

С живописью было легче, удобнее переписать, но зачет получить было трудно, так как все шесть профессоров должны были поставить крестик – в знак того, что работа зачтена, а требовали они все разное.

С рисунком я нашла простой выход: сразу прикрепила 6 листов кнопками к доске и показывала каждому маэстро то, что надо.

Вот схема:

По системе Петрова-Водкина. Лицо – яйцо, шея – цилиндр, торс – ящик, руки-ноги – трубы, никаких деталей, сильная лепка.

По Бразу. Искать асимметрию, обязательно сильно обвести толстой черной линией. Тушевать не надо.

Савинский. Рисовать точно (по-репински), тушевать до мельчайших деталей. «Нет, вы мне грязь под ногтем дайте!!»

Радлов. Саркастически: «Вы считаете, что эти кишки и черви – вот эта модель? Все убрать, вспомните Энгра, японцев... два, три штриха...

Что говорил Карев, совсем не помню.

Савинов. А Савинов делал понятные очень немногим студентам жесты и мучительно хотел ими выразить движение формы: «Порет, смотрите – раз, два – потом три – и опять раз – и т. д. А у вас беспорядок в порядке».

Он был очень хороший, и я ужасно старалась его понять и смотрела на него, как собака на хозяина, наклонив голову набок, когда ей говорят длинные фразы с новыми словами.

Так было около двух лет, потом я ушла к Филонову. У него был субъективный метод. Но он тоже называл его объективным.

ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН (1920-е гг.)

В. Курдов

Революция коснулась академического искусства не сразу.

Осенью 1923 г. на выставке «конкурентов», как тогда называли окончивших, я увидел одну картину и не поверил своим глазам. В Рафаэлевском зале висел большой холст, на котором был изображен Илья-пророк, едущий по небесам на огненной колеснице. Сюжетом,

полным несоответствия духу времени, картина эта произвела впечатление грома среди ясного неба. Все кинулись смотреть на эту диковину. Она провисела два дня, на третий, по решению совета академии, картину сняли и тут же поставили к стене подрамником наружу.

С удивлением и любопытством разглядывал я другую картину, которая называлась «Гибель города». Написал ее художник В. А. Тронов. На холсте изображалась катастрофа фантастического города будущего. Рушились небоскребы, плавилась раскаленные железные балки. В центре – силуэты гибнущих мужчин и женщин. Яркие фиолетовые и зеленые анилиновые тона содействовали эффекту. Картина была написана в модной тогда декоративной манере – уголками и кубами.

Перед ней стояли зачарованные студенты – почитатели – нового искусства. В их числе был и я. Характерно, что эти, казалось бы, взаимоисключающие явления, как два полюса, существовали в искусстве тех лет. Определились два враждебных лагеря. Художники разделились на «правых» и «левых». Термины, заимствованные из политической литературы, механически применялись к искусству, запутывали и без того сложные многие творческие проблемы. Как в политике «левые» являлись «героями» революционной фразы, так и «левые» в искусстве стали носителями лишь внешне революционных художественных идей, которые не были поняты и не имели успеха у масс. В 1920-е г. это во многом искусственное разделение направлений в искусстве проявилось с непримиримой ожесточенностью. С тех пор многое отстоялось и прояснилось.

Во главе академии стоял Кузьма Сергеевич Петров-Водкин. Его метод был принят на общем курсе как обязательная программа преподавания. Кузьма Сергеевич создавал новую систему обучения художников на основе анализа трех цветов спектра и знания сферической перспективы; таковы были его художественные принципы, основанные на традиции древней русской иконописи. Петров-Водкин утверждал свою школу с твердой основой рисунка и правами живописи на локальный цвет. Вначале метод обучения Петрова-Водкина успешно прививался и был популярен среди студентов, но со временем образовалась оппозиция. Студенты не захотели следовать искусственно предложенной им системе, требуя «объективного метода» преподавания. Беда системы Петрова-Водкина состояла в том, что

Не берусь судить, может быть, это и так. Однако, на мой взгляд, для нас, студентов, это была трудная, но и хорошая пора. Молодому художнику предоставлялась возможность самому разобраться во всех противоречиях, активно определить свое отношение к искусству и жизни. Так мы и учились, и я думаю, уроки тех лет не пропали даром...

Особенно трудно было нам, провинциалам, мы воспитывались на идеалах искусства прошлого. Теперь на нас обрушились разящие доводы, опровергающие все старое. Даже само существование искусства ставилось под сомнение. Старушка живопись умерла – говорили многие.

Не стало богатых собирателей и коллекционеров, рушился старый строй новыми хозяевами жизни. Неизвестно, нужна ли вообще им картина. Что делать? Бросать академию и идти на завод или на рабфак – уверяли одни. Другие считали, что нужно переходить на архитектурный факультет. Многие не выдерживали душевного смятения и бросали академию и искусство.

Однажды ко мне пришел мой товарищ-однокурсник Николай Костров и предложил пойти с ним вместе пешком бродяжничать по Сибири. По его уверениям, в этом познании жизни – в странничестве – русские люди испокон веков искали истину. Я не был подготовлен к такому решению, а один он не пошел.

Наступила пора споров и брожения умов. Споры шли во всех областях искусства. Луначарский вел словесный бой с богословом Введенским. Маяковский громил поэтов-имажинистов, лэфовцы вели непримиримую борьбу с РАИПом. В театре Мейерхольд ломал академические привычные понятия о классике, совершенно но новому, эксцентрично поставил «Лес» Островского. Эта постановка вызвала бурные дебаты. Татлин отвергал картину и призвал делать вещи, Филонов проповедовал свою «систему мирового расцвета», ниспровергая, как он выражался, «все академические нормы обучения искусству». Приехавший из Витебска, ученик Шагала, Малевич провозгласил отказ от всякой изобразительности, выступил с декларацией группы УНОВИС – утвердителен нового в искусстве.

Академия бурлила. Спорили везде и всюду – в общежитии, в мастерских, в коридорах. Устраивались городские диспуты об искусстве. На таких собраниях страсти накалялись до предела. Старая

академическая профессура была ниспровергнута. Однажды на стол президиума, где сидели почтенные старцы, полетела рваная галоша. В довершение всего кто-то выключил свет, и в наступившей темноте стоял рев ликующих студентов.

Мне запомнился случай, когда в разгар горячей дискуссии неожиданно на стол президиума вскочил наш учитель Матюшин. Его нелепая фигура, в дамских черных шерстяных чулках и коротких, до колен, штанах, походила на фигуру Дон-Кихота. Потрясая над головой своей тростью, он выкрикивал: «Кто шел с рабочими за власть Советов на баррикады? Мы eeee – «левые»!» Более убедительного довода в пользу «левых» для нас, молодых художников, и быть не могло. Для нас, студентов, это означало – за левое искусство. Устои академизма рушились. «Вольные художники» В. Е. Татлин, К. С. Малевич, М. В. Матюшин, П. Н. Филонов со своими учениками бросили вызов академической школе, а в ряде случаев, по существу, и реалистическому искусству.

Ежедневно после занятий, с этюдниками через плечо, студенты шли гуськом через Неву, по льду, к новым берегам, в основанный на Исаакиевской площади Институт художественной культуры. В пустых комнатах дома Мятлева изучали метод Сезанна и Пикассо, постигали основы кубизма, геометризации форм. Знаком Сезанна считался ученик Малевича молодой художник Костя Рождественский. Сам Малевич в ту пору создавал свой загадочный архитектурный супрематизм.

Другой крупной фигурой в Институте художественной культуры был Татлин. Татлинская мастерская вела обособленную, замкнутую жизнь. Подозрительный и недоверчивый, Татлин допускал к себе в «послушники» только преданных и верных его вере учеников. Татлинская мастерская была заперта на семь замков. Работа велась в обстановке строжайшей секретности. Что делалось там, мало кто, знал. Ходили самые различные слухи. Говорили, что там делают печку, изобретают летательный аппарат наподобие леонардовского и, наконец, изготавливаются левкасы и подготавливаются доски по старой иконной технике.

И наконец, третьей фигурой, вокруг которой формировалась ищущая молодежь, был Матюшин. В мастерской Матюшина вели ис-

следования по теории цвета, воздействия цвета на цвет, ставили опыты по методу «расширенного смотрения»...

«Левые» как бы взяли на себя всю ответственность за будущее советское искусство. Главным критерием считалась внешняя несхожесть с искусством прошлого. Наряду с происходящим глубоким процессом рождения подлинно нового процветало и манерное рисование при помощи сдвигов, кубов, бессмысленных пересечений линий. Многие студенты, в том числе и я, желали познать творческий метод кубистов, но помочь нам понять сущность кубизма в академии никто не мог...

Академические профессора

Считалось, что студенту у старых профессоров научиться нечему. Они неуютно чувствовали себя в стенах академии. Робко входил в аудиторию к студентам Аркадий Александрович Рылов. Бочком, стараясь быть незамеченным, он тихо пробирался среди мольбертов к своим землякам – вятичам и пермякам. Аркадий Александрович не вмешивался в работу студента. Обычно он только похваливал и подбадривал ученика; вовремя сказанное доброе слово бывает так нужно. Мы любили Рылова за его добрую душу. Особенно заботился он о Чарушине, он был другом семьи Чарушиных, подолгу гостил у них в Вятке. Женя уверял меня, что когда Рылов пишет этюды с натуры, то птицы доверчиво садятся ему на плечи и голову. Эта прекрасная легенда, взятая из народных сказаний, очень походила на правду.

Одиноким и непреклонным приверженцем старой школы до конца оставался Василий Евменьевич Савинский. Невысокого роста, худой, лицом похожий на Ивана Грозного, старик Савинский приходил в рисовальный класс, одетый в шубу с бобровым воротником, в высокой -- колпаком – котиковой шапке, надвинутой на седые грозные брови. Раздевался он обычно в классе в углу и оставался в старомодной визитке со стоячим высоким крахмальным воротничком. Привычным движением он вынимал из заднего кармана визитки красный большой платок и вытирал им усы и бороду, после чего снова ловко засовывал платок обратно под фалду.

Только сейчас понимаю, как тяжело ему было видеть все, что происходило кругом. В преподавании рисунка была полная свобода методов. Рисовали, кто как хотел. Одни тушевали фигуру обнажен-

ного натурщика мелкими штришками-червячками (школа Петрова-Водкина), другие строили рисунок по принципу: голова – яйцо, шея – цилиндр, торс – прямоугольный ящик. Все это строилось по внутренним осям, обозначенным линиями на листе бумаги. Некоторые делали рисунок на огромных досках, эффектно подражая А. Е. Яковлеву и В. И. Шухаеву, рисуя натурщика сангиной или прессованным углем, применяя замшевую растушевку. Ученики Карева шли от так называемого пятна, добываясь в рисунке живописных отношений, опуская многие детали лица и конечностей.

Словом, представление о рисунке было самым разнообразным; академический рисунок – студия – изгонялся.

Каково же было рыцарю академического рисунка Савинскому смотреть на все это и на нас, младое племя?! Только редкие, совсем не лучшие, студенты неделями тушевали натурщика с фоном и светотенью, упорно держась за старую методику академии.

Савинский обычно садился на место ученика и поправлял его рисунок сам. Взяв в руки карандаш и измерив натуру по отвесу, он строго спрашивал студента: «Где у тебя голова?» Намечал точку, предназначенную для головы, сверкнув при этом глазами на ученика. Еще более грозно вопрошал: «А где у тебя пятка?» Ставил точку в том месте, где должна быть пятка, и заключал: «Здесь будет пятка!» Торжественно оглядывая побежденного, он возвращал ему карандаш.

Мы тогда не оценили в должной мере замечаний старого учителя. Зачастую они только забавляли нас.

Будучи старостой в рисовальном классе, я присутствовал на обходах, когда давались оценки рисункам. Все профессора в шубах, холодно. Оценки принимаются голосованием. Обычно за оценку первой категории дружно голосуют все. На вопрос председателя (чаще всего им был Радлов): «Кто против?» – вверх вскидывалась в большой черной рукавице, пришитой на тесемке к рукаву, рука. Это рука Савинского. Оглядываясь на своих коллег, он громко восклицает: «Один!» И тут же бросает всем: «Позор!» Так происходит каждый раз, когда рисунок студента не носит академического характера. Удивительная сила духа и убежденность были в этом человеке.

Одновременно с Савинским рисунок преподавали Радлов и скульптор Матвеев.

Молчаливый Александр Терентьевич Матвеев ничего не говорил ученикам о том, как он относится к рисунку, на который внимательно смотрел из-под очков, заложив руки за спину. Только по характерным движениям скул, выдававшим его недовольство, или по еле заметному кивку головы в знак одобрения мы догадывались об его отношении. По существу, Матвеев мало объяснял ученикам как педагог, но, несмотря на это, студенты его любили. Вероятно, сказывался авторитет скульптора, автора «Мальчиков», на которых мы с восхищением смотрели в Русском музее; его скульптура была для нас эталоном понимания формы.

Всегда великолепно одетый, выложенный, с платочком в боковом кармане, с тростью, увенчанной набалдашником из слоновой кости, приходил в академию Николай Эрнестович Радлов. Он двигался своей особенной, раскачивающейся, радловской походкой, показывающей, что, в отличие от всех нас, он совсем из другого теста. Как педагог он не пользовался авторитетом, но, тем не менее, был популярен и любим студентами. По молодости мы ценили в нем не его ум и образованность, а то, что он был лучшим танцором модного в ту пору фокстрота. Во время обходов он щедро сыпал свои остроумные реплики. Я любил этого элегантного, красивого и обаятельного человека. Николай Эрнестович был вторым председателем ленинградского Союза художников, относился к коллегам с товарищеской заботой и принципиальностью, с уважением и неизменной требовательностью.

Во время Великой Отечественной войны Николай Эрнестович, переехав в Москву, работал в Окнах ТАСС. Он погиб в 1942 г. от прямого попадания фашистской бомбы.

Живопись на нашем курсе вели Матюшин, Савинов и Карев.

Своего учителя по живописи Алексея Еремеевича Карева мы чтили, хотя и не понимали его замысловатых замечаний по работе.

Карев принадлежал, по выражению Петрова-Водкина, к «саратовскому кусту» художников – круга В. Э. Борисова-Мусатова, П. С. Уткина, А. И. Савинова, А. Т. Матвеева.

Он не скрывал своего отрицательного отношения к монохромной живописи и, не стесняясь, говорил нам об этом, называя Кузьму Сергеевича не художником, а сапожником.

В нашей студенческой стенгазете была карикатура: восседающий на высоком постаменте – треножном стуле Петров-Водкин с палитрой в руках, а внизу маленький, согнувшийся Карев с ножовкой в руках подпиливает ножку стула. Так откровенно враждовал Карев с земляком из «саратовского куста».

Небольшого роста, худой и шуплый, Карев обладал едким умом и желчным характером. Его симпатии распространялись лишь на немногих любимцев – учеников-каревцев.

Жил он на Литейном дворе напротив мастерской своего курса. Широко шагая, ходил, глядя в землю, по двору. В распахнутом пальто, в кепке блином, в длинном шарфе, замотанном вокруг шеи. На ногах были надеты нелепого вида гольфы и пестрые чулки. Но вся одежда была подчеркнута выдержана в коричневом живописном тоне.

В мастерской он подходил к избранным своим ученикам, одним из которых был Чарушин. Наши мольберты стояли рядом, и я был свидетелем повторяющейся сцены обхода. Беседа начиналась просьбой мэтра к ученику закурить. Карев скручивал сигарку, тонкими губами облизывая папиросную бумажку, и тем временем внимательно смотрел на работу ученика. Последний, робко переминаясь с ноги на ногу, ждал приговора. Карев говорил о работе иносказательно, и понять его мудреные слова, похожие больше на притчу, было нелегко. Однажды он заметил, что Дега целую жизнь рисовал женскую ручку. Выяснить, к чему относилась эта фраза, нам так и не удалось.

Несмотря на словесную путаницу и сложность его объяснений, за ним прочно установился авторитет живописца. Окончательно он покорила студентов, когда провел нас, небольшую группу курса, на квартиру к своему меценату-коллекционеру И. И. Рыбакову.

Петербургская квартира, заставленная антикварной мебелью, бесценным русским фарфором, ошеломила нашу нищую братию. Радушный хозяин любезно нам показывал свое собрание живописи нового времени. Тогда же я впервые увидел литографии Домье в номерах газеты «Шари-вари». Но главным событием стала живопись Карева, его строгие натюрморты и рисунки углем. Позднее дома у Карева я видел начатый рисунок «Вид из окна» – на Андреевский рынок с ломовыми извозчиками. Простым углем Карев достигал чудодейственных результатов.

Спустя годы он написал замечательный холст «Нева». Картина не уступает пейзажам великого Марке. Карев нам говорил, что нужно работать после окончания академии еще лет десять, и только после этого начнет проявляться художник. Мне тогда это показалось нелепым – хотелось как можно скорее.

Смутное чувство неудовлетворенности гнездилось в моем сознании из-за того, что у Алексея Еремеевича, как мне казалось, мало работ. Не сознавая своей бестактности, я задал ему вопрос, почему он мало работает. Обиженный художник желчно ответил: «Вы тоже, молодой человек, по окончании академии привыкнете не работать». Поделом мне это было сказано, малому и неразумному. В самом деле, как будто количество так уж много значит в нашем деле.

В вестибюле второго этажа академии над дверями в музей слепков висела картина «Купанье на Волге». Светлая красивая живопись приковывала студентов своей жизнерадостной правдой и мастерством. Автором ее был наш профессор Александр Иванович Савинов.

Почему-то картина осталась незаконченной. Но, во всяком случае, у меня она сохранилась в памяти как незабываемое соприкосновение с искусством.

Тихий Александр Иванович внешнею походил на апостола благодаря своей рыжей бороде и лысине на голове. Большой умный лоб и добрые грустные глаза придавали его облику благородные черты.

Савинов был прекрасным педагогом, и его замечания имели высокое воспитательное значение. Он подолгу беседовал у мольберта ученика, проникая в работу студента.

У себя дома на Зверинской в мастерской-студии Александр Иванович давал частные уроки рисования. Он учил рисовать, я бы сказал, по-серовски, прививая высокое отношение к искусству. Отдавая нам все, Александр Иванович обделял себя самого. Видимо, педагог и художник в одном лице не всегда могут ужиться без ущерба одному за счет другого.

Савинов вел курс живописи с Матюшиным. Несмотря на различие их взглядов на искусство, никаких несогласий в работе у них не возникало. Александр Иванович Савинов был всеми любим.

О Петрове-Водкине

Задолго до моего поступления в петроградский ВХУТЕИИ я увидел в журнале «Аполлон» цветную репродукцию с картины Петрова-Водкина «Купание красного коня». Трудно сказать, что привлекало меня, юношу, в этом произведении. Неодолимо притягивало меня к увиденной новой красоте; тогда я не находил этому осознанного объяснения, оно пришло много позднее.

Я принадлежал к молодым людям, стремившимся к новым горизонтам в искусстве. На этом пути мы встречали жестокие противоречия. Это было тяжким испытанием для нас, приехавших из далекой провинции и воспитанных на искусстве передвижников. На нас обрушились, казалось, неопровержимые доводы образованных художников и критиков «Мира искусства», обвинявших своих предшественников и самого Репина в отсталости.

В стенах ВХУТЕИИ велись нескончаемые споры о будущей судьбе живописи. Полемика шла среди учащихся, равно как и среди учителей. В это время за основу образования ВХУТЕИИ на общем курсе была принята петрово-водкинская система изучения трехцветного спектра и простейших геометрических форм пространства. Петров-Водкин требовал от учеников строгой дисциплины, в его мастерской писали локальным цветом, последовательно красный квадрат, синий цилиндр и желтый конус монохромной палитрой. Петров-Водкин говорил, что учит профессии художника, не допуская и изгоняя всякого рода дилетантизм. Осенью 1923 г. на выставке «конкурентов» можно было увидеть работы учеников мастерской Петрова-Водкина. Они выделялись своим мастерством и принадлежностью к монохромной системе своего учителя. Так возникла водкинская школа. Ее составляли художники Л. Г. Чупатов, С. В. Приселков, А. Н. Самохвалов, А. А. Лаппо-Данилевский, С. А. Никитин, В. И. Малагис, Е. К. Эвенбах, П. И. Соколов и другие. Водкинцы высоко несли знамя своего учителя, с которым не порывали дружбы и в последующие годы. Долгое время мне не удавалось увидеть знаменитого художника. Это произошло в узком коридоре Академии. Кузьма Сергеевич шел мне навстречу; когда мне его показали, меня постигло горькое разочарование. Он совсем не походил на художника, рисовавшегося в моем воображении. Его лицо и весь облик были типичны для многих мастеровых людей, и даже похож он был, как

мне показалось, на сапожника; я не знал тогда, что он сын сапожника. В остриженной под машинку угловатой худой голове отчетливо просматривался череп. На лице с высоким лбом, с впалыми горящими глазами топорщились рыжеватые усы.

Много раз я слышал, как говорит Петров-Водкин на собраниях и митингах. Его горячая полемическая речь будоражила всех, мысли свободно и ясно выражались в его словах, его слушали с глубоким вниманием, всегда это было умно и убежденно. Ясно было, что говорит художник, за которым стоит его мудрое искусство и ему есть что сказать нам, молодежи. У Кузьмы Сергеевича был специфический голос, немного сиплый, гортанной хрипоты – вероятно, следствие его большого горла.

Авторитет его был высок, уже была написана картина «Смерть комиссара», произведение великой веры в идеалы революции. И теперь, когда я вижу облик умирающего комиссара и узнаю лицо поэта Сергея Спасского, друга Маяковского, то поражаюсь полноте слияния обобщенного типа и конкретного человека и достигнутой интеллектуальной одухотворенности образа красного комиссара. Эту задачу ставил сам Петров-Водкин, прося позировать поэта, об этом я слышал из рассказа самого Сергея Дмитриевича Спасского.

Однажды на большом рабисовском собрании во Дворце труда, на котором присутствовал Петров-Водкин, председательствующий, предоставляя ему слово, объявил: «Слово имеет Петр Водкин». Зал загудел, было смешно и грустно за имя знаменитого художника. На трибуну вышел Кузьма Сергеевич, его встретили долгими аплодисментами, как бы извиняясь за невежественную ошибку. Нельзя умолчать о расхождении во взглядах, возникших впоследствии. Петров-Водкин обращался к русской древней культуре, иконе и фреске, а молодежь тяготела к западным новейшим течениям в искусстве.

Все это не могло не сказаться на жизни школы, началось студенческое недовольство водкинской трехцветкой, или, как ее еще называли, «трехплеткой». Помню одно бурное собрание в анатомическом классе, когда в разгар нападок разгоряченный Кузьма Сергеевич кричал нам: «Я хочу, чтобы наша новая советская Академия была бы лучшей в мире школой искусства; я хочу, чтобы весь мир с завистью смотрел на нашу новую Академию». Мечта о торжестве новой Академии Петрова-Водкина не сбылась. Вскоре на смену индивидуаль-

ным мастерским был принят так называемый объективный метод преподавания, породивший еще большую сложность и неразбериху. Художественную жизнь разъедала непримиримая рознь множества противоборствующих групп, и только после 1932 г. было положено начало объединению в союз, в большую семью художников, возглавляемую Петровым-Водкиным. Он был избран первым председателем Ленинградского Союза художников по праву первого художника; это было естественным, само собой разумеющимся событием.

Когда Петров-Водкин входил в мастерскую или зал собрания или мы видели его в жюри, мы знали, что здесь присутствует большой художник и что мы сопричастны этому явлению.

Работая в жюри, Кузьма Сергеевич не сидел на месте, он то и дело вскакивал со стула, подходил к заинтересовавшему его холсту, живо реагируя, одобряя или указывая недостатки. Мы беспредельно верили ему, вверяя судьбу своего произведения, вовсе не будучи его последовательными учениками. Принято оценивать работы в отсутствие художника. Обычно за дверью заседания жюри в шелку за выставкомом наблюдает автор рассматриваемых работ. Я тоже стоял за дверью малого зала, где шло заседание под председательством Петрова-Водкина, и вместе с другими товарищами в шелку смотрел, когда показывалась моя работа «Уральские партизаны». С волнением я увидел, как Кузьма Сергеевич подошел к работе и внимательно и оживленно ее рассматривал; мои товарищи шепчут: «Кузьма подошел, Кузьма смотрит, Кузьма одобряет». В этом и было главное вознаграждение.

Если вспомнить обстановку непримиримости в Союзе, то станет ясно огромное значение и роль Петрова-Водкина в объединении художников. Благодаря его усилиям оживилась творческая жизнь Союза, мы жили одной семьей, сложно, но заинтересованно друг в друге. Петров-Водкин был цельной натурой, безоговорочно принявшей пролетарскую революцию, он считал себя ответственным за все ее деяния, за развитие советского искусства. С энтузиазмом, присущим его темпераменту передового мыслящего художника, он отдавал свои силы общественным делам.

После написания и успеха его картины «Тревога» Петров-Водкин принялся за новый холст – «Переезд на новую квартиру», или, как он значится, «Новоселье», выполненный по договору для выстав-

ки «Индустрия социализма». Кузьма Сергеевич возлагал на него много надежд. Я не боюсь своего суждения об этой прекрасной вещи. Я ее увидел перед просмотром выставкомом, она висела одна на стене в ожидании голосования. По-моему, это был совсем иной холст, нежели опубликованная репродукция в большой монографии. Картина меня поразила водкинской красотой живописи и революционным пафосом, с чувством гордости я смотрел на холст, изображавший дворцовый интерьер, в котором поселились хозяева новой жизни, питерские рабочие, беднота из подвалов; то же лоскутное одеяло из «Тревоги», та же рабочая семья собралась у буржуйки в дворцовом зале с подвешенной к потолку люлькой, а главное — искусство живописных отношений красных шпалер и синей Невы в окнах на Дворцовую набережную. Я думал о том, какое ошеломляющее впечатление она может произвести за рубежом, какая сила духовной энергии искусства заложена в ней. Однако далеко не все это мнение разделяли, картину «Переезд на новую квартиру» ожидала несправедливая, горькая участь. Приехавший в Ленинград из Москвы большой выставком при голосовании отклонил работу, картина трижды переголосовывалась и трижды не набирала нужного числа голосов. Она не была принята на выставку. Это было ударом для художника. Ударом было для Петрова-Водкина и то, что его давний друг Игорь Эммануилович Грабарь, будучи в жюри, не отстаивал работу в должной мере. Кузьма Сергеевич это воспринял болезненно, и провал картины роковым образом сказался на его здоровье.

Спустя много лет А. Ф. Пахомов рассказывал мне о дне своего рождения, на котором среди немногочисленных друзей был и Кузьма Сергеевич. Пахомов говорил, в каком подавленном состоянии находился Петров-Водкин. Он жаловался на ненужность его искусства, на то, что теперь незачем ему больше работать. Ему чудилось, что от него отказалось общество, для которого он жил и творил. Петров-Водкин перестал работать. Друзья укоряли Кузьму Сергеевича за упадок духа и воли, ставя в пример Кустодиева, который в нечеловеческих страданиях находил в себе силы творить. Пахомов говорил, что горечь, пришедшая в результате провала картины, повлекла за собой ухудшение состояния здоровья, крушение всех надежд художника, вследствие чего он так и не поправился.

В Круглом зале Академии художеств ленинградцы прощались с Петровым-Водкиным. Народу было много. Тесно, пришли художники, писатели, поэты, актеры и режиссеры, архитекторы, общественные и государственные деятели. В почетном карауле вижу В. Э. Мейерхольда и плачущую З. Н. Райх. Произносились прощальные слова, читались скорбные телеграммы, а по окончании катафалк с гробом, запряженный шестеркой лошадей, двинулся в путь.

По дороге процессия остановилась у Союза художников на улице Герцена, где ожидали художники.

Короткое скорбное слово прощания сказал Н. Э. Радлов, и толпа провожающих двинулась по Невскому проспекту на Волково кладбище. От кладбищенских ворот до могилы на Литераторских мостках гроб с телом великого русского художника нес и я, гордый честью последнего прощального прикосновения.

Дальше все шло обычной процедурой, гроб не открывали, бросили горсти земли. Двое старательных могильщиков похлопывали по бокам землю холма. Один из них, довольный богатыми похоронами, с профессиональной гордостью обращался к убитой горем вдове, успокаивая ее словами: «Удачная могилка».

Дико прозвучало это утешение среди горестной минуты молчания.

НАЧАЛО ПУТИ

Е. Кибрик

Я принят в Академию. Нас очень много принято на первый курс, и мы все собираемся в вестибюле. Нас встречает ассистент Петрова-Водкина – Сергей Васильевич Приселков, в белом халате, в пенсне, с подстриженными усиками над губастым ртом и с маленькой эспаньолкой. Он говорит нам небольшую речь о живописи. Он оперирует новыми для меня понятиями – «гигиена холста» (Петров-Водкин высоко ценил белизну холста, позволяющую прозрачными красками – «лессировками» – начинать работу), «цветосила», «светосила».

Потом нас ведут в две большие мастерские первого курса. В каждой из них работает человек сорок. Разбираем мольберты. Старые академические мольберты, измазанные масляной краской, сизой «фузой» – сплавом красок, снятых мастихином с палитры, иногда