Кузьма Петров-Водкин —

художник «героического оптимизма и крепкой веры в будущее»

Виктор Меркушев

Кузьма Петров-Водкин – художник «героического оптимизма и крепкой веры в будущее»

«Знакъ»

2018

ББК 84(2Рос=Рус)6-4

Меркушев В. В.

Кузьма Петров-Водкин – художник «героического оптимизма и крепкой веры в будущее» / В. В. Меркушев — «Знакъ», 2018

ISBN 978-5-91638-139-9

Книга посвящена жизни и творчеству выдающегося русского и советского художника, педагога, одного из основателей советской станковой и монументальной живописи. Творческая и педагогическая деятельность К.С. Петрова-Водкина всегда вызывала ожесточённые споры, несмотря на большое число его сторонников и последователей. Творческое наследие художника огромно и чтобы верно его оценить и принять, необходимо его разобрать и осмыслить.

ББК 84(2Рос=Рус)6-4

ISBN 978-5-91638-139-9

© Меркушев В. В., 2018
© Знакъ, 2018

Содержание

Безумных дней угасшее веселье…[1] «Университеты» художника 6
Конец ознакомительного фрагмента. 11

Кузьма Петров-Водкин – художник «героического оптимизма и крепкой веры в будущее». Автор-составитель Виктор Меркушев

На авантитуле – К.С. Петров-Водкин, «Автопортрет», 1913. 38х30, бумага, уголь.

Безумных дней угасшее веселье…[1] «Университеты» художника

Небольшой провинциальный городок Хвалынск расположился на высоком правом берегу реки Волги, ровно посередине между губернскими городами Саратовым и Самарой. Здесь, в 1878 году, в семье сапожника и горничной суждено было волею судьбы появиться на свет Кузьме Сергеевичу Петрову-Водкину, будущему русскому и советскому живописцу.

Волжский городок был известен как приют старообрядцев и промысловиков, земледельцев и тряпичников, лихих людей и прочей «разнобойной» нищеты. В городе была мельница и церковь, тюрьма и аптека. А ещё возле базара находилось приходское училище, куда Сергей Водкин привёл своего сына для обучения грамоте[2]. «Здесь ученье, в сущности, не играло большой роли», – писал впоследствии художник, поскольку «самый состав учащихся не располагал принять всерьёз предлагаемую науку. Из бывших со мной в классе в первые два года никто из мальчиков не пошёл дальше. Учиться хорошо среди нас считалось стыдным, также как и говорить об уроках, о заданном. Провести, высмеять учителя считалось доблестью».

Однако годы, проведённые в училище, не стали для будущего художника пустым времяпрепровождением. Там мальчик познакомился с иконописцами, что не только привело его к увлечению живописью, но позволило приобщиться к истокам нашей художественной культуры – русским иконам, интерес к которым Петров-Водкин пронесёт через всю свою жизнь.

От природы будучи заметливым и любознательным, юный художник интересовался всем, что мог наблюдать вокруг себя – «от влажной гряды с набухавшими ростками» до людей, которые «умеют заискрить свою пчелиную жизнь неугасающей любовью…»

Петров-Водкин стал не только выдающимся художником-живописцем, его ещё отличал недюжинный литературный талант. В литературных произведениях он много писал о творчестве, о призвании, о преданности выбранному делу, с теплом отзывался о Хвалынском периоде, когда в нём ещё только пробуждался большой мастер. «Бродил я Хлыновским[3] уездом по этюдам. Собственно говоря, этюды были предлогом, а меня увлекал самый процесс наблюдения. Этюдник наполнялся случайными записями случайных мест, и обычно эти наброски мало пригождались мне для дальнейших работ, но зато во время разрешения какой-нибудь картины вдруг в голове вспыхнет образ детальнейшего куска пейзажа, где лист дерева, зацепившийся за камень на чёрной земле, даёт мне полный материал для завершения нехватающего в картине плана. И оказывается, что эта деталь мною наблюдалась несколько лет тому назад в одну из таких прогулок, и при этом всплывают такие точности обстановки, что мне припоминается всё моё органическое состояние под впечатлением температуры воздуха, запахов растений, моей усталости и целого ряда мыслей, работавших во мне в момент наблюдения».

Для соучеников по приходскому училищу, да и, пожалуй, хвалынцев вообще, склонность молодого Петрова-Водкина к такому необычному занятию как живопись не встречала ни поддержки, ни понимания. Впрочем, сам будущий художник доподлинно не знал, как верно определить род такой «пионерской» для Хвалынска деятельности, и есть ли для обучения такому удивительному ремеслу подходящая школа. Занятие, которому имело смысл посвятить всю свою жизнь в понимании школьных друзей Кузьмы – Пети Сибирякова, Киры Тутина, Васи Серова, должно было быть надёжное, ясное. А что могло быть надёжнее и вернее профессии железнодорожника? Решение товарищей поступать в железнодорожное училище поддержал

---

[1] *Строчка из стихотворения А.С. Пушкина «Элегия».*

[2] *Грамоте сын Сергея Фёдоровича был обучен ещё до училища, однако в своих мемуарах художник признаётся, что к моменту поступления в учебное заведение всё основательно забыл.*

[3] *В прозе К.С. Петрова-Водкина Хвалынск назван автором Хлыновском.*

и наш хвалынский первопроходец в мир большого искусства Кузьма Петров-Водкин, присоединившись к компании, едущих на учёбу в Самару. Было ли то знаком судьбы или просто капризом случая, но он провалил экзамены в железнодорожное, оказавшись в результате своего спонтанного вояжа в губернский город в классах живописи и рисования Фёдора Емельяновича Бурова[4], бывшего выпускника Императорской Академии.

Методологически Буров придерживался архаической системы обучения, когда воспитанникам вменялось продолжительное копирование с признанных образцов и овладение всевозможными техническими навыками работы от грамотного выполнения штриховки и моделирования формы до правильного использования художественных материалов и инструментов. Однако до натурных постановок и пленэрной практики у начинающего художника Петрова-Водкина дело так и не дошло: преподаватель Фёдор Емельянович скончался, и самарские классы живописи были распущены.

Можно по-разному относиться к тому как влияет художественная школа, уровень её среды и авторитет педагога-мастера, на формирование таланта ученика, на его последующую творческую практику. И так ли важны эти художественные «университеты»? У самого Петрова-Водкина на этот вопрос не было ясного и однозначного ответа. Учиться у большого мастера художник соглашался лишь на отдельных этапах его работ, а учёба у среднего, как полагал Петров-Водкин, могла дать только основы канонических правил изображения, что по существу отменяло значение самой фигуры педагога-наставника. Его симпатии были на стороне первого, но он также ясно осознавал, что такой мастер может лишь «научить учиться» и что продолжение его линии по сути невозможно. По этому поводу в своих мемуарах художник замечал, что «одна ошибка Леонардо полезнее для потомства, чем целый ворох благополучия хотя бы у того же Рубенса».

Обучение всем тонкостям и нюансам живописи у Петрова-Водкина длилось более пятнадцати лет. Вернувшись после закрытия самарских классов в Хвалынск, его дальнейшую судьбу опять решил случай. К помещице Казарьиной, у которой мать Кузьмы Сергеевича служила горничной, приехал для постройки особняка знаменитый архитектор Роберт-Фридрих Мельцер[5]. Казарьина, хорошо знавшая об увлечении сына своей служанки, познакомила Мельцера с рисунками молодого хвалынского художника. Они настолько впечатлили архитектора, что тот решил взять Кузьму с собой, в Петербург, где имелась возможность дать ему хорошее художественное образование. Так следующим «университетом» за классами художника Бурова стала школа технического рисования барона Штиглица. «Уставший от трудностей самоучки, я вздохнул облегчённо: путь мой был найден. Оставалось только приложить все силы и выдержку на его прохождение. И, надо сказать правду, горячо и преданно взялся я за работу. Дня не хватало при моём интересе к разнообразию преподавания.

Давая познания по общей изобразительности, школа всё внимание ученика сосредотачивала на способах выполнения, она чередовала карандаш, перо, кисть, осложняя и самые объекты изображения от орнамента до натурщика. Всё устремлялось на конечную цель школы – дать такое изображение, чтоб с него можно было воспроизвести в точности предмет изображённый».

Вскоре педантичность и рациональность образовательного процесса стали тяготить талантливого хвалынца. Ему уже виделась Москва, с её народниками и передвижниками, со «Строгановкой» и Училищем живописи, ваяния и зодчества, с её Виктором Васнецовым, Рябушкиным, Мусатовым, Коровиным и Врубелем.

---

[4] *Ф.Е. Буров (1845 – 1895) – классный художник первой степени. Ученик П.П. Чистякова, Т.Л. Неффа и П.В. Басина. Был близок с И.Е. Репиным, М.Л. Антокольским, В.В. Верещагиным, В.Д. Поленовым и К.А. Савицким. Работа Бурова «Шлиссельбургский узник» находится в собрании Русского музея.*

[5] *Р.-Ф. Мельцер (1860 – 1943) – выпускник Санкт-Петербургской Академии Художеств, классный художник первой степени по архитектуре. Архитектор императорского двора.*

«…Москва грохотала вдали и манила меня в свою новую неразбериху… Петербург и школа Штиглица развили во мне критическое отношение к внешнему окружению и к самому себе. Они осмешнили мой провинциализм и уняли нетерпеливость в достижении цели.

Мне думалось, что, может быть, всякая школа, какая бы она ни была, – это печь для моей переплавки, и разжигается она моим собственным огнём: руководители только раздувают этот огонь либо гасят его».

В Московском училище живописи, ваяния и зодчества Петров-Водкин поступил в класс Валентина Серова. «Московские» ожидания не обманули Кузьму Сергеевича. Если петербургская художественная среда мало считалась с «текучестью жизни», то «московская переживала и отзывалась, как могла, на бури и перемены в искусстве». Училище было резко оппозиционно не только к Академии, но и отчасти к передвижникам, несмотря на то, что видный передвижник Николай Алексеевич Касаткин был в числе его профессуры. Впрочем, в училище было много ярких и интересных преподавателей. Помимо Серова студентов обучали Коровин, Трубецкой, Пастернак, Поленов… Москва пестрела художественными выставками различных творческих объединений: «Союза тридцати шести», «Мира искусства», «Московского товарищества» и, конечно же, «Передвижников». «Если Москва ненавистно относилась к Петербургу, то последний просто делал сенаторский вид, что будто не замечает московских еретических увлечений», – писал Петров-Водкин.

Училище дало своему новому воспитаннику не только возможность почувствовать атмосферу творческой свободы и прикоснуться к мастерству выдающихся московских живописцев, но и позволило получить академический отпуск и заграничный паспорт. «Что форма, что цвет, когда полусонная грёза должна наискивать неясный образ? Недодумь и недоощупь – это и есть искусство. Томился я, терял самообладание, с отчаянием спрашивал себя: сдаться или нет, утерплю иль не вытерплю зазыва в символизм, в декадентство, в ласкающую жуть неопределенностей?..

Надо было бежать, хотя бы временно наглотаться другой действительностью… Маршрут мною был намечен следующий: Москва, Варшава, Бреславль, Прага, Мюнхен и Генуя…» Все подробности этого путешествия художник опишет впоследствии в биографической повести «Пространство Эвклида». Как уже было отмечено, Петров-Водкин имел не только дар живописца, его отличал и большой литературный талант: кроме повестей, стихов и публицистики, его перу принадлежит несколько драматических произведений, из которых пьеса «Жертвенные» была поставлена в театре П.П. Гайдебурова в 1906 году. Но большую ценность для его почитателей имеют всё-таки мысли художника об искусстве, о живописи и суждения о других мастерах настоящего и прошлого. И такими мыслями и суждениями пронизано всё его литературное творчество. В повести «Пространство Эвклида» Петров-Водкин делится с читателем подробностями своего посещения Мюнхена во время академического отпуска, считая это событие необыкновенно важным для становления собственного творческого метода и понимания задач, которые обязан ставить перед собой всякий художник. Баварская столица Мюнхен была в начале двадцатого века подлинной культурной столицей Германии, насчитывающая не только множество музеев и выставочных залов, но и несколько художественных школ, известных по всей Европе.

Студии и мастерские признанных мастеров: Ашбе, Штука, Ленбаха[6] притягивали молодого художника, открывая ему за творческими горизонтами чужого опыта нечто очень важное и значительное, но во многом применимое исключительно для него.

---

[6] *Антон Ажбе (Ашбе) (1865 – 1905). Крупнейший представитель реализма в словенском искусстве, основатель частной художественной школы, воспитанниками которой были многие знаменитые живописцы. Франц фон Штук (1863 – 1928). Выдающийся немецкий живописец и скульптор. Основатель мюнхенского сецессиона. Франц фон Ленбах (1836 – 1904). Представитель мюнхенской художественной школы, художник-педагог. Известный портретист, широко востребованный в аристократических кругах немецкого общества.*

В баварскую столицу стекались художники и организаторы выставок со всего Старого Света. Там Петров-Водкин впервые увидел воочию картины новых французских мастеров во дворце «Сецессиона»[7]. Как во времена хвалынского ученичества его глаз схватывал любую природную мелочь, любое движение настроения или характера, так и сейчас он отмечал и критически осмысливал в полотнах барбизонцев и понтавенцев ритм, цвет, взаимодействие плоскостей и предметных линий. «Много полезных, но острых заноз в себе унёс я с этой выставки. Она поселила во мне разлад и с самим собой, и с Мюнхеном, и с московским училищем».

Родина Микеланджело и Рафаэля помогла Петрову-Водкину в какой-то степени преодолеть этот разлад. Италия, с её многовековыми традициями художественной культуры, поразила молодого живописца. Мысли, планы, сравнения и озарения теснились в его сознании, вырываясь наружу строгими словесными формулами, на которых впоследствии будет основана художественная школа этого самобытного живописца.

«Много в цвете парадоксального. Взять хотя бы следующее: мы видим красный предмет, но что это значит? А это значит, что этот предмет не принимает и отбрасывает от себя полностью красные лучи и поглощает в себя синие и жёлтые, то есть выходит, что предмет, будучи в сущности своей зелёным, как бы только прикрывается красным».

«Между формой и цветом существует непосредственная связь. Их взаимными отношениями улаживается трёхмерность в картине. На них развивается образ со всеми присущими ему действиями. Цветом проявляется культура живописца, никакими декоративными ухищрениями не затушевать ему убожество ума, воли и чувства, если таковые в нём имеются, – цвет выдаст его вкус и склонности характера, а в первую очередь покажет он молодость или дряхлость несёт живописец гаммами своих цветовых шкал».

«Закон тяготения из абстрактного, только познавательного, становится ощутимым в масштабе близком, простом для всякого восприятия: колебания встречных, пересекающихся, сходящихся и расходящихся осей предметов, как в увеличительном стекле, проделывают пред вами законы движения, сцепления и отталкиваний. И окажется тогда изолированный предмет неузнаваемым по форме, если он пересекается или пересекает другой, и что его привычная форма такою нами воспринимается лишь по недоразумению, и наши представления о прямых и параллельных скажутся игрою детей в "как будто бы"».

«Чтоб додуматься до предметной сущности, необходимо оголить предмет, выключить его декоративность и его приспособленные для человека функции, и лишь тогда вскрываются земные условия и законы его жизни. Тогда уясняются и цвет в его количествах, и форма, обуславливающая цвет, и рефлективная перекличка между предметами, их плотность, прозрачность и вес».

«А не есть ли блестящее итальянское Возрождение, начало упадка живописи, когда ум, вкус начинают заменять остроту предметного восприятия? Почему Чимабуэ, Джотто, не прибегая ни к внешней ловкости, ни к умению циркулем рассчитать натуралистические пропорции, так крепко утрамбовывают в картине образ и вызывают ультра-предметное его действие? Почему у них форма не вкусовокапризна, а неизбежна?»

---

[7] *Имеется в виду Стеклянный дворец в Мюнхене, где традиционно проходили выставки объединения «Сецессион». Мюнхенский сецессион – это объединение художников, отделившихся от господствующей в то время Мюнхенской ассоциации художников. С создания Мюнхенского сецессиона началась история возникновения прогрессивных художественных групп.*

В Риме художника впечатлил своей монументальной мощью плафон Сикстинской капеллы, расписанный Микеланджело. Возможно, во внутренней полемике с великим флорентийцем и родилась его идея сферической перспективы.

«Изобразительное новшество, которое вводит Микеланджело, заключается в его обратной перспективе построения картины… Здесь, на стене капеллы, всё Возрождение перелилось через край. В кулак мастера зажата, скомкана история и её смыслы и брошена на стену в корчащихся клубках извивающегося в хаосе человека.

Это он же на плафоне сотворения человека благосклонно, пренебрежительно принимает факт своего творения. Ни христианского, ни языческого нет в этой картине, ни расы, ни нации, – это схема человека в микеланджеловском мироощущении, которому мастер не даёт ни единой поблажки, ни единого сантимента… И в этом страшное "Страшного Суда" Буонарроти. Нечем и негде пригреться в картине: взбросит она вас над бездной, над Аполлоном-Геркулесом, вершащим суд (таково построение его обратной перспективы), и лети в жути пространства или падай, когда не умеешь летать!..»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.