работе «Мать», одной из первых картин «настоящего» Петрова-Водкина (она была начата даже раньше «Купания красного коня»), женщина, кормящая дитя, показана буквально царицей мира. Она сидит на высоком холме, позади которого расстилается бескрайний пейзаж (так напоминающий родные мастеру «по-над-волжские» просторы). Этот величавый фон отнюдь не умаляет фигуру матери, но, напротив, ложится как бы ковром для ее босых ног. Менее известна другая картина художника, также связанная с темой материнства, — «Утро. Купальницы», 1917 (внизу). Тревожное, щемящее (как беззащитны эти голые люди, женщина и мальчик, как скудно устроены их тела, но как прочно держится в этих хрупких обиталищах душа — пока еще почти одна на двоих), это полотно по атмосфере предваряет «Петроградскую мадонну».



© К. Петров-Водкин. Утро. 1917. холст, масло. 161x129. ЖБ-1261. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Поначалу Петров-Водкин был очень увлечен занятиями и шел среди лучших учеников, однако через некоторое время ему прискучила «немецкая рутинa», и он сбежал. Сбежал, что характерно, не в Академию художеств, а в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Художественная жизнь в Москве тех лет была ключом. Ученики МУЖВЗ, разочаровавшиеся в реалистической живописи в духе поздних передвижников, напряженно искали новые средства выразительности, методом проб и ошибок вырабатывали собственное художественное мироощущение. Подобные поиски были немислимы без поисков «новых кумиров». Таковыми стали для Петрова-Водкина и его однокашников Борисов-Мусатов и Врубель («Врубель был нашей эпохой», — говорил впоследствии герой нашего выпуска). Жила в молодых людях и тяга к путешествиям, к освоению и «одомашниванию» новых горизонтов. Мартирос Сарьян едет в Армению, Павел Кузнецов — через Скандинавию на север России, Сапунов «сотоварищи» — в Италию. Петров-Водкин поначалу удовлетворял свою страсть к дороге частыми поездками в Петербург, где он исполнял «живописные поручения» Мельцера и рекомендованных им заказчиков, но в 1901 году и он решил совершить настоящее путешествие. Планы были грандиозными: на велосипеде проехать через Варшаву и Мюнхен в Италию. Велосипед приказал долго жить на русско-германской границе, и Италию пришлось «отменить». Однако до Мюнхена (сюда Петров-Водкин

Сферическая перспектива

Как вспоминал Петров-Водкин, к «сферической перспективе» его подтолкнули не какие-либо умозрительные выкладки, а действительное событие, произошедшее с ним, когда он, будучи подростком и живя в Хвалынске, поднялся на холм и, повинуясь переполнявшему его чувству, бросился на землю. «Здесь, на холме, когда я падал наземь, — писал он впоследствии, — передо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа, какого я еще никогда, кажется, не получал... Я увидел землю как планету. Обрадованный новым космическим открытием, я стал повторять опыт боковыми движениями головы и варьировать приемы. Очертя глазами весь горизонт, воспринимая его целиком, я оказался на отрезке шара, причем шара полого, с обратной вогнутостью, — я очутился как бы в чаше, накры-



© К. Петров-Водкин. Полдень. 1917. Холст, масло. 89х128,5. ЖБ-1263. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

той трехчетвертьшарием небесного свода. Неожиданная, совершенно новая сферичность обняла меня на этом затоновском холме. Самое головокружительное по захвату было то, что земля оказалась не горизонтальной и Волга держалась, не разливаясь на отвесных округлостях ее массива, и я сам не лежал, а как бы висел на земной стене». Открытие это еще долго отлеживалось в тайниках души художника и проявилось в какой-то мере только в «Купании красного коня», а в полную силу — в еще более поздних картинах, таких, например, как «Полдень. Лето», 1917 (вверху) и «Первые шаги», 1925 (слева).



© К. Петров-Водкин. Первые шаги. 1925. Холст, масло. 82х65. ЖБ-1259. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

стремился, главным образом, ради известной школы Антона Ашбе) художник все-таки добрался, сделал по дороге остановку в Дрездене с его знаменитой Картинной галереей. В том же году состоялось событие, буквально перевернувшее все представления Петрова-Водкина о живо-

писи: на Восьмой Международной художественной выставке он увидел работы французских импрессионистов. Знакомство с Моне, Сислеем, Ренуаром, Писсарро поселяло в нем, как сам он говорил несколько позднее, «разлад и с самим собой, и с Мюнхеном, и с Московским училищем». Как показало дальнейшее творческое развитие мастера, импрессионизм не был близок ему, но в 1901 году встреча с ним имела большое значение для молодого живописца, продемонстрировав ему относительность тех идеалов, которым он привык поклоняться.

Вернувшись в Москву, художник перешел из общих классов МУЖВЗ в мастерскую Валентина Серова, скоро отметившего выдающиеся способности своего ученика («У Вас замечательный аппарат, он работает в точности и великолепно. Вы умеете брать натуру и делать из нее живопись», — говорил наставник ему в своей обычной, сдержанно-суховатой, манере).

Летом 1902 года Петров-Водкин, Кузнецов и Уткин отправились в Саратов, где должны были расписать одну из местных церквей. На сей труд «благословил» начинающих живописцев Борисов-Мусатов, навещавший их в Са-

Жанр

Сочетание «Петров-Водкин» и «жанровая живопись» звучит и выглядит несколько странно. Тем не менее, некоторые его картины являются именно жанрами, просто мы их не рассениваем как таковые. Жанровая живопись в нашем понимании неразрывно связана с малыми голландцами, фламандскими мастерами, старыми французами (главным образом, с Шарденом). Жанр для нас — это нечто забавное, милое, а если и не забавное, то, в любом случае, приземленное, бытовое. И вот как раз «быта» в жанровых картинах Петрова-Водкина мы не найдем. Перед нами картина «За самоваром», 1926 (внизу). Что может быть ближе к быту, к обывательству даже? Однако ничего обывательского здесь нет. Есть только человечески-теплое, родное, но и почему-то тревожное. Так остро чувствует-



© К. Петров-Водкин. На линии огня. 1916. Холст, масло. 196x275. ЖБ-1894. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ся здесь хрупкость налаженного обихода, отношений, что вчуже боязно становится и за эту женщину, и за этого мужчину, и даже за девственно-белую фарфоровую чашку на синей скатерти. Еще меньше от «жанра» в жанровой, по сути, картине «На линии огня», 1916 (вверху) с уже почти сопричисленным к ангельскому лику бледным офицериком, приложившим руку к груди (там, где еще бьется сердце).

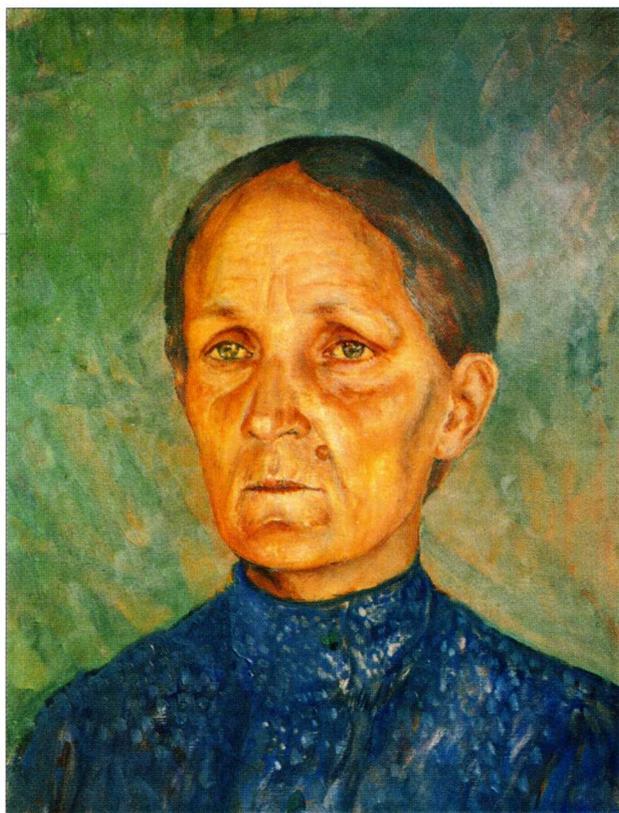
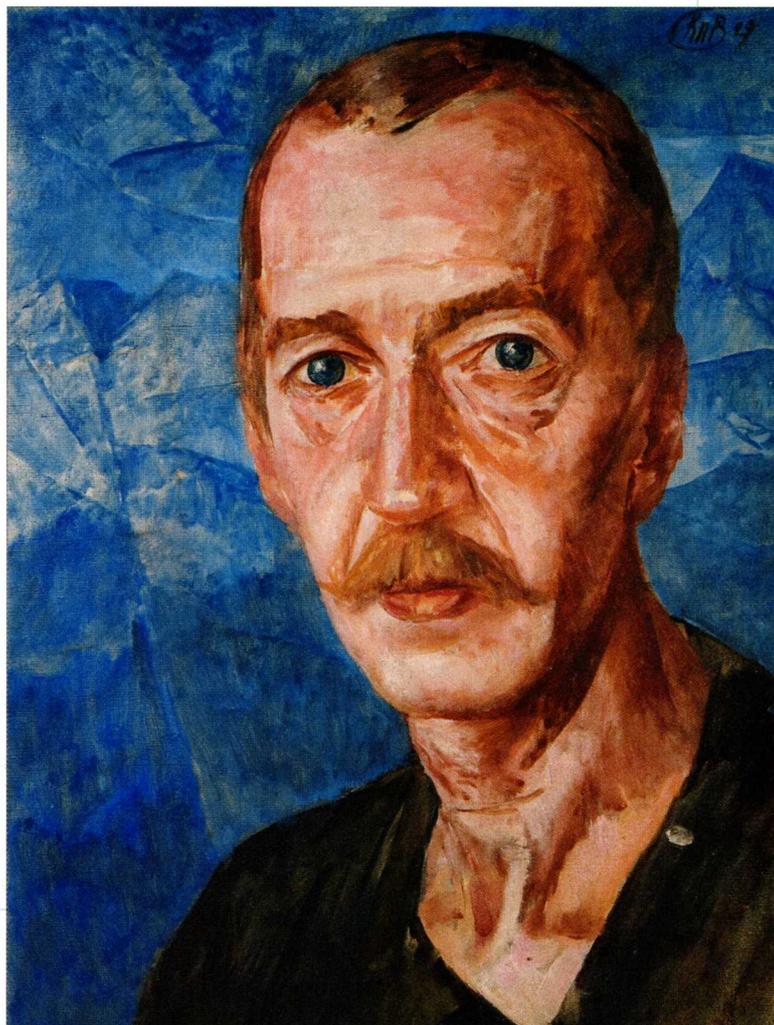
ратовской прессе появились гневные статьи, только что не призывавшие предать анафеме авторов «нечестивых картин». Состоялось заседание церковного суда, и по его постановлению росписи уничтожили. Другой ранний опыт работы в церковном искусстве оказался для Петрова-Водкина более удачным. В 1903 году по заказу Мельцера он исполнил большой картон для майоликового образа Богородицы, который планировалось установить на фасаде церкви Ортопедического клинического института на Петербургской стороне. Этот образ, свидетельствующий о явном влиянии монументальных произведений Врубеля, и сейчас находится на своем месте.

По окончании училища Петров-Водкин неожиданно оказался несколько в стороне от художественной жизни. Его товарищи во главе с Павлом Кузнецовым образовали объединение «Голубая роза». Он не вошел в него, хотя с точки зрения «идеологии» еще ничего не мог противопоставить концепции новой группы. До окончательного самоопределения оставалось несколько лет. Пока же новоявленному «неклассному живописцу» (так Петров-Водкин был назван в дипломе) предстояло совершить путешествие по Италии, ибо он давно жаждал увидеть мастеров Проторенессанса и Раннего Возрождения, в чьих работах смутно чувствовал нечто близкое собственному

ратове и говоривший, что в сравнении с этими росписями «живопись всей саратовской церковной епархии, как старая, так и новая, ровно ничего не стоит». К сожалению, мы не имеем возможности судить о справедливости этих слов мэтра: еще до того как росписи были закончены, в са-

Портреты

Петров-Водкин был блестящим портретистом. Работая в жанре портрета, он стремился не столько к тому, чтобы было «похоже», но, главным образом, к тому, чтобы в его картине чувствовался дух времени. Каждый его портрет — это «человек в эпохе». Такой подход давал удивительные результаты. Действительно, человек не может быть «анахроничен», он всегда живет в своем времени, вольно или невольно впитывая в себя его приметы, принимая на себя его клеймо. Весьма показателен в этом отношении портрет писателя С. Д. Мстиславского, созданный в 1929 году (справа). В нем нет никаких дополнительных деталей. Только человек и условный фон. Однако и без дополнительных «подпорок» художнику удается создать здесь зримый образ своего современника, пережившего и 1905-й, и 1914-й, и 1917 год. Чаще, чем кого бы то ни было, Петров-Водкин портретировал своих родных. Сохранилось много портретов его жены, дочери. Все они очень «задушевные», лиричны. Но по «любовности» отношения мастера к модели на первом месте стоит, конечно же, портрет матери, А. П. Петровой-Водкиной, написанный в 1909 году (внизу).



© К. Петров-Водкин. Портрет Анны Пантелеевны (Пантелеевны) Петровой-Водкиной, матери художника, 1909. Холст, масло. 48x37. Ж. 2396. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

умонастроению. После Италии и краткого «российского перерыва» были Париж, ставший для Петрова-Водкина важнейшей практической школой (достаточно лишь сказать, что в 1906—07 годах он сделал больше рисунков, чем когда бы то ни было), и путешествие по Северной Африке, внесшее свежую струю в начинавший уже «академизироваться» стиль художника.

Первой работой, выставленной Петровым-Водкиным по возвращении в Санкт-Петербург, был «Сон», обнаруживший тяготение автора к символистской обобщенности образов и монументальности. Об этой монументальности водкинско-го стиля несколько позже прекрасно сказал А. Н. Бенуа: «Мне хочется, чтобы Водкин добился бы стен и была бы дана ему возможность не спеша, с душевным спокойствием и с тихой сосредоточенностью высказаться в большую величину, целостно и строго». Увы, подобная возможность мастеру так и не представилась, но — странное дело — даже в станковых работах он умел достичь величия, которое свойственно в мировой живописи, в сущности, очень немногим вещам (например, ранним темперным фрескам итальянских мастеров).

Несколько лет до революции и несколько после нее — период расцвета дарования Петрова-Водкина. После 1917 года к творческой работе прибавилась еще и преподавательская. Впрочем, преподавать Кузьма Сергеевич начал уже давно, однако открывшееся перед ним в 1918 го-

Натюрморты

А. В. Самохвалов, один из учеников Петрова-Водкина, вспоминал о его уроках так: «Он говорил: если ты рисуешь карандаш, лежащий на столе, твоя задача определить не только положение этого карандаша к плоскости стола, на которой он лежит, но и его отношение к стенам той комнаты, в которой находится стол, и стен этой комнаты — к мировому пространству, ибо каждая вещь, даже простой карандаш, находится в сфере мирового пространства». Этому «рецепту» следовал Кузьма Сергеевич и в своих собственных натюрмортах. В каждом из них он стремился передать «планетарное притяжение», благодаря чему даже самые простые композиции приобретали удивительную цельность, монументальное звучание и значительность. Здесь представлены два известных натюрморта мастера — «Утренний натюрморт», 1918 (справа) и написанная в 1932 году «Черемуха в стакане» (внизу).

© К. Петров-Водкин. Утренний натюрморт. 1918. Холст, масло. 66x88. Ж-2398. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ду поле деятельности — «сделать истинный “храм искусства” из Академии» — по масштабам своим затмевало все прошлые его педагогические опыты. Нужно сказать, что Водкину-профессору симпатизировали далеко не все. Некоторые студенты его просто «обожали». Другие же считали диктатором, способным замучить всех своей теорией «трехцветия» и «сферической перспективой». Довольно резко отзывался о Петрове-Водкине, например, Константин Сомов, которому также предлагали преподавать в «обновленной Академии» (он отказался): «Все тот же скучный, тупой, претенциозный дурак...»

Медовый месяц советской власти и авангардного искусства продолжался, как известно, недолго. Но Петрову-Водкину «повезло». Вплоть до самой смерти он работал, выставлялся и даже получал официальные заказы (участвовать в оформлении так никогда и не построенного Дворца Советов). Однако в 1940—50-х годах картины его практически исчезли из экспозиций крупных музеев, а выставка была за это время проведена лишь одна — да и то какая-то случайная и совершенно «не представительная». Только в 1966 году прошла первая посмертная «настоящая» выставка Петрова-Водкина в Русском музее, и именно после нее художник занял достойное место в пантеоне русских живописцев XX столетия.



© К. Петров-Водкин. Черемуха в стакане. 1932. Холст, масло. 73x60. Ж-2405. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Зачем нужен художник?

Определяя цели искусства, Петров-Водкин говорил, что оно «в некотором роде есть школа для развития нравственности человеческой». «Напрасный труд утверждать, — продолжал он, — что искусство стоит выше или даже наравне с действительностью. Многочисленны, разнообразны красоты жизни (действительности), природа неистощима в материале развития души. Спрашивается, зачем же художник? Многочисленные красоты природы не всякому дос-

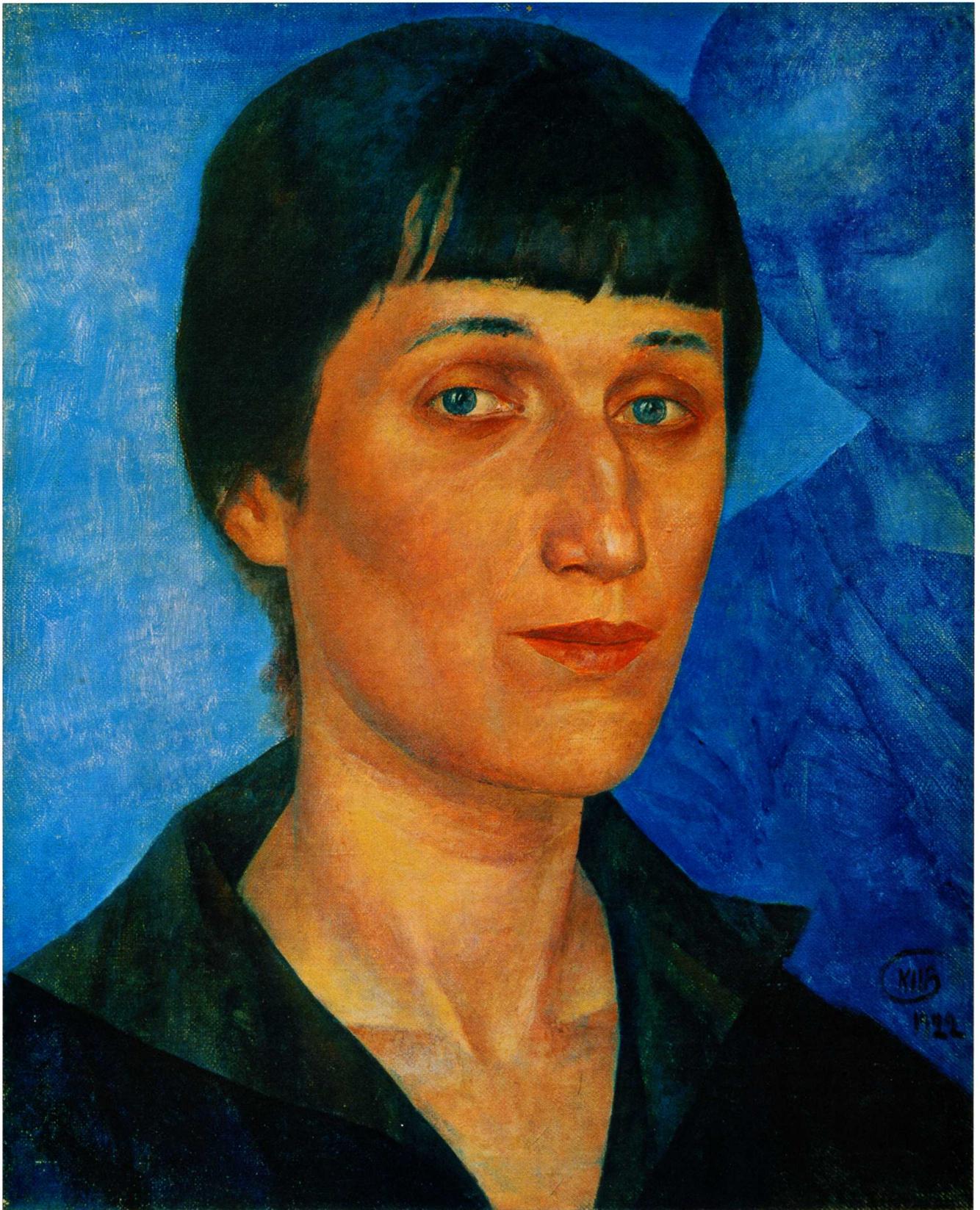
тупны, находятся иногда в таких закоулках жизни, что нужно зеркало, чтобы найти и отразить эти красоты. Человеку с материальным взглядом на жизнь трудно самому постичь хотя частицу, даже трудно разобраться, отличить красивое от некрасивого, грязного и так далее. Художник же — человек, который обладает тонкой душой, способный не только воспринять идеальное из жизни, но и отразить ясным, понятным для каждого намеком».



СКРИПКА (1918) Мало кто знает, что Петров-Водкин был не только замечательным художником и своеобразным писателем, но еще и галантливым скрипачом-дилетантом. Вот как вспоминала об этом его увлечении М. Ф. Петрова-Водкина: «Одним из любимых его занятий была скрипка. Играл — и вполне профессионально — Паганини, Моцарта, но чаще всего Моцарта, чья полная молодости, чистоты и солнца музыка возбуждала творческую фантазию мужа».

© К. Петров-Водкин. Скрипка. 1918. Холст, масло. 65x80. ЖБ-1253. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. 2010

© К. Петров-Водкин. Портрет А. А. Ахматовой. 1922. Холст, масло. 54,5x43,5. Ж. 2407. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ПОРТРЕТ А. А. АХМАТОВОЙ (1922). В этом замечательном портрете Анны Андреевны Ахматовой больше всего исследователей занимает странная фигура за спиной поэтессы. Некоторые даже высказывали предположение, что это — расстрелянный в 1921 году Николай Гумилев. Однако более правдоподобным выглядит все же утверждение, что за спиной Ахматовой художник изобразил ее музу.

© К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928. Холст, масло. 196х248. Ж-7685. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



СМЕРТЬ КОМИССАРА (1928). В этой картине Петров-Водкин вновь, как и в других своих «жанровых» работах, пытается подняться до «вселенскости». На руках бойца умирает комиссар — душа отряда, уходящего прочь от своего командира. Благодаря использованной здесь сферической перспективе этот уход звучит как уход дальше в историю, дальше в революцию. Комиссар остается, но руки его еще сжимают винтовку, а взгляд полон веры в светлое будущее.



© К. Петров-Водкин. Весна. 1935. Холст, масло. 185х156,5. ЖБ-1272. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

ВЕСНА (1935). Нечто лубочное есть в этой композиции. Однако при внешней своей неприязтельности и даже некоторой сюжетной банальности она чрезвычайно хороша. Влюбленные как бы парят над миром (невольно вспоминается Шагал). Под их ногами продолжается обыденная человеческая жизнь, но они на краткий миг отделены от нее, вознесены над нею — своей молодостью, весной своего чувства, своей юной чистотой.

Дом-музей К. С. Петрова-Водкина, Хвалынский

В этом доме, купленном Петровым-Водкиным для своих родителей, усилиями сотрудников воссоздана та обстановка и атмосфера, что была в нем при жизни художника.



Этот дом Петров-Водкин купил для родителей на свой первый большой гонорар.

Дом, где родился Кузьма Сергеевич, не сохранился. В 1967 году его затопило водохранилище. Поэтому мемориальный музей художника расположен в доме, купленном им для своих родителей по окончании МУЖВЗ — на деньги, полученные за майоликовый образ Богородицы, о котором шла речь в разделе «Стиль и техника». Дом этот, принадлежавший до Водкиных хвалынскому кузнецу, был построен в 1896 году на пересечении улиц Дворянской (теперь она носит имя Ленина) и Грошовой (ныне — Максима Горького). Об этом доме, выбранном и обихоженном с любовью, Елена Кузьминична Петрова-Водкина, дочь художника, вспоминала впоследствии так: «Он стоял на высоком фундаменте под железной шатровой крышей. Большие окна с резными наличниками и ставнями украшали фасады, выходящие на Дворянскую, которая вела в центр города, и на улицу Грошовую, поднимающуюся от Волги и заканчивающуюся у старообрядческого кладбища. В доме был зал в пять окон, перегороженный аркой, которую отец украсил живописной головой Демона. Много экзотических цветов:

рододендроны, олеандры. Большая изразцовая печь отапливала и соседние комнаты. В кухне — русская печь и масса кладовок. Имелся выход во двор... Калитка у сарая вела в огород, где стояла банька».

Здесь было вольготно жить большому семейству (Анна Пантелеевна, мать художника, взяла на воспитание четверых осиротевших племянников), сюда любил приезжать

Сотрудники музея постарались как можно более точно воссоздать первоначальные интерьеры дома.



и сам Кузьма Сергеевич. Увы, в доме родителей он не находил необходимого ему покоя и уединения — с утра до ночи в нем бурлила хозяйственная жизнь. Тем не менее, с 1909 по 1916 год он бывал здесь каждое лето, хотя иногда и позволял себе жаловаться в письмах к жене: «У матери задыхаешься, и это отравляет все удовольствие летнего отдыха... Черт возьми, в конце концов, надо же нам устроиться так, чтобы иметь возможность проводить лето в своем углу. Каждый раз, как я в деревне, я мечтаю о собственном уголке. Ты будешь создавать домашний уют, а я спокойно работать

под шум деревьев нашего садика». Однако обидеть мать и купить себе отдельный дом в Хвалынске художник так и не решился.

После окончания гражданской войны поездки Петрова-Водкина на родину возобновились (последний раз мастер был в Хвалынске в 1932 году). В годы Великой Отечественной войны в этом доме жила эвакуированная из Ленинграда Мария Федоровна Петрова-Водкина с дочерью Еленой. В 1943 году она продала дом мужа. Тяжело было пойти на



«Семья командира» (1938) — одна из последних работ Петрова-Водкина.

это, но очень нужны были средства для возвращения в Ленинград.

Впервые мысль о создании музея в доме на углу Дворянской и Грошовой (Ленина и Горького) возникла еще в 1970-е годы. Ее высказал Ф. Г. Пичиенко, хвалынский художник и краевед, возглавлявший в то время местный краеведческий музей. Но потребовались еще годы и годы упорного преодоления

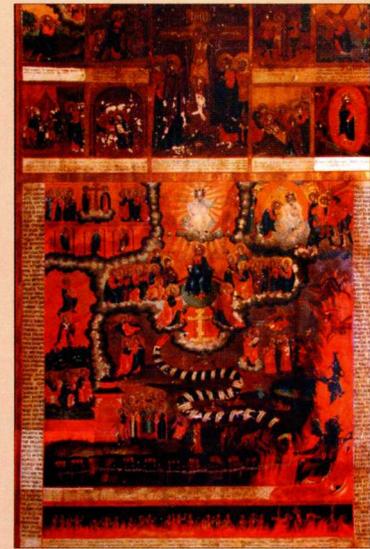
бюрократических заслонов, чтобы эта идея смогла воплотиться в жизнь. В 1990 году дом был передан Хвалынскому краеведческому музею «с целью создания в нем мемориального музея художника К. С. Петрова-Водкина». Осенью того же года в Хвалынск приехала дочь мастера, Елена Кузьминична Дунаева. Ее рассказы оказали сотрудникам новорожденного музея неоценимую помощь в восстановлении интерьеров дома. Из мемориальных вещей в экспозицию дома-музея вошли кисти и палитра Петрова-Водкина, его бювар, а также тубетейка и халат, подаренные ему во время командировки в Среднюю Азию в 1921 году.

Кроме того, сотрудники потратили немало сил на то, чтобы найти в домах жителей Хвалынска предметы мебели и «обиходные мелочи» для создания «правдоподобной обстановки». Особенный интерес представляют буфет и стол, находящиеся в столовой. Бывшие владельцы этой мебели утверждали, что приобрели ее в свое время у Петровых-Водкиных.

Дом-музей открылся для посетителей 4 ноября 1995 года. В 1997 году он был объединен с хвалынской Картинной галереей имени К. С. Петрова-Водкина в единый художественно-мемориальный музейный комплекс. А в 1999 году от дирекции Радищевского музея в Саратове поступило предложение о присоединении музея Петрова-Водкина к Саратовскому государственному художественному музею имени А. Н. Радищева. Предложение было принято, и в 2003 году хвалынский музей стал филиалом саратовского музея, благодаря чему смог существенно расширить свою коллекцию и улучшить материальную базу.



«Двое в лодке» (1896). Этот этюд художник выполнил во время учебы в училище Штиглица, гостя в Хвалынске на каникулах.



Иконы в Картинной галерее им. К. С. Петрова- Водкина

Хвалынская картинная галерея располагается в доме, построенном в 1871 году потомками А. Н. Радищева. Этот дом замечателен тем, что в нем до сих пор сохранились росписи в стиле модерн, выполненные художником Л. А. Радищевым, одним из совладельцев дома до революции 1917 года и другом Петрова-Водкина. Замечательна и коллекция икон, представленная в экспозиции галереи. Древних икон в собрании галереи нет, все они относятся к XVIII—XIX векам, но интерес, тем не менее, представляют большой — ведь на примере именно таких икон Петров-Водкин, будучи подростком, впервые познакомился с искусством иконописи. Здесь представлена икона «Страшный Суд со Страстями Христовыми» мастера П. И. Суконцева, созданная в середине XIX столетия и имеющая происхождение из хвалынской кладбищенской церкви во имя Трех Святителей — Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста. Особенность ее состоит в том, что в ней соединены Страстной цикл (помещен в верхней части композиции) и Страшный Суд.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Серебрякова

21



Шедевр «Беление холста» (1917) — в деталях

Серебряковой на роду было написано стать художницей

Ее искусство исполнено «милой, ласковой прелести»

Более половины жизни она провела в эмиграции

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



DeAGOSTINI