Николай Петрович
КРЫМОВ
художник и педагог

Статьи,
воспоминания

Москва
«Изобразительное искусство»
1989

ББК 85.143(2)7
К 85

Ответственный редактор
второго издания *Н. Н. Моргунова*

Составители:
кандидат искусствоведения *С. В. Разумовская*,
заслуженный работник культуры РСФСР
Н. Н. Моргунова

Рецензенты:
народный художник СССР *А. М. Грицай*,
заслуженный учитель РСФСР *М. Д. Базанова*

Издание второе,
исправленное
и дополненное

К $\frac{4903020000\text{-}101}{024(01)\text{-}89}$ 19-90

ISBN 5-85200-077-9

© Издательство
«Изобразительное искусство», 1989

ВВЕДЕНИЕ

Мне привелось писать эти строки в Тарусе, столь любимой Николаем Петровичем Крымовым. Он приезжал сюда работать в течение 30 лет (1928—1957), никогда не утрачивая свежести восприятия этих чудесных мест. Здесь все овеяно такой еще ощутимой памятью о замечательном художнике, о его лирических, бесконечно русских и родных пейзажах, о своеобразном мудром и простом русском человеке.

Значение Крымова в деле становления и развития советского реалистического искусства очень велико.

Крымов — это классика советского искусства. Это звено, соединяющее непрерывной цепью линию развития замечательного реалистического пейзажа в русском искусстве, от предшественников Крымова — Ф. Васильева, В. Поленова, И. Левитана, В. Серова, К. Коровина, А. Архипова — к молодому поколению советских пейзажистов.

Ученик В. Серова, друг К. Коровина, глубокий почитатель И. Репина, И. Левитана, М. Врубеля, он с юношеских лет впитывал в себя все то самобытное, русское, талантливое, что было создано лучшими мастерами нашего реалистического искусства.

К тому же Николай Петрович был из потомственной семьи художников: художниками были его прадед, его отец Петр Алексеевич Крымов, художник-портретист и педагог, любимый ученик С. Зарянко. Художником-жанристом и также педагогом был и старший брат Николая Василий. Третий брат в этой талантливой семье Алексей Петрович, профессор, академик, был одним из виднейших отечественных хирургов.

Крымов вырос в большой трудовой семье с крепкими, очень русскими устоями, напоминающими в какой-то мере даже быт Островского, как рассказывает жена Николая Петровича Екатерина Николаевна, дочь известного художника Н. Досекина.

Н. Крымов родился в Москве 20 апреля (3 мая) 1884 года. Несмотря на материальные нехватки, в доме всегда было бодро,

весело, творчески шумно и хлопотливо. Вечно спорили и говорили об искусстве, рисовали, писали, собирались друзья-художники.

Отец Николая Петровича был его первым учителем, сумевшим прекрасно подготовить его в Школу живописи, ваяния и зодчества, куда Крымов поступил (сначала на архитектурное отделение) в 1904 году. Он был принят в числе 40 из 600, державших экзамен, и в списке стоял на втором месте.

Неоспоримая талантливость начинающего художника была отмечена очень рано: в 1906 году А. Васнецов приобрел с очередной ученической выставки его первый этюд с натуры «Крыши под снегом», а в следующем году Серов перекупил его для Третьяковской галереи. Молодому живописцу шел всего лишь двадцать третий год. С этой поры, еще до окончания Школы в 1911 году, Крымов начал участвовать в профессиональных выставках: «Голубая роза», «Венок», «Московского товарищества художников», «Союза русских художников». В 1910 году его принимают в члены последнего.

Бурным, жизнерадостным, темпераментным, страстно влюбленным в жизнь, в искусство был Крымов смолоду. Он любил не только живопись, но и музыку, поэзию, литературу, театр, был очень музыкален, обладал превосходным голосом и слухом. Разносторонний и одаренный, Николай Петрович водил знакомство и дружбу с художниками, актерами, музыкантами, поэтами. Дружил и любил он крепко, на всю жизнь. Такой была его дружба с И. Москвиным, М. Тархановым, К. Коровиным, Н. Сапуновым, И. Остроуховым.

И таким же бурным, темпераментным, полным беспрестанных и смелых поисков было и искусство молодого Крымова. Но всегда и во всем он был своеобразным, ни на кого не похожим.

Любовь и призвание к пейзажу определились сразу и бесповоротно. Но путь к реалистическому пейзажу был сложный и извилистый, как пестры и разноречивы были течения и направления в искусстве в смутное и трудное время 1907—1910 годов.

Во всех своих устремлениях и поисках Крымов оставался всегда глубоко национальным, не поддавшимся царившему тогда всеобщему увлечению новым французским искусством.

Был период в его творчестве, который можно назвать импрессионистическим («Летняя ночь», 1905, ГТГ; «Солнечный день», 1906, ГТГ; «Крыши под снегом», 1906, ГТГ; «К весне», 1907, ГТГ), это шло

главным образом от К. Коровина и проявлялось в поисках передачи воздушной среды, солнечного или лунного освещения, легкого, пронизанного светом колорита. Уже тогда природа для Крымова жила своей простой обычной жизнью: трогательны в его пейзажах красные снегири на ветках, коты на крыше, почуявшие весеннее тепло.

Для творчества Крымова этого времени характерны продуманная стройность декоративных композиций и звучность колорита. Сказалось увлечение живописью «Мира искусства» («Горный ручей», 1907, ГТГ; «Сосны», 1907, собрание В. Андреева, Москва).

В этих сочиненных ландшафтах все было гармонично, но слишком отвлеченно. И тотчас же, словно опасаясь утратить свое национальное и выразительное, Крымов бросается в другую крайность и создает похожие на русские лубки «Новый трактир» (1909, ГТГ), «Площадь», 1908 (Кировский областной художественный музей имени А. М. Горького) с их примитивными формами, «марионеточно» решенным стаффажем.

Самым примечательным в творчестве молодого Крымова были пейзажи, где впервые проявился будущий мастер тончайшей передачи состояний природы. Увлекает Крымова романтика грозы. Своеобразен и остро выразителен «Ветреный день» (1908, ГТГ), почти монохромный в цвете, но исключительно экспрессивный бурной взволнованностью грозовых облаков, взметенных ветром клубов пыли, взбудораженных деревьев, всполошившихся людей. Все это было подсмотрено в жизни. Так же как увидено в жизни и совсем особое, может быть, несколько усиленное, холодно-фосфорическое освещение перед надвигающейся бурей («Туча», 1909, ГТГ). И разве в пламенеющий и тихий час заката не вспомнится нам порой замечательный по верности состояния, пусть в какой-то мере утрированный в цвете и упрощенный в формах «Желтый сарай» (1910, ГТГ).

И разве не передан палящий летний зной в слегка стилизованном небольшом пейзаже «Полдень на дороге» (1911, собр. Н. Власовой) с горячей пылью, легкими, остановившимися в высоком небе белыми облаками, с такой прохладой в чаще леса.

Все эти пейзажи, наполовину вымышленные, созданы по острым, запоминающимся впечатлениям реальности. И это реальное побеждало все сильней и сильней. Переломными и решающими для Крымова были три лета 1914—1916 годов, проведенные в подмосков-

ном местечке Краскове. Его исключительная живописность вдруг словно открыла глаза художнику: он понял, что самое прекрасное в мире — сама природа, а не сочиненные ландшафты. И вот начинается новая полоса не только любования природой, но и пристального изучения ее. Правда, декоративная природа Краскова обусловила и известную декоративность пейзажей Крымова. Здесь был романтичный заросший пруд, две небольшие осененные тенистыми деревьями речки Пехорка и Македонка с золотистыми песчаными отмелями. Написанные с натуры этюды дали повод для композиционных вымыслов. Так создается сюита «Купальщиц», так позднее на этих берегах возникает романтическая «Старая мельница» (1927, ГТГ).

Писать с натуры оказалось много труднее, чем создавать воображаемые ландшафты. Работа становилась все длительнее, серьезнее, вдумчивее. Каждая новая выставка приносила новый успех.

К Великой Октябрьской социалистической революции Крымов пришел большим и признанным пейзажистом. По своим убеждениям он был в числе тех художников, кто принял революцию без раздумий, кто сразу вошел в новую жизнь и с увлечением взялся за работу.

Персональная выставка Крымова, организованная Н. Моргуновым в 1922 году в Третьяковской галерее, была одной из первых после революции. Для самого художника она явилась и смотром всего сделанного, и творческими планами на будущее, и окончательным закреплением на позициях реализма.

Примечательно, что все это происходило в то трудное для искусства время, когда формалисты провозглашали реализм отжившим и реакционным искусством. Они взяли на первых порах в свои руки и дело преподавания в художественных вузах, во Вхутемасе, в Полиграфическом институте, куда был приглашен профессором и Н. Крымов. В связи с принципиальными расхождениями во взглядах с рядом педагогов на педагогическую работу Николай Петрович ушел из этих институтов. Зато он принял самое энергичное участие в организации нового факультета изобразительных искусств при Пречистенском практическом институте (бывшие Пречистенские курсы), где собрались прекрасные силы — К. Коровин, Н. Ульянов, В. Ватагин, Б. Виппер.

Крымов был прирожденным педагогом, последовательно и методически проводящим свою систему преподавания, пользовавшимся исключительным авторитетом у учеников, их уважением и любовью.

Так было и в Изотехникуме памяти 1905 года. В 1934 году Крымова пригласили преподавать на вновь организованном отделении станковой живописи. Он провел здесь полную реорганизацию всей системы преподавания, поставив ее на прочные основы реализма. К сожалению, пошатнувшееся здоровье помешало ему продолжать педагогическую деятельность. Но фактически Крымов продолжал ее до последних дней своей жизни (он считал это своей общественной работой) и в своей мастерской в Москве, и летом в Тарусе. К Николаю Петровичу приходило много молодежи — его бывшие ученики и зрелые мастера, его последователи — за советами, за консультациями. При разборе приносимых ему работ, всегда внимательном и длительном, Крымов передавал им глубокие знания, накопленные за долгие годы. Так создавалась школа реалистического пейзажа Крымова.

В 1918 году Крымов работал в Горках Рязанской губернии («Вечер», 1918, собр. М. Куприянова). Пейзажи Крымова становились все более верными по своему реалистическому ощущению.

Удивительно свежо и верно написан, например, небольшой пейзаж «Утро» (1919, Горьковский государственный художественный музей) со сложным освещением.

Самые простые незатейливые мотивы художник умеет увидеть поэтично и красиво. Неприглядные московские задворки с кучами мусора, грязными талыми лужами талантливый живописец превратил в поэтичный образ московской весны («Весна. Задворки», конец 1920-х, ГТГ).

С 1920 года в течение восьми лет Крымов ездил на лето в Звенигород писать левитановские места — Саввинскую слободу. Очарование этих мест, связанных с творчеством великого русского пейзажиста, задушевность родных мотивов поднимали и окрыляли художника. Здесь еще больше постиг Крымов покоряющую силу и правду левитановских пейзажей.

То, что пришло когда-то в Краскове — любовь к природе, страстное желание проникнуть в ее тайны, постичь законы жизни, овладеть реалистическим методом верного и глубокого изображения,— все это еще сильнее захватило художника в Звенигороде.

В звенигородских пейзажах («Летний пейзаж с избами», 1920; «Уголок сада», 1921, ГРМ; «Перед грозой», 1922, Киевский музей

русского искусства; «Серый день», 1922, ГТГ) Крымов с особой живописной силой раскрыл образы русской природы, русской деревни.

Сам художник часто переживал минуты горьких сомнений и разочарований. Его мучило то, что, добиваясь правды в искусстве, во всем он должен был идти ощупью, вслепую, длительно и не всегда с желанным результатом.

Что же было самое главное и важное в глазах Крымова для реалистического живого воспроизведения действительности? Постепенно Крымов понял, что самое главное — это верность тона, то есть степень светосилы в цвете и верность отношений. Это обусловливало и материальность, и пространственность, и объемность, то есть все основные компоненты реалистической живописи.

Очень образно рассказывает художник в статье «О живописи», как он совершенно случайно открыл «камертон» в живописи, который давно искал. Им оказалось пламя огня, равное в природе белому, освещенному солнцем, а на палитре художника этому соответствовали белила. Это открытие давало теперь Крымову возможность почти безошибочно находить верность тона.

Так возродил Крымов традиции тональной реалистической пейзажной живописи и сформулировал ясную и последовательную теорию, которая легла в основу и его педагогического метода.

Правоту ее убедительно доказывают пейзажи Крымова последующих лет: сияющая солнечная «Русская деревня» (1925, ГРМ), задумчивый облачный денек в пейзаже «Речка» (1926, ГТГ), пронизанные тишиной закатного часа «Вечер в Звенигороде. Саввинская слобода» (1927, Государственный художественный музей БССР), серебристая влажная воздушность в пейзаже «После дождя» (1927, Таганрогская картинная галерея).

Звенигородские пейзажи были важным этапом в развитии тональной живописи Крымова. Однако свою настоящую обетованную землю пейзажиста нашел Крымов в Тарусе. За 30 лет он исходил и исписал здесь все улочки, все уголки, высмотрел все живописные места. Но не за отвлеченную живописность полюбил крепко и навсегда Крымов Тарусу. Всей сущностью своей русский художник и человек, он видел в ее мотивах и пейзажах обобщенные образы родины — в широких просторах заокских далей, полей, в неторопливом и плавном течении Оки, вьющейся среди зеленых берегов,

в белоствольных березовых рощах, в особой пышности тарусских деревьев — ив, лип и берез, в типичном облике русского провинциального городка с его уютом зеленых садов и улочек, сбегающих к Оке.

В разных концах городка жил Крымов. С высокой веранды ватагинской мастерской, на самой верхней улице писал он великолепную широкую тарусскую панораму («Таруса», 1928, собр. И. Тарханова). Жил Николай Петрович в доме у самой реки, оттуда написан один из лучших его пейзажей-картин «Летний день в Тарусе» (1939—1940, ГТГ), в котором так ярко и так ощутимо передано русское жаркое лето.

Два года художник работал над этим полотном, выверяя в нем каждый сантиметр.

Жил он и на одной из улиц на склоне горы, где создано столько чудесных пейзажей: и прозрачного раннего утра («Утро. Овес», 1949, Чувашская государственная художественная галерея), и летних солнечных дней («Когда цветут липы», 1947, ГТГ; «Солнечный день в июне», 1947, ГТГ; «Цветы в крашеном ящике», 1948, собр. Т. Гринчар), и золотистых вечеров («Под вечер», 1940-е, Калининская областная картинная галерея), и еще много, много других бесконечно поэтических и трогающих своей простотой и искренностью.

Крымов любил повторять своим ученикам, что верность тона предопределяет все качества пейзажа. Но мы-то знаем, что с чувством верности тона сочетались в Крымове и талантливость большого подлинного мастера, и тонкая душа поэта, и скрупулезное познание мира.

Даже не искушенный в живописи зритель всегда узнает работы Крымова по особому живописному почерку в передаче воздушной среды, по мастерству тончайших валеров, то есть светосильных цветоотношений, удивительно тонко передающих различные состояния природы. Вы знаете пейзажи Крымова и по притягательной силе их удивительной задушевности, лиричности и мягкости. Как будто с детства они вам знакомы и дороги.

Художник Подмосковья, Крымов мало писал Москву. Но созданная им картина «Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького» (1937, ГТГ) стала классическим произведением советской живописи.

Николай Петрович уже в течение многих лет из-за тяжелого перелома ноги не мог спускаться с четвертого этажа своей квартиры, где у него была мастерская. Зимой и ранней весной он писал московские крыши из окон, умел находить в этом будничном, казалось бы, скучном и приглядевшемся мотиве и поэтичность, и живописное богатство, и своеобразие того или иного состояния природы.

В папках художника сохранилось много черновых набросков, рисунков. Он зарисовывал пейзажи, которые привлекали его внимание, никогда не заботясь о завершенности этих набросков. Подчас они могут показаться даже наивными. Но этот рабочий материал говорит об исключительной зоркости художника, безошибочно видевшего все самое главное и основное в пейзаже.

И еще в одной области нашел себе яркое применение русский талант Крымова — в театре. В истории русского и советского декорационного искусства имя Крымова останется среди лучших художников-декораторов пьес Островского, привлекавших его своей национальной самобытностью.

Крымовым были оформлены спектакли в театрах Ф. Корша, К. Незлобина, в Художественном театре и в его IV студии — «Не было ни гроша — да вдруг алтын», «Бесприданница», «Волки и овцы», «Горячее сердце», «Таланты и поклонники». Кроме того Николай Петрович делал декорации для оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» и для пьесы Л. Леонова «Унтиловск».

В истории советской живописи Крымов останется как превосходный мастер лирического пейзажа, как поэт скромной русской природы, как убежденный и последовательный борец за реализм.

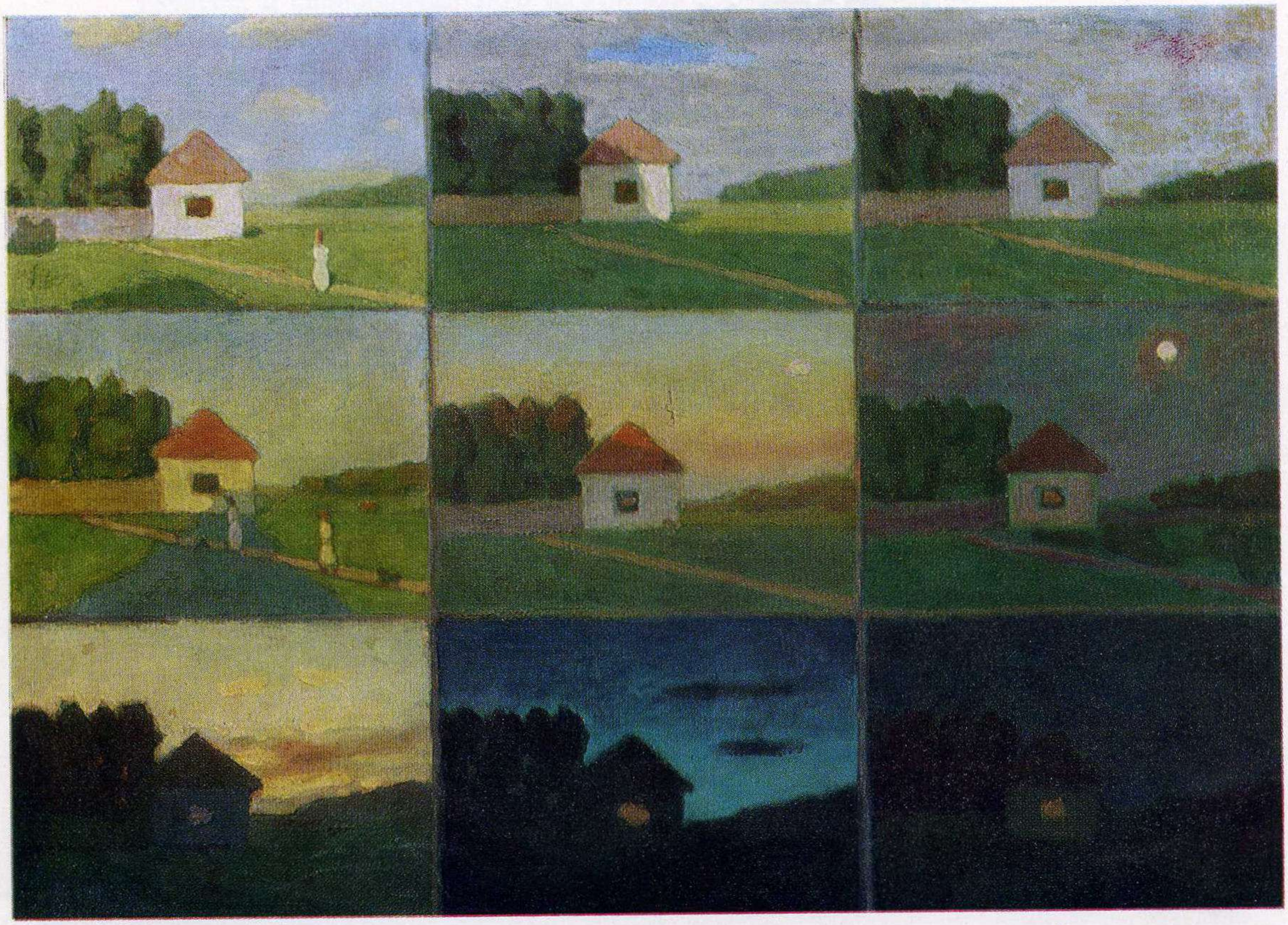
С. Разумовская

Н. П. КРЫМОВ
О ЖИВОПИСИ

Статьи

Его произведения поражают
совершенством отношения рисунка и красок,
и все это проникнуто музыкальностью,
каждый раз разной, в каждом пейзаже своей.

В. Фаворский



О ЛЕВИТАНЕ[1]

Лично Левитана я не знал, так как поступил в Школу живописи и ваяния в 1904 году, когда Исаака Ильича уже не было в живых. Тем не менее творчество Левитана оказало на меня громадное влияние.

Начиная с первых лет моей самостоятельной творческой жизни меня поражало в Левитане его необычайно тонкое зрение, умение передавать моменты дня и характер русской природы. Но особенно сильно увлек меня Левитан с первых годов революции, когда я настойчиво стал отыскивать законы реалистического изображения природы в живописи.

Тогда-то, работая в Звенигороде, я стал часто задумываться над творчеством Левитана и долго не мог понять, почему, каким образом Левитан широким мазком свободно, убедительно и совершенно материально умел изображать траву, избы, деревья и небо. Отделывая все цветочки, все детали пейзажа, я все-таки не мог никак достичь верной передачи этой материальности разных элементов природы.

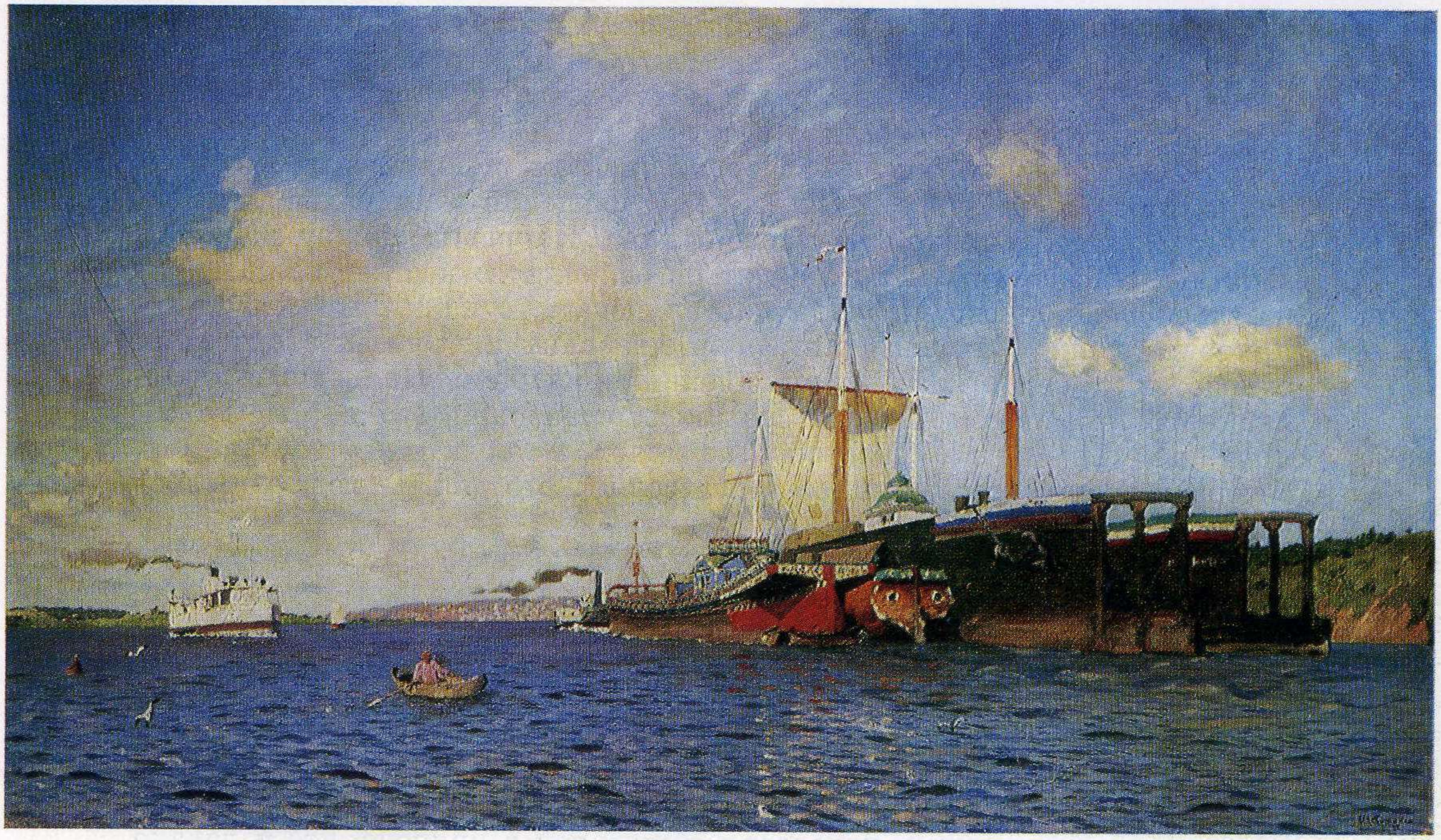
Мучительно отыскивая решение этой задачи, я постепенно стал приближаться к истине. Так, однажды, работая над пейзажем в серый день, я пересветлил общий тон этюда и, как потом ни старался точно передать детали пейзажа, у меня ничего не выходило. Тут я понял, что ошибка заключается в неверно взятом общем тоне.

Тоном в живописи я называю степень светосилы цвета, а общим тоном — общее потемнение или посветление природы в соответствующие моменты дня (так общий тон сумерек темнее общего тона дня). Живопись — это передача видимого материала тоном плюс цвет. И действительно, проверяя это положение на лучших произведениях русской и иностранной живописи, я убедился, что там, где художником правильно найден общий тон картины, там предметы, земля, небо — все живет подлинной полнокровной жизнью. Когда найден правильный общий тон, художнику уже значительно легче писать все детали. Он уже не так может заботиться об отделке, наоборот, достаточно иной раз одного верного намека, одного верного пятна, чтобы изображение стало восприниматься как реальный предмет.

---

[1] Советские художники о Левитане// Творчество. 1938. № 5.

1. Н. П. Крымов
Изменение в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Учебный пейзаж-таблица. 1934



Пейзажи Левитана тем и замечательны, что при чрезвычайно широком письме и свободе его техники они удивительно материальны, воздушны и правдивы.

Ощущение общего тона картины у Левитана появилось не сразу. В ранних работах Левитана его еще нет. Я думаю, что живое восприятие природы внушал ему не Саврасов, как это обычно говорят (Саврасов сам часто не схватывал общего тона), а, скорее всего, Чистяков. Почти все лучшие ученики Чистякова — Репин, Серов, Врубель — прекрасно чувствовали общий тон в природе.

Левитан придавал также большое значение рисунку. В своих этюдах Исаак Ильич рисовал сначала тушью контуры пейзажа, стремясь к предельной точности. Левитан знал и часто говорил, что от изменения контура изменяется и тон предмета. Вот почему в его работах так редко можно встретить ошибки в рисунке, наоборот, они поражают нас точностью форм, правильностью перспективы, верностью пространственного решения.

Отыскав основной закон реалистического изображения в природе, я начал думать о методах передачи общего тона в картине. Это, однако, оказалось очень трудным, так как нельзя было найти

2. И. И. Левитан
Весна. Большая вода. 1897

3. И. И. Левитан
Свежий ветер. 1895

первоосновного, так сказать, постоянного, не изменяющегося от окружающих условий живописного элемента, своего рода «камертона» в живописи, сравнивая с которым можно было бы определить силу тона каждого данного предмета в природе.

Однажды я писал вечерний пейзаж. Раздумывая об этом «камертоне», я закурил и случайно, совершенно машинально поднял руку с горящей спичкой на уровень глаз. Направив спичку на яркое закатное небо, я увидел, что закат по отношению к огню спички стал казаться более темным. Тогда я стал искать, с каким же предметом природы может вообще слиться огонь спички. Оказалось, что он сливается с белой стеной, освещенной солнцем. Найденный мной «камертон» позволил мне, посредством сравнения его с предметами природы, увидеть все разнообразие тонов и убедиться, что все тона вечера в общем всегда темнее тонов солнечного дня. Отсюда родилось у меня понятие об общем тоне.

В своей педагогической работе я стараюсь привить ученикам это острое восприятие тона, так как знаю, что человек труднее воспринимает тон предмета, чем его цвет. Чтобы убедить учеников в этом, я часто предлагаю им очень простую задачу: определить цветовую и тональную разницу двух цветовых точек. Что касается цвета, то он определяется сразу и единогласно, но по поводу тона я получаю всегда чрезвычайно путаные и сбивчивые ответы.

Левитан в своих работах очень точно, может быть и сознательно, зная этот закон, передавал общий тон в природе, что и давало ему возможность с необычайной правдивостью изображать моменты дня. Все его картины столь разнообразны по общему тону, что мы сразу видим, какой именно день и какой момент дня изображен художником.

Советской художественной молодежи нужно учиться у Левитана исключительной простоте и свободе живописи, правдивости и точности в передаче общего тона в природе. Овладев этой «тайной» живописи, советский художник создаст правдивые, реалистические картины, дающие яркое изображение нашей социалистической действительности. Без этих знаний художник не может двигаться вперед.

О ЖИВОПИСИ[1]

Одним из самых важных и трудных видов изобразительного искусства является живопись. В определении понятия реалистической живописи у нас существует большая путаница. Живописью часто называют и раскрашенный рисунок, и вообще все, что выполнено красками. Некоторые признают живописью только то, что написано широко, жирно, размашисто, и не считают живописью то, что написано детально, гладко и скромно.

Я много думал о том, что такое реалистическая живопись, и убедился, что *живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала.*

Тоном я называю степень светосилы цвета. Верное ви́дение тона более важно для художника, чем ви́дение цвета, потому что ошибка в тоне дает неверный цвет. Без верно взятого тона невозможно правдиво передать общее состояние природы, пространство и материал. Некоторые же изменения цвета не могут повлиять на эти три основные элемента реалистической картины.

Видеть тон гораздо труднее, чем видеть цвет. В этом каждый легко может убедиться, пробуя определить разницу в цвете двух светофоров. Что один светофор — красный, а другой — зеленый, это скажет каждый, но только немногие верно определят, который из них **светлее.**

Несомненно, что в реалистической живописи тон играет главную, определяющую роль. Все великие реалисты прошлого писали тоном. Из лучших русских художников я назову Репина, Левитана, Серова, Врубеля, К. Коровина, Архипова.

В своем определении реалистической живописи я говорю о передаче видимого материала. Передача материала какого-либо предмета, помещенного на таком расстоянии или находящегося в таких условиях, когда этот материал не воспринимается глазом, противоречит существу реалистической живописи.

Например, изображая кожаный чемодан, находящийся на большом расстоянии или в темном углу, потерявший из-за этого свою видимую материальность, художник-реалист напишет его именно таким, неопределенного материала предметом, каким в данную минуту и в данных условиях он этот чемодан воспринимает. Будет абсолютно неприемлемо в живописи, если художник изобразит чемодан таким,

---

[1] Советское искусство. 1938. 2 июня.

каким он его знает вообще, а не каким его видит в момент работы. Одним из элементов натурализма в живописи и будет передача невидимого, но «знаемого» материала.

Несмотря на все перечисленные мною элементы живописи, картина может быть и не живописной, если мы не учтем самого главного — значения и влияния общего тона, то есть общего светового состояния картины.

Действительно, в природе в сумерках все соответственно темнее, чем в дневные часы; в солнечный день все освещенные предметы светлее, чем в пасмурный день; в комнате темнее, чем под открытым небом; в лесу темнее, чем в поле и т. д. Чувство общего тона и есть самое главное в живописи. Верно взятый тон освобождает художника от выработки деталей, дает глубину картине, размещает предметы в пространстве. Живописным можно назвать только такое произведение, в котором уловлен, найден общий тон и верные отношения между тонами отдельных предметов и частей картины.

В реалистической живописи не играет никакой роли мазок, фактура, манера наложения краски. У Репина, гениального нашего живописца, нет никакой специальной фактуры. Все написано очень просто, но и очень верно, как в общем тоне, так и в отдельных тонах картины. При настоящей живописи отпадают заботы о внешности картины, о «красоте» и оригинальности мазка, фактуры, индивидуальности и разных пустяках, но остается взамен много забот о содержании, об идее и красоте видимого в природе и жизни, о том очаровании, которое производит правда на художника.

Можно было бы подумать, что при таком взгляде на живопись она будет однообразна и скучна — все начнут писать одинаково и не станет оригинальных художников. Но это неверно. Наоборот, подлинная оригинальность появляется тогда, когда художник о ней не думает.

К необходимости передачи общего тона в картине я пришел после многих этюдов, писанных с натуры и изучения живописи великих художников прошлого.

Наиболее важным для меня был 1926 год; о работе и открытиях этого года я хочу рассказать молодым художникам.

Это было в Звенигороде. Однажды в солнечный день я пошел писать заинтересовавший меня мотив. В поле, около дороги, стоял белый дом с примыкающей к нему группой деревьев. Освещенный дом был необыкновенно светел. Чтобы написать его, я употребил почти чистые белила, к которым очень немного примешал желтой краски, боясь загрязнить этот, сделавшийся желтоватым от солнечных лучей цвет дома. Потом соответственно я написал и весь остальной пейзаж — дорогу, деревья, светлое зеленое поле и голубое небо. Следующий день был пасмурным. Я решил сделать новый этюд того же мотива. Когда я пришел на место, то увидал, что мой дом светится

белым пятном на фоне всего пейзажа. Чтобы передать его цвет, я употребил чистые белила. Затем соответственно написал весь остальной пейзаж. На другой день этот же мотив я написал вечером, при закате солнца. Дом горел ослепительным оранжевым пятном на фоне пейзажа. Чтобы передать его, я взял почти чистые белила, осторожно, опять-таки из боязни перетемнить, примешав к ним очень немного оранжевой краски. Но когда я поставил все три этюда рядом, то увидел, что в серый день вышел светлее, чем в солнечный, а в вечернем пейзаже дом написан тоном, равным дневному. Для меня стала явной ложь такого живописания.

В то же лето случилось мне писать вечерний этюд. Чтобы небо больше светилось, землю и деревья я старался показать темным силуэтом, а небо я писал светлым, как будто это происходило днем. Мне не удавался силуэт даже при мельчайшем выписывании листьев и выделке подробностей. Несколько вечеров я писал пейзаж, но видел, что нужного и верного впечатления он не передает. В один из этих сеансов, закуривая папиросу, я навел горящую спичку на небо, и оно по отношению к огню спички погасло, померкло.

Еще задолго до этого я думал о том, что хорошо бы иметь в живописи, как и в музыке, камертон, то есть предмет, который не терял бы своей светосилы ни днем, ни ночью, ни зимой, ни летом, был бы постоянным, не меняющимся от окружающих условий. Я перебрал в уме различные предметы, но изобрести этот камертон мне казалось невозможным. А вот здесь, вечером, наведя спичку на небо, я понял, что ее пламя и может быть тем именно камертоном в живописи, который я долго отыскивал, так как ни солнечный свет, ни другой источник света не могут изменить тон ее огня.

На другой день я побежал к белому зданию, с которого раньше писал этюды, и на ярко освещенную белую стену навел зажженную спичку — она абсолютно слилась с домом. Тогда я решил повторить три экспериментальных этюда, сделанных ранее без всякого учета тона. Придя в серый пасмурный день писать этот белый дом и наведя на него спичку, я увидел, что он был настолько темнее огня спички, насколько была темнее тень, падающая от дерева на освещенную стену дома в солнечный день. Мне пришлось немного утемнить белый тон этого дома. И когда я приписал к нему все остальное — землю, деревья и небо, пропорционально утемнив, я увидел, что этот этюд действительно передает серый день, пространство и материал.

То же получилось и с третьим, вечерним этюдом. Оранжевый тон дома оказался намного темнее тона освещенной стены в солнечный день. И хотя я теперь уже вторично написал его более темной краской, чем в первом вечернем этюде, светился он во много раз сильнее. Вообще, предмет, верно взятый в тоне, будет светиться сильнее, чем этот же предмет, написанный гораздо более светлыми, но

4. И. Е. Репин
Запорожцы. 1880—1891

неверными тонами. Это убедительно доказывают работы Репина. «Вечорниці» написаны темными красками, но сколько света в этих темных красках, дающих ощущение подлинной жизненности лиц и одежд танцующих и сидящих за столом людей. Бумажки, валяющиеся на полу, репинского «Ареста пропагандиста» написаны очень темной краской, но благодаря верно взятому общему тону они кажутся белыми и приобретают материал тонкой бумаги.

Может возникнуть вопрос о том, нужно ли изменять общий тон картины «Вечорниці», если не показывать горящих у потолка свечей. Безусловно, нельзя, так как это нарушило бы изумительную световую и цветовую правдивость картины.

Репин и особенно Суриков часто в своих картинах писали горящие свечи, так как они помогали им наиболее точно передать тона предметов и находить общий тон. Чтобы убедиться в том, насколько верно почувствовали лучшие русские живописцы общий тон, следует пройтись по залам Третьяковской галереи, прикладывая листочек белой бумаги к светлым местам их произведений.

При определении художественного качества живописных работ в первую очередь необходимо обращать внимание на верность общего тона, на общую правдивость и точность передачи природы. У нас, однако, существуют разные и ничего не говорящие пустяковые определения достоинств и недостатков картин. Говорят: вкусно, интересно, мягко, свежо, легко, любопытно, жестко, сухо, и т. д. и т. п.

Когда молодые художники овладеют общим тоном, все это отпадет и останется только «верно» и «хорошо». Хорошо только тогда, когда верно, и верно, если хорошо.

Тогда уже никого не сможет обмануть красиво написанная разными красками картина, ошибочная в общем тоне и в тонах отдельных предметов. Каждый убедится, что это не живописное, не реальное изображение природы, действительности.

Верность общего тона и верность отношений между отдельными предметами в картине позволяют художнику без излишней детализации точно передавать общее состояние природы, правильно расставлять предметы в пространстве, убедительно передавать их материал, то есть передавать на полотне *подлинную жизнь*.

О НАТУРАЛИЗМЕ И ФОРМАЛИЗМЕ

(Выступление на обсуждении выставки молодых художников)

Я хотел поговорить немного о натурализме. Может быть, молодые люди не помнят, а человек так лет 36 помнит, как часто произносились такие слова, как «локальный цвет». Тогда писали локальным цветом. А потом мы это слово забыли, и теперь уже никто не говорит «локальный цвет». Побаиваются. Почему же этот локальный цвет вышел из моды? Потому, что этот локальный цвет и есть виновник натурализма. Что такое локальный цвет? Локальный цвет — это тот цвет, которым окрашен предмет при рассеянном свете в пасмурный день, то есть это цвет, максимально освобожденный от воздействия окружающих предметов, от рефлексов и освещения. Локальным, следовательно, будет тот цвет, который при наложении, скажем, на руку, приблизительно совпадает с цветом тела.

Как-то ко мне обращается один молодой человек и говорит: «Составьте мне локальный цвет — телесный, чтобы я мог им пользоваться всегда». Я сказал, что такие цвета составлять не могу, что это глупое занятие. «Как же ты,— говорю я,— будешь писать человека, сидящего в тени? Этим же цветом будешь его писать?» Потом у нас произошел еще один разговор. Я покупал краски — берлинскую лазурь и кармин. Он обращается ко мне и говорит: «На что пойдут эти краски?» Я говорю: «На то, чтобы писать зелень, поля, луга». «А вы,— говорит он,— купите зеленой земли, она больше всего подходит к зелени». Я с недоумением посмотрел на него. Как можно так писать? Ведь это все натуралистический эксцентризм.

Но я немного отклонился от темы. Локальным цветом мы называем собственный цвет предмета, каким мы его видим, когда он по возможности освобожден от окружающих влияний. Возьмем, например, деревья. Тополь имеет свой цвет — желтоватый, береза имеет свой цвет — белый. Если я наложу на ствол тополя краску, точь-в-точь совпадающую с его цветом, то это будет локальный цвет тополя. Если я наложу белую краску на березу, то, когда бы она ни была мною наложена — вечером, утром или в серый осенний день,— все равно это будет цвет березы. Вы можете усомниться в том, что вечером моя береза станет розовой, но ведь краска, наложенная на дерево, вечером тоже окрасится в розовый цвет. Когда же я пишу картину, краска в картине всегда остается белой. Грубо говоря, локальным цветом можно писать таким образом: вы видите, перед вами портрет или натюрморт с синей тряпкой. Вы подходите, на эту синюю тряпку накладываете краску до полного слияния и переносите подобранную

краску в пространство, обрисованное контурами тряпки на холсте. Получаете абсолютно точный локальный цвет этой тряпки. Тут же лежит другая тряпка — белая, вы подобрали белый цвет до полного слияния — это локальный цвет другой тряпки. Стоит крынка — она делается из глины — рыжеватая. Вы снова наложили краску, снова подобрали точь-в-точь — вот вам локальный цвет глины. Многие думают, что это формализм. Нет — это натурализм.

Во Вхутеине, например, обучали вовсе не формализму. Художники, которые жалуются, что их испортили там формалисты, не правы, их испортили натуралисты. А идеал натурализма заключается в следующем: взять натюрморт, вставить в раму и повесить как картину. Это будет натуралистическое произведение уже даже без живописи. Тут уж даже и не надо писать.

Но как же натуралисту быть с портретом? Представьте себе, что сидит человек против света, на фоне окна или лампы обрисовывается его силуэт. Художник подходит к человеку с той стороны, где окошко, пробует краску на лице, подгоняет ее и пишет. Волосы тоже подгоняет и пишет, платье подгоняет и пишет. Получается черное платье на фоне дали. Ну, а что делать с небом? Что делать с далью? По крыше трудно лазить, а по небу совсем нельзя. Что же с ним делать? Как наложить краску? Невозможно. И что же получается? Натуралистами может быть исполнено все, что близко. Натуралисты пишут натюрморты точь-в-точь, а как дело касается пейзажа, так и переходят на приблизительность. Натуралист отказывается писать портреты и пейзажи, освещенные солнцем. Если он будет лазить по дереву в пасмурный день, то все-таки может, накладывая, подобрать правильный тон, а если дерево солнцем освещено, то он, помазавши по солнечному блику, ничего не получит.

По-моему, натурализм заключается именно в этом. Дело ясное, но у нас на каждом шагу путают формалистов с натуралистами.

Многие еще путают формализм с формальным отношением к искусству. Формальное отношение к искусству— это вот что: допустим, что мне очень нравится лимон, лежащий на тарелочке, и я его исполнил с такой любовью, с таким внимательным отношением написал его, как говорится, пропустив сквозь «призму души», и написал очень здорово, так, что он выглядит как настоящий, чуть не вылезает из рамы. Однако он не будет так выглядеть, если живописец его напишет по-настоящему. Живописец должен писать предмет так, чтобы он находился от зрителя на таком же расстоянии, как от живописца. Если же он напишет так, чтобы этот предмет вылезал из рамы, то это и будет формальное отношение, или, иначе говоря, тот же натурализм.

Есть такая книга, которая называется «Мастера искусства об искусстве». Так вот, там есть высказывания художника-портретиста Уистлера. Он говорит, что страшная ошибка всех художников заключается в том, что они пишут портрет так, чтобы он сидел на раме или

даже вылезал из рамы, настолько бы казался живым. Люди не понимают, что если я изображаю сидящего в комнате, в тени, на расстоянии 5 метров, то я должен его так изобразить: находящимся на расстоянии 5 метров, а не 46 метров или 1 сантиметра.

Возьмите произведения Репина и скажите: вы чувствуете, как люди сидят? Гораздо дальше, чем стоит зритель, не около него, а дальше. Вы не думайте, что это происходит от небольшого размера фигур. Нет, можно написать их небольшого размера, но так, что они будут казаться очень близкими. После того, как все в течение нескольких лет только и говорили, что о локальном цвете, мода на слово «локальный» вдруг прошла, и начали просто кричать: цвет, цвет, цвет. Потом прекратились крики о цвете, и все начали: тон, тон, тон. А теперь говорят: материал, материал, материал. А между тем, ставить своей задачей изображение материала тоже неверно. Настоящий живописец вовсе не старается сделать в картине железо, но благодаря гармонии тонов и найденности общего тона, благодаря тому, что каждый тон попадает точно на свое место, в результате получается правильное изображение материала. Это и прекрасно, это и чудесно в искусстве. Художник берет тон, мажет лицо, платье, а получается, что платье шелковое, а лицо телесное, потому, что он верно попал и в общий тон, и в цвет, и в общую гармонию цветов. Тогда и выходит по словам Делакруа: «Дайте мне грязь, и я напишу солнце». Тогда художник, изображая блондинку с золотыми волосами, сидящую в глубине темной комнаты, напишет ее волосы не желтым кроном с белилами, а каким-то темно-грязным цветом, «фузой» [1]. А что получится? Получится блондинка с золотистыми волосами. Это вы можете увидеть на замечательном портрете Бларамберга, сделанном Репиным. Он никак не написан, вернее написан очень обыкновенно, но в этом обыкновенном так много необыкновенного! Я обращаю ваше внимание на книжку, которая лежит под руками у Бларамберга. Обрез этой книжки, ее корешок, бумажный. И вы видите, что он золотой, а еще, кроме того, что он обтерт руками. А присмотритесь — и, оказывается, нет никакой разделки. Репин вел мазок широкой кистью, но, напав на верный тон, он попал и в материал.

Вот почему нельзя писать предмет, находящийся на большом расстоянии, так, как будто этот предмет находится вблизи. Так писал, между прочим, мой отец и уверял меня, что это очень здорово выходит, что, например, как-то раз вошел слуга, а отец писал портрет генерала. Слуга посмотрел и испугался, потому что видел, как генерал ушел, а, оказывается, он еще сидит. Видите, до чего может дойти искусство, до каких штучек, что даже лакеи пугаются.

Доказательством правильности того, что я сказал вам о тоне, служит еще картина Репина «Вечорниці». Там лампы написаны самы-

---

[1] Смешанные остатки красок, счищенных с палитры.

ми светлыми красками, а все, что происходит,— темной краской, но отношения тонов так правильны, что когда вы свечи закроете, то видите вещи и подлинные цвета предметов. Вы видите и зеленый, и синий цвета, но когда пробуете их подобрать, то оказывается, что они написаны рыжим.

Как-то мне дали одного голландца реставрировать. Небо было голубое-голубое. Когда-то принято было говорить, что Рафаэль писал какими-то особыми красками, более яркими, что вообще итальянцы писали голубое небо такими замечательными голубыми красками, каких теперь и не делают. И вот я пробую заделать дырку голубой краской — совсем не то, не получается. Получается очень светло и голубо. Тогда я начал темнить и дошел до умбры, смешанной с зеленой краской. Все остальное у голландца было красноватое, рыжеватое, и облака красноватые, и вот на этом фоне умбристое небо казалось страшно голубым. Так что никаких особых красок у старых мастеров не было. Говорят, что Рембрандт писал очень светлыми красками, что подбавлял белила, а потом лессировал желтым, и поэтому у него так светятся освещенные солнцем места. Я взял белую бумажку и стал ее прикладывать к этим местам — они оказались темными, как сапог. Но гармония, общий тон выражены настолько, что нам эти места кажутся сияющими.

У Левитана есть произведение «Осиновая роща». Там есть осины, которые буквально горят на солнце. Они написаны сиеной. Один художник сказал, что они еще больше бы светились, если бы их написать кроном. Это неверно. Надо темнить для того, чтобы вещь светилась, а не светлить. Рассуждение этого художника опять-таки было данью натурализму.

Даже такой крупнейший художник, как Серов, сделал однажды очень большую ошибку. Я беру на себя смелость заявить, что воротничок в портрете Гиршмана пересветлен. Я долго ходил около, все боялся подумать, что у Серова ошибка.

Архипов написал пейзаж «На плотах». В этом пейзаже столько солнца, что лучше, больше не написать. Но рядом висит картина, где небо очень мало уступает в силе тона, в степени светосилы небу над этими плотами. А на той картине изображены сумерки, и если бы Абрам Ефимович угадал степень светосилы или общий тон этой картины, то какой был бы очаровательный пейзаж! Так что ошибки возможны и у больших художников.

Все искусство у живописца в глазах, у музыкантов — в ушах, а в глазах у них маловато, у литераторов — в голове, на языке, а зато слабовато насчет глаз и уха.

ЧТО ТАКОЕ ЖИВОПИСЬ

(Беседа с учащимися изостудии ВЦСПС 5 февраля 1939 года)

Я пришел к вам побеседовать об одном из самых сложных видов изобразительного искусства — о живописи. Насколько сложно это искусство, можно объяснить в нескольких словах.

Нарисуйте какой-нибудь вид или натюрморт, потом немножко подкрасьте краской, и получится раскрашенный рисунок. Но будет ли это живопись? Пока промолчим. Мы не знаем.

Можно нарисовать что-нибудь на холсте и потом масляной краской раскрасить. Тоже получится картина, но как ее назвать? Живопись? Мы не знаем. Как же нам быть? Как установить точно, что такое живопись? У всех об этом разные представления. Одни глядят на широко намазанную картину, не сразу понимают, что изображено, и говорят: «Живопись»; другие смотрят на картину, разделанную точками, и говорят: «Какая же это живопись! Сразу видать, что нет! Потому что живопись другая, она широкими мазками».

Я начну с разъяснения, что такое живопись. Разъяснить это довольно трудно. Надо сначала рассказать, какие существуют наименования и понятия в ней.

У каждого есть свое представление о том, что такое цвет. Может быть, мое представление не сходится с вашим. Давайте условимся, что означают понятия «цвет», «тон» и т. д. Цветом я называю краску. Если я возьму тюбик акварельной краски, предположим малиновой, и, жидко разведя эту краску на воде, кисточкой положу пятнышко, то это будет розовый цвет, когда я потемнее положу краску, взяв меньше воды, это будет розовый потемнее. Еще гуще возьму краску и положу на бумажку, она будет еще темнее. Наконец, положу во всю силу, густо натерев и почти не разведя водой, так, что пятно на бумаге будет по силе равно самой краске. Скажите, пожалуйста, краски, положенные на бумагу, одного цвета или разные? Цвет один, краска одна, а это оттенки одной краски. Один темный, другой светлый, третий еще светлее. Это называется тонами одного и того же цвета. Мы говорим о разнице в тоне, когда оттенки одной и той же краски отличаются друг от друга своей интенсивностью или своей светосилой. Если краски разные, но светосила их одинаковая, то значит и тона их одинаковы. Если картина написана разными красками, но в одной светосиле, то можно сказать, что картина написана одним тоном.

Что же для художника важнее видеть: тон или цвет?

Что легче? Цвет увидеть легче. Только глаз одаренного в живописи человека умеет тонко видеть разницу тонов, значит, такой че-

ловек имеет больше данных стать художником. Так, музыкант, одаренный тонким слухом, слышит разницу меньше полутона. Самое главное — тон. Кто пишет картину тоном и верно передает его, умея при всем разнообразии оттенков сохранить общий тон, тот называется живописцем. Кто плохо видит тон и не может разобраться в тоновых отношениях, тот не живописец. Можно петь, можно играть на разных инструментах: на рояле, на скрипке, на зурне, но музыкальность и верный слух — это качества, необходимые для каждого исполнителя. Я могу написать живописную вещь цветным карандашом, могу акварелью сделать очень близкую к натуре и правдивую по тонам картину, и все это будет живопись. Если провести аналогию с музыкой, то масляную живопись можно приравнять к игре на самых тонких инструментах: на флейте, скрипке и т. д. Я не считаю правильным начинать обучение живописи с работы акварелью. Для неопытного художника акварель представляет большую трудность: высыхая, она светлеет и за ней не угонишься. Однако у акварели есть одно приятное качество: она как-то вся «без шишек» пишется, быстро сохнет, и картину, написанную акварелью, отличает ясность и нежность. Акварелью можно начать работать тогда, когда вы поймете, как с ней обращаться, когда овладеете техникой масляной живописи. Вы не назовете, пожалуй, ни одного крупного акварелиста, который не умел бы писать маслом.

То, что я вам сказал, дает возможность легче определить, какое произведение следует считать живописным, художественным. Исходя из этого, мы можем сказать, что картина Федотова «Разборчивая невеста», где горбатый делает предложение, написана очень хорошо. Действительность передана живо и правдиво, значит это художественное произведение. Или какая-нибудь спина у Репина: широко намазана, вблизи ничего не видно, накомкано, а отойдешь — живая. Художественное произведение! Или картина Рябушкина: все очень правдиво, очень похоже на то, что он хотел передать. Тоже художественное произведение! В мое время считалось, что если картина большая, широко намазана, то значит это живопись. А я писал небольшие картины, большие писать не умел. И говорили: «Ну, это иконопись». Тогда я стал раздумывать: в чем дело, ведь у итальянцев тоже есть маленькие произведения, маленькие и очень художественные. Я обратился с вопросом к Серову, неужели только громадные картины являются живописью? Он, конечно, ответил, что и маленькая картина может быть живописной. И когда я закричал это самое во весь голос, то напугал всех, кто пишет большие картины. Но даже и теперь, хотя в наше время уже не требуют таких громадных размеров, все-таки, если художник написал большую вещь, многие склонны считать ее живописнее и серьезнее, чем картину небольших размеров, как бы детально последняя ни была исполнена.

Суммируя все это, я в поисках точной формулировки пришел к следующему определению понятия живописи: живописью называ-

ется передача тоном видимого материала. Почему же именно тоном и материала? Когда вы пишете что-либо, например эту чернильницу, то при верно взятом тоне (в цвете) она получится стеклянной. Если она не получится стеклянной, вашу работу не одобрят. Можно, конечно, создать иллюзию стекла и другим способом: наведением мелкого блеска, но этот способ не художественный. Другое дело, если вы положите по форме чернильницы несколько оттенков верным тоном и цветом. Чернильница получится стеклянной, и это будет живопись. А где не передан материал, там нет и живописи.

Почему я говорю «видимый» материал, а не просто материал. Если я эту чернильницу отнесу в тень, вы потеряете ощущение материальности, знаемости материала. И вот художник часто ошибается, стараясь ради достижения живописного эффекта передать материал там, где материал не может быть показан.

Я шел с ребятами моего курса по улице, и вдруг мы видим: стоит дом, а за домом какая-то дымка. Что там делают? Асфальт заливают? Подошли ближе и видим: это белый дом, но стоит он где-то там. в глубине. Каким тоном писать этот дом? Нужно ли писать дом таким, каким мы его увидели приблизившись, или таким, каким он показался нам, когда мы подумали, что это варят асфальт? Да, пишите таким, каким он показался. Вы не имеете права писать вместо того, что видите, то, что знаете. На большом расстоянии висит шелковое белье. Откуда я знаю, что оно шелковое, может быть оно, черт его знает какое. И вот, черт его знает какое, вы и пишите.

Вот стоит пепельница, я гляжу и не знаю, что за материал, я его таким неизвестным и сделаю. Я должен изображать стекло, покуда вижу, что это стекло. Если же вы отнесете стакан подальше, где материал уже не виден, и все-таки, зная, что стаканы делаются из стекла, я передам стекло, то я совру.

Живопись — это передача видимого материала. Как же написать картину, чтобы она получилась живописной? Надо писать, беря отношение одного предмета к другому. Где бóльшая ошибка? Если вы соврете в цвете, или если соврете в тоне? Конечно, если соврете в тоне. Что держит картину? Тон. Мы знаем картины, которые написаны двумя-тремя красками, но благодаря очень верному тону они производят хорошее, верное впечатление. Если же мы будем писать одним цветом, не передавая разницы тонов, то у нас получится чушь.

Вы думаете о цвете, а вы об этом меньше всего думайте. Вот какого цвета эта пепельница? Вы все в один голос скажете: серо-буро-малинового. Что темнее: моя розовая рука или этот красный цвет? Вы скажете: концы пальцев темнее красного цвета. Правильно, вы увидели тон. Только об этом нужно думать, когда вы пишете художественное произведение. Говорят: они утеряли цвет. Как же можно его утерять? Оперируйте тоном, и цвет никогда не будет утерян. Когда вы выучитесь абсолютно видеть тона (что темнее и что светлее), то вы

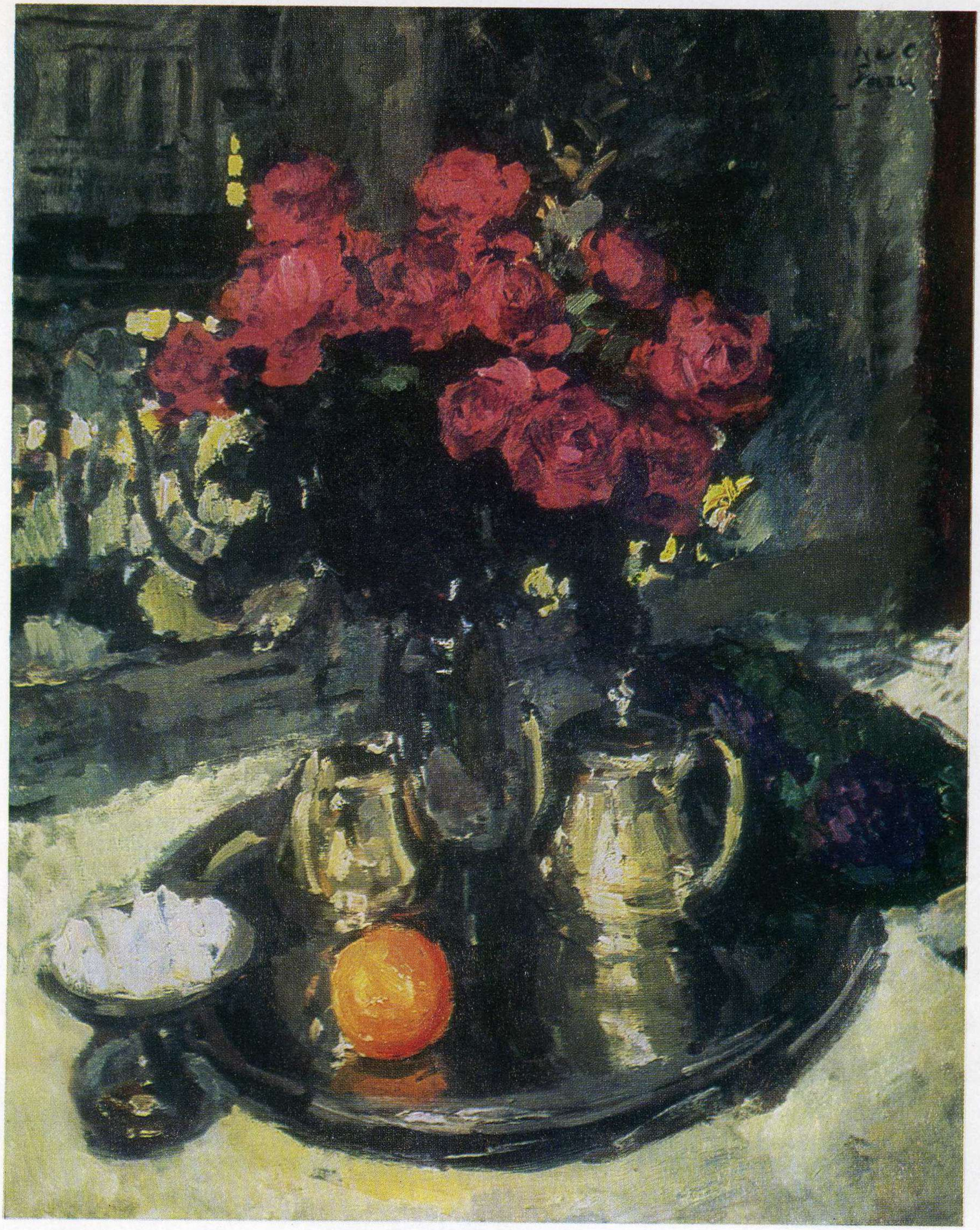
вдруг сами скажете: теперь я приступаю к цвету. Когда же вы приступите к цвету, вы от тона не сможете отделаться. Если вы увидите пятно темного цвета, вы положите темную малиновую, красную краску. Можете это проверить по всем великим мастерам. У них все в тоне. Нигде нет ярких, кричащих красок. Принято говорить, что у Коровина «роскошные» цвета. Но вглядитесь: в одном месте лежит умбра, в другом просто фуза, только кое-где блеклая розовая. Но все это в единстве, в гармонии. Так вот, когда вы основательно изучите тон, я скажу вам: «Теперь настало время думать о цвете». А вы уже не сможете думать о цвете отдельно: вы всегда будете брать цвет в соответствии с тоном. И тогда ваше обучение будет закончено.

Многие говорят, что цвет нужно утрировать. Это чепуха. Зачем утрировать красное красным? К чему это приведет, как не к тому, что красный цвет вырвется из общего тона.

До 1926 года я и писал с натуры, и чего-то искал. Тогда это называлось «искания». Сейчас об исканиях меньше разговору. Тогда говорили: художник ищет и не находит себя. Эти «искания» очень импонировали мещанам, но толку от них было немного. Я попеняю на педагогов, которые меня учили. Они проходили по классу и бросали замечание: «рука длинна». Но как сделать картину живописной, этого они не говорили. А ведь длинную руку можно измерить и укоротить, но живописности от этого не прибавится. Что же, действительно ли можно заниматься такими измерениями, спросите вы. Конечно, можно. Все можно делать для того, чтобы живопись получилась хорошей. Карандашом можно чертить линию. Исполняйте как угодно, лишь бы было хорошо. Когда вы будете взрослыми художниками, неужели вы будете всех звать: посмотрите, как я работаю, я ничего не меряю, я так на глаз беру и угадываю. Можете мерить, сколько угодно. Художественность вашего произведения зависит не от того, как вы его исполняли, а от того, к каким результатам вы пришли. До 1926 года я путался сам и путал других. Например, пишу солнечный день. Небо и блики так горят, что хочется дать самую светлую краску. Какую же краску взять? Нужно взять самую ослепительную. Кисть вымываешь, чтобы ничто не грязнило краску, запускаешь всюду белил, чтобы ярче горело. Ни черта не горит. Придешь на выставку, посмотришь у Репина, Архипова — у них горит. Ни одной яркой краски, а горит. И получается солнце.

Многие художники пишут так: зеленой краской сделают солнечный день и зеленой — серый, только в серый день слоновой кости прибавят. Это неверно. Трава в серый день такая же зеленая, как трава в тенистом месте в солнечный день. Тень на крыше от трубы в солнечный день это та же крыша, только не освещенная солнцем,— такая, какой она бывает в пасмурный день. И этот закон, конечно, знали все большие мастера.

5. К. А. Коровин
Розы и фиалки. 1912



Примером могут служить картины Левитана. Ведь что ни открывай в искусстве, убеждаешься, что все уже открыто до тебя. Оказывается, и это открыто у Левитана, только он ничего об этом не писал, а может быть не сумел сформулировать, привести в логическую систему.

Так называемая художественность вся в этом и заключается. Когда вы научитесь правильно передавать тон, критики напишут о вас: «Как он верно выражает утро, вечер, серый день,— как грустно расставаться с его картинами!» Художник радуется, критики довольны и все довольны. Но самое главное заключается все-таки не в передаче тона отдельных предметов, а в передаче общего тона. Общим тоном называется та степень темноты, та светосила цветов, которой подчинена вся картина в целом. Общий тон серого дня — один, а общий тон солнечного дня — другой. В комнате общий тон опять-таки другой, и он тоже меняется в зависимости от освещения на улице. Отсюда и получается многообразие тонов, многообразие гаммы в картинах больших художников. Возьмите картину Репина «Крестный ход». Какое в ней солнце, как она сильна и звучна. Возьмите небольшую картину «Арест пропагандиста». Какая она темная. Там разорванные листы бумаги, которые белеют на полу, написаны не белилами, а «чернилами», а получилось белое.

Тон «Крестного хода» с тоном «Ареста пропагандиста» очень разнится, там и цвет другой, солнечный, а здесь цвет темный, чувствуется, как давит потолок. Или взять «Вечорниці». Горят две свечи, и через них смотреть на толпу трудно. Загородите эти свечи, и вы увидите, что народ сидит, улыбается и смеется. Чем написаны золотые предметы? Горчицей написаны!

А есть у Репина еще и такая картина: его дочь стоит в поле с цветами. Тут совсем другой тон. Тут и небо другое, и она смотрит не так, как смотрела бы в комнате.

Так вот, что такое общий тон. Он играет в картине громадную роль. И художник, умеющий передать общий тон, в тысячу раз сильнее художника, который выписал все детали, сумел соблюсти все нюансы, а в общий тон не попал.

Общий тон — вот главное, о чем вы должны сейчас думать.

О ЖИВОПИСИ, ПРЕИМУЩЕСТВЕННО ПЕЙЗАЖНОЙ

Можно написать картину без соблюдения общего тона и даже тонов отдельных ее частей. Можно интересно ее раскрасить, придумать целый рассказ, например о весне. Тут и голубей гоняют, и отдельные облака, и т. д. А картина все-таки будет не живописной, не живописью.

Ходит мнение, что чем свободнее написана картина, чем шире мазок и чем гуще положена краска, то это, мол, и есть настоящая живопись. Это ерунда. Федотов — живописец, хотя и пишет мелкими кисточками, а есть огромные картины, широко писанные, но не являющиеся живописью. И наоборот, маленькая картина может быть не живописной, а большая — живописной.

* * *

Спросишь — хорошая ли картина. Отвечают — да, мне нравится. Нужно ответить просто — хороша или нет. А главное объяснить, почему хороша, почему плоха. А то «нравится», «вкусно» и т. п.— чепуха. Говорят: искусство не наука, не математика, что это творчество, настроения и что в искусстве ничего нельзя объяснить — глядите и любуйтесь.

По-моему, это не так. Искусство объяснимо и очень логично, о нем нужно и можно знать, оно математично. В таком случае его можно и объяснить. Можно точно доказать, почему картина хороша и почему плоха.

* * *

Чтобы написать картину-пейзаж, портрет, натюрморт, конечно, нужно пользоваться натурой. Почему писать нужно с натуры, а не от себя? С натуры вы видите тона, а от себя вы их выдумываете. Можете сделать, например, темно там, где не нужно, одним словом, наврете в тонах. С натуры вы видите, положим, что глиняный кувшин в натюрморте темнее обоев, а солонка чуть светлее. Вы кладете эти тона на холст, и получается правдивая передача предмета. Всем известно на практике, что чем ближе и более похоже берете вы тона к оригиналу, тем более похоже и живо выходит.

Значит, все дело заключается в том, чтобы передавать как можно вернее природу на холсте, а это значит передавать все от-

тенки предметов. Смотреть нужно, что темнее — так и писать. И чем тоньше видит художник эти оттенки, тем он лучше. Можно легко увидеть, что темнее — это многие видят. Главное увидеть, что чего и насколько темнее...

При писании с натуры все следят за этим, иначе нельзя написать похоже. А если я еще, как говорится, буду «творить от себя», запуская тона, какие «мне нравятся», то тогда не нужна и натура. Зачем вам смотреть на природу, когда она вам не нужна. Пишите от себя дома что хотите, может быть, случайно что-нибудь и выйдет.

И странная вещь, наверное, все художники замечали, что чем ближе они берут оттенки предметов к природе, тем лучше передается *материал,* из которого предмет сделан. И наоборот, при несоблюдении этих оттенков, *материал* передаваемых предметов исчезает. Снег делается, если вы пишете зиму, известкой, шелк — шерстью, тело — резиновым, сапоги — железными и т. д.

От изменения цвета не меняется тон. Я могу взять некоторые предметы совсем не того цвета, какой вижу, но тон, степень светосилы его возьму верно, и материал предмета не изменится. Например, шерстяная скатерть может быть разного цвета, оставаясь шерстяной. И если я хочу передать материал скатерти, то должен взять верно ее тон, а цвет может быть изменен. Но если я возьму только цвет, то получится не тот материал, а другой. Это может быть железо, бумага и т. п., но уже не скатерть и не ткань...

Находя все это верным, можно определить, что такое живопись, а именно: *живопись есть передача тоном видимого материала.*

И если я говорю *видимый материал,* то значит невидимый материал нужно считать *отсутствием материала...*

Белье на веревке, освещенное солнцем и висящее на расстоянии от зрителя, не похоже на белье материалом. Мы только знаем, что это висит белье. И будет большой ошибкой в тоне, если я, руководствуясь знанием, а не видением, передам материал. Красный кирпичный дом вдали часто не кажется кирпичным, и я навру тоже, если напишу его кирпичным.

О ЗНАЧЕНИИ ТОНА В ЖИВОПИСИ

Главной задачей живописи является передача *общего тона картины, то есть общее потемнение или посветление светосилы.*

Только то произведение можно назвать живописным, где угадана светосила.

Дневной мотив солнечного дня в своих световых частях светлее световых частей серого дня. Вечер — будь то пейзаж, портрет или жанр — в световых частях темнее дня. Лунная ночь очень темна как в свету, так и в тенях. От верной передачи светосилы взятого момента зависит и передача материала. Не отделка мелких деталей, а верный тон решает материал предметов. Если передать угаданным тоном предмет при общем верном тоне, то обеспечена видимая материальность предмета. Если не угадать верный тон предмета при общей тональной верности, не получится видимого материала этого предмета. Никакие разделки и схожести по характеру не передадут верность видимого материала, а получится обман, подделка под материал.

Натурализм есть передача знаемого материала, а реалистическая живопись передает видимый материал.

Почему я заговорил о видимом материале, а не просто о материале? Потому, что живописец передает только то, что видит, а не то, что знает.

Тот, кто не угадывает и не стремится угадать общего тона картины, тот только, так сказать, раскрашивает, хотя бы и похожими по цвету и природе красками. Если угадать общий тон картины, а тона отдельных предметов или частей картины передать не совсем точными цветами, то при верности светосилы этих предметов или частей картины все равно будет очень похоже на правду.

Один художник пишет голубее все, что видит, другой — рыжее, третий — серее, но при верности общего тона все они живописцы.

Молодежь надо учить так, чтобы развивалось в ней чувство верности тона как общего, так и тонов отдельных предметов. Только тогда произведение будет говорить зрителю, если в нем есть живопись. Тематика при живописи — все.

В последнее время я, видя работы молодых художников, замечал в них какие-то удесятеренные по яркости оттенки в предметах, ими изображаемых. Там много разных красок — зеленых, лиловых, желтых и т. д. Где в натуре чуть желтовато: они пишут чуть ли не желтой краской — что это за ложь! Они говорят постоянно о рефлек-

сах и композиции, не понимая ни того, ни другого. Погубить ерундой или ложью молодые дарования очень легко.

Я утверждаю, что композиция есть творческая организация картины. Ни в коем случае нельзя смешивать ее с размещением и расстановкой фигур и предметов на холсте. Но это требует очень сложного и длинного объяснения, об этом придется поговорить особо.

О рефлексе можно сказать коротко: всякое освещение и окрашивание предмета, происходящее не от источника света, есть рефлекс.

ЕЩЕ РАЗ О ФОРМАЛИЗМЕ И НАТУРАЛИЗМЕ

Если на стену повесить раму и в стену внутри рамы вбить гвоздь и сказать: «Вот картина», то скромный зритель, посмотрев издали не поверит, что это картина. И для проверки, не ошибается ли он, подойдет к этой «картине», тронет тихонько одним пальцем гвоздь и, увидя, что просто вбит настоящий гвоздь в настоящую стену, воскликнет: «Какой же идиот это устроил!»

Если на стену повесят картину, где изображены тоже стена и вбитый гвоздь, но так живо и правдиво, или, как говорят теперь с укором, «иллюзорно» (то есть кажется настоящим), то скромный зритель, подойдя к картине совсем близко и думая, что это настоящий гвоздь, тронет его легонько пальцем; и даже после этого, не убедившись, потрогает еще и еще раз. Убедившись же, что это все исполнено на полотне мастером-живописцем, воскликнет: «Какое чудо! Какая прелесть! Изумительно!»

Вот какая разница в восприятии и в словах будет у скромного зрителя: какой идиот и какое чудо.

В самом деле, ответьте мне, кто Шарден — чудесный живописец или натуралист? Вы скажете, без сомнения: «Конечно, это изумительный художник». Помню, когда я первый раз увидел у нас в Москве его картину, изображающую козла и мальчика (кажется, Амур), написанную им с барельефа с такой иллюзорностью, что я тогда все трогал эту маленькую картину, озираясь на сторожиху музея. И все мне в ней казалось выпуклым, даже когда я водил рукой по изображению. Я все глядел и сомневался, несмотря на то, что знал наверное, что это все написано на гладком холсте. Что это — натурализм с его пустой иллюзорностью или чудо живописи с ее иллюзорностью красоты, которая очаровательна и волнующа?

Ведь и у Леонардо да Винчи — гениального художника — изумительное умение и стремление к иллюзорности.

У Рафаэля есть портрет в одном из зарубежных музеев. Он вставлен под стекло, в котором вырезан кружок как раз над рукой, чтобы зритель мог посмотреть, насколько живо написана эта рука.

Можно перечислить много великих живописцев, которые так превосходно писали, что поражали людей чудом правдивости.

Так вот, первые художники (вбивающие гвозди в стену) — это не художники, а формалисты или натуралисты, что одно и то же. А вторые — великие живописцы — реалисты.

В самом деле, когда были у нас футуристы, то я помню, что была выставлена золотая рама со вбитым в стену гвоздем и на гвозде цилиндр. И это был формализм плюс натурализм. Возьмем все приемы формалистов, как похожи они на приемы натуралистов.

Д. Штеренберг — типичный формалист, потому что он, например, изображая стол с печеньем, наклеивает на холст тонкую фанеру, которую кроет лаком, и на эту доску кладет настоящее печенье, и все. Разве это не натурализм?

А когда формалист хочет изобразить траву, он ее делает гребешком по сырой, все равно какой, краске. У каждого формалиста своя любимая краска — от нежной до черной.

Если формалист не совсем натуралист, он все-таки еще совсем не живописец, а так чуть-чуть начинает «заливать», чтобы не быть таким наивным, как Штеренберг, который сразу открывает свои карты, показывая, что он — натуралист, то есть никто: вбиватель гвоздей и накладчик селедок и печений. Хитрые, как мухи, формалисты поспешили удрать от Штеренберга. Произошел раскол ОСТ. От откровенного Штеренберга удрали почти все, скрыв свое настоящее лицо махровых натуралистов.

Чтобы оклеветать настоящих художников-реалистов и втереть очки недогадливым, они начали трубить всюду об иллюзорности, что она является главным признаком натурализма. Сами они не в силах, так как они не живописцы, добиться этой неприятной им иллюзорности. Они ненавидят всех, у кого есть эта иллюзорность.

А, откровенно говоря, каждый хороший живописец стремится к этой иллюзорности.

Разве Репин не стремился к иллюзорности в картинах «Не ждали», «Иван Грозный»? А Федотов? Разве у Сурикова снег не «живой» в «Боярыне Морозовой»? Разве свечи не горят у стрельцов в «Утре стрелецкой казни»?

Всегда художнику хочется написать так живо, чтобы поразить зрителя.

Вот почему формалисты не любят «иллюзорности». Они назвали так живость природы для того, чтобы опохабить и обгадить искусство реалистов.

ИЗ ЗАПИСОК ХУДОЖНИКА

Изображение художником видимой им красоты в предметах есть творчество.

* * *

В искусстве живописи нужно передавать в правдивых отношениях по свету и цвету природу или выразительность природы. Для этого нужно изучать натуру, приглядываться к выразительности всего, что нас окружает,— как кошка смотрит, например, на птичку, как скупой жадно схватывает монеты и т. д. Идеал, конечно, будет, когда соединится и первое и второе, так как будет и верность отношений тонов, правдиво передающих природу, в смысле чисто живописном, плюс выразительность всего, что на картине передано. Это как раз то, что нужно.

* * *

Композиция есть творческая организация картины. Ни в коем случае нельзя смешивать ее с размещением предметов на холсте. На первый взгляд может показаться, что пейзаж, изображающий внизу пустое море, а наверху безоблачное небо, является картиной, не имеющей композиции.

Или говорят, что «Скачки» Дега, где справа нарисована задняя часть лошади, также не есть композиция.

Но на самом деле, отношения по размеру неба в длину и ширину к морю уже есть композиция. Тон неба и моря, размер всей картины — все это элементы композиции, очень трудной и выразительной.

Так же и у Дега. Напиши он справа не часть лошади, а всю ее, с наездником, была бы не так выразительно изображена проездка лошадей, идущих на старт.

* * *

Внимательное отношение к тону прекращает халтуру.

Когда пишешь не с натуры, врешь именно в тонах. Поэтому все надо изучать по натуре.

* * *

Левитан никогда не утрировал цвет — зачем кричать?

* * *

Надо заметить, что если над пейзажем тучи или сплошные облака, а пейзаж освещен солнцем, то тени темные и резкие, а если чистое небо, то тени нежные.

Если тучи вдали, а не над пейзажем, то тени могут оставаться слабыми, так как над пейзажем небо чистое.

* * *

Кусты поздним лунным вечером имеют красноватый оттенок: некоторые пятнышки — изумрудные; тени едва видные; бурые стволики — красные с оранжевым; верхушки — красновато-зеленые, посветлее, чем кусты в центре и снизу.

* * *

Кончать теперь передний план большой картины, так как, если не успею, то после сделаю вдали дождь.

* * *

В театре делали настоящие деревья и посыпали их ватой, а небо писали так, приблизительно...

* * *

Натуралисты не видят тона, не занимаются тональными задачами.

ВОСПОМИНАНИЯ О Н.П. КРЫМОВЕ

В нем чувствовался прирожденный педагог,
который не устраивает из своего мастерства
никаких «тайн» или «секретов», а стремится к тому,
чтобы ученик все понял и все усвоил до конца.

В. Левик

УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИКИ

(вместо предисловия)

В Наркомпросе РСФСР в июне 1934 года заслушивались отчеты директоров художественных техникумов и училищ, в том числе и директора Московского изотехникума памяти 1905 года Г. Сорочкина.

Отчетам предшествовало тщательное обследование учебных заведений, и были сделаны выводы о неблагополучном положении с педагогическими кадрами, особенно в Московском изотехникуме.

В постановлении по этому вопросу было предложено улучшить состав преподавателей [1]. В соответствии с этим постановлением и был приглашен Н. П. Крымов.

В Наркомпросе знали Николая Петровича как педагога. Еще в 1925 году А. Луначарский писал в Москпрофобр Ф. Фортунатову: «Художник Крымов, прекрасный пейзажист и прекрасный педагог, думает заняться преподавательской деятельностью. Все здесь сложилось, т. е. имеется 10 человек, которые поручают свою судьбу этому мастеру... Просил бы Вас устроить это дело» [2].

Логично предположить, что в том же Наркомате посоветовали Сорочкину пригласить «прекрасного педагога» Крымова.

К середине тридцатых годов Николай Петрович сформулировал свою теорию тона и четко осознавал задачи и цель, которые он ставил себе как преподаватель живописи. Об этом говорит ясно он сам: «Поступил преподавать, чтобы передать советской талантливой молодежи свои знания законов природы... и, беседуя с ними, даю им верное направление в живописи. За это меня молодежь любит и уважает, не все, конечно, а те, кто хочет трудиться и любить искусство живописи» [3]. Задуманное Крымов блестяще осуществил. Природный художественный и педагогический талант Крымова, острый ум, интеллект, яркий темперамент, принципиальность и честность как в оценке явлений искусства, так и в отношениях с людьми покорили его учеников.

---

[1] ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 70, л. 99—102.
[2] ЦГАЛИ СССР, ф. 2615, оп. 1, ед. хр. 16, л. 1.
[3] ЦГАЛИ СССР, ф. 2615, оп. 1, ед. хр. 19, л. 1.

6. Н. П. Крымов среди учащихся Изотехникума памяти 1905 года. В верхнем ряду: П. Малышев, В. Смирнов, Ф. Глебов, С. Викторов. Справа от Крымова М. Наумов, Н. Соломин, за ним стоят (справа налево) В. Киселев, Тимошенко, Крутов, Ю. Кугач

Пройдя войну, закончив художественный институт, они, уже известные мастера, и через четверть века будут писать о нем с преданной любовью. В их воспоминаниях он предстает идеалом педагога-воспитателя. Его ученики с удивительной ясностью почти через 30 лет после окончания училища (первое издание этой книги вышло в 1960 году) изложат его теорию, опишут метод преподавания, приведут высказывания учителя об искусстве, месте и роли художника в обществе. Позже, в 1984 году, в статье, написанной к столетию со дня рождения Крымова, Юрий Кугач скажет: «В тот год, как мы потом осознали, нам выпало величайшее счастье: нашим учителем стал Крымов» [1].

Можно изумляться, каким педагогическим талантом обладал этот художник. Он пришел учить выпускников. Они писали многофигурные композиции, обнаженную модель, портреты. Крымов же им заявил: «Вы писать не умеете». И никто не взбунтовался, не возмутился, потому что Николай Петрович поставил натюрморт, убедивший юных ван-гогов и сезаннов в том, что они писать не умеют.

Постановка утрированно проста: «гармошка» или «ширмочки». Три створки покрашены зеленым, синим, фиолетовым, другие три — желтым, красным, коричневым. Первые освещены электрической лампочкой, вторые — повернуты в сторону окна, и на них падает дневной свет. Задача: точно попасть в тон и цвет. Теперь бы методисты сказали: «Проблемная постановка».

Отец Николая Петровича Петр Алексеевич, готовя сына к поступлению в Училище живописи, ваяния и зодчества, бросил на стол бумажного петушка и сказал: «Сумеешь его нарисовать — нарисуешь все». Так же поступил пятидесятилетний мастер со своими учениками. Хотя многим показалось, что более неживописной задачи не может и быть, но в процессе работы они убедились, какая труднейшая именно живописная задача была заключена в этой аскетически простой постановке. Когда же учащиеся поняли ее, только тогда Крымов приступил к объяснению своей теории тона.

Ясность теоретических положений Крымова была разительной и сразу убедила и покорила слушателей. С первых же занятий они стали его сподвижниками. Никаких разглагольствований и в замечаниях учителя. Они просты и точны: верно, неверно, как это близко «верю»

---

[1] Юный художник. 1984. № 9. С. 8.

и «не верю» К. Станиславского. Если верно, то и хорошо и красиво, и живописно.

Сейчас много пишется и говорится о необходимости, обучая, воспитывать. Николай Петрович делал это абсолютно органично.

Он сам был великим тружеником и учил трудиться своих учеников. «Не стремитесь за славой, известностью — трудитесь», — говорил он. Увидя загорелого и несомненно мало работавшего летом ученика, Николай Петрович заметит: художник должен быть худой и бледный, потому что он много работает и ему некогда загорать.

Крымов с его обаятельностью, остроумием и, как говорят театроведы, заразительностью, имел безграничное влияние на учеников. Его идеалы и авторитеты в искусстве становились их идеалами и авторитетами.

В автобиографии Николай Петрович пишет: «Любимыми моими художниками являются Репин, Левитан, Серов. Из французских художников — все, что верно по тонам,— я тех люблю» [1].

Называя эти имена на занятиях, Крымов давал ориентиры. На этих великих русских художников нужно было равняться, и молодые твердо уяснили себе, к каким высотам мастерства им следует стремиться.

И еще одна сторона педагогического дара Крымова: он в каждом из учеников увидел и развил индивидуальность. У пейзажиста Крымова ученики стали жанристами, историческими живописцами, портретистами. Чистыми пейзажистами — немногие.

Самое главное — он воспитал в них граждан, беззаветно любящих Родину, Россию, ее народ, его великую культуру.

Многие его ученики, по тем или иным причинам освобожденные от воинской обязанности, в грозные годы Великой Отечественной войны стали солдатами. Те, кому посчастливилось вернуться, награжденные орденами и медалями, скромно, как учил Крымов, встали за мольберты или пошли в вузовские аудитории писать прерванные войной дипломы, и работали, работали, любя искусство самоотверженно и беспредельно.

Н. Моргунова

---

[1] ЦГАЛИ СССР, ф. 2615, оп. 1, ед. хр. 19, л. 1.

Ф. С. Богородский

ВСТРЕЧИ С Н. П. КРЫМОВЫМ

— Ну, знаете, если какому-нибудь художнику не нравится Репин, то это не художник, а просто балда!

Сидя в кресле, Николай Петрович еще более сутулится, вбирая седую голову в приподнятые плечи. Старый художник явно сердится.

Мы на балконе тарусской дачи. Летний день плывет над садом, источающим ароматы цветов и трав. Около яблони гудит шмель, а в крапиве у забора копошатся желтые цыплята. Балкон с одной стороны затянут парусиной, на полу лежит ковер.

— Не люблю, знаете, когда рефлексы попадают на холст, а ведь я пишу главным образом с балкона,— говорит Николай Петрович. И тут же добавляет:

— Когда пишете, не надевайте белую или светлую рубашку. Цвет ее отразится на холсте, и вы обязательно ошибетесь!

Но, уклонившись немного в сторону от главного разговора, Николай Петрович опять вспоминает какого-то отрицателя Репина.

— Подумайте,— продолжает он,— не любить или не понимать Репина! Как же это так? Я очень ценю и Дега, и Сислея, и Клода Моне, но разве это мешает мне восторгаться гением Репина? А ведь есть и такие, которые отрицают и Левитана и Серова! Видимо, у этих людей вместо сердца — картошка!— сердито восклицает Николай Петрович.

Но вот жена художника Екатерина Николаевна несет посуду. Готовится чай. Цвет неба становится гуще, в саду звенят комары. С балкона виднеется река Ока, и в ее зеркале отражаются клочки тумана.

— Хорошо? А? — спрашивает Николай Петрович, кутаясь в халат. С реки потянуло вечерней прохладой, на горизонте у поленовской церковки порозовело одинокое облачко.

Мы слушаем вечернюю тишину, и Крымов почти шепотом говорит:

— Так вот, Федор Семенович, в живописи все решает тон. Скажем проще, что это — сила света в цвете. Если цвет не освещен, его не существует. Задача художника-реалиста определить силу света и найти правильные отношения между цветовыми массами. Определить, так сказать,— что темнее, а что светлее. В живописи с этого и надо начинать. Вот мы видим это вечернее небо, силуэты лип и акаций, затененные домом, белеющие стволы берез у забора... А как передать

все это правильно в живописи, чтоб вечер не был похож на утро или на яркий день?

Сделав несколько глотков из стакана, Николай Петрович продолжает:

— Вот я вам расскажу такой случай. Встал я как-то утром и вижу на дворе развешанное белое белье. Дай-ка, думаю, я его напишу! Сделал этюд — вышло как будто верно. Часов в 12 увидел это белье, освещенное ярким солнцем. Решил опять его написать. Сделал этюдик, и тоже как будто верно. Вечером — гляжу, это же белье освещено вечерним желтым солнцем. Опять я сделал этюд! А потом сравнил все три этюда и оказалось, что они все одинаково светлые в одном тоне! Где утро, где вечер — не разберешь! Наврал я в тоне чертовски! И действительно, как начинать этюд, чтоб точно определить состояние дня? Хорошо певцам — у них есть камертон, а как быть живописцам? Я писал в газете о том, как однажды, работая над этюдом, я зажег спичку и увидел, что ее пламя равно освещенной белой стене. Стало ясно, что стену можно писать почти белилами. Я тогда подумал, а не сыграет ли эта спичка роль камертона для живописца? Бывало, пишешь светлое небо и не знаешь, как начать. Зажжешь спичку, сравнишь свет пламени с тоном неба, и становится ясно, что темнее, а что светлее! Между прочим, поглядите на этот пейзаж, я его пишу с балкона.

Николай Петрович отодвигает мольберт с почти метровой работой. Пейзаж превосходен, и особенно удачно небо, которое прямо светится на холсте.

—Вам нравится небо,—говорит Крымов,—а посмотрите ближе и определите, каким цветом оно написано?

Я вглядываюсь пристальнее и вдруг обнаруживаю, что одна половина неба по вертикали написана зеленовато-фисташковым цветом, а другая — розоватым. Но на расстоянии кажется, что небо написано одним цветом.

— Вот видите! — восклицает Николай Петрович.— Если тон неба верен, то нюансы цвета уж не играют роли. Тут дело только в колористических задачах. Но без цвета нет живописи. Это надо помнить всегда.

Художник показывает другой этюд.

— Посмотрите,— говорит он,— это я писал закат. Видите зеленые деревья? Кстати сказать, я их писал изумрудкой с индийской желтой и желтым марсом. Так вот зелень на свету теплая и в тенях тоже теплая. Так бывает при закате. А какой цвет листвы в тени?

Я всматриваюсь, и к своему удивлению нахожу листву красной.

— Вот видите, что значит верно взятый тон! При правильных отношениях и красный цвет не кричит!

Вечерние сумерки окутывают сад. Наш разговор прерывается. Мы садимся пить чай.

* * *

В 1938 году я со своей семьей жил на даче у Соловьевых на одной из горных улиц Тарусы. Весна этого года была очаровательна. Сады утопали в белом дыме яблонь и вишен, благоухали голубые тополя и бледно-зеленые липы... С балкона нашего дома открывалась удивительная панорама с перламутровой рекой, кружевными лесами и лиловыми далями.

«Вот где рай для художника!» — думалось мне. Не даром в Тарусе работали и Поленов, и Борисов-Мусатов, Богаевский, Крымов, Ватагин и много других мастеров.

По рассказам нашей хозяйки Ольги Ивановны, в ее доме в 1936 году жил Крымов.

— Николай Петрович был оригинальным человеком,— говорила она.— Однажды он потребовал, чтоб я вон ту липу срубила, она-де ему вид закрывает. Липу срубить я отказалась, а Николай Петрович

7. Н. П. Крымов
Лунная ночь. 1905

осерчал. «Вы,— сказал он,— ничего в искусстве не понимаете и его не любите».

С нашего балкона виднелась красивая крыша дома Георгиевских, в котором в 1937 и 1938 годах жили Крымовы. Я частенько забегал к Николаю Петровичу, чтобы, как говорится, промыть свои глаза и зарядиться новыми мыслями, которыми всегда охотно делился Крымов.

Однажды ко мне приехал из Москвы А. Ржезников — своеобразный и талантливый художник. Он не был поклонником Крымова и решительно отрицал его теорию тона. Я захотел познакомить Ржезникова с Крымовым ближе. В тот же вечер состоялась их встреча. Ржезников пришел домой уже засветло. Оказывается, вся ночь прошла в бурных спорах, и в результате Ржезников стал буквально апологетом Крымова, искренне восхищаясь всем обликом старого мастера.

— Таких принципиальных, глубоких художников, как Крымов, я почти не встречал за всю жизнь,— говорил мне Ржезников.

8. Н. П. Крымов
Снегири. 1906

Но вот наступила осень. Пришла пора уезжать в Москву. Художники подводили итоги, просматривая летние этюды. Пошел и я смотреть работы Крымова. Их было немного, но в каждом произведении решалась какая-нибудь живописная проблема. Зрителя прежде всего поражала свежесть этих работ, смелое, а иногда и дерзкое решение задачи и правдивая прелесть родного русского пейзажа.

— А вот в этом этюде сучки я палкой писал! — улыбаясь говорил Николай Петрович.— Ей-богу! Взял сломанную кисть, да ею и работал. Чуть холст не прорвал!

И действительно, черные сучки были рисованы без «деликатности», но как верно был изображен силуэт дерева с этими сучками на фоне светлого неба!

* * *

В 1939 году Крымовы поселились на Воскресенской горе, на даче у Каменной пекарни. Балкон, с которого открывался чудесный вид, также был затянут с одной стороны парусиной. Крымов, как всегда, опасался рефлексов. Это лето оказалось плодотворным, и Николай Петрович создал отличные работы, и среди них большой пейзаж с кустами, который теперь находится в Третьяковской галерее.

После Отечественной войны Крымовы сняли дачу на улице Карла Либкнехта в доме Степиных, где и прожили целых двенадцать лет. Между прочим, Николай Петрович убедил хозяйку посеять овес в садике перед балконом.

— Буду писать поле прямо с балкона,— говорил Крымов. — Ведь с моим здоровьем далеко не уйдешь!

Надо сказать, что в эти годы Николай Петрович был тяжело болен, и столик у его постели был заставлен невероятным количеством склянок с лекарствами.

По-прежнему Крымова навещали художники, чтоб побеседовать об искусстве и послушать интересные рассказы Николая Петровича, в которых он был настоящим мастером.

В один из вечеров Крымов рассказал:

— Решил я однажды сделать в музее копию с маленького пейзажа Диаса. Я тогда только начал приобщаться к живописи. Итак, сижу, копирую, а цвет неба между деревьев взять верно не могу! Вижу, что небо голубое, а какой краской оно написано — не пойму! И кобальтом, и ультрамарином, и изумрудкой пробовал — нет, ничего не выходит! И вот, знаете ли, от отчаянья пошел я на преступление. Дождался, когда служитель из зала ушел, смешал краски да небо в картине Диаса кисточкой и тронул! И что вы думаете? Оказалось, что небо написано натуральной умброй с белилами! А впечатление голубого цвета. Вот что значит тон! А в другой раз я в какой-то своей работе долго возился с белым цветом. Белая краска есть, а белого

цвета не получается. Ведь краска-то — это еще не цвет! И вот представьте, взял я листочек белой бумаги и пошел в Третьяковскую галерею. Подошел к какому-то репинскому портрету с белыми манжетами, приложил к ним белый листочек, а манжеты-то, оказывается, темно-серые! Пошел я по залам, да ко всем белым предметам на портретах и картинах свой листочек прикладывать и стал. Что же вы думаете? В сравнении с белым листком все белые места в картинах оказались темнее!

— Между прочим, — замечает Крымов. — Вы с каким маслом пишете? С льняным? Бросьте его. Оно желтеет. Пишите с подсолнечным. Оно устойчивее. Я однажды подготовил холсты на грунте с льняным маслом. Простояли они у меня в темноте с год. Вынес их на свет, а они темно-желтые! Ей-богу!

* * *

В 1946 году осень была особенно живописна. Сквозь желтую листву светилось бирюзовое небо, и оранжевая рябина пестрела между жемчужными стволами берез. Но надо было собираться в Москву. Приехала машина и за Крымовым. Он был болен и пришлось закутать его в теплые одеяла. Последние рукопожатия, последние пожелания счастливой дороги, и Николай Петрович уехал. Таруса как будто опустела.

* * *

Московский морозный день. Дворники сгребают снег. Голубой иней летит с деревьев и покалывает озябшее лицо... Вот и Полуэктов переулок. Здесь на четвертом этаже каменного дома живут Крымовы. Дверь открывает Екатерина Николаевна.

— Пожалуйста, пожалуйста, Николай Петрович дома, — приветливо говорит она.

Предо мной знакомая небольшая комната, завешанная этюдами. Большой мольберт у окна в углу. Николай Петрович в серой фланелевой пижаме, как всегда сидит в кресле у большого стола.

Мои пальцы буквально утопают в огромной мягкой руке Крымова. Я сажусь напротив и вижу большое окно, в котором светлеет давно изученный типично крымовский пейзаж — занесенная снегом крыша и печная кирпичная труба на фоне желто-розового неба...

На столе появляется чай с вареньем, и Николай Петрович приступает к рассказу.

— Вы знаете, что мой отец был художником, учеником Зарянки. Так вот пришла пора готовить меня в художественную школу. Отец взялся готовить меня сам. Сделал он из бумаги петушка, бросил его на стол и говорит: «Вот рисуй его до тех пор, пока не будет

точь-в-точь!» Принялся я за петушка, рисую неделю, другую... Однако сбегал я за это время в Училище живописи, ваяния и зодчества да разузнал, что будет даваться на экзамене. Оказывается, нужно будет рисовать гипсовую маску. Я сказал об этом отцу, а он и говорит: «Ничего, что там будет маска, а ты знай рисуй своего петушка!»

Прорисовал я его больше месяца, пошел на экзамен, а там действительно надо рисовать маску! И, представьте, ведь нарисовал я маску и экзамен выдержал, и в училище меня приняли! Отец-то мой умен был и понимал, как учить рисовать надо!

Николай Петрович смеется и пытливо вглядывается в меня: дескать, дошла ли до меня его мысль? Но меня трудно удивить — сквозь его обычные парадоксы я прекрасно понимаю, что хочет сказать и на что намекнуть мой старый друг.

Наш разговор прерывает телефон. Крымов берет трубку. Судя по репликам, звонят из какого-то учреждения искусств. Крымов повышает голос. Его что-то сердит. Наконец, он бросает в трубку:

— Вот, что я Вам должен сказать: Вы хоть и начальник, но человек в искусстве временный. А я в искусстве — явление постоянное и буду художником до самой смерти. Поняли? До свидания!

* * *

Прямо с юбилейной выставки Крымова, посвященной его семидесятилетию и открытой в залах Академии художеств СССР, группа художников пошла к Николаю Петровичу, чтоб поздравить его с награждением орденом Трудового Красного Знамени.

Крымов был настолько болен, что даже не мог посетить своей выставки. Он сидел, как всегда, в кресле в своей неизменной теплой пижаме.

После крепких объятий и рукопожатий зазвучали торжественные поздравления, захлопали пробки, и полилось шампанское...

Растроганный Николай Петрович пытался встать, но, махнув рукой, мог только сказать дрогнувшим голосом: «Спасибо, мои дорогие, спасибо...»

...Отзвенели годы, Николая Петровича уже нет с нами, а в сердце по-прежнему рисуется благородный облик нашего учителя, душевного друга и замечательного художника-новатора.

Л. И. Бродская

О МОЕМ ЗНАКОМСТВЕ С Н. П. КРЫМОВЫМ

Николая Петровича Крымова как художника я знаю очень давно. Я еще девочкой (тогда воспитанницей хореографического училища в Ленинграде) часто любовалась его прекрасными работами, которые висели в коллекции моего отца — художника И. И. Бродского. Позднее, когда отец возглавил Академию художеств, я знаю, что учеников Николая Петровича он принимал в Академию с особенным удовольствием, высоко ценя его как художника и педагога.

В 1936 году мне много рассказывал о Николае Петровиче Крымове как педагоге Ф. П. Решетников. Я не была еще тогда его женой, работала на сцене и живописью начала заниматься только первый год. Поэтому все то, что мне старался объяснить Федор Павлович о природе преподавания Крымова, я не в состоянии была понять, и многое мне показалось даже странным. Однако когда я все это рассказала своему отцу, то он выслушал с большим интересом и одобрением.

В 1939 году, после смерти моего отца, Решетников пригласил меня в Тарусу приехать отдохнуть. В то лето там жили многие художники.

Жить в Тарусе было для всех особенно привлекательно благодаря пребыванию там Крымова. Дом, в котором жил Решетников, был напротив дома Николая Петровича, и виделись мы с ним ежедневно.

Когда я приехала в Тарусу, то в этот же день Федор Павлович повел меня на дачу к Екатерине Николаевне и Николаю Петровичу Крымовым. Николай Петрович произвел на меня большое, неизгладимое впечатление. Это был замечательный человек. Слушать его можно было бесконечно. Когда он говорил, то запоминалось каждое слово. В тот год я все еще работала на сцене, и учебу приходилось совмещать с работой актрисы. Однако то, что мне тогда пришлось услышать от Николая Петровича, я запомнила на всю жизнь.

Как все начинающие художники, я хотела писать как можно скорее сложные пейзажи, которые были мне, конечно, не под силу. Однажды в Тарусе я писала сложный мотив, помню, как подошел Николай Петрович, долго смотрел на то, что я пишу, а потом сказал: «Вот, видите там эту мусорную кучу. Ну вот и попробуйте ее написать». Я была поражена таким предложением и ответила: «Но ведь это же будет скучно писать!». «Тогда пригласите джаз»,— сказал Николай Петрович. Мы оба засмеялись.

Однако в этом замечании и предложении написать «мусорную кучу» был заложен большой смысл. Правдивость изображения даже самого неприглядного мотива является бóльшим качеством, нежели сложный и эффектный сюжет, но плохо и неправдиво написанный. Об этом всегда говорил Николай Петрович. Он требовал самого внимательного и честного изучения натуры. Он говорил, что и к дереву в пейзаже надо так же честно относиться, как к человеческому лицу, то есть, передавать его предельно точно по рисунку.

От Крымова я узнала, что такое тон; от него я узнала все то, без чего не мыслю живопись.

К сожалению, мои первые шаги в живописи совпали с тяжелой болезнью, а затем и смертью отца; как педагог он не смог мне дать всего того, что я могла бы от него получить. Поэтому я особенно ценила всегда то счастье, которое выпало на мою долю — знакомство с Н. П. Крымовым, его расположение и внимание ко мне, его ценные указания, сыгравшие огромную роль в моем развитии художника.

Я считаю себя ученицей Николая Петровича, горжусь этим и всегда сохраняю о нем самую светлую память.

9. Н. П. Крымов
Солнечный день. 1906

С. П. Викторов

ВОСПОМИНАНИЯ О НИКОЛАЕ ПЕТРОВИЧЕ КРЫМОВЕ

В начале 30-х годов в Москве не было учебных заведений, специально подготовлявших живописцев. Я учился в Изотехникуме памяти 1905 года на так называемом оформительском отделении. В 1934 году Наркомпросом было решено прибавить к нашему трехгодичному курсу еще два учебных года, собрать в одну группу наиболее способных студентов и назвать эту группу станковым отделением. Преподавателем живописи на это станковое отделение был приглашен Н. П. Крымов.

Мы знали Крымова по выставке «Художники РСФСР за XV лет». Это был известный художник; среди наших преподавателей не было ни одного, кто мог бы хоть как-нибудь равняться с ним своим авторитетом. В учебной части и дирекции чувствовалась какая-то напряженная атмосфера, было ясно, что Крымова ожидали с некоторым трепетом. Эта напряженность передалась и нам, студентам.

Видимо, переговоры с Николаем Петровичем нашего начальства несколько затянулись, или Николай Петрович болел, но появился он у нас в классе или поздно осенью или уже зимой. Сказав громко «здравствуйте», он начал раздеваться и спросил, куда повесить пальто. Выяснилось, что его вешать некуда, и староста поспешил вбить гвоздь в стену. Тут произошла неожиданная заминка: высоту, на которой должно висеть пальто, долго не могли определить. «Так будет высоко!» «Низко!» — слышался в притихшей аудитории то резкий, то неожиданно тихий до шепота голос Николая Петровича. Наконец гвоздь вбит на «идеальном» уровне, пальто водворено на место, и Николай Петрович просит показать ему наши работы.

Здесь у Николая Петровича не было никаких затруднений и колебаний: «Вы живописи не понимаете,— сказал он.— Я буду вас учить!»

Вспоминая теперь этот первый день знакомства с Николаем Петровичем, я как-то особенно ярко представляю отличительную черту его характера: обычные жизненные явления, для большинства очень простые, у него вызывали множество затруднений и осложнений и, наоборот, вопросы искусства теоретического порядка, запутанные и неразрешимые для большинства, для Николая Петровича были исключительно просты и ясны. Но здесь я несколько забежал вперед.

С первого же урока начались практические занятия живописью, но проходили они совсем не так, как раньше. Наши прежние учителя ставили для живописи обычные, видимо, вошедшие в тради-

цию художественных учебных заведений «постановки»: натюрморт из красивой вазы на фоне драпировок со складками, обнаженных натурщиков, иногда даже две фигуры сразу, тоже на фоне красивых тряпок; иногда и в натюрморт, и в живые группировки попадала какая-то железная штука в виде шестерни, очевидно олицетворявшая нечто «производственное». Попадались и запыленные чучела птиц, и особенно мне запомнилось чучело белого песца. Педагоги старались проявить в этих постановках свой вкус и старались воодушевить, зажечь и увлечь студентов.

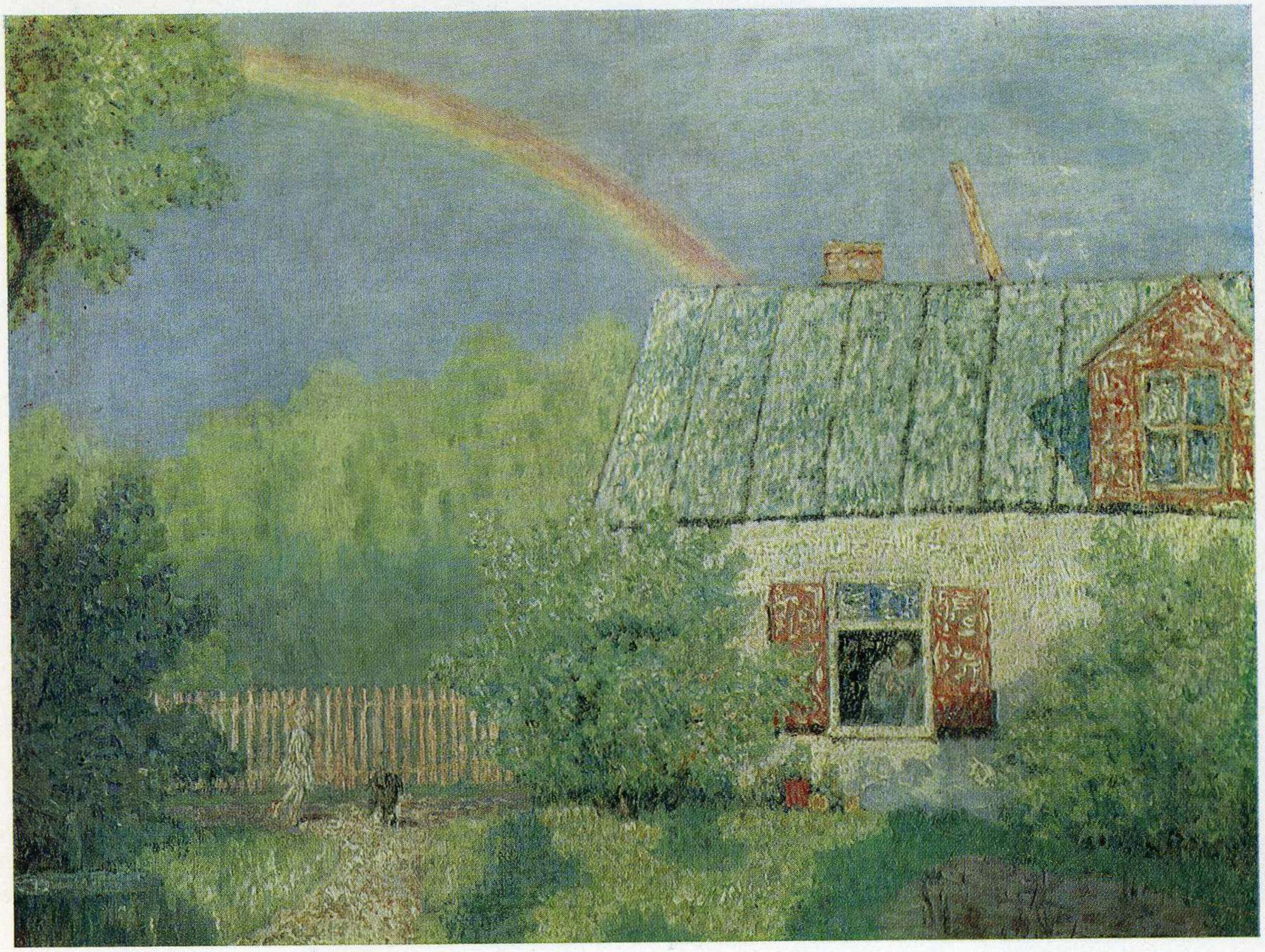
Чего-либо подобного, но еще более сложного и эффектного, ждали мы и от Крымова. Но то, что поставил Николай Петрович, было вообще невозможно ожидать и предвидеть. Это был сколоченный из фанеры и покрашенный белой и коричневой краской — гуашью — домик, высотой около пятидесяти сантиметров. Он стоял на столе, на фоне белой стены, противоположной окнам, и с одной стороны освещался электрической лампочкой. С моей тогдашней точки зрения, не было в природе более неживописного, непривлекательного и неинтересного объекта для художника.

Видимо, до этого домика стояло еще что-либо более простое, потому что домик этот сколачивал, по указанию Николая Петровича, наш староста Миша Наумов, но мне запомнился домик, а самая первая постановка в памяти не осталась. Я начал писать с чувством растерянности, любопытства и ожидания чего-либо еще более неожиданного и странного.

Николай Петрович подходил к студентам, очень внимательно сравнивал этюд с моделью и сразу же высказывал оценку: «Очень плохо! Все неверно! Очень хорошо! У вас лучше всех! Плохо!» Видно было, что в это время Николай Петрович забыл обо всем на свете и весь ушел в нашу работу. Его страстность передалась и нам, вспыхнул дух соревнования, работа над такой, казалось бы, неувлекательной моделью закипела вовсю и всех захватила. Крымов ходил по аудитории, очень добросовестно оценивал каждого, и у всех замирало сердце, когда он молча долго сравнивал модель и ее изображение.

Прежние педагоги вели разговоры со студентами примерно в таком роде: «Хм! Хм! Так! Так! Вы правильно поняли Сезанна, но чересчур им увлеклись. Надо претворять французов сквозь свою собственную призму, и, поверьте, мне бы очень хотелось, чтобы вы внимательнее посмотрели на малых голландцев! Впрочем, не слушайте то, что я говорю — делайте по-своему!..» Или в другом роде: «Мало, мало попотел! Надо больше попотеть!» Конкретных замечаний почти не делали, разговоры велись долгие, туманные, с упоминанием Микеланджело, импрессионизма, помпейских фресок, фаюмских портретов, Сезанна, Матисса и т. д., и т. д.

Ясно, что в головах у нас была страшная путаница. Работали, кто во что горазд. Часть студентов слепо старалась подражать, кто



Делакруа, кто Матиссу, кто Дейнеке. Другие просто ни на кого не обращали внимания и работали, как умели, в сущности, без всякого руководства, надеясь на свои способности.

Если же педагог и пытался иногда очень робко сделать какое-либо конкретное замечание, то получал в ответ очень уверенное и неподдающееся возражению: «А я так вижу!» Попробуй докажи ему, что он так не видит! Он художник, творец, он идет от «самого» Сезанна! Он сквозь призму претворяет малых голландцев! А может быть, он «гений», вроде Ван Гога!

Пришел Крымов, и все стало на свое место. «Творцы» и «гении» обратились в робких и трудолюбивых школяров, которые внимательно, робея и затаив дыхание, слушали слова своего учителя: «Не

10. Н. П. Крымов
После дождя. 1908

верно! Это надо увеличить на волосок. Проведите отсюда вертикаль! Видите, насколько ошиблись!»

Живопись стала для нас работой, хотя и очень трудной, но конкретной и понятной по своим задачам. Надо писать верно! И только верно, точно передавая натуру. Многие подумали сначала, что это очень просто. Но так ли это просто? Вот стоит домик, одна сторона освещена лампой — она оранжевая, другая сторона холодноватая, рисунок не сложен (ведь мы писали обнаженных натурщиков на фоне ковров), но почему все так напряженно работают, переписывая по нескольку раз одно и то же, в чем трудность?

Надо писать абсолютно точно! Малейшая приблизительность не допускается. Надо идеально развить глаз. Живопись на данном учебном этапе утратила свое артистическое начало. Живопись приблизилась к математике!

И основой основ всей работы становятся два фактора: точный контур и верный тон. «В тоне! Не в тоне! Пересветлил! Перетемнил! Длиннее! Короче! Больше! Меньше!» — вот выражения, сменившие прежние разглагольствования о Сезаннах, старых мастерах и прочих высоких материях.

В этих записках я не собираюсь давать собственной оценки системы преподавания Крымова. Я просто вспоминаю, как нас учил писать Николай Петрович, и стараюсь как можно правдивее передать то, что осталось в памяти.

Не помню точно на каком занятии, но примерно через месяц после начала Николай Петрович несколько торжественно предложил нам внимательно прислушаться и изложил, если так можно выразиться, святая святых своих взглядов на живопись — теорию «общего тона». Рассказал нам, как он нашел «камертон» в живописи, о чем подробно изложено в его статье «О живописи».

Я позволю себе здесь привести высказывания Крымова, относящиеся к теме этой статьи.

«Если ты пишешь в комнате портрет человека в черном костюме и с белыми манжетами, ты должен писать манжеты так, чтобы, поставив около натуры свечку, ты имел бы возможность («живописный запас») ее изобразить. А свеча, несомненно, ярче белых манжет».

Об этом много писали, спорили, дискутировали. В мою задачу не входит продолжать эти дискуссии на страницах своих воспоминаний. Что касается нашей тогдашней живописи, то боязнь «пересветлить» была настолько велика, что мы ударились в другую крайность — темноту, и Николаю Петровичу очень много труда пришлось приложить, чтобы успокоить ретивость нашего старания писать «с запасом»: мы стали уж слишком «запасливы». Постепенно все приходило в норму.

Николай Петрович сделался нашим кумиром. Несмотря на невероятную требовательность и строгость, он был очень веселым и не-

превзойденно остроумным человеком. В аудитории установился свой особый мир, свои шутки и особые словечки. Например, мне запомнилось выражение: писать с фольклором.

Николай Петрович не любил нерусские слова. «Зачем вместо „народное творчество“,— говорил он,— употребляют непонятное слово — „фольклор“?» Студентам, которые в своем большинстве вообще никогда этого слова не слыхали, оно очень понравилось и употреблялось как обозначение какого-либо ухищрения в живописи, имеющего целью скрыть свое неуменье делать просто и хорошо; например, писать какими-нибудь особенно эффектными мазками, или класть мазки только квадратно, или затушевывать то, что видно в натуре четко и ясно.

«Вы как пишете? С фольклором?» — спрашивал Николай Петрович. Это значило, что студент с работой не справляется, а свое неумение скрывает развязной и внешне эффектной мазней.

Иногда Николай Петрович отвлекался от живописи и говорил вообще об искусстве и о людях искусства, о музыке, театре и литературе.

Мне запомнилось, что говоря о том, как трудно бывало художнику до революции, как он зависел от дельцов, чиновников, бездарных, присосавшихся к искусству людей, Крымов приводил пример из писем Ги де Мопассана. Замечательный писатель писал какому-то маленькому газетчику подобострастно и необычайно любезно (по мнению Николая Петровича, даже несколько льстиво). «А ведь этот газетчик по отношению к Мопассану все равно, что я по отношению к Пушкину. Мопассан бы с ним и вообще-то разговаривать не стал, если бы от него не зависел. Художнику часто бывало очень трудно!» Иногда Николай Петрович вспоминал своих сверстников и приятелей В. Качалова, И. Москвина, М. Тарханова, художника Н. Сапунова и многих других. С большой теплотой рассказывал о встречах с выдающимися советскими деятелями, с наркомом А. Бубновым, с которым Николай Петрович очень дружил, с С. Буденным, портрет которого Николай Петрович написал в 1922 году.

Но, конечно, в основном разговоры велись об искусстве. Так как в распоряжении Николая Петровича было только два года занятий с нами и в них же входил диплом, то он спешил рассказать нам как можно больше. В то время я не все мог полностью понять и усвоить и оценил высказывания Николая Петровича уже позже, работая самостоятельно. Вспоминал и вспоминаю их во время работы, сталкиваясь практически с тем, о чем он так ярко и образно рассказывал нам своим особым языком, полным гротескных сравнений и парадоксальных примеров.

К форме высказываний Николая Петровича надо было привыкнуть, а в письменном изложении они теряют более половины своей остроты. И все же я постараюсь привести, в виде примера, несколько рассказов-импровизаций, сохраняя по возможности, стиль Крымова.

Вот высказывание о натурализме:

«Предположим, мы пишем кровать, и под кроватью лежат сапоги, но там так темно, что точно не видно, сапоги ли это? Кажется... вроде сапоги. Что сделал бы натуралист? Он подошел бы поближе, убедился в том, что это несомненно сапоги, и написал бы их со всеми складками и бликами. Мы так делать не имеем права, надо писать только то, что видим; ни в коем случае не «разделывать». Надо написать так, чтобы и зрителю на картине было видно только то, что мы видим в натуре». (Николай Петрович употреблял очень часто выражение «разделывать». Это обозначало — писать все детали, но неверно, не подчиняя их общему.)

Вспоминается мне рассказ, где Николай Петрович очень остроумно разъясняет свой взгляд на вопрос обобщения и детализации: «Многие искусствоведы говорят: „Николай Петрович, Вы так прекрасно обобщаете!“ Что значит обобщать? Для чего?

Я живу на даче, сижу на террасе, бреюсь и вижу, что мой поезд подходит к станции, а мне необходимо на нем уехать в Москву. Я бросаюсь со всех ног в мыле — только бы добежать и успеть. Это первый случай.

А во втором случае я смотрю на часы и вижу, что до поезда осталось три часа. Я спокойно бреюсь, потом умываюсь, потом делаю компресс и брызгаю на себя одеколоном, и еще время остается, и я делаю массаж лица.

Александр Иванов рисовал все листики на деревьях и все точно и по рисунку и в тоне — он успевал на поезд! Ему не нужно было обобщать. А я не успеваю, а если бы успевал, то рисовал бы все листики, как Иванов».

Как понимать слова «он успевал на поезд!», относящиеся к Александру Иванову, и «я не успеваю», относящиеся к самому Крымову? Я понимаю так: Иванов обладал таким огромным талантом, что «успевал», работая с натуры, не только схватить общие, большие массы, но и без ущерба для этого общего изобразить все детали. Сам же Крымов писал обобщенно потому, что «не успевал», вернее сказать считал, что если он будет писать так же детально, как Иванов, он ошибется, упустит общее.

А вот несколько шуточный рассказ о том, какое значение имеет для картины рама.

«Однажды я прихожу к Сапунову. Он лежит на диване. Я ему говорю: „Коля! Завтра вернисаж, у тебя есть работы?“ Он отвечает: .„Нагнись под кровать и возьми“.Я посмотрел под кроватью и говорю: „Там ничего нет! Одни старые тряпки“. Он в ответ: „Ты ничего не понимаешь, иди к Дациаро, принеси рамы, какие я заказал, и вставь все это в рамы“.

Я так и сделал... и ахнул,— в раме оказались замечательные картины!»

Николай Петрович всегда подчеркивал свой особый, как бы научный подход в преподавании живописи.

«То, что я преподаю, это не живопись — это математика»,— говорил он.

«Как преподавал Константин Коровин? Войдет в класс и скажет:

„Господа, подождите писать. Слушайте... Я сейчас шел по бульвару и видел — на скамье сидела дама. Она растворялась в воздухе. На ней была вуаль... надо передать воздушность. Помните, как это написано у французского поэта Де-Мюссе-е-е?“ — И все в таком роде. А я преподаю математику». Здесь необходимо заметить, что Крымов очень любил Константина Коровина, восхищался его «Испанками», «Мостиком» и другими работами.

* * *

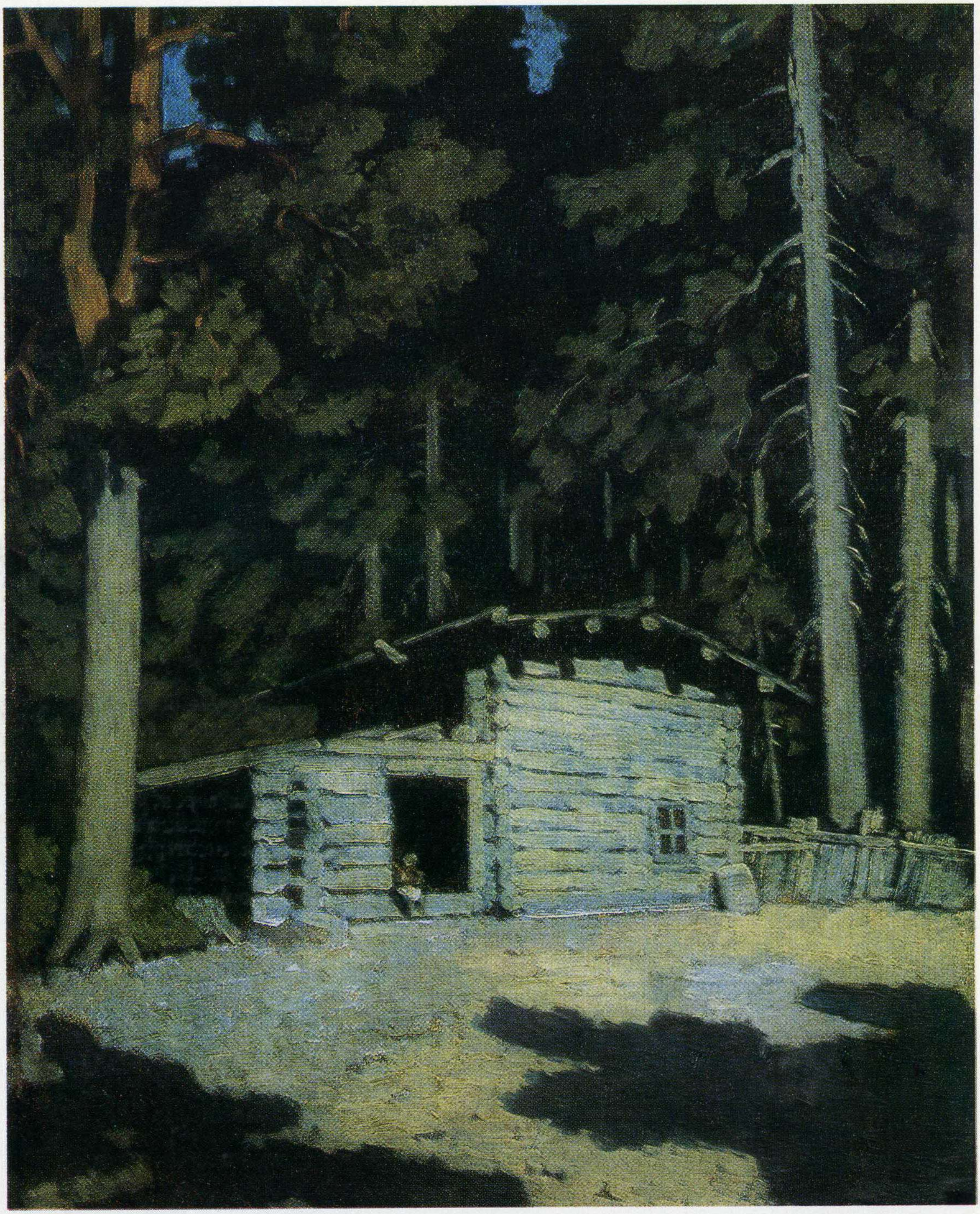
Крымов не признавал слишком эффектной, «рваной», псевдооригинальной манеры письма некоторых художников. О таких он говорил:

«Есть художники, которые пишут в такой манере, как будто их во время работы щекочут под мышками».

Вообще Николай Петрович не любил неоправданную «широту» и «хлесткость». «Совсем не обязательно писать огромные холсты широкими мазками. Можно писать одной маленькой кисточкой на маленьком холсте и красок потратить на копейку»,— говорил он.

«Знаете, как я учился? Отец был художник. Семья большая. Я учился в Школе живописи — одним словом, мы были нищие. Мне не на что было купить красок. Как же я выходил из положения? У нас в классе были богатые студенты из купцов. Они начинали работать таким способом: стоит постановка — чучело птицы. Птица серая, запыленная. Студент прищурится, долго смотрит, достает из этюдника изумрудную зелень, смотрит на чучело... и выдавливает на палитру весь тюбик. И так все цвета. Потом пишет огромными кистями и тут же счищает мастихином, а счищенное — прямо на мольберт. Когда все уходили, я краску с мольбертов перекладывал в банки из-под гуталина и этими красками писал на маленьком холсте, одной маленькой кистью, но получалось очень верно. Помню, написал натурщика, который стоял в позе, напоминающей позу полотера. Я подложил ему под ногу доску, и получился полотер. Серов поставил мне первый номер».

Вот еще высказывание по этому вопросу, на первый взгляд кажущееся совершенно парадоксальным, но его надо понимать несколько иносказательно: «Если хотите написать красивое женское лицо, нежное по цвету, на воздухе — пишите левой рукой и старой плохой кистью. Тогда, может быть, напишете. У Вас не бу-



дет ловких заученных мазков, будете накладывать верные тона и только, и — получится».

* * *

Приведу разговор с Николаем Петровичем по поводу моего эскиза для диплома.

«Знаете что такое композиция? — начал он. — Из-за чего Вы сели писать картину? Что главное! Вот из-за этого лица на фоне неба? Дайте кисть, я Вам покажу. Вот такое лицо на холсте мало́?» (Николай Петрович сделал общее пятно.) — «Да, хотелось бы больше», — отвечаю я. «А так? (Николай Петрович увеличил пятно.) Так велико? — Уменьшим! Вот так достаточно? Теперь пишите дальше. И пом-

11. Н. П. Крымов
Лунная ночь в лесу. 1911

12. Н. П. Крымов
Утро. 1911

ните, из-за чего Вы начали писать, что главное. Если фона будет слишком много — обрежьте. Вот и вся композиция».

Напомню, что до Николая Петровича наши головы забивали в этом вопросе всяческими лжеистинами о композициях «по диагонали», «треугольникам», «овалам» и прочим, по мнению Крымова, вздором.

Вот еще несколько оставшихся в памяти высказываний, которые я слышал от Николая Петровича в разное время и будучи учеником техникума и после его окончания.

* * *

Если бы картина Левитана «Околица» была чуть-чуть, только «на волосок» светлее, все бы пропало. Она перестала бы «гореть».

* * *

Самое главное — контур: если бы Репин в «Запорожцах» оставил кусок недописанного холста и на нем был нанесен контур, то и мы, как-нибудь по контуру, сумели бы проложить тона. И что-нибудь получилось бы. Но только по готовому контуру.

* * *

Вот Вы сказали «гениальный Левитан». Вы знаете, как я люблю Левитана. (Тут Николай Петрович долго молчал.) В России гениальным можно назвать только одного художника — Репина.

* * *

Когда ходите в музей, чтобы изучать живопись, то имейте в виду, что на лучших картинах Репина вы ничего не поймете. Это все равно, что сама жизнь. Смотрите его поздние, менее сильные работы, когда он писал левой рукой. На них легче разобраться в чем суть дела.

* * *

Надо писать с натуры, но можно так разучить какой-либо предмет, настолько хорошо его понять, что писать от себя, как с натуры. Знаете мою «Мельницу» в Третьяковке? — Это все написано из головы.

* * *

Мало — уметь писать! Надо еще бесконечно любить то, что пишешь. Один француз начал заниматься живописью только потому, что

любил ветряные мельницы и хотел их изобразить. Выучившись писать, он писал только мельницы, но писал их отлично.

* * *

Настоящий жанрист обладает особым талантом: он пишет человека со спины, видны один затылок и уши, но ты чувствуешь, что этот человек смеется.

* * *

Врубель — реалист. Он брал все цвета и тона для своих фантастических сюжетов из жизни, верно наблюдая природу. Но тона с неодушевленных предметов (пня, камня) он переносил на предметы одушевленные — Демона, Пана. Так можно работать только тогда, когда очень хорошо овладеешь живописным мастерством.

* * *

Жестоко высмеивал Крымов «болтунов от искусства», нахватавшихся верхов.

«Самое легкое,— говорил он,— это научиться болтать об искусстве!

К моей домработнице приехал из деревни парень лет девятнадцати. Входит он как-то ко мне в комнату — я пишу. На мольберте пейзаж: зима, дворик, играют дети. Он долго смотрит. „Ну как,— говорю,— нравится?“ Он молчит. „Похоже?“ — спрашиваю. Молчит. „Да ты, говорю, видишь, что здесь нарисовано?“ Парень долго молчал, потом сказал: „Рыба“. (Тут Николай Петрович пожал плечами и развел руками.) Ну, думаю, этот болван никогда ничему не научится. Я его устроил рабочим по перевозке картин во Всекохудожнике.

Приходит он же через два месяца. Я пишу. Он постоял, посмотрел и говорит: „Николай Петрович! После импрессионизма так работать нельзя!“

Вот-те и „рыба“!»

* * *

Выше всех русских художников Николай Петрович ставил И. Репина. Очень любил Левитана, К. Коровина, Остроухова. Одним из самых любимых художников был Серов. Для Николая Петровича с этим именем было связано одно из самых дорогих воспоминаний: о первом приобретении его картин для Третьяковской галереи. На ученической выставке были выставлены два пейзажа Крымова. Пейзажи эти и сейчас висят в залах Третьяковской галереи.

Они были приобретены Серовым у молодого Крымова — тогда еще ученика Училища живописи. Это было признанием Крымова как художника.

М. Горький упоминает фамилию пейзажиста Крымова в «Климе Самгине» наряду с известными в то время Виноградовым и Жуковским.

* * *

После окончания техникума моя связь с Николаем Петровичем не порвалась, а наоборот, укрепилась еще более. Кончалось лето, и я приносил этюды на квартиру Крымова в Полуэктовом переулке. У Николая Петровича, как и многих художников старшего поколения, не было специальной мастерской. Работал он в комнате, которая одновременно служила столовой и гостиной. Комната эта очень уютна, на стенах, помимо картин самого Крымова, висели: рисунок пером Шишкина, портрет девушки в овале, работа отца Николая Петровича, большой этюд Левитана «Оранжерея», эскизы Сапунова и другие картины.

Входя с работами, я всегда страшно волновался, но Николай Петрович волновался не меньше, чем я. Отношение к ученикам было у него необыкновенное, он переживал и наши срывы и наши успехи со всей страстностью своего характера. Те минуты, когда входишь к нему в комнату и дрожащими руками начинаешь развязывать упакованные холсты, для него были такими же напряженными, как и для нас.

Первый этюд поставлен... минута наивысшего напряжения, и по тембру голоса Николая Петровича уже ясно: понравилось ему или нет.

Если не понравилось, то расстроенный Николай Петрович тихим голосом, подчеркнуто спокойным, глубоко вздохнув, скажет: «Вы все забыли. Это плохо. Надо писать так...» И снова и снова повторит свои теоретические положения. «Показывайте дальше». Только что поставлен следующий этюд, громко раздается: «Первый номер». Это была высшая похвала Николая Петровича, идущая от старых традиций ставить ученикам «номера».

И Николай Петрович радостный, что этюд его ученика удался, расхваливает, превозносит его уже непомерно высоко, сравнивает с крупнейшими мастерами. Но потом обязательно укажет на промахи очень конкретно и точно.

Посмотрев мои этюды, Николай Петрович показывал свои пейзажи. Потом садились пить чай, и я слушал его рассказы о Шаляпине, Серове, Константине Коровине, о молодости Николая Петровича, и, в свою очередь, рассказывал (Крымов сильно болел, никуда не выходил, но очень интересовался делами художников) об отчете Правления

МОССХа, о делах во Всекохудожнике, о закупочной комиссии, о творческой помощи и т. д.

На этом я заканчиваю свои воспоминания. Мне только хочется добавить несколько слов о том, что многие художники, не совсем правильно понимая значение Крымова как живописца и педагога, пытаются представить его теоретические высказывания (о которых часто имеют самые поверхностные представления) как нечто сектантское, оторванное от всей русской школы живописи (например, говорят «тональная живопись Крымова», как будто может быть живопись «нетональная»). Это неверно. Обладая талантом теоретика, Николай Петрович в своих высказываниях систематизировал и обобщил опыт великих художников русской школы, несомненно внеся, как и каждый талантливый художник, нечто свое — крымовское.

Он не выдумывал свою теорию, он только более четко разъяснил то, что мы видим в картинах Репина, и Левитана, и то, что видим (правда, не всегда так тонко, как видел он) в природе, которую Николай Петрович любил больше всего на свете.

А. О. Гиневский

БЕСЕДЫ С КРЫМОВЫМ

Летом 1937 года я жил в Тарусе. Я не мог объяснить столяру, как следует сделать подрамник с клиньями и, зная, что в Тарусе живут художники, пошел разыскивать кого-либо, чтобы взять подрамник для образца. На одной из крутых тарусских уличек кто-то сказал мне: «Вот здесь живет художник Крымов», и я, пользуясь свободой, какую допускает летняя жизнь в деревне, зашел во двор, не будучи знаком с Крымовым.

Познакомившись, я объяснил, что мне нужно. Николай Петрович показал мне несколько старых подрамников, сделанных по всем правилам. Холст был натянут очень туго и покрыт плотным, гладким грунтом. Уже потом я заметил, что даже в самую сырую погоду холсты эти нисколько не обвисали. Крымов показал мне работу, которую писал. Это был сложный мотив группы деревьев. Николай Петрович что-то снимал тряпкой с холста, показывая, как удобно снимается краска с этого грунта, и говорил, что, может быть, кое-что так снятое можно будет оставить и до самого конца работы. Затем заговорили о Борисове-Мусатове и Поленове, живших в Тарусе, о том, что здесь неподалеку в бывшей мастерской Поленова собрано много его этюдов и есть несколько картин, точно воспроизводящих некоторые из этюдов. Николай Петрович заметил, что французы, например, Коро, Добиньи, обычно не повторяли в картине этюда.

Я пробыл у Николая Петровича часа два и был счастлив, побыв в непосредственной близости к художнику, воплощающему в себе живую традицию великого русского искусства.

Следующая встреча произошла уже в 1938 году, опять летом в Тарусе. Я пошел к Крымову попросить разрешения показать ему свои работы. Это посещение, как и все последующие, оказалось исключительно важным и полезным для меня как художника. Сразу же разговор зашел об искусстве, о русской живописи. Характернейшая черта Николая Петровича — это какой-то особый горячий разговор, серьезная беседа, из которой исключается поверхностное прикосновение к теме. Разговор, в котором Крымов показывает себя большим и опытным педагогом. Несмотря на недомогание, Николай Петрович не признает спешки и обстоятельно останавливается на всем. Он как-то особенно хорошо говорит по-русски, без всякого усилия, выбирая выразительные, очень ясные и понятные слова. Удивительно щедро, не жалея своего времени, без всяких недомолвок рассказывает он о результатах своей работы, о многочисленных наблюдениях природы и произведени-

ях искусства, о своем понимании живописи, и, в конце концов, когда я жалуюсь, что писать трудно, говорит: «Надо рассказать вам, в чем дело, работа у вас пойдет. Но только сначала принесите ваши работы».

Я принес десять этюдов. Николай Петрович внимательно, буквально сантиметр за сантиметром, осматривал их. И прежде всего сказал, что многое чересчур светло.

«Вот это у вас, должно быть, вечер, а небо такое же светлое, какое бывает днем». Все замечания Николай Петрович делал так, как будто стоял у меня за спиной во время работы. Он как бы видел мой пейзаж в натуре. Меня поразило и даже, должен сознаться, может быть, разочаровало немного то, что он не делал никаких общих оценок. «Нравится» или «не нравится» — этих слов он вовсе не произносил. Зато, как я уже сказал, буквально ни одна деталь не была пропущена.

«Вот эта ветка, отделившаяся от общей массы дерева, слишком черна. Она кажется вам очень резкой, но все, что мало по размеру, теряет и по своей черноте. И светлое малого размера нельзя делать таким резким белым. На заднем плане слишком черны тени. Надо их больше подчинить общему, более светлому тону всего этого плана. Ближе берите отношения на земле. Части дерева, видимые на фоне неба, по отношению к нижним частям изменяются в тоне на дробь, а не так резко. Дым, выходя из трубы, не меняется, он только кажется более темным на небе...»

Так были просмотрены все десять этюдов. Одну работу Крымов особенно раскритиковал, сказав, что так писать нельзя, и в утешение мне со своей очаровательной, интригующей манерой добавил: «Я ведь до самого 1926 года не знал, как писать. Надо вам все это рассказать. Но я устал, а говорить об этом надо со свежей головой. Приходите завтра».

Я ушел в таком волнении, что оно передалось моим товарищам, жившим вместе со мной. И все мы с нетерпением ждали следующего посещения, во время которого Николай Петрович и рассказал мне, как он открыл в 1926 году «камертон» в живописи — пламя спички, равное в природе белому, освещенному солнцем, в свою очередь соответствующее белилам нашей палитры, как самому светлому, что мы имеем [1]. «Все, что темней этого пламени, нельзя писать чистым белым, хотя в отдельных случаях нам в природе это может показаться сверкающе белым. Например, если в комнате несколько человек в темных платьях сидят вокруг стола, покрытого белой скатертью, невольно художник возьмет эту скатерть чисто белым. Ее трудно увидеть не белой, так силен контраст к черной одежде. Но если зажечь спичку и навести ее на скатерть, вы сразу увидите ее более темной. Если вы напишете эту скатерть чистыми белилами, то чем же написать эту же скатерть, осве-

---

[1] См. статью Н. П. Крымова «О живописи».

щенную солнцем? Написав ее в пониженной гамме, вы попадете в тон и передадите, что действие происходит в комнате».

Я понял, что основное требование Крымова заключается не только в том, чтобы были выдержаны отношения в данном полотне, но чтобы и все это полотно в целом было бы в определенном светосильном отношении к другим картинам, изображающим другие состояния природы. Здесь сказался тот крепкий художественный инстинкт, который хочет привести работу в искусстве в определенное соотношение с основными законами природы и который более всего возмущается ни на чем не основанной, случайной отсебятиной. Как говорил Крымов про такие вещи, «это ничем не оправданная, необъяснимая картина». Он утверждал: «Всякая тень темнее всякого света». Например, черная крыша,

13. Н. П. Крымов
Розовая зима. 1912

освещенная солнцем, и висящее в тени этого дома белое белье. Белье окажется нужным написать темнее крыши. «Не бойтесь темноты,— повторял Крымов,— она не страшна, бойтесь черноты».

Следующий раз я зашел к Николаю Петровичу поздно вечером. Горела свеча. Николай Петрович не любил керосинового освещения. В тишине комнаты Крымов заговорил о чувстве картины, которое так сильно у настоящего художника.

«Ведь вот он какой-нибудь пустяк, горшок с цветами поставит, а получается значительная вещь. Много значит композиция. Но что это такое? Что значит скомпоновать? Почему так много скучных, холодных по чувству пейзажей, натюрмортов? Именно потому, что их „компонуют“. Вот увидят пейзаж и начнут прикидывать, как все это охватить и скомпоновать, и получается мертво.

Композицией многие считают нарочитое, соответствующее неким условным представлениям размещение предметов на холсте. Рисуют, например, море: скучно им видеть только море и небо. Обязательно поставят справа маяк, фигурки на набережной, посредине — стоящее на якоре судно — этакий Верне. А слева город, и для луны найдут такое удобное место, чтобы на картине, как на весах, было соблюдено равновесие предметных масс. Это не композиция, а размещение, построение, доступное даже генеральшам, вышивавшим по тюлю.

Композиция — это выбор живописного пятна определенного размера, такого размера, который больше всего выражал бы ваше живописное переживание цвета.

Вам понравилось в женщине не все, а например, тон щеки. Подумайте, какого размера должно быть пятно этой щеки, чтобы было передано ваше ощущение. Добавьте сколько нужно платья, может быть руки не нужно, можно и не закончить кое-что.

А специально размещать предметы, компоновать их — неверно, потому что при таком подходе художник мгновенно забывает, что же, собственно, ему понравилось, что его обрадовало, захватило вот в этом пейзаже, этом натюрморте, этом портрете.

Непременно есть такое местечко, которое особенно взволновало художника. Вот с этого места, с этого „любимого“ места надо начинать. Надо сразу же чувством определить, какого размера должно быть это место на холсте, чтобы выразить то, что хочется. Размер очень важен. Это не может быть безразлично. Только в определенном размере изображение будет сильно и жизненно. Затем следует посмотреть, сколько надо взять вокруг этого любимого места, чтобы не исчезло то впечатление, которое вы получили от натуры, чтобы не потерять того, из-за чего, собственно, начинаешь работать. Вот таким образом рождается правильная композиция».

Прощаясь с Николаем Петровичем, я напомнил ему обещание показать, как возобновляются старые кисти. Много раз говорили мне об этом, но толком никто не мог объяснить, как это делается.

Присев у стола и вооружившись всего только тряпочкой, Николай Петрович стал разогревать железку кисти над свечой, а затем через тряпку, своими большими руками начал вытягивать волос. И через несколько минут в моих руках были две очень приятные для работы кисти. Тут же Николай Петрович показал мне раму своей работы, рассказывая подробно, как он ее окрашивал. Я сравнивал мысленно Николая Петровича с некоторыми из моих бывших учителей, которые показывали мне, на каких диагоналях и треугольниках «построен» Рембрандт и которые не могли как следует научить загрунтовать холст. И я вспоминал слова Делакруа: «В тот день, когда художники потеряют знания и любовь к своим рабочим принадлежностям, начнутся бесплодные теории».

На стене у Николая Петровича висит небольшой рисунок карандашом. Это подготовка к пейзажу маслом. Крымов рисовал его пять дней, по многу раз стирая неверно нарисованное и нисколько не заботясь о том, чтобы придать рисунку более или менее эффектную внешность. «Важно,— говорил Николай Петрович,— точно определить в рисунке пространство, величину и место предметов. Надо нарисовать так, чтобы заднее дерево было на точно таком расстоянии от переднего, как в натуре. Вот эта ветка должна быть именно на этой горизонтали. Незачем рисовать все изгибы ствола. Дайте его направление, покажите, что он растет. Это и в живописи самое важное. Надо таким тоном написать этот ствол, чтобы все равно было бы ясно, хотя вы и не видите основания дерева, на каком оно расстоянии от первого. У старых мастеров часто эта реализация пространства составляет одну из самых волнующих и содержательных сторон их искусства».

Николай Петрович всегда, даже когда он не писал, наблюдал природу и старался объяснить себе то или иное явление. Например: «Сегодня,— замечал он,— тени на земле светлее, чем вчера. Почему это происходит? Вчера был безоблачный день. Сегодня по небу плывут большие, ярко освещенные солнцем облака. Эти облака, отбрасывающие на землю солнечный свет, являются дополнительными источниками освещения, и тени светлеют».

В соответствии со всем своим большим опытом и знаниями писал он свои вещи, строго придерживаясь натуры. Работы его не натуралистичны. Самое простое решить, что это происходит потому, что он прирожденный художник с большим органическим чувством пластичности и, так сказать, художественности, то есть с чувством искусства. Но чувство пластичности развивается долгими годами работы, если художник идет по правильному пути, если работой его руководит верный метод. Прекрасные произведения крымовского таланта обязаны своим осуществлением верному методу работы, применяемому им последние годы. Важно отметить, что в свое время, уже будучи художником, завоевавшим себе известность, и работая в духе художников круга «Мир искусства», Крымов под влиянием реалистических тенденций совет-

ской эпохи нашел в себе силы покончить с прежним художественным опытом и настойчиво обратился к новому, последовательно реалистическому методу. Одной из основ нового метода живописи было понимание решающего значения светосильных отношений. Другим чрезвычайно важным принципом работы был отказ от восприятия действительности как некой предметной диорамы. Я сразу же перейду к примеру, чтобы сделать ясным это положение. Николай Петрович говорил: «Я не столяр и не могу сделать (то есть написать) стол, сделать кусок мяса и т. п. Нужно одно: *верно передать тон, следя за сочетанием тех пятен, которые я вижу в природе*. Вот и елку, и сосну, и березу пишите одинаково. Не выделывайте листиков, пишите пятно, которое там есть. Вот я вижу светлый треугольник неба, а я не знаю, небо ли это. Пишу

14. Н. П. Крымов
К вечеру. 1923

светлое. Потом вижу темное пятно. Пишу его. И если вы верно попали в тон, то в результате получатся, не могут не получиться, и материал, и пространство, и форма, и воздух».

Мы стоим с Николаем Петровичем на террасе, он указывает сквозь деревья на что-то розовое и говорит: «Передайте это верно в тоне и тогда вы увидите, что это — крыша или поле гречихи. Не старайтесь дать силу освещения, не зажигайте, без вас все выйдет — тон верно кладите — и все.

Есть у Левитана изумительная вещь „Осины на закате". Горящие на солнце листья деревьев чудесны. А написаны они очень скромно, тоном, близким к сиене натуральной. Кажется же, что там употреблены и кадмий оранжевый и киноварь. Сколько бы вы ни совали красок, они все видны, а если попадете верно в тон, то покажется, неизвестно, чем сделано. А это и нужно... Итак, мажьте верным тоном, больше я у вас ничего не прошу».

Среди принесенных мною в первый раз работ был этюд стога сена в саду, который я писал вечером. Я решил написать новый этюд точно с того же места, применив в работе то, что я услышал от Николая Петровича. Помню, я порядочно обжег себе пальцы спичками, так как, всматриваясь в небо, забывал их вовремя бросить. Тогда коробка спичек прочно заняла место в моем этюднике, наравне с бутылочками масла, растворителя и прочего. Решившись, наконец, положить тон неба на чистый, белый грунт, я поразился тому, каким я его сделал темным. Однако, закончив этюд, увидел, что небо оказалось достаточно светлым. Это же нашли и те художники, которым я показывал свой этюд.

Затем я писал этюд в березовой роще. В тени зеленой травы березовые стволы казались сверкающе белыми, и, конечно, раньше я, не задумываясь, написал бы их белыми и мне казалось бы, что силы белил не хватит для передачи этого контраста. Я опять настроил свои глаза спичкой и увидел стволы в их серовато-голубом валере, благодаря которому они оказались в атмосфере и в единстве со всем пейзажем в целом. Через некоторое время я уже перестал прибегать к помощи спичек, но помнил об этом и искал в природе раньше всего правильного соотношения светосилы.

Было бы чрезвычайно легкомысленным думать, что мне удалось овладеть крымовским методом. Нет. Далеко нет. Этот метод не есть список рецептов. Наоборот, здесь речь идет *о законах природы, приведенных в соответствие с естественными возможностями живописи.* Но что далось Крымову после многих лет труда, требует и от других большой работы, которая даст свои результаты, если мы будем одушевлены чувством правды и достаточно близки к природе. Надо также помнить, что как бы ни была стара истина, она станет нашей правдой только если мы сами *заново откроем ее для себя.* Я не помню, кто это сказал, что переплыв в первый раз речку, он с особым чувством

стоит на берегу. В книге мудрого педагога К. С. Станиславского одна глава так и называется «Открытие давно известных истин».

То, что нашел Крымов, те знания, которые он передавал молодым советским художникам, ценны своей объективностью. Эти знания во все времена были достоянием больших художников. Не удивительно, что слова его совпадают с тем, что говорили и старые мастера. Вот как, например, писал в XV веке художник Альберти о белом цвете в картине: «Запомни, однако, что никогда нельзя делать какую-либо поверхность настолько белой, чтобы нельзя было сделать ее еще белее. Даже, если ты одеваешь (свои фигуры) в самые светлые одежды, ты должен остановиться далеко от последней белизны. Живописец не находит ничего иного, кроме белого, чтобы представить блеск отшлифованного меча» [1].

Главной заботой Крымова было научить ученика *умению смотреть на природу*. И, вооружая художника профессиональными приемами, помогающими верно передать увиденное, он помогал художнику передавать природу. В молодом художнике Николай Петрович пробуждал чувство уверенности и веру в свои силы. В этом большое значение Н. П. Крымова как педагога.

---

[1] Мастера искусства об искусстве. М.; Л.: Гос. издательство изобразительных искусств, 1937. Т. 1. С. 84.

Ф. П. Глебов

УЧИТЕЛЬ

В 1934 году в моей жизни произошло событие, которое определило весь мой дальнейший творческий путь. Я стал учеником художника Крымова.

Николай Петрович Крымов был человеком необыкновенно богато и разносторонне одаренным. Большой талант художника сочетался в нем с талантом замечательного педагога. Он обладал прекрасным слухом и голосом большого диапазона. Изображая что-нибудь, он становился настоящим артистом тонкого юмористического дарования. Николай Петрович был замечательным рассказчиком, язык его был остер, выразителен и всегда образен. Но, когда нужно было что-либо писать не кистью на холсте, а пером на бумаге, ему делалось не по себе. «Этого я не люблю и не умею»,— говорил он.

Вот почему при громадном багаже знаний, широком кругозоре и определенности творческого метода, Крымов, к сожалению, мало написал об искусстве.

Николай Петрович был человеком с молодой душой, поэтому с молодежью он всегда находил общий язык.

Почти все его статьи и выступления, посвященные искусству, были обращены к молодым художникам.

«У молодежи головы не так заняты, как у маститых,— говорил Крымов.— В них больше свободного места. Некоторые заслуженные деятели одновременно и заслуженные, и загруженные. Молодежи мои знания нужнее».

Сейчас, когда Николая Петровича уже нет с нами, мы, его ученики, очень сожалеем о том, что в свое время не вели записей всего богатства мыслей, которым щедро делился он с нами в стенах училища и в течение всех последующих лет.

Приводя высказывания Крымова об искусстве, я стараюсь говорить его языком, насколько мне позволяет память. Надеюсь, что больших расхождений не будет, так как многолетняя дружба с Николаем Петровичем научила меня понимать его.

Написанное мною, конечно, небольшая доля того, чему учил нас Крымов.

* * *

В 1934 году я был студентом 4 курса оформительского факультета Изотехникума памяти 1905 года.

Среди большинства московских художников тогда намечался поворот от различных формалистических исканий к реализму, но во взглядах на искусство еще была большая неразбериха.

Были увлечения западным модернизмом, что в основном сводилось к бесплодному подражанию. Многие пренебрежительно относились к традициям русского искусства, стараясь быть во что бы то ни стало оригинальными.

Были «левые» и были «правые». Были художники, считавшие себя подлинными реалистами, но они не могли убедить большинство в своей правоте, выставляя произведения невысокого художественного качества, чем зачастую компрометировали большие темы.

Все это не могло не отразиться на преподавании, и мы, студенты, как слепые котята, тыкались носом в разные стороны, в большинстве своем чувствуя глубокое неудовлетворение.

Николай Петрович Крымов относился к той части всеми уважаемых авторитетных мастеров старшего поколения, которые понимали, что без настоящей школы ни о каком реалистическом искусстве не может быть и речи. Вот почему появление Крымова в стенах училища вызвало подъем среди большинства учащихся.

Самого Крымова я никогда раньше не видал, но много о нем слышал и знал его работы.

Согласно учебной программе, мы, студенты 4 курса, писали двухфигурные постановки и обнаженную модель.

Хорошо помню первое появление Николая Петровича в нашей мастерской. Мы все были очень взволнованы и с нетерпением ожидали Крымова, стоя у мольбертов.

В сопровождении директора и заведующего учебной частью вошел большого роста, очень уверенный в себе человек с седой головой, крупными чертами лица и умными глазами. Он очень вежливо поздоровался с нами, мы ответили хором.

Окинув взглядом нашу мастерскую и быстро пройдя ее из конца в конец, Крымов громко сказал: «А свету здесь на копейку». Осмотрев наши работы, прибавил: «Писать вы не умеете. Все надо начинать сначала».

И вот началось...

До прихода Крымова предполагалось, что он доведет 4 курс и мы под его руководством будем писать дипломные работы (техникум был четырехгодичным). В нашей группе, как и в других, оценка успеваемости по живописи должна была производиться педагогическим советом.

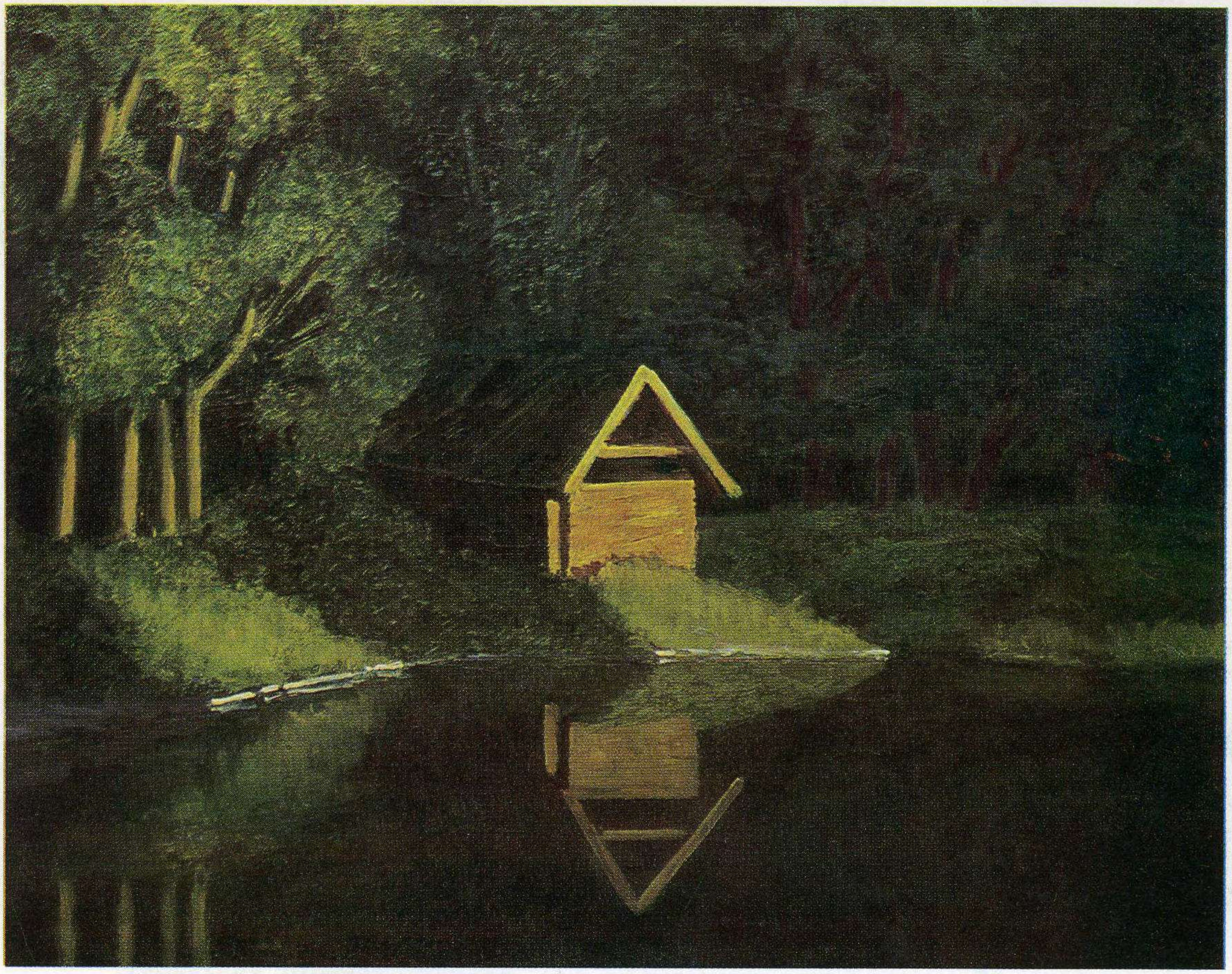
Но Крымов все это изменил. Он заявил, что уровень подготовки нашей настолько слаб, что он требует добавления еще одного года, чтобы успеть научить нас самому необходимому, и что ставить отметки ученикам будет он сам, без помощи педсовета, так как считает, что

никто, кроме самого преподавателя, не может правильно судить об успеваемости его учеников. Наркомпрос постановил удовлетворить требования Крымова.

Твердой уверенностью в правильности своего метода преподавания, простотой и ясностью, с которой Николай Петрович передавал нам свои мысли, блестящим остроумием и всем обаянием своей талантливой артистической натуры он очень быстро завоевал наши сердца. Мы искренне полюбили его и полностью доверились. Почувствовав это, Николай Петрович ответил нам отеческой заботой и пристальным вниманием к нашему творчеству.

С самого начала он сказал нам о том, что писать человеческую фигуру с нашим уровнем подготовки, это все равно, что пытаться бегать, не научившись еще ходить, и что надо начать все заново.

15. Н. П. Крымов
Вечер. 1914



В подтверждение своих слов он поставил перед нами простой никелированный чайник и предложил точно его написать. И вот мы, писавшие до сих пор с легкостью и, как выяснилось, очень плохо сложные фигурные постановки, не смогли справиться с этим чайником. Тогда он поставил нам обыкновенный белый кубик. Мы очень старательно написали, и Николай Петрович многих похвалил.

Он объяснил нам, что, когда мы писали людей, мы пользовались заученными приемами. «Вы знали, что у человека одна голова, две руки, две ноги, что тело его розоватое и т. д., и, не стараясь верно увидеть, изображали все это приблизительно. Приблизительность — наш враг,— говорил Крымов.— Живопись — это большой труд. Свободы в творчестве достигают только талантливые мастера в результате многолетнего кропотливого изучения натуры и законов живописи».

16. Н. П. Крымов
Ночной пейзаж с домом. 1917

Крымов любил сравнивать живопись с музыкой: «Для того чтобы стать музыкантом, человек, имеющий врожденный слух, должен развить его. Для того чтобы стать певцом, прежде всего надо поставить голос, для того чтобы стать художником, надо прежде всего поставить глаз — научиться верно видеть. Мы с вами будем ставить глаз. Если художник умеет видеть, он сумеет написать все, что угодно, начиная с чайника и кончая сложной картиной, в зависимости от его склонности, знаний и способностей».

Чтобы сбить у нас привычку писать заученными способами и проверить наши способности видеть, Николай Петрович ставит перед нами белый куб. Одну его сторону красит черной краской, освещает черную сторону электрической лампой и обращает наше внимание на то, что сильно освещенная черная сторона куба оказывается светлее белой, находящейся в тени. Нам предлагается написать так, чтобы выразить, что освещенная черная плоскость светлее, чем белая теневая, но чтобы было видно, что это черное в свету и белое в тени, чтобы выразить форму куба.

Все поняли, что перед нами начинает открываться одна из тайн живописи. Увлечение, доходящее до азарта, овладело нами, как стрелками, которым нужно попасть в точку.

Николай Петрович не торопил и все говорил: «Тут все дело в „чуть-чуть", надо попасть „тик-в-тик", на волос перехватил — и крышка».

Началось соревнование. Каждый, взглянув в перерыве на работу товарища и сравнивая ее с натурой, старался определить, попал тот или не попал.

Решить эту задачу оказалось очень трудно и увлекательно. А Николай Петрович, не менее нашего увлеченный, подходил к нашим работам и все подзадоривал нас, радуясь общему увлечению.

Потом писали кусок смятой бумаги. Верно написать этот неожиданной формы предмет оказалось труднее, чем написать привычной формы гипсовую голову.

Крымов ставил нам подобные задачи до тех пор, пока мы все не поняли, чего мы должны добиться в своей работе. А потом поставил обнаженную модель.

До Крымова, приступая к работе над новой постановкой, каждый выбирал себе место, откуда лучше было видно модель, и многие ставили мольберты в плохо освещенных местах, не придавая значения тому, хорошо ли освещен холст.

Крымов объяснил нам, что, кроме всего прочего, залогом успеха в работе являются хорошие условия освещения холста. «Если вам плохо видно модель, — говорил он, — это еще ничего. А если плохо освещен холст — это никуда не годится. В темноте не видно, что делаешь, обязательно пересветлишь и разбелишь, а нужно добиваться верной живописи. Поэтому, если вам с вашего места у окна не видно

всей модели, а видно одну голову, то и пишите одну голову. Если совсем не видно модели — пишите, что нравится, например окно, табурет, спину товарища».

Тем, кому не нравилась постановка, разрешалось писать все, что угодно из окружающего, лишь бы это нравилось автору и вызывало интерес. Эта свобода развивала инициативу и художническое отношение к работе. Николай Петрович говорил: «Если вам не интересно писать, а вас заставляют, то хорошего никогда не получится. Пишите только то, что вас взволновало. Мне сейчас все равно, что вы будете писать. Я требую только, чтобы написано было верно».

Ну и действительно требовал...

Раньше, критикуя работы товарищей, мы говорили: красиво или некрасиво, живописно или неживописно, материально или нематериально.

Николай Петрович сказал: «Будем судить только так: верно или неверно. Если верно, то тут все: и красиво, и живописно, и материально, и все, что хотите. Так будет проще, а главное, понятнее».

Мастерская наша была тесна, и, размещаясь со своими мольбертами и холстами на хорошо освещенных местах, мы часто оставляли для модели самый темный угол. Николай Петрович говорил тогда: «Очень хорошо, что модель в темноте, так и напишите ее, чтобы было видно, что она стоит в темном углу. Живописец должен уметь передавать среду. Надо уметь писать и яркое освещение и сумерки». Это тоже была увлекательная задача.

До Крымова мы употребляли термины: теплый тон, холодный тон, полутон. Николай Петрович сказал нам: «Вы слышали тон, но не знаете, где он. В реалистической живописи есть два основных понятия: цвет и тон. Не надо их путать. В понятие цвета входит понятие теплого и холодного. В понятие тона — понятие светлого и темного. Тоном передается объем и пространство. Достаточно в этом убедиться, взяв не цветную репродукцию с картины любого живописца-реалиста, например, Рембрандта. В черной репродукции цвет отсутствует, а остается только тон. Но здесь мы видим и объемы и пространство. Тон все, умеющие верно видеть, видят одинаково, а цвет — одни видят теплее, а другие холоднее. Меня спрашивают, что важнее: цвет или тон? Я отвечаю: «Какая нога нужнее человеку: правая или левая?»

«В пространственной материальной станковой живописи цвет и тон неразрывны. Изолированного цвета нет. Цвет, неверно взятый в тоне, уже не цвет, это просто краска, и ею нельзя передать материального объема в пространстве. Цвет появляется в сочетаниях, живописных отношениях. Цвет — это душа живописи, это ее красота и выразительность.

У Врубеля белый лебедь написан грязью, а светится, и видно, что это белое в сумерках. Это настоящая живопись. Если живописные отношения не верны, то самые чистые краски могут смотреться маз-

ней. Если же написано верно, то любая грязь может стать тонким, красивым цветом. В станковой картине решающим является передача общего состояния, что достигается верным общим тоном картины, то есть степенью ее светлоты. Если общий тон неверен и картина пересветлена, то теряется ощущение глубины, и изображение лезет из рамы на зрителя. Если общий тон картины слишком темен, то теряется состояние, теряется свет, художнику не хватает палитры, и появляется чернота. В обоих случаях пропадает материальность изображаемого. Важно точно определить общий тон картины. В картине так же, как и в музыке, всегда присутствует определенная тональность. Это закон».

Многие из нас увлекались манерой исполнения. Николай Петрович сказал: «Если неверно видите, никакая манера не спасет. Многие невидящие стараются скрыться за шикарной манерой. Говоря а-ля франсэ, это будет „шир мазкос примене мастихе“. Пишите вернее и проще.

Я стараюсь научить вас законам живописи для того, чтобы сократить ваш путь к мастерству, пока у вас не выросла длинная борода.

Есть преподаватели, которые запутывают ученика, и он может совсем заблудиться на своем пути.

Представьте себе: на Арбатской площади стоят художники. Правые и левые. Они спорят об искусстве. Левые похожи на иностранцев, правые на служащих. Подходит молодой человек. Он говорит: „Скажите, пожалуйста, как поскорее проехать в Лаврушинский переулок?“ Левые говорят: „Поезжайте влево. Доедете до Яузы, а там спросите“. Правые говорят: „Поезжайте вправо, доедете до Москвы-реки, там спросите“.

Я слышу этот разговор и говорю: идите прямо через Каменный мост. Через пять минут будете в Лаврушинском переулке. Поняли?»

И продолжает, переходя на очень серьезный тон разговора: «Вам надо всегда помнить, что диапазон нашей палитры от самой светлой краски до самой темной, значительно меньше, чем диапазон природы, где самым светлым является источник света, огонь и белый предмет, освещенный солнцем, а темным — абсолютная темнота, где глаз перестает различать колебания цвета. Но самая темная краска палитры ближе к абсолютной темноте в природе, чем самая светлая краска палитры к белому предмету, освещенному солнцем. Поэтому общий тон картины нужно брать несколько темнее, чем видимое представляется глазу, иначе художнику не хватит диапазона палитры».

Будучи человеком поистине мудрым, Николай Петрович никогда не мудрил: он всегда высмеивал тех, кто, работая над этюдом с натуры, начинал мудрить и фантазировать.

Пресловутое и нарочитое «пропускание сквозь призму собственного сознания» в работе с натуры он попросту называл враньем. «Сознание у нас у всех есть, и то, что мы видим и ощущаем, само

собой проходит через него. Не надо об этом заботиться и проталкивать сквозь сознание то, что видим, а лучше стараться как можно вернее передать видимое».

До Крымова мы считали, что художник должен стараться писать по-своему — искать свою манеру, стремиться к оригинальности.

«Так считают многие, — сказал Николай Петрович, — но это неверно: все мы люди разные и поэтому, чем правдивее будет каждый из нас, тем оригинальнее будет его работа. Не художник приходит к оригинальности, а она сама приходит к нему.

Настоящая оригинальность мастера приходит тогда, когда художник многолетним, упорным трудом постигает тайны искусства и обретает свободу творчества, освобождающую его от подражаний, что делает его подлинно оригинальным.

Настоящая оригинальность есть результат искреннего стремления сказать правду.

Те, кто стремится во что бы то ни стало быть оригинальными, попросту оригинальничают и приходят к манерности, к стилизации — врагам искусства».

Когда Крымов видел в живописи явное подражание какому-нибудь известному художнику, он сердился и говорил:

«Многие у нас стараются подражать большим мастерам. Подражают они их манере, а манера — дело последнее. Часто подражают Константину Коровину, но пишут фальшиво. Константин Коровин, как и все большие художники, достигшие мастерства и свободы в творчестве, начал свой путь с очень внимательного изучения натуры и вначале писал подробно и скромно. Лучше бы его подражатели старались повторить его путь. Идя этим путем, они, может быть, начали бы писать не по-коровински, а по-своему».

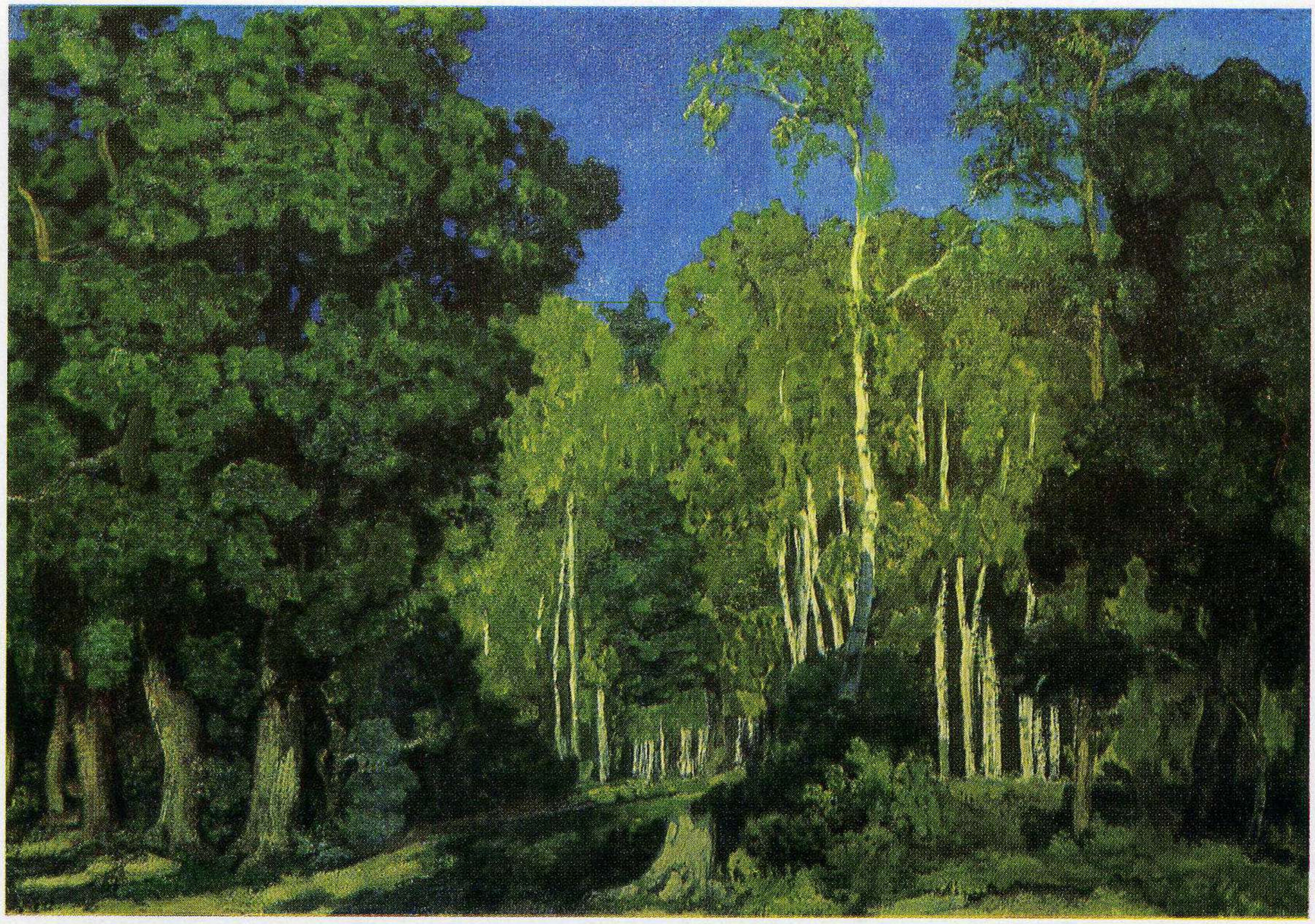
В то время критики очень активно призывали художников искать новые формы, быть новаторами. Крымов на это отвечал:

«Хороший художник всегда выражает дух своего времени, он современен. Но заблуждаются те, кто очень старается быть современным в искусстве. Если человек по своей сути современен, если его общее развитие соответствует современности, то достаточно ему быть искренним, чтобы его искусство само собой было современным. Если же человек отстал от современности, то как бы он ни старался быть новатором, какие бы современные темы ни писал, какие бы новые формы ни искал,— все это будет фальшиво.

Пушкин был современен, его искусство было новым, потому что он был передовым человеком своего времени».

«Многие наивные люди думают,— говорил Крымов,— что обобщенная живопись — это живопись без деталей. Это неверно.

Художник должен развивать общее ви́дение. Самое главное в работе — это верно определить общий тон и верно взять главные большие отношения. Например, в пейзаже большими отношениями будут



отношения земли и неба. Верный общий тон и верно взятые большие отношения часто придают работе достаточную выразительность и освобождают от необходимости писать детально. Но не в этом дело: настоящее обобщение предусматривает подчинение деталей общему.

Федотов тщательно выписывал все детали, но в его живописи было настоящее обобщение. Федотов писал так: маленькая картинка, в темном углу сидит очаровательная девушка. На шее у нее что-то надето. С первого взгляда не разберешь что, как это бывает в темноте. Я начинаю рассматривать — на шее у нее бусы, на бусах блички, в блике отражается окно, а в окне пейзаж.

Деталь, подчиненная общему, усиливает выразительность. У натуралистов деталь лезет, разрушает общее. Неверно написанная деталь вредит выразительности. Короче: пишите верно — и детали под-

17. Н. П. Крымов
Опушка леса. Вторая половина 1910-х годов

чинятся общему, и будет настоящее обобщение. Вот и получается, что главное в искусстве — это правда».

В другой раз Николай Петрович рассказал: «Часто бывает, что художник, написав неверно, наврав с три короба и стремясь себя оправдать, говорит мне — „я так вижу“. Тогда я говорю ему: предположим, человек хочет быть певцом, но вместо „до“ берет „ля“. Ему говорят: „вы врете“, а он отвечает: „я так слышу“. Тогда ему говорят: „значит, плохо слышите“.

Певец с плохим слухом не певец, а художник, не умеющий верно видеть, не художник».

«У меня,— говорил Николай Петрович,— был один знакомый. Как-то мы с ним чокнулись рюмками. Раздался звон. Он сказал: „Си бемоль!“ У него был абсолютный слух. Абсолютный глаз был у Репи-

18. Н. П. Крымов
Полдень. Вторая половина 1910-х годов

на. В живописи, как в музыке: все должно быть слажено и гармонично, как в хорошем оркестре. Если, например, вы слушаете симфонию, и какой-либо инструмент в оркестре фальшивит, то все впечатление портится, и вы уже не воспринимаете музыку. Если в большой картине или в маленьком этюде есть вранье, хотя бы в одной детали, то получается то же самое: навранное место раздражает и не дает смотреть, как соринка, попавшая в глаз. Но если в картине много вранья, то тут уже не соринка, а целое бельмо».

Как-то раз, видя, что ученик скрывает свое неуменье под нарочитой незаконченностью, Крымов сказал: «Выходит на сцену певец. Вместо того, чтобы спеть арию, он берет только одно верхнее „до“ и уходит...

Аплодисментов нет.

Многие понимают под законченностью в живописи исполнение всех деталей. Это неверно. Картина закончена тогда, когда нет вранья в живописи, когда все проверено и верен общий тон. Когда выражен замысел».

На летние каникулы все мы, ученики Крымова, разъезжались на этюды, и Николай Петрович уезжал в полюбившуюся ему Тарусу.

Расставаясь, он завещал нам: «Пишите вернее, помните, что рисунок в пейзаже так же должен быть точным, как и в портрете человека. Пейзаж — это портрет природы. Хорошо написать пейзаж так же трудно, как написать любое хорошее произведение. Глубоко ошибаются те, кто считает, что если художник плохо владеет рисунком, но силен в цвете, то лучше ему быть пейзажистом. Такое отношение к пейзажной живописи может привести к тому, что совсем не будет хороших пейзажистов.

Если художник слаб в рисунке, то надо ему научиться рисовать, а если он не может, то пусть не думает, что он вообще может быть художником. Пусть тогда лучше займется, скажем, велосипедным спортом. Владеть рисунком необходимо в любом жанре в равной степени. Лучше быть хорошим велосипедистом, чем плохим художником».

«Когда будете писать пейзаж,— продолжал он,— берите определенное состояние природы и старайтесь его выразить: солнце, так солнце, пасмурно, так пасмурно. Бывает так: художник написал солнечный пейзаж, но перетемнил. Солнца не получилось. Пейзаж потерял выразительность. Стараясь оправдаться, художник говорит:

„День был средний — не то солнце, не то нет“.

Тогда не надо было писать! Представьте себе портрет, где не разберешь — не то мужчина, не то женщина. Если такая была модель, то не надо было ее писать. Не делайте так, чтобы получалось „ни рыба ни мясо“».

«Вот еще, что хочу сказать: предположим, вам понравился мотив. Вы начинаете его писать. Если вы будете что-либо изменять и

перемещать, вы можете, сами того не замечая, нарушить очарование, которое вызвала у вас природа. Ведь вы же не можете точно дать себе отчет в том, чем именно так понравился вам этот мотив. Вы скажете, что можно точно определить, а я говорю, нет. Вы можете ошибаться.

Надо доверять своему первому впечатлению и писать понравившийся пейзаж именно таким, какой он в действительности. В „Женитьбе“ Гоголя невеста Агафья Тихоновна так рассуждает о женихах: „Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича... я бы тогда тотчас же согласилась“.

Если бы кто-нибудь из женихов ей действительно нравился, она бы так не рассуждала. Если вы влюбились в пейзаж, вы не рассуждаете какой там „нос“ и какие „губы“ и что куда переставить, а принимаете его таким, какой он есть.

Не ищите в пейзаже эффектных мотивов. Этим занимаются фотографы, которые делают „фотоэтюды“. У живописца красота должна быть не в сюжете, а в живописи. Не пытайтесь украшать природу».

Осенью, когда мы все возвращались с этюдами, устраивался общий просмотр сделанного за лето, Николай Петрович очень внимательно, с большим интересом рассматривал наши этюды. Он не допускал легкомысленного отношения к работе. Помню, как-то раз один ученик возвратился с каникул загорелым, поздоровевшим и румяным, но привез плохие работы. Осмотрев этюды и его самого, Крымов сделал очень грустное выражение лица и сказал: «Художник должен быть бледный и худой, потому что он все время трудится, работая в тени, ему некогда поесть и некогда отдыхать и загорать, но зато он делается хорошим художником. Те, кому это не нравится, лучше пусть занимаются спортом, а не живописью».

Крымов настолько знал законы пейзажа, что мог, не видя натуры, точно, до мельчайших подробностей разобрать этюд и безошибочно сказать, где верно, и где неверно. Помню, однажды я показывал этюд, где на переднем плане были написаны бревна. Когда я писал его, то, нарушив заветы Крымова, немного их укоротил. Так мне казалось лучше в композиционном отношении. Взглянув на этюд и подмигнув мне одним глазом, Николай Петрович сказал: «А бревна-то вы укоротили. Меня не обманешь. Вы думали, что я не замечу, потому что бревна могут быть в натуре любой длины, но ведь то место, которое в натуре было закрыто концами бревен, вы написали от себя, и это сразу заметно. Меня не проведешь». И добавил громким голосом:

«Сам Левитан в этюдах никогда не подправлял натуру».

Один из учеников показывал этюд, где обнаженное дерево от корня до концов веток было написано одной краской. Николай Петрович сказал: «Всякое цветовое пятно, большое по размеру, смот-

рится сильнее по цвету и тону, чем маленькое. Предположим, что мы пишем в пасмурный день силуэт дуба без листьев на фоне неба. Мы знаем, что его ствол и ветки покрыты корой, примерно одинаково окрашенной. Но если мы так и напишем, то ветки будут вырываться и будет ложное впечатление. Так пишут только натуралисты. Внимательно вглядываясь, мы видим, что толстый ствол гораздо сильнее по цвету и темнее, чем ветки, на которые сильнее влияет светлое окружение. Так и надо написать, и все станет на свое место. Маленькое пятно по тону и цвету всегда ближе к окружающему тону и цвету фона, чем большое. Фон на него сильнее действует, „съедает его".

Не думайте, что чем светлее вы возьмете светлое пятно, тем сильнее оно будет светиться. Пересветленное терят материальность и свое положение в пространстве. Утемните его до верного тона, и оно станет на место и засветится по-настоящему.

Когда пишете с натуры, кладите верные тона на верные места, и у вас будет верно выражено то, что вы видите».

Николай Петрович рассказывал о себе: «Я писал Оку в Тарусе. Под кустами у противоположного берега светилось маленькое пятно. Я не мог понять, что там такое, но постарался верно передать это пятно, как видел. Потом на выставке мне сказали, „как хорошо у вас написана лодка!".

Надо стараться передать все верно, как видишь, ничего не изменяя. Только такая работа с натуры принесет пользу и поможет изучить ее законы. Такой этюд полезен художнику как материал для дальнейшей творческой работы.

Изучая жизнь, хороший писатель записывает в записную книжку, например, услышанный им характерный разговор. Чем точнее он его зафиксирует, ничего не изменяя, тем больше пользы даст ему такая запись при дальнейшей работе. Запись с натуры должна быть документальной».

Если в работе с натуры Крымов запрещал что-либо изменять, то в работе над композицией картины он давал полную свободу.

«Когда пишете от себя, используя накопленные знания, ищите, перемещайте, перемазывайте. Ищите, как лучше выразить задуманное на основе реальных зрительных впечатлений.

Никогда не нарушайте законов перспективы. Всегда помните, где у вас в картине проходит воображаемая линия горизонта. Помните, что нарушение законов вредит выразительности.

Любая фантазия должна быть основана на реальном. Врубель писал фантастические сюжеты только на основе реальных впечатлений. Он кропотливо изучал природу: делал большое количество этюдов, наблюдал сумеречное состояние природы, невольно навевающее фантастические образы. Он шел от реальной жизни, поэтому его фантастика так выразительна.

Вспомните Гоголя „Ночь перед Рождеством". Там творятся самые невероятные фантастические происшествия: черт украл месяц и т. д. Чтобы все это было убедительно, Гоголь описывает все события с точки зрения пьяного казака. Ведь пьяному может представиться все, что угодно. Гоголь идет от реальности.

Все ненаблюденное, недостаточно изученное, не основанное на реальных впечатлениях, есть бессмысленная отсебятина, которая не может быть выразительной».

Когда подошло время писать дипломные картины, Николай Петрович много беседовал с нами о выборе темы. «Нужно браться за такую тему, которую любишь всей душой. В искусстве убедительна только искренность. Нужно брать тему по плечу и заранее быть уверенным, что справишься.

Начиная писать, нужно мысленно представлять себе всю картину в законченном виде, это должно быть выражено в эскизе.

В картине обязательно должно быть одно самое главное место. Оно же и самое любимое. Оно должно привлекать внимание зрителя. Это зрительный центр. Остальное будет помогать этому главному быть самым выразительным.

Всегда должно быть ясно видно, из-за чего художник написал картину, что его больше всего заинтересовало.

Нужно соответственно замыслу точно найти самое выразительное размещение живописных пятен и их размеры в холсте. Это основа композиции».

Рассматривая наши эскизы, Николай Петрович говорил нам: «Размеры картины обязательно должны соответствовать замыслу, но не берите слишком больших холстов. Не всякий даже опытный мастер может писать картины больших размеров. Когда изображение настолько велико, что для охвата его глазом зритель будет смотреть его на большом расстоянии, художник должен уметь усилить контрасты, подчеркнуть форму. Но тут требуется точно знать границы преувеличения, иметь большой опыт. У нас этим хорошо владели Александр Иванов, Суриков, Виктор Васнецов, Врубель, Малявин, Константин Коровин, Головин. Это были большие мастера. Они точно знали, в какой мере можно преувеличить для усиления выразительности. Такое преувеличение не противоречит реализму.

Формалисты все строят на вранье и говорят: „Мы так видим и так чувствуем". Говоря это, они тоже врут, так как ничего не умеют видеть и не чувствуют по-настоящему».

Высмеивая формалистов, Крымов делил их на два вида: бандиты и несчастные люди. «Бандиты,— говорил он,— это те, которые, не имея никаких способностей к искусству, прикрываются всякими фокусами и называют себя художниками.

Представьте себе картину: интеллигентного вида мужчины и дамы, произнося непонятные иностранные слова, идут в магазин. Муж-

чины покупают масляные краски и холст. Дамы — акварель и бумагу. Придя домой, мужчины при помощи разных кисточек масляными красками производят на холсте раздражение и считают, что чем больше пойдет краски, тем „живописнее“ получится. Дамы мочат бумагу водой и пачкают ее акварелью смелыми мазками, причем считают, что чем меньше краски, тем „акварельнее“. Они любят еще замазать красками стекло и приложить к нему бумагу. То, что получится на бумаге, они называют „монотипией“. В гравюре они стараются светлое изобразить черным, а темное — белым.

Несчастные люди попадаются на их удочку. Бывают способные из молодежи, но, попав в ученики к формалистам, получают увечье на

19. Н. П. Крымов
Деревня летом. 1921

всю жизнь, как дети, попавшие к компрачикосам [1]. Есть среди формалистов талантливые, но из желания быть оригинальными и модными, они занимаются черт знает чем. Их много за границей. Это тоже бандиты. Их произведения покупают люди, следящие за модой. Это считается у них признаком „хорошего тона". Реалисты любят жизнь, а формалисты только самих себя».

«Искусство — это чуть-чуть,— любил говорить Николай Петрович.— В искусстве, как и в жизни, успех зависит от чувства меры. Это

[1] Похитители детей, делающие их физическими уродами для продажи в качестве шутов, акробатов и пр. (XIII—XVII вв.).

20. Н. П. Крымов
Закат. Этюд. 1921

чувство развивается с накоплением опыта, когда человек точно знает, что хорошо и что плохо. Недосолить так же плохо, как и пересолить.

Меня спрашивают: „Что такое вкус?“ Если человек может точно определить пересолено или недосолено — это значит, что у него развит вкус».

«Пока у вас мало опыта,— не раз повторял Крымов,— будьте скромны, не берите на себя слишком много. Вы скажете — а смелость? А я отвечу: Сократ был смелым, когда говорил: „Я знаю только то, что я ничего не знаю“. Для того, чтобы признать свои ошибки и уничтожить неудавшееся произведение, а не выставлять его, нужна настоящая смелость. Такая смелость была, например, у Серова. Смелость приходит сама собой, вместе с уверенностью в себе, благодаря опыту, благодаря развитому чувству меры.

Самоуверенность в молодости идет от глупости. Настоящую смелость развивает требовательность к себе.

Возьмите на себя смелость быть скромными тружениками. Если чувство меры изменяет художнику, то его произведение делается антихудожественным. К сожалению, мы очень часто убеждаемся в этом, с ужасом глядя на такие произведения на художественных выставках, когда художники „смело“ берут на себя задачи не по плечу. Тут уж не спасает никакая тема, они опошляют любую тему».

На вопрос «Все ли красиво в природе?» Крымов ответил так: «В природе все закономерно, все гармонично, а где гармония, там и красота. Некрасиво только то, что противоестественно, что ложно».

Плохой художник может исказить любое красивое явление, может его опошлить, пытаясь изменить законам природы или попросту не зная их. Один художник не в состоянии увидеть красоту во всех ее проявлениях. Поэтому настоящий художник выбирает то, что ему близко, что он воспринимает, чем восхищается. Нельзя объять необъятного. Тот, кто берется за все — не художник».

О себе Николай Петрович с непокидающим его юмором говорил так: «Я умею писать только кусты и заборы, но это я делаю лучше всех».

Когда мы работали над дипломными работами, главное внимание Крымова было направлено на тех, у кого туго шло дело. Многие из нас сильно нуждались. Если Николай Петрович замечал, что у кого-либо не хватает кистей и красок, он попросту давал ему денег. Делал он это так искренне и просто, что никому и в голову не могло прийти отказаться или обидеться. Брали так же просто, как берет сын у отца. Такие были отношения.

Если Николай Петрович видел, что ученик путается в работе, он брал в руки кисть и, очертив в углу его холста маленький прямоугольник, быстро, на глазах ученика набрасывал всю его композицию, беря верные отношения. И сразу становилось очевидным, в чем основные ошибки ученика.

Для дипломной картины я взял тему «Проводы в Красную Армию». Я задумал написать группу людей в лодке при вечернем освещении на тихой воде. Лодка и вся группа должны были отражаться в воде. Верно построить отражение было мне очень трудно. Николай Петрович посоветовал слепить всю группу и лодку из пластилина и, поставив на зеркало, точно нарисовать под верным углом зрения. Я так и сделал.

Весной 1936 года мы все защитили дипломы, и на этом окончилось наше учение у Крымова в Изотехникуме памяти 1905 года. Но это далеко не означало, что мы кончили у него учиться.

Осенью 1936 года Николай Петрович взялся выводить в люди очередной третий курс.

В числе нескольких крымовских учеников я решил продолжать учебу на вновь организованном тогда живописном факультете Московского художественного института.

Жил я в те годы по соседству с Крымовым и часто бывал у него. Я приносил к нему свои академические работы, и он строго критиковал их, всегда очень подробно и серьезно разбирая все до мелочей.

Здоровье Николая Петровича уже начинало ухудшаться, и врачи рекомендовали ему ежедневные прогулки.

В особенности запомнились мне прогулки ранней весной. Светлыми, весенними вечерами ходили мы по тихим переулкам Остоженки, по набережной Москвы-реки. Николай Петрович любил гулять у Новодевичьего монастыря. Часто гуляли мы и в Парке культуры и отдыха имени М. Горького. Николай Петрович с любовью говорил о природе, об искусстве и больше всего о пейзаже и прививал мне любовь к тому, что сам любил безгранично.

Глядя на окружающий пейзаж, он обращал мое внимание на характерные особенности вечернего освещения, на борьбу теплого и холодного, на рефлекс от неба, на нежно-розоватый цвет земли, освещенной косыми лучами вечернего солнца.

Когда Николай Петрович говорил о тонкостях живописи, его голос доходил до шепота. Это было очень выразительно и казалось, что о таких деликатных вещах нельзя говорить иначе, нельзя говорить громко.

«Вон посмотрите, у самой стены выросла липка. Видите, как наклонился ствол и как пошли ветки? Все закономерно. Попробуйте нарисовать неверно наклон ствола, и сразу будет видна фальшь. Если ствол наклонится сильнее, ветки пойдут иначе. Все связано. Все гармонично. Видите, от липы тень на стене, чем тоньше тень, тем светлее и теплее, потому что стена горит от солнца».

С каждой такой прогулки я возвращался переполненный мыслями об искусстве.

«Есть пейзажисты, которые пишут с натуры маленькие этюды, а потом в мастерских увеличивают,— говорил Крымов.— Я этого не

признаю. Работая с натуры, художник обязательно должен найти единственно верный размер пейзажа, который подсказывает натура. Следовательно, дальнейшее его увеличение бессмысленно.

Если я вижу, что мотив требует большого размера, но у меня нет возможностей его написать с натуры на большом холсте, то я стараюсь его запомнить. Для облегчения рисую карандашом с натуры точные контуры на небольшом листе бумаги, а потом точно переношу контуры на нужный размер и пишу по памяти. Так у меня получается лучше».

Так был написан в 1937 году пейзаж «Утро в Центральном парке культуры и отдыха имени М. Горького» и многие другие.

Николай Петрович очень любил сочинять пейзажи. Для того чтобы писать их, ему не надо было писать к ним этюды. Он настолько хорошо знал природу, что совершенно свободно распоряжался всеми элементами пейзажа по памяти, по накопленным впечатлениям.

Начинал он сочинение с маленького рисунка карандашом. Когда композиция была найдена и точно определен размер будущей картины, он переносил рисунок на холст и писал. Когда писал, было видно, что все уже сложилось в уме в законченном виде и оставалось только выразить это на холсте. Так был написан в 1933 году пейзаж «Зимой в провинции», пейзаж «Зима» в 1947 году и многие другие.

Любовь к жизни проявлялась у Николая Петровича во всем. Он очень любил животных, начиная с лошадей и кончая маленькими букашками. Любил читать о них, а рассказывая, всегда их очеловечивал и фантазировал для пущей выразительности. Рассказывал о них смешные истории: «Вы знаете, что такое жигалка? Это такая кусачая муха, у которой спереди находится штык; их много бывает в августе. Они хитрее всех мух.

Мы с Костей Коровиным любили удить рыбу, и нам от этих жигалок не было житья, потому что они были хитрее нас.

Как-то раз сидим в лодке, я — на носу, Костя — на корме. Только начинается клев, и вот-вот уж надо подсекать, и двинуться уже нельзя, чтобы не спугнуть рыбу, и вдруг страшный удар за моей спиной. Это Костю так укусила жигалка, что не стерпел он и очень быстро хлопнул рукой, но оказывается — под рукой пусто, а жигалка уже сидит на весле и смотрит в сторону как ни в чем не бывало, для того, чтобы не подумали, что это она кусалась. Мы ее прогоняем, и ловля возобновляется. Но через минуту новый удар! А жигалка опять сидит на весле и делает так...» Николай Петрович изображает выражение жигалки, рассеянно и как бы невинно глядя в сторону, и закрывается от зрителей ладонью.

«А про микробов вы знаете? Когда человек хворает и ослабевает, тут-то на него и должны насесть микробы всех болезней. Но этого не получается. А почему? А вот почему,— Николай Петрович делает таинственное выражение лица.— Представьте себе картину: входит в

человека новый микроб и видит, что место уже занято, что там сидят старые микробы. Они обжились и спокойно сидят и пьют водку. На нового микроба они смотрят так, как может смотреть формалист на натуралиста или член жюри на молодого автора. Новый микроб пугается, видит, что ему тут делать нечего, и, махнув рукой уходит, а те остаются.

Я хитрее мухи, мне выгодно, чтобы мои микробы были пьяные, тогда от них меньше вреда, и я подливаю им лекарство, а оно для них как водка».

А вот еще:

«Один раз к нам во двор забежал большой черный кобель. Дворник закричал на него: „Пошел вон!“ А он и с места не двинулся и посмотрел на дворника так, что тот только рукой махнул».

И Николай Петрович изображает, как посмотрел кобель и как махнул рукой дворник, и продолжает:

«Я чуть не упал со смеху, а потом вспомнил свою молодость. Я тоже был упрямый и настойчивый.

Я всегда завидовал хорошим художникам и старался написать лучше. Когда принимаетесь работать, думайте, что вы должны сделать шедевр, иначе ничего не получится. Тот, кто работает с прохладцей, теряет время.

Вы читали про жука пампила? Я недавно прочел о нем в научной книге. У него острое жало и верный глаз. Он садится на осу и, прицелившись, как хороший игрок на бильярде, сразу попадает жалом в сердце осы! А вы знаете, какого размера сердце осы? Оно в сто тысяч раз меньше нашего, и его не видно простым глазом. Вот такой же верный глаз должен быть и у художника. Нужно уметь попадать в точку, тик-в-тик».

Когда заходил разговор о работе художников, Николай Петрович сразу менял шуточный тон на серьезный.

«Нам — реалистам надо развивать точность глаза. Это помогает быть правдивым».

«Многие у нас,— говорил Николай Петрович,— сваливают в одну кучу всех французских импрессионистов и привешивают к ним ярлык формализма. Это от неумения отличить хорошее от плохого».

Музей новой западной живописи был рядом с Полуэктовым переулком, где жил Крымов. Николай Петрович любил заходить в этот музей и, подводя меня к работам любимых художников, подолгу любовался ими. Особенно нравилась ему живопись Сислея, которого ласково называл он «Сислейчиком». Любил он пейзажи Клода Моне, работы Дега, Ренуара, Писсарро, Марке, Ван Гога, рисунки Тулуз-Лотрека и скульптуры Родена.

«Это же настоящие тонкие мастера,— говорил с жаром Николай Петрович.— Разве можно валить их в одну кучу с плохими художниками, которых немало среди импрессионистов».

Глубокое понимание искусства и любовь к искренним труженикам живописи давали возможность Крымову с одинаковым уважением относиться к таким совершенно разным художникам, как, например, Ван Гог и Шишкин. «Для меня,— говорил Николай Петрович,— оба они хороши тем, что очень любили жизнь и искренне старались каждый по-своему, не жалея сил, выразить то, что видели и ощущали.

Посмотрите на „Куст“ Ван Гога. Ведь он совсем живой! А какие живые маленькие этюды у Шишкина!»

С нежной любовью относился Крымов к традициям русской живописи. Самыми любимыми русскими художниками были у него Федотов, Репин, Врубель, Серов, Левитан, Суриков, Ге, Архипов, Константин Коровин, Сомов, Степанов.

Много рассказывал Крымов о художниках, с которыми был в близких, дружеских отношениях: с громадным уважением говорил о Серове, о его честности и требовательности к себе, о тонкостях его творчества, о талантливом живописце, близком друге молодости Н. Сапунове. Об Остроухове Крымов говорил как о большом знатоке искусства, точно определявшем, что хорошо и что плохо.

«Когда я был еще молодым художником,— рассказывал Николай Петрович,— ко мне пришла знакомая старушка. Она сказала мне: „Коля! Ты знаешь, что я бедна, но вот единственное мое богатство — портрет работы Рембрандта. Помоги мне его продать“,— и показала мне маленький портрет. Я посмотрел и сказал: „Мне очень жаль, но это не Рембрандт“. Она заплакала и пошла к Илье Семеновичу Остроухову.

Через некоторое время раздался телефонный звонок. Илья Семенович сказал мне: „Коля, очень печально, когда люди берутся судить о том, чего они не понимают. Немедленно иди ко мне“.

Я пришел к Илье Семеновичу. Показывая мне портрет, он сказал: „Посмотри, как исправлен носик. Так исправить мог только Рембрандт“. А старушка, уже повеселевшая, сказала: „Ничего, Коля, ты еще научишься понимать в искусстве“».

Любимых русских художников Крымов знал досконально. Если надо было определить подлинность неподписанной работы, памятуя уроки Остроухова и используя свои знания, он делал это безошибочно.

Особенно хорошо знал он живопись Левитана и Константина Коровина. Восхищался верностью глаза, живописной тонкостью и красотой их живописи. У Левитана особенно ценил любовь к природе, тонкую наблюдательность и очень точный и острый рисунок.

«Вот посмотрите, какого мне принесли Левитанчика,— говорил Николай Петрович, держа в руках, как драгоценность, маленький этюд.— Вот, где тонкость! Я его промыл и покрыл лаком».

Когда я приходил к Николаю Петровичу, мне часто приходилось подвергаться испытаниям: «Чья работа? — спрашивал он, ставя

передо мной какой-нибудь маленький этюд или рисунок, не подписанный автором.— Смотрите, не промахнитесь».

Я, конечно, волновался, не хотелось ударить лицом в грязь. Смотрю на работу, а Николай Петрович смотрит на меня и тоже волнуется. Если я верно называл автора, то Николай Петрович, не скрывая радости, кричал: «Первый номер!» — и скорее звал Екатерину Николаевну: «Катя, он угадал!»

А когда садились за чайный стол, то в виде премии наливал мне вина.

Если же я давал промах, то он очень огорчался и говорил разочарованно: «Ну вот, а я-то вас учил...»

В таких случаях я готов был провалиться сквозь землю. Жалея меня, Николай Петрович тут же, чтобы поправить дело, показывал другую работу, на которой было трудно промахнуться. Когда я верно определял ее, он удовлетворенно говорил: «Ну, вот, это другое дело. Идемте чай пить».

Крымов очень любил и хорошо знал литературу. Особенно много читал он, когда болезнь не давала ему работать. Любимых авторов Николай Петрович перечитывал без конца. Читал не спеша. Так он читал Гоголя, Пушкина, Мопассана, Тургенева.

«Сегодня целый день читал „Мертвые души“,— говорил как-то Николай Петрович. — Прочел целую главу. Какая тонкая наблюдательность у Гоголя! Как он написал про петухов! „Где-то далеко пересвистывались петухи...“— Слышите?— Пересвистывались! Это очень верно подмечено. Звук, который слышен на большом расстоянии, делается выше, и голос далекого петуха больше похож на свист, чем на крик.

Развивайте наблюдательность».

Будучи сам большим юмористом, Крымов умел ценить и понимать юмор замечательных русских писателей Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Лескова. Наслаждался юмором замечательных актеров Москвина и Тарханова, с которыми был связан искренней дружбой.

Помню, когда в Москве шел кинофильм Чаплина «Огни большого города», я решил пригласить Николая Петровича пойти посмотреть этот фильм.

Будучи художником созерцательного склада, Николай Петрович относился к кино с предубеждением и не смотрел фильмов.

«Там все очень быстро меняется,— говорил он,— все мелькает. Представьте себе: вас знакомят с красивой женщиной, и только начали вы ею любоваться, а ее тут же уводят, и вы не успеваете даже запомнить ее лица. Мне это не годится. Я люблю долго рассматривать то, что мне нравится, а в кино этого нельзя».

Чаплина Николай Петрович никогда в кино не видал, но много слышал о его таланте и поэтому все же согласился на мои уговоры.

Пришли. Сели. До начала фильма Николай Петрович все сомневался, правильно ли он сделал, что пришел. Сидел, нахохлившись, и все повторял: «Кино — это не для меня. Зря вы меня притащили». А во время фильма он хохотал громче всех зрителей, смеялся и плакал. На обратном пути сказал: «Я даже не заметил, что там все мелькает. Ване Москвину так не суметь»,— а потом добавил: «У него другое, но тоже замечательно».

Каждую осень, когда Николай Петрович возвращался в Москву, я приносил к нему все свои летние этюды; устраивался просмотр.

Сначала Николай Петрович показывал свои новые работы, а потом смотрел мои.

Он никогда не повторялся. Работы его всегда были разнообразны, как разнообразна природа. Были у него излюбленные мотивы, как, например, золотистые полдни против солнца и вечера, освещенные последними лучами. Все же в новых вариантах они всегда звучали как открытие.

За лето Николай Петрович писал не больше пяти-шести работ. Все они были многосеансные, писанные с натуры и смотрелись как законченные картины, где все было продумано, проверено.

Наступал мой черед. Николай Петрович усаживался на стул у окна и показывал мне, куда ставить работу. Волновался я ужасно, но и он не меньше меня. Смотрел на этюды поочередно, по одному. Смотрел долго. Сначала издали, потом брал в руки и рассматривал детально. Когда находил ошибки, подробно объяснял, почему считает это ошибкой и как ее исправить.

«Вон облачко у горизонта — не попал. На волос надо пригасить. Попробуй чуть-чуть протереть умброчкой жженой, лучше загорится и сядет на место».

Говорилось это почти шепотом, потому что разговор шел о тонкости, или, как выражался Николай Петрович, «о волосах».

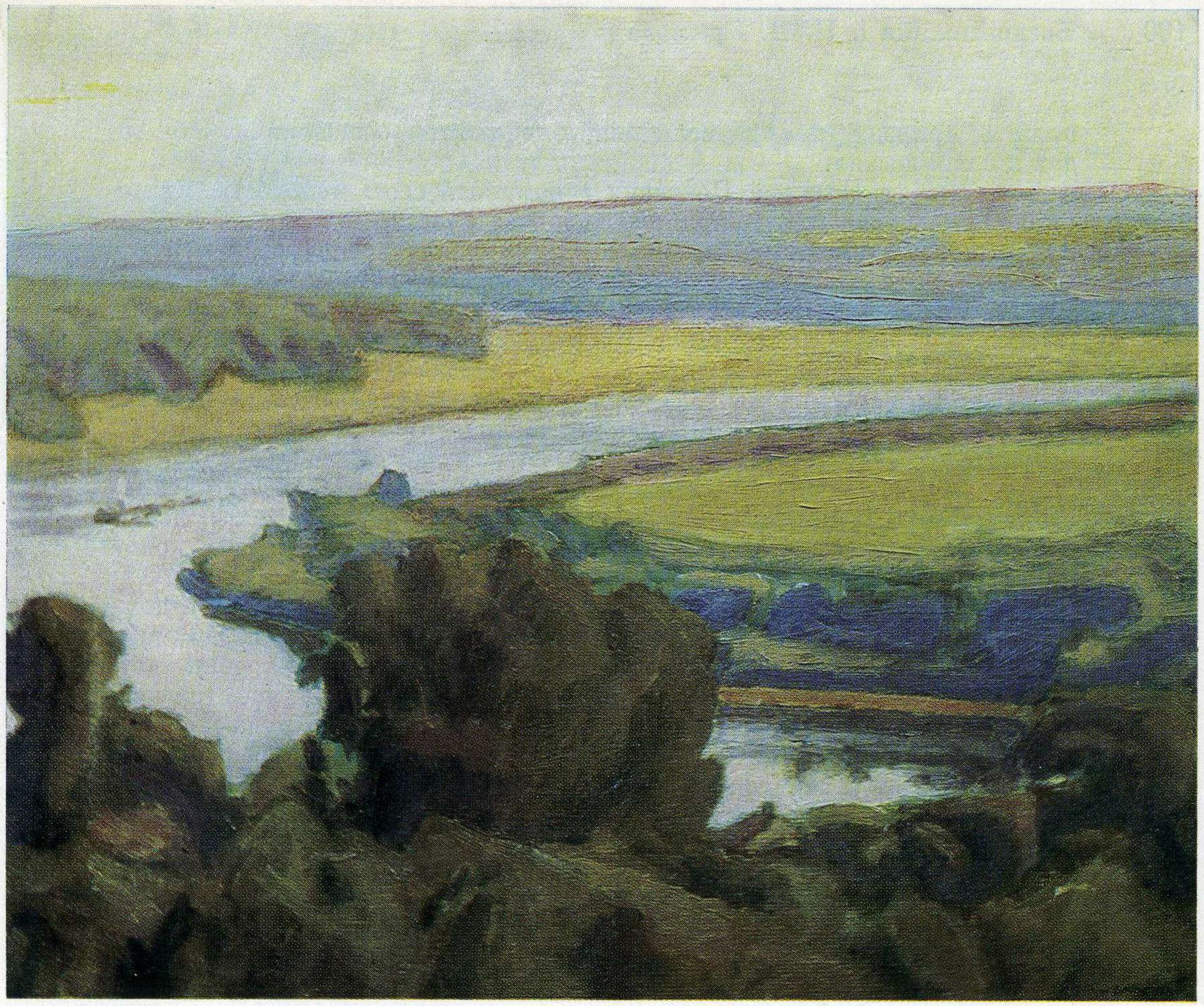
«Вон вдали березка в лесу,— говорил Николай Петрович опять очень тихо, показывая на маленький светлый мазочек величиной со спичку,— чуть-чуть толстовата, надо потоньше, а значит, и потемнее и наклон вертикальней. Там так наклонно расти не должна».

Когда этюд был верен и Николай Петрович не находил ошибок, он не скрывал своей радости.

«Катя!» — громко звал он Екатерину Николаевну, которая обычно удалялась в другую комнату, чтобы не мешать „священнодействию“. «Катя! Иди скорее, смотри, какой верный этюд! Попал все тик-в-тик». И, обращаясь ко мне, говорил:

«Это идет к первым номерам».

Добрая Екатерина Николаевна, относившаяся ко мне по-матерински, просмотрев этюды, отложенные как вторые и третьи номера, всегда заступалась за меня и говорила: «Ну, Коля, ты уж очень при-



дираешься». Николай Петрович изображал, что сердится и ворчал: «Тебя бы поставить учителем, ты бы их всех распустила».

Этюды, где было много ошибок, Николай Петрович называл «мусором».

После просмотра подавался чай, за ним протекала серьезная беседа об искусстве.

«Видеть тон я вас научил, теперь без него уж никуда, но не забывайте, что выбирать мотив нужно только такой, который понравился именно по цвету. В живописи обязательно должна быть цветовая завязка Главный интерес в цвете. Все остальное потом. Если нет цветовой завязки — это не живопись. Никогда не пытайтесь ук-

21. Н. П. Крымов
Утро. 1918

рашать природу, не преувеличивайте эффектов освещения. Это ведет к салонности».

Любил Николай Петрович вспоминать свою молодость. Екатерина Николаевна всегда принимала живое участие в беседе, в особенности, когда Николай Петрович вспоминал прошлое и рассказывал о себе и о своих друзьях — художниках и артистах. Любил он рассказывать о гениальном Шаляпине, очень верно изображая его манеру петь, о друзьях своих — артистичном Косте Коровине и замечательном Ване Москвине.

Как неиссякаемый юморист рассказывал всякие смешные истории, для пущей выразительности экспромтом прибавляя вымысел к правде.

Весело смеясь, Екатерина Николаевна говорила тогда: «Ну, уж это ты, Коля, врешь». Николай Петрович закрывался от нее ладонью и хитро мне подмигивал. Засиживались до ночи, и все не было конца веселым рассказам и серьезным разговорам об искусстве.

Но если разговор заходил о людях, позорящих звание художника, Николай Петрович делался резким или очень грустным. «Бандиты,— коротко говорил он.— Видите вот это?» Николай Петрович засучивает рукав на своей большой руке и с грохотом кладет на стол внушительного вида кулак, сжимая его так крепко, что рука дрожит. «Когда я был молодой, я с ними разговаривал при помощи этого инструмента. Они и сейчас меня боятся».

Крымов не выносил фальши в любом ее проявлении, не выносил и равнодушного, казенного отношения к искусству. Был непримирим к карьеристам, ищущим в искусстве легкой славы или легкого заработка.

Таким людям Николай Петрович всегда со свойственной ему прямотой говорил правду в глаза, не боясь нажить себе врагов среди них. Но с каким участием и вниманием относился он к художникам, посвятившим жизнь упорному, творческому труду и любовному изучению натуры. К счастью, их было много на жизненном пути Крымова.

Говорил он о них всегда с глубоким уважением. Многие из них были его верными друзьями до конца.

В послевоенные годы болезнь сильно подкосила здоровье Николая Петровича. Он уже почти не выходил из своей квартиры, но все время работал. Писал цветы и то, что было видно в окно. И сколько же разнообразия было в этих его работах.

Невзирая на болезнь, каждое лето Николай Петрович продолжал выезжать в Тарусу, и если выглядел он теперь стариком, то в работах своих до конца он был молод, настолько были они живы и выразительны. Зимой 1958 года болезнь окончательно приковала Николая Петровича к постели. Сам работать он уже не мог, но друзья — художники — приносили свои этюды, и Николая Петровича нельзя было удержать в постели.

На костылях добирался он до окна, садился на стул, и начинался долгий, внимательный просмотр и беседы о живописи.

Принес и я свои этюды. Николай Петрович захотел встать. Подошли к окну. Сдерживая улыбку и делая сердитый вид, Николай Петрович сказал мне, указывая на стул: «Держите его. Он на днях меня обманул: я стал садиться, а он отодвинулся».

Потом начался просмотр, и 3 часа рассматривал Николай Петрович восемь этюдов, очень подробно разбирая каждый. Иначе относиться к труду художника он не мог. Потом долго расспрашивал о том, что творится в искусстве, о работе товарищей, о замыслах и как всегда давал незабываемые советы.

Это было зимой, а весной его не стало. И похоронили мы его за Новодевичьим монастырем, на том месте, где в прежние годы так взволнованно любовался он светлыми весенними вечерами.

Д. Н. Домогацкий

ВОСПОМИНАНИЯ УЧЕНИКА

На мою долю выпало редкое счастье быть учеником Николая Петровича Крымова.

Замечательный художник, продолжатель высоких традиций реалистического искусства, Николай Петрович был создателем теории живописи и педагогической системы. Он обобщил и свел в стройную систему взгляды передовых художников-реалистов, обогащенные личным опытом такого большого художника, каким был сам.

Несмотря на это, в годы ожесточенной борьбы с различными «измами», последышами русского и западноевропейского декаданса, все то ценное, что заключалось в реалистической теории Крымова, было достоянием лишь сравнительно немногочисленной группы его учеников.

Однажды я предложил Николаю Петровичу свои скромные услуги по записи его мыслей и суждений о живописи, на что он мне ответил: «Вы этого не можете. Вот Левик может, он — поэт... Или Гиневский. Этот разбирается и говорит больно склеписто». На том и было покончено.

Было ли сделано что-либо в этом направлении, я не знаю.

В своих записках я не берусь полностью восстановить образ моего учителя. Моя задача скромнее: совместно с другими учениками Николая Петровича, среди которых немало известных советских художников, по крупицам собрать и сделать достоянием всех интересующихся живописью все то, что когда-то с такой преданностью и любовью к искусству передал нам Николай Петрович.

Он пришел к нам в класс в ноябре 1934 года (я учился тогда на IV курсе живописного отделения Изотехникума памяти 1905 года) и однажды предложил писать самую странную постановку, какую мне довелось видеть.

Представьте себе фанерную ширму, высотою примерно в полметра, с раскрашенными разноцветными плоскостями и ко всему еще подсвеченную с одной стороны электрической лампой, помещенной таким образом, что она освещала холодные цвета, а теплые освещались дневным светом.

Только теперь я постиг всю мудрость этой постановки. И в самом деле: как бы ни был плохо написан тот или иной предмет, он все-таки будет узнаваться, изображение его, пусть отдаленно, будет напоминать натуру и даже, в известной степени, удовлетворять автора, если он не очень требователен к себе.

В нашем же случае приблизительности быть не могло.

Только человек, обладающий точным глазом, мог написать эту «гармошку». У остальных получалось что-то неописуемое.

Для нас началась горячая пора ученья.

Каждый день приносил нам много интересного, открывал новые горизонты, приобщал нас к подлинному искусству, постижению законов живописи. И как бы нам ни было трудно, мы были счастливы.

Я не буду здесь излагать теорию живописи Крымова. В своей статье («О живописи») Николай Петрович достаточно ясно и убедительно, хотя и сжато, описал ее сам. Я хочу рассказать о том, что хранится лишь в памяти его учеников.

«Художников из вас,— говорил Николай Петрович,— я не сделаю. Художниками рождаются. Таланту научить нельзя, его только можно развить.

Красота заключена в природе. В любом ее куске. Художник тот, кто видит эту красоту в природе, восхищается ею и может передать зрителю через живопись свое чувство.

Будьте искренни, пишите, как видите, и, если вы художник, то ваша живопись не оставит зрителя равнодушным. Он почувствует красоту, увиденную вами в природе, и разделит с вами восхищение ею. А для того, чтобы написать так, как видишь, надо знать законы живописи. Вот этому я и буду вас обучать.

Что такое живопись? Верный тон (впоследствии он будет говорить и верный цвет) — на верное место! Вот и вся хитрость!

Выбирайте место, откуда вы будете писать так, чтобы было удобно, потому что натура хороша с любого места, если видишь художественно.

Определите главное в мотиве, который вы пишете, то, что больше всего поразило вас в нем, из-за чего вы сели этот мотив писать. Угадайте формат и размер холста, чтобы это главное смотрелось наиболее выразительно, найдите ему размер и место в холсте.

Остальное врисовывайте, что влезет. В этом — вся композиция.

Раз я сел писать пейзаж, в котором поразили меня своей красотой синие дали. Из-за них и стал его писать.

Пишу, пишу, вроде, все верно, а дали не звучат, как в натуре. Потом догадался, что взял слишком маленький холст. Сменил его, и все пошло».

От рисунка Николай Петрович требовал предельной точности:

«Рисуйте по горизонтали и вертикали!»

«Меряйте! Не брезгуйте отвесом!»

Для наглядной демонстрации и доказательства ряда положений своей теории Николай Петрович на наших глазах проделал любопытный опыт. Холст или лист фанеры, я сейчас не помню, он разграфил на четыре равные части, потом в каждой из них нарисовал один и тот же пейзаж: дом с окном, забор и дерево.

«Слушайте, для чего я это делаю!

Освещенность комнаты днем и вечером при искусственном свете примерно одинакова. Почему же, если смотреть с улицы, днем окно будет темным, а в сумерках или ночью светится? Очевидно, все зависит от окружения.

Окно надо писать одним тоном и для дневного, и для ночного пейзажа. Правда, цвет этих окон различен. В первом случае он холодный, во втором — теплый. Но представьте, что в доме горит синяя лампа, тогда и этого различия не будет.

Если вы угадаете общий тон и отношения, то один и тот же цвет передает окна днем и вечером. Смотрите, что получается!» Он быстро написал все четыре пейзажа, первый — при солнце, второй — при свете серого дня, третий — при сумерках и четвертый — ночной.

Написав в первом случае окно, он отложил замешанный цвет на палитре в сторону. Потом, уже написав три остальных пейзажа, он вписал окна этим отложенным цветом.

В двух последних случаях окно засветилось.

Этот холст или подобный ему, хранился у вдовы художника Екатерины Николаевны Крымовой (в настоящее время — ГТГ.— *Ред.*). Он является большой ценностью в методическом отношении.

Вопрос об абсолютном видении цвета толкуется сейчас вкривь и вкось. Каково же было мнение Крымова?

«Как среди музыкантов есть обладающие абсолютным слухом, так и среди живописцев есть люди с врожденной способностью видеть цвет абсолютно.

Что же это такое? Ведь цвет в живописи не может полностью совпадать с цветом натуры потому, что холст и натура освещены не одинаково, а главное потому, что диапазон палитры от самого светлого (белила) до самого темного (сажа или кость жженая) намного меньше диапазона натуры.

Значит, шкала цветов на холсте меньше, чем в натуре. Отношения сближеннее, общий тон в этюде иной, чем в натуре.

В натуре мы угадываем его в отношении к белой стене, освещенной солнцем, или к зажженной спичке, а в живописи — к белилам, которые не совпадают абсолютно с белой освещенной солнцем стеной или пламенем спички. Надо уметь переводить натуру на язык красок.

Теперь, если вы увидите цвет в натуре отдельно от других цветов (представьте, что в натуре открыт лишь небольшой ее кусок) и, составив его на палитре и положив на чистый холст, угадаете его место в шкале красок, его отношение к другим цветам, то это и будет называться абсолютным видением цвета.

Поэтому можно не записывать сразу весь холст, приступая потом к деталировке, а последовательно и окончательно вписывать в холст деталь за деталью.

Когда весь холст будет записан, все станет на свое место.

Подтверждение этому положению мы находим у И. Э. Грабаря, который рассказывал, что Репин начинал писать портрет с блика на лбу, а Серов написал фон в своем знаменитом портрете Таманьо через пять или семь лет после написания самого портрета, не тронув остального.

По словам того же Грабаря, он видел в Париже много совершенно законченных натюрмортов Э. Мане с незаписанным фоном, что говорит о том, что и Мане пользовался тем же методом».

Поразительна была способность Николая Петровича наблюдать и делать вывод из наблюденного.

«Тон теней в солнечный день — тон серого дня. Поэтому не перетемняйте их».

«Светлое в тени — всегда темнее темного в свету».

«Может ли быть рефлекс светлее света? Да, может! Но только в одном случае, при заходе солнца. Видели ли вы, что происходит с листвой кустов или деревьев, освещенных заходящим солнцем? Снизу листья освещены солнцем, цвет их бронзовый, сверху же рефлектирует голубое небо; так вот, первый цвет темнее второго.

Есть у Репина картина, называется она «Иди за мною, сатано». Так вот, живот сатаны написан так, что прекрасно выражает этот закон.

Ветви деревьев, части ствола, телеграфного столба, человеческой фигуры, вырисовывающиеся на фоне неба, обычно пишут темнее, чем те части тех же объектов, которые находятся на фоне земли, леса или построек. Объясняют это контрастом. Это неверно. На самом деле все детали изображаемого, находящиеся в одинаковом положении к источнику света и на таком же расстоянии от него, освещены одинаково. Более того, детали изображаемого, проектирующиеся на фоне неба или окна, засвечиваются лучами света, и их надо писать светлее. Кажущийся контраст должен получиться от верно найденных отношений.

Почему вы пишете фон около освещенной стороны натуры темнее, чем около теневой? Ведь фон тем светлее, чем ближе к источнику света. У вас же получается наоборот.

Опять контраст? Возьмите верно отношения, и он получится сам собой, только не в такой степени, как в натуре.

Подтверждение этому положению мы находим в воспоминаниях художника И. А. Владимирова о Куинджи [1]».

Николай Петрович был ярым противником произвольных изменений в пропорциях, перестановок деталей ради композиции из оригинальничанья или попросту из-за лени с обычной ссылкой на то, что, мол, «кто же знает, как оно было на самом деле?».

«В природе все закономерно,— отвечал нам обычно Николай Петрович. — Вам кажется, что ель наклонилась над обрывом под та-

---

[1] *Владимиров И. А.* Два эпизода из жизни Архипа Ивановича // *Неведомский М. П., Репин И. Е.* А. И. Куинджи. СПб.: Изд. Об-ва им. Куинджи, 1913.

ким вот углом случайно? Нет! Не случаен ее наклон, не случайна густота ветвей, хвои.

Пишите правдиво, как видите. Не выдумывайте и будьте внимательны. Чем тоньше вы передадите правду, тем лучше. Помните, что в искусстве важна правда, и только правда».

«Как только натура пропускается сквозь „призму сознания“,— иронически говаривал Николай Петрович,— так — конец».

Под «призмой сознания» он понимал отсутствие искренности, нарушение правила, «пиши, как видишь», отсебятину.

Ко лжи, фальши, этой самой «отсебятине» он был нетерпим. Его грозное «врете» было под стать знаменитому «не верю» К. С. Станиславского. Должен сказать, что сходство между этими двумя деяте-

22. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

лями русской культуры во взглядах, требованиях, принципах, в любви к искусству, прямоте и честности было разительно.

Надо заметить, что чутье на правду у Николая Петровича было настолько тонко и безошибочно, что обмануть его было невозможно.

Однажды я показал написанный мною мужской портрет. Портрет этот был довольно похож, но усы мне не удались, сколько я над ними ни бился.

Считая, что усы бывают всякие, к конструкции головы не имеют никакого отношения, а Николай Петрович не видел портретируемого, я надеялся, что он не увидит моей ошибки! Не тут-то было. Отозвавшись довольно благосклонно о самом портрете, Николай Петрович не преминул заметить: «А в усах вы наврали!»

23. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

Обычно, уличив ученика в фальши, он бывал беспощаден.

Он отчитывал провинившегося с таким непередаваемым сарказмом, что мы помним его «разносы» по сей день. Но столько было в них любви и уважения к искусству, столько, в конце концов, уважения к нам, что мы были благодарны ему за них, хотя трусили несказанно.

Я помню, как он на меня напустился за мой восторг от чьих-то работ.

«Вы говорите красиво? Что же там красивого? Все ведь выдумано».

Многие из учеников Николая Петровича, товарищи по училищу, такие, как С. Викторов, Ф. Глебов, В. Киселев, Ю. Кугач, П. Малышев, В. Мельников, Н. Соломин и другие, добились признания и

24. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

успеха, и за это они должны благодарить в равной степени и свой талант, и своего учителя.

Сам Николай Петрович при всей строгой принципиальности в вопросах искусства был вовсе не такой педант и догматик, каким его многие представляют, или каким хотят видеть его недруги.

«Раз я писал,— рассказывал Крымов,— серый день с Натальей Валентиновной Серовой. Посмотрел я на ее этюд и вижу — врет. Пересветлила общий тон. Подошел, стал проверять, все верно. Оказывается, она взяла общий тон светлее, чем у меня, но не вышла за пределы общего тона серого дня. А мне сначала показалось, что наврала. Следовательно, в известных случаях можно брать общий тон по-разному, лишь бы не выйти за определенные пределы».

25. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

Он строго различал живопись с натуры и работу над картиной, сочинением.

«Никогда не пишите картину по этюдам. Этюды пишите, изучайте натуру, чтобы ее знать, но, приступив к картине, спрячьте их подальше и пишите от себя».

В создании картины он не отрицал роли фантазии, лишь бы она была основана на наблюдении натуры.

«Врубель своего „Пана“ со старого пня написал. Возвращался с прогулки поздно, уже месяц взошел. Попался ему по дороге старый замшелый пень. Он в нем своего „Пана“ увидел и все краски с него в картину взял».

Один из моих товарищей писал свой диплом с внешней стороны совсем не «по-крымовски» (в манере, несколько напоминавшей живопись Ю. Пименова), и мы никак не ожидали от Николая Петровича фразы: «Все вы пишете старомодно, как будто сейчас 1905 год. Только у N живопись современная, а это очень важно».

Сложилось мнение, что Николай Петрович, если и не игнорировал совсем, то придавал, во всяком случае, мало значения цвету, колориту. На самом деле — это неверно.

Утверждая, что для грамотного изображения натуры, передачи формы, пространства, материальности натуры — без чего, по его мнению, нет искусства — главную роль играет тон, он всегда подчеркивал эмоциональное значение цвета. Только считал восприятие цвета врожденным, ему научить нельзя, можно только развить, а кроме того, видение цвета считал до известной степени субъективным. Мы-то знаем, как он поддерживал и ставил нам в пример нашего товарища Наумова, несмотря на промахи в тоне.

Высоко ценя Репина и Левитана, любил, по его словам, отдыхать у картин Константина Коровина, потому что последний являлся замечательным колористом. В своих беседах он не раз ссылался на Э. Мане, Сислея, «Кабачок» Ван Гога считал шедевром.

Любил и высоко ценил Крымов таких замечательных художников, как Врубель, Борисов-Мусатов, Сапунов. А вот мы, его ученики, старались быть католичнее самого папы. Его знаменитую спичку мы понимали на первых порах настолько буквально, и, иной раз увлекаясь, загоняли свою живопись в такую темень, что наши холсты той поры не без основания прозвали «заслонками».

Хочу остановиться на определении Николаем Петровичем формализма и натурализма. «Если пишут не по натуре, потому что смотрят на нее и не видят, выдумывают, применяют разные фокусы,— это и есть формализм. Есть художники, которые накладывают на холст зеленую краску из тюбика, потом прочесывают, проскабливают ее гребнем, и получается, по их мнению, „трава“.

Что такое натурализм? Если пишут не как видят, а как знают. Например: кирпичный дом, находящийся вдали, мы видим фиоле-

товым или даже голубым. Так вот натуралист напишет его не таким, каким он его видит, а каким знает, то есть красным. Да еще и кирпичи все нарисует».

Николай Петрович учил нас писать без предварительного рисунка углем. «Берите сразу цветом силуэты пятен, угадывая их место и величину в холсте, потом детализируйте, то есть пишите, компонуйте и рисуйте одновременно. Не пишите нос, глаз, а пишите пятно такого-то цвета, формы, величины, находя ему место в холсте».

От своих учеников Николай Петрович требовал профессионального отношения к живописи. Учил натягивать и грунтовать холсты, держать палитру и кисти в чистоте, располагать краски на палитре в определенном порядке, знакомил с возможностями красок и их смесями, словом, обучал ремеслу, или, как он выражался, «рукомеслу». Приучал их любить и уважать ремесло живописца.

Сам великий кудесник живописной «кухни», Николай Петрович придавал значение технике, но не манере письма.

«Пишите, как угодно, хоть пальцем. Лишь бы было хорошо».

«Неважно, как вы положили цвет, лишь бы он был верным».

Разрешал писать широко и мелкими мазками, или, как он говорил, «пыром», жидко и корпусно, гладко и «фактурно», в зависимости от характера и темперамента ученика.

Николай Петрович учил нас не бояться влияния больших мастеров. Не считал это зазорным, лишь бы это влияние было органичным, видел в этом залог успешного постижения живописного мастерства.

«Вам будут говорить, что ваша картина похожа на „Сходку террористов“ Репина, а вы не слушайте. Говорите, что мне, мол, не грех поучиться у такого великого мастера».

А вот подражателей не любил. Называл их «обезьянами».

Не раз посылал нас в Третьяковскую галерею прикладывать бумагу к манжету репинского Писемского, чтобы убедиться, что там далеко до белил.

При просмотрах, которые Николай Петрович устраивал по выполнении нами каждого задания, он любил нас «окрестить», в шутку, разумеется. «Ну, N — прямо Рубенс! А S — Уистлер, или молодой Крымов».

И мы бегали в музеи смотреть своих «предков», часто видели их впервые, чувствовали себя продолжателями их традиций, гордились этим. И все мы, несмотря на черты сходства, в творчестве были непохожи друг на друга, индивидуальны, и только поверхностный глаз мог не заметить этого.

К своим ученикам Николай Петрович относился строго, требовательно, но справедливо.

Был безжалостен в оценке их ошибок, но любил их отечески. Часто помогал им материально, устраивал им заказы, знакомил их с

интересными и значительными людьми, могущими повлиять на судьбу учеников. Любил учеников своих учеников. Гордился ими. Говаривал: «Вот у меня были дети, а теперь появились внуки». И ученики платили ему горячей любовью и уважением. Да и только ли ученики?

Популярен был Николай Петрович необычайно. Его знали и любили во всех уголках нашей родины. Я был поражен обилием поздравительных телеграмм, присланных ему ко дню семидесятилетия буквально со всех концов нашей страны.

Насколько я знаю, любимыми художниками Николая Петровича, ссылками на которых полны его беседы, были Сильвестр Щедрин, Федотов, Репин, Левитан, К. Коровин, Врубель, Серов, Сапунов, Борисов-Мусатов, Э. Мане, Сислей, Ван Гог, но особенно Репин и Левитан. Выше всех ставил Рембрандта.

О Серове говорил: «Иногда неточен был в тоне, но замечательный художник, и линия больно верная!»

Рассказывал о любопытном конкурсе на лучший пейзаж, в котором участвовали Левитан, Серов, К. Коровин, А. Васнецов и еще кто-то, не помню.

Серов выступил со своим «Прудом»; К. Коровин, который был убежден, по словам Николая Петровича, что он получит первый приз, написал пейзаж, в наши дни экспонировавшийся на выставке в ЦДРИ. На нем изображен бугор с тропинкой, поросший березняком, на первом плане валежник, вдали зеленый луг и синяя лента реки. Солнечный и сочный.

«И знаете, кто всех побил? Левитан. Он подал свой „Вечер на Волге“. Каково?»

Русских художников Николай Петрович знал великолепно. Мог безошибочно определить автора и даже год написания той или иной картины. Многие музейные работники, художники, коллекционеры и просто любители живописи обращались к нему за разрешением спорных вопросов. Раз при мне один его знакомый принес для определения подлинности этюд, приписываемый В. Поленову, из его палестинской серии.

К моему великому смущению, сам Николай Петрович смотреть не стал, а направил посетителя ко мне.

Я посмотрел этюд внимательно и говорю: «Подпись поленовская особенная, под славянскую вязь, а вот кипарис и тень под ним как будто перечернены».

«Правильно,— говорит Николай Петрович,— подделка». Когда разочарованный посетитель ушел, я бросился к Николаю Петровичу: «Посмотрели бы Вы сами, а то, что я понимаю?»

«А я— говорит,— видел все, пока он развертывал. Вот Остроухов мог определить все, даже не развертывая, через две дыры в обертке».

Как-то он показал мне этюд и предложил определить автора. На маленьком холсте был изображен нехитрый мотив: розовая, бугристая, почти без растительности земля, как потом я узнал — застывшая лава, голубое небо и такое же голубое озеро.

Сколько я ни старался, у меня ничего не выходило. Наконец, Николай Петрович сжалился надо мной.

«Это — Сильвестр Щедрин. Озеро близ Неаполя. Очень верно написано».

«Позвольте, Николай Петрович,— попробовал я возразить,— в Италии Вы не были, а нам, между тем, говорили, что определить качество живописи можно, только побывав в тех местах, где написан этюд. Надо же знать характер тех краев». Он достал из шкафа томик Мопассана и прочитал место, где говорится об этом озере.

Литературное описание и живопись чудесно совпали.

Своих любимых писателей — Гоголя, Толстого, Чехова, Мопассана и Золя — Николай Петрович знал чуть ли не наизусть.

Николай Петрович был очень музыкален. Знал и понимал музыку. Хорошо пел.

Однажды, рассказывая мне о Шаляпине, он спел сейчас редко исполняемый романс Чайковского (какой я уже не помню), сначала так, как его пели все певцы, а потом — как пел Шаляпин.

Его исполнение было так проникновенно и артистично, что с того раза я понял, каким гигантом был Шаляпин.

Для полноты характеристики Николая Петровича я хочу остановиться на некоторых чертах его многогранной, удивительно обаятельной во всех ее проявлениях личности.

Будучи сам прям и честен, он требовал этих качеств от других, особенно от близких и от учеников.

Не переносил лицемерия, фальши, позерства ни в чем: ни в живописи, ни в поведении, ни в одежде, ни в речи, издевался над неуместно употребляемыми для оригинальности иностранными словами, которые он презрительно окрестил «фольклором».

Сам он одевался очень просто. Сатиновая косоворотка, белая, кремовая или синяя, темный пиджак, брюки навыпуск,

Не любил экстравагантности в одежде. Когда я, начитавшись романов Лондона, Кэрвуда, Грина и других авторов, которые я поглощал тогда в неимоверном количестве, явился на занятия в крагах, Николай Петрович заявил громогласно:

«Когда художник идет в гору, он надевает краги».

Я готов был провалиться сквозь землю.

Николай Петрович обладал редким юмором. Его сарказм был убийствен, характеристики так метки, что припаивались прочно к их жертвам. От его рассказов о былых его похождениях мы буквально валились от смеха под стол. Но порою бывал очень серьезен и говорил о самом сокровенном сердечно и мудро.

Мы любили посещать Крымова и могли слушать его без конца. Наши сборища обыкновенно кончались поздно. Расходились часов в пять утра. Память сохранила картину: в окна вползает рассвет, стоит тишина, весь дом спит. Мы спускаемся с лестницы веселой гурьбой, возбужденные и счастливые, а сверху нам улыбается наш учитель и грозит пальцем, чтобы не шумели.

Своим ученикам он внушал неистребимую любовь к искусству, сознание высоты своего призвания, честность, прямоту и требовательность к себе.

И куда бы их ни забросила судьба, как бы она с ними ни поступила, встречались ли они с Николаем Петровичем после окончания училища, были ли близки с ним в последние годы его жизни, они несут в себе светлый образ своего учителя, свято чтят память того, кто был, есть и будет для них великим примером художника и человека.

К. Г. Дорохов

ПАМЯТНЫЕ ВСТРЕЧИ

Крымова как художника я знал и любил давно, но познакомился с ним только году в 1934—1935. Встречался с ним редко, с большими перерывами. Может быть именно поэтому каждую из встреч с ним я помню до мельчайших подробностей.

На одном из советов на Кузнецком мосту году в 1937—1938, незадолго до войны, А. Ржезников показывал свои работы. Это были жанровые вещи, сделанные в Донбассе, и наряду с ними чудесные, полные солнца и воздуха пейзажи Украины.

Поднялся Крымов и, возвышаясь над всеми членами совета, обратился к собравшимся. А нужно сказать, что в ту пору открытые художественные советы были для нас, как праздник и школа, и привлекали полный зал молодых художников. Да и не удивительно. Один состав совета уже делал их творческими вечерами, необычными и значительными. В совет входили в ту пору А. Герасимов, С. Герасимов, И. Грабарь, А. Дейнека, П. Кончаловский, Н. Крымов, И. Машков, К. Юон и другие.

При выступлении Крымова все в зале как-то насторожились, и в наступившей тишине Николай Петрович начал свою необычайную речь словами:

— Покажите мне Ржезникова. Где он?

В задних рядах, по-мальчишески смущаясь, с озорной улыбкой в глазах, по обыкновению прикрывая рукой нижнюю часть лица, прячась за спину товарищей, стоял Ржезников.

— Ах, вот он какой! Я именно таким его и представлял себе. Смотрите, он даже внешностью своей похож на Левитана.

Здесь в голосе Крымова начали звучать какие-то особые нотки. Протянув к Ржезникову руку, он сказал приблизительно следующее:

— В Ржезникове мы видим блестящего живописца, его пейзажи заслуживают самую высокую оценку. В нем я вижу продолжателя традиций русской пейзажной школы. И в нем я имею своего преемника и готов его от души приветствовать.

На протяжении ряда лет Николай Петрович неизменно тепло относился к Ржезникову, следил за его творчеством, а в суровые годы войны, когда Ржезников был на фронте, находился с ним в переписке.

Через несколько дней Крымов, несмотря на болезнь, приехал к нам, вернее к Ржезникову, на Масловку. У меня и Ржезникова в ту

пору была одна мастерская на двоих. Сопровождал его Л. Зевин, который был близок Крымову.

Осмотрев все, что ему показал Ржезников, он обратился ко мне: «А нуте-ка, молодой человек, покажите теперь вы свои работы». Показать ему я ничего не мог: мы только накануне получили мастерскую, и вещи свои я еще не перевез.

— Ах, не хотите, стыдно, молодой человек. Когда вас просят, надо показывать,— недовольно произнес Крымов и, отвернувшись от меня, как бы перестал вовсе меня замечать.

Через несколько дней Зевин передает мне:

— Крымов сказал, чтобы ты ему срочно позвонил.

Звоню, называю себя и слышу:

— Вот что, молодой человек, завтра в двенадцать дня я вас жду, но непременно с работами.

Я лихорадочно отбираю работы, забиваю ими полное такси и еду к Крымову.

В небольшой уютной квартирке в одном из переулков на улице Кропоткина и была его мастерская. На рояле масса этюдников всех фасонов и размеров, а за окном давно знакомые по крымовским пейзажам крыши. Встретила меня приветливая Екатерина Николаевна.

Рассматриваю Крымова ближе. Высокий, с твердыми чертами лица, с суровыми умными глазами, худой и изможденный болезнями человек. Несмотря ни на что, величав и красив.

— А я вас ждал,— говорит Крымов, не обращая внимания на груду привезенных мною работ.— Смотрите, я специально для вас начал этюд,— указывает Крымов на холст, стоящий на мольберте.

На холсте красивый пейзаж (вид из окна) перевернут вверх ногами. Мне искренне жаль, что он будет записан, но возражать не осмеливаюсь.

В руках у Крымова палитра, и он начинает писать по старому холсту вид из окна.

— Смотрите внимательно на то, что я буду делать, и как.

Уверенной рукой проложил серо-розовое зимнее небо, решительно прописал снег, сразу безошибочно взяв отношения. Во время работы говорил, поясняя, почему именно так, а не иначе он взял тот или иной тон.

Я молчал, не совсем понимая, зачем он меня позвал.

— Вы кого любите из художников,— спрашивает Николай Петрович.

Начинаю перечислять, называю Сурикова, Серова.

— Это хорошо,— говорит Крымов.— Крымова.— А вот это уже лишнее,— произнес он, видимо, усматривая угодливость и подхалимаж с моей стороны.

Но я сказал это искренне. Крымова я любил всегда и, не будучи знаком с ним и не видя его ни разу, считал его всегда в числе своих учителей, как и многие мои товарищи из молодых художников.

— Так, на этом пока кончим,— сказал, поворачиваясь ко мне, Крымов.

— А ну, покажите-ка, что вы привезли,— говорит Николай Петрович, оставляя палитру, усаживаясь поудобнее в кресло и закуривая.

Я первым делом начал показывать портреты и среди них «Ненецкую девушку», которая висит теперь в Третьяковской галерее и которой я был доволен.

— Ну, это не по моей части, уберите.

Я опешил и стал показывать пейзажи. Крымов смотрит молча, изредка делая замечания.

— Это ничего, неплохо, а вот это — дрянь. А вот это совсем не плохо, только вот эту стену надо протереть какой-нибудь фузой (он выразился крепче) и будет хорошо.

А когда я показал ему пейзаж, сделанный во время пребывания в институте, который я писал из окна реального училища в Чернигове в течение целого месяца, в дождливую ненастную погоду, Николай Петрович сказал:

— А.. а.. а! Это у вас прямо Писсарро.

Это меня обрадовало и обескуражило. В ту пору принято было считать Крымова сторонником только русской школы, школы Шишкина и Левитана.

26. Н. П. Крымов
Вечер в Звенигороде.
Саввинская слобода. 1927

Не дождавшись конца показа работ, он подошел к своему начатому этюду, перевернул его и сказал:

— Зря я вам показывал, вы это уже знаете.

И действительно, так как я учился на работах Крымова, висящих и в музеях и на выставках, то все, что показал Николай Петрович, было мне знакомо.

«А теперь садитесь поговорить»,— сказал он, впервые приглашая меня сесть после того, как я часа полтора простоял на ногах. Уважение мое к нему было так велико, что я считал это естественным и готов был простоять еще хоть три часа.

Разговор у нас был долгий. Говорил, конечно, в основном Крымов, и к тому же на самые разнообразные темы.

Он доставал этюды, показывал мне, вспоминал где и когда их писал, много рассказывал о Коровине, чрезвычайно образно, порою курьезно, как-то по-своему, «по-крымовски».

Быстро пролетели два-три часа, которые я у него провел. Увязываю работы, выношу на лестницу, прощаюсь; приглашает заходить и говорит на прощание:

— Вы — пейзажист. Пишите больше, у вас пойдет.

После этого с большими интервалами мне приходилось изредка встречаться с Крымовым на вернисажах и обсуждениях, у него на квартире, а то и просто на Кропоткинской улице, где я неподалеку жил.

Году в 1939 мне довелось быть у Николая Петровича, не помню по какому поводу. Он встретил меня, провел в комнату, где на мольберте стоял портрет М. Тарханова, очень похожий, но не убедивший меня своим выполнением. Он казался мне суховатым и черным.

— Ну как? — спросил Крымов. Я, не подумав, без оглядки, сразу же выпалил то, что думал о портрете, и тут же пожалел об этом: справа в углу, в полутени я увидел сидящего Тарханова, с улыбкой поглядывавшего то на Николая Петровича, то на меня.

Николай Петрович весь как-то преобразился, мои замечания вывели его из себя.

Он громко закричал: «Да что вы понимаете? Это превосходный портрет, его писал мой ученик Сережа Викторов». Я не знал, куда мне деваться, но, к счастью, Тарханов умело перевел разговор на другую тему и Николай Петрович, успокоившись, продолжал прерванный моим приходом разговор. Нужно сказать, что Крымов очень бережно относился к своим непосредственным ученикам и к тем, кто в какой-то степени был в числе его последователей, а зачастую и друзей. Его ученики — С. Викторов. Ф. Глебов, Д. Домогацкий, Ю. Кугач, П. Малышев, Н. Соломин и многие другие — платили ему тем же; и их разговоры о Крымове были окутаны неизменной нежностью и теплотой. Особым расположением у Николая Петровича пользовался А. Гиневский.

Не помню, кто именно в присутствии Николая Петровича позволил себе неодобрительно отозваться о пейзажах А. Гиневского. Николай Петрович, резко оборвав говорившего, произнес: «Ничего подобного. Это талантливейший юноша». В свою очередь Гиневский боготворил Крымова.

Вспоминая о Крымове, я считаю себя счастливым тем, что мне довелось быть знакомым с крупнейшим мастером советской пейзажной живописи, хранителем больших традиций.

В. П. Журавлев

О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Н. П. КРЫМОВА

Среди художников-педагогов я не встречал ни одного, кто бы относился с таким азартом, с такой любовью к своим педагогическим обязанностям, как Николай Петрович Крымов.

Познакомились мы с ним в те тяжелые для реалистического искусства годы, когда в органы управления делами искусства проникли люди формалистического направления: футуристы, декаденты и сторонники других враждебных реализму направлений. Пользуясь тем, что партия в то время была занята боевой работой на фронте, они под видом «пролетарской культуры» старались привить народу в области искусства свои нелепые, извращенные вкусы.

Деятельность художников-реалистов в то время почти полностью прекратилась. Все реалистические художественные вузы и училища были закрыты, а вместо художественного образования как в общеобразовательной школе, так и в специальных художественных учебных заведениях проводились всевозможные нелепейшие эксперименты.

Крымов окончил Московское училище живописи в 1911 году, когда кубизм, футуризм, экспрессионизм, модернизм и другие формалистические «измы», экспортированные к нам из Западной Европы и дополненные «измами» местного происхождения, вроде «лучизма», развивались у нас, по выражению И. Репина, «как сорные травы, до самопожирающих размеров».

После окончания училища живописи Крымов поддался влиянию формалистов и увлекся разными исканиями, уводящими от реализма, но уже в 1915 году вновь стал на реалистический путь.

В первые годы Октябрьской революции Крымов был уже убежденным реалистом, резко настроенным против диктатуры леваков в искусстве, что нас с ним и сблизило.

В то время я занимался на Пречистенских рабочих курсах, в отделении ИЗО (классы рисования и черчения), которые нередко называли в прессе «Народной академией художеств». В 1919 году Пречистенские рабочие курсы были преобразованы в рабочий факультет, а в 1920 году при реорганизации университетского отделения курсов в Пречистенский практический институт состоящее при нем отделение ИЗО вошло в состав института как факультет изобразительных искусств.

Таким образом, классы рисования и черчения Пречистенских курсов послужили основой для организации факультета изобразитель-

ных искусств Пречистенского практического института, а также и для классов рисования и черчения на рабочем факультете.

Будучи деканом факультета ИЗО Пречистенского практического института, я привлек для педагогической работы на факультете известных художников и искусствоведов: по живописи и рисунку — К. Коровина, Н. Крымова, Н. Ульянова; по пластической анатомии — Д. Щербиновского; по скульптуре — В. Ватагина; по истории искусств — Б. Виппера, Н. Соболева и других.

Факультет развернул свою работу в новом здании на Остоженке, в большой, светлой аудитории.

Занимаясь со студентами по живописи в одних и тех же группах вместе с Коровиным и Крымовым, я с огромным интересом наблюдал за методом преподавания этих замечательных художников.

Коровин являлся на занятия не чаще одного-двух раз в неделю. Он быстро проходил по классу, бегло осматривал работы учащихся, бросая краткие отрывочные замечания. Иногда, видя полную беспомощность ученика, его непонимание сущности живописи, Коровин брал у него кисть и быстро наносил на полотно мазки, намечая все основные цветотоновые отношения. В течение нескольких минут этюд преображался, воспроизводил натуру правдиво, сильно и вместе с тем выявлял ту ее красоту, которую может подметить только подлинный артист-художник.

Обойдя класс, Коровин обычно заканчивал свое посещение бесед с обступившими его учениками. Он говорил о любимых им художниках, о живописи. Говорил увлекательно, образно, разжигая у своих слушателей любовь к работе и искусству. Коровин относился к педагогическим занятиям с такой же легкостью, как и к живописи. Он хотел всего добиться сразу, с налету, не затрачивая много времени и усилий.

И. Левитан высоко ценил Коровина как пейзажиста, но говорил про него: «Коровин очень уж боится „пота“, труда, а жаль! Блестящий живописец, а в сущности ни одной картины не написал» [1].

Совсем по-другому относился к педагогическим занятиям Крымов. Он занимался, почти не выходя из класса, полностью используя все часы, отведенные по учебному плану живописи. Кроме того, принимал у себя на дому учеников, приходивших к нему за советом. Николай Петрович вживался в работу своих воспитанников, горячо радуясь их успехам и глубоко огорчаясь неудачам. Нередко он обескураживал их очень резкими отзывами о работах. Наблюдая за каким-нибудь особенно незадачливым учеником, не понимающим ни живописи, ни объяснений учителя, Николай Петрович, бывало, не выдержит, выйдет из себя от возмущения, глядя на этюд, и сразу бухнет: «Гадость!» Но ученики на него не обижались, зная, как глубоко переживает он их

---

[1] *Левитан И. И.* Воспоминания и письма. М.: Искусство, 1950. С. 147.

неудачи. Но если же у кого-нибудь из учеников проявлялось подлинное понимание живописных задач, чувство тона и колорита, Крымов относился к нему как хорошая заботливая мать к своему ребенку, зорко и любовно наблюдая за его работой.

Внимание своих учеников Крымов направлял главным образом на то, что обычно труднее всего дается начинающим художникам,— на понимание тона и цвета, тоновых отношений и колорита. Тоном в живописи он называл степень светлоты цвета какого-либо определенного звена в красочной гамме. Чтобы найти правильные, соответствующие натуре цветотоновые отношения, необходимо сравнивать их одновременно и по тону и по цвету. Ошибки в тоне ведут к искажению формы изображаемого предмета, а ошибки в цвете нарушают цветовую гармонию колорита.

В классе он предлагал ученикам определить цвет и тон двух красок. Цвет обычно все определяли безошибочно, определение тона многих затрудняло, и далеко не все давали правильные ответы.

Чтобы наглядно объяснить ученикам разницу общего тона в различное время дня, он приготовил специальные этюды, изображающие один и тот же вид утром, в полдень и вечером.

В своих пейзажах Крымов всегда строго выдерживал общий тон и цветовую гамму. Он часто с возмущением говорил, что некоторые наши художники пишут пейзажи, в которых невозможно определить, какое время суток они изображают.

На второй год существования факультета ИЗО Пречистенского практического института неожиданно в его работе возникли осложнения, грозившие ему закрытием. Отдел художественного образования (ОХОБР) в лице заведующего, известного формалиста Д. Штеренберга, проявлявшего резко враждебное отношение к нашему факультету с самого начала его возникновения за реалистическое направление, стал искать повода к его закрытию. Чтобы выявить какие-либо недостатки в учебной работе факультета, которые можно было бы использовать в качестве предлога для его закрытия, Д. Штеренберг направил на факультет в течение года одного за другим шесть обследователей. Хотя «обследователи» не нашли никаких упущений в учебной работе факультета, но ОХОБР все же лишил его материальной базы, сняв со снабжения. Руководство института вынуждено было ликвидировать факультет ИЗО. Большинство наших студентов перешли во Вхутемас.

Бывшие студенты Пречистенского института, окончившие Вхутемас, при встречах со мной с большой теплотой вспоминали о закрытом факультете и с похвалой отзывались о его работе.

Кратковременное существование нашего факультета не прошло бесследно. Если Пречистенские курсы, существовавшие с 1897 года, мы называем пионером рабочего образования, то факультет ИЗО Пречистенского института с полным основанием можно назвать первым

художественным вузом, возродившим реалистические методы преподавания и поставившим целью готовить кадры художников-реалистов.

Некоторые бывшие студенты Пречистенского института, учившиеся у Крымова — Я. Ромас, Н. Соболевский и многие другие — долгое время не теряли с ним связи и, как в прежние годы, приходили к Николаю Петровичу «хлебнуть» у него «подкрепляющего напитка советов и критики».

В последние годы я бывал у Крымова на даче в Тарусе, куда он постоянно выезжал на летние месяцы. Николай Петрович был в то время настолько болен, что не мог выходить из дома, но все же использовал каждое окно занимаемого им помещения, чтобы заняться своим любимым делом и написать тот или иной видный ему из окна или с террасы уголок Тарусы, находя в самом обыденном мотиве родной природы поэзию и красоту.

Н. А. Кастальская

КРЫМОВ

Николай Петрович Крымов был особой породы: породы «львов». Крупный, высокий, с огромными и мягкими руками, сильный, «убийственно» остроумный, с рокочущим басом и тонким юмором.

Как Станиславский, Шаляпин, Леонидов, Маяковский и многие большие и талантливейшие русские люди, он был на редкость целостным. Его духовная и физическая стать сливались воедино.

Первый раз, в молодости, я мельком встретила Крымова у общих друзей — веселого, чуть хмельного, в шубе нараспашку, с отчаянными синими глазами, где сверкало озорство. Мне он тогда, по молодости лет, показался «шикарным барином».

Ближе узнала я Николая Петровича лет через двадцать пять, когда жила летом в Тарусе, году в тридцать седьмом. Был он очень добр. Соседи приходили к нему за помощью. Приходили с больными ногами, руками; он делал массаж, заставлял парить ноги, давал лекарства... Его уважали и любили в Тарусе — за простоту. Приходили и покалякать; он ценил и понимал хорошую русскую речь и говорил с людьми на простом и доходчивом языке даже о живописи.

Иной раз спрашивал мнение о своем этюде у проходящего крестьянина, если тот чем-то ему понравился, и поступал по неожиданному совету, когда попадало в точку. Он сам мне об этом рассказывал.

Не шибко уважал «специалистов», умничающих и «понимающих».

Людей он понимал и ценил строго, по достоинству.

Живопись была его воздухом и подвигом. В старости, после перелома бедра, еле передвигаясь на костыле, он, невзирая на нескончаемую боль, умудрялся в полусогнутом состоянии, подпираясь этюдным стульчиком, писать по многу часов подряд...

А в молодости, рассказывал Николай Петрович, критикуя свою собственную живопись, однажды сидел он под дождем на болотце весь мокрый и искусанный комарами, и за полтора часа сделал отличную вещь, которой сам был доволен. «Разве это живопись?» — сказал он, показав на то, что писал сейчас.

Природу знал, как деревенский житель. В августе по мухам-кусачкам определял погоду на послезавтра; по движению облаков, по ветру знал, что завтра будет дождь... По-детски сердился, когда погода мешала работе над этюдом. Сидя у мольберта на балконе с шарденовским зеленым козырьком на лбу, чертыхался на серые облака и прячущееся солнце... Писал с пяти-шести утра, когда день обещал быть светлым и ясным. Он любил утро...

Был бескорыстным педагогом; общаясь с людьми, он требовал зрительной наблюдательности: почему, мол, белая слега на фоне неба делается темной? Если собеседник видел это, Николай Петрович радовался. Паломничество художников к нему в Тарусу сделалось традицией. Хотя и ворчал на посетителей, но тут же увлеченно объяснял часами, как надо видеть.

Его фигура за садовым столиком в белой шапочке и черном холщовом пиджачке сама являлась интереснейшим предметом живописи. Поражаюсь, как это его не написали? (Вероятно, не соглашался позировать?) Когда в пятидесятых годах в Тарусе он в длинной холщовой блузе, неизменной белой шапочке и меховых сапогах сидел в плетеном кресле и, чуть улыбаясь, внимательно слушал гостя, я всегда им любовалась. Вот это «портрет»!

Крупное лицо с черными тяжелыми бровями, седая голова правильной формы, большущие светлые глаза, прямо как объектив, разоблачающе на вас глядящие, большой приоткрытый по-старчески и по-детски рот, любопытное лицо художника. Как прозрачная живопись на просвечивающем холсте — сероватые и охристые тона с редкими темными ударами — выразительные руки на подлокотнике. Так виделся его портрет «не художнику».

Речь прерывал иной раз «серьезной» шуткой, желая вывести собеседника «на чистую воду» и посмотреть что получится... Бывал иногда ребячески весел. В минуту хорошего расположения неожиданно пускал бархатным piano какую-нибудь музыкальную фразу, вроде «О поле, поле, кто тебя усеял...» Мог хохотнуть от души. Лет в пятьдесят начал разыгрывать дряхлую старость и — талантливо. Что называется, любил «почудачить»...

О встречах с людьми Николай Петрович рассказывал живописно, ярко. Например, о плавании по Волге с Шаляпиным и молодым Мамонтовым на барже, вечерами, с костром, с «питием», ухой и... шаляпинским пением. Рассказывал, как затихала Волга, замирала звонкая волжская брань, и леса, и берега, и люди на реке слушали это великолепное пение, и ему отвечало эхо. А по окончании — призывы и крики издалека: «Пой, Федор Иваныч! Пой!..» С раскатом по реке. Волгари знали Шаляпина.

Будучи гимназисткой, я в первый раз увидела крымовскую картину маслом: это была первая «Крыша» — зима, розово-голубая, с трубой, пышным снегом и кошачьими следочками. Москва, намек на весну. И до чего же здорово! Позже, в Тарусе, Николай Петрович говорил, что эта «крыша» сразу его выдвинула, и с тех пор о нем заговорили и «записали». Сразу он стал — Крымов. Ему было, кажется, двадцать три года.

Живопись была его жизнью, мышлением, потребностью. Он воевал с ней, как с близким существом, любил и проклинал ее и никогда от нее не уходил. Все его возрасты в ней отпечатаны: раннее,

обобщенное, бурное искусство, например, «Ветреный день» (или «Бык»). Потом — умиротворенные пейзажи, где наша природа становилась лиричной.

Помню небольшую картинку раннего периода, кажется «В полдень на дороге». Слева, против солнца, прохладная дубовая куща, внизу стелется розовая дорога, голубоватый клуб пыли, июньское пышное облако, рыжая коровка и впереди — идущий мальчик. Впечатление «русской античности», вечности. Другого слова и не подберешь. Так это лаконично и уравновешенно.

А на выставке — кажется, перед войной 1914 года — появилась серия пейзажей в духе лукутинских подносов, то есть как бы идеализированный концентрат русской деревни: избы, кудрявые деревья, озерки, мостики, утки — по памяти и воображению. Уютные, как в старых альбомах пушкинских времен.

Насколько я знаю, это увлечение скоро кончилось, и позже пришла мудрость.

Позже рождались умудренные живописным познанием пейзажи — звенигородские и тарусские, где до боли понятна, душевно близ-

27. Н. П. Крымов
Домик в Тарусе. 1930

ка наша природа. Каждая вещь носит глубокое ощущение художника, преображающего мир любовью к изображаемому. Например, «Улица в Тарусе» — полдень, слева поднимающийся ряд домиков и заборов, спереди трава и небольшой пригорок, а поперек картины розоватая неровная полоса, почти посредине. Я сказала Николаю Петровичу, что она режет композицию. Он ответил: «Это дорога, так было!» Я еще раз вгляделась и поняла, что именно эта полоса и определяла характер пейзажа...

Показывая эту картину, Николай Петрович сказал:

— Посмотрите, как сделана зеленая лужайка. Киноварь и охра, и сиреневое, и коричневое, и голубое. Видите?

Несмотря на скромность сюжета, некоторые тарусские пейзажи звучат эпически.

В каждой вещи покоится свой, раскрытый творческим ви́дением мир: Ока, леса, закат; близкие домишки и дальние воздушные горизонты; свет и сияние неба.

Крымов был поистине музыкален в своей живописи. Острое наблюдение живописца создает тонально цельную мелодию кусочка природы; например, светящаяся против солнца листва, а с горы — прозрачно зеленая вода, на берегу — два женских тела цвета глины. Картина наполнена зеленоватым воздухом и пахнет листьями и водой.

Николай Петрович, по-моему, сам был законченным эстетическим явлением, если можно так выразиться. В нем сочетались самые неожиданные и детские капризы и «фокусы», шутки и гнев — и все, как подземные струйки, вело к источнику — искусству, все было продиктовано страстной требовательностью живописного познания и, прежде всего, требовательностью к себе.

В живописи Крымов был поэт. Однажды он сурово сказал: «По-настоящему я люблю только живопись». Чтил Левитана.

Как-то Николай Петрович показал небольшой рисунок тончайшим, как граверная игла, карандашом. На нем была изображена рука, держащая двумя пальцами цветок мака. Все морщинки и складочки недораспустившегося цветка были безошибочно воспроизведены, как у придирчивого ботаника. Но... цветок был таинствен и притягателен,— «Кто это, по-вашему? Врубель! Это — чудо. Не наглядишься».

О врубелевской «Русалке» он сказал: «Вы думаете, это из головы? Нет! Врубель был ночью в лесу после дождя; была луна, и он видел, как на огромной паутине блестят капли дождя. Оттуда и „Русалка“. Только — природа!»

В быту был сатирик; любил смущать собеседника, смешным словом разил наповал. Сравнения у него были неожиданные и бьющие в цель. Его побаивались за меткий язык и строгость суждений... Но кто его знал — любил до конца.

Уходят от нас большие и скромные люди-творцы, но навсегда остается их живое искусство.

Е. Н. Крымова

МОЯ ЖИЗНЬ С Н. П. КРЫМОВЫМ

Отец мой — художник Николай Васильевич Досекин. У него в доме бывало много художников: В. Серов, К. Коровин, А. Васнецов, К. Первухин, М. Аладжалов, В. Мешков и многие другие.

С семьей Серовых дружба моя началась лет с десяти. Меня и мою сестру привезли на елку к Серовым, жившим тогда на Волхонке в доме Долгорукова. С той поры началась моя дружба с младшими Серовыми, отец же мой и мать были в близких дружественных отношениях с Ольгой Федоровной и Валентином Александровичем. Елки у Серовых бывали каждый год. Валентин Александрович с нами танцевал, был приветлив, но мы его стеснялись — он был молчаливый и довольно суровый на вид.

Отец мой много жил в Париже, в Латинском квартале. Серов как-то жил там одновременно с ним, и натурщица на картине «Похищение Европы» была ранее натурщицей моего отца — итальянка Беатриса.

Коровин бывал у нас очень часто, приезжал к нам на дачу в Химки, оставался ночевать, казался каким-то особенным. Зазывал всех проходящих разносчиков. Будь то раки живые, выборгские кренделя или еще что — все покупал, был щедрый, любил дарить.

Он был замечательный рассказчик. Вечерами, когда собирались у приятеля Коровина архитектора В. Кузнецова или у В. Мамонтова, сына Саввы Ивановича, то Крымов, Москвин и другие просиживали все ночи, слушая его.

К. Коровин — человек не книжный, самобытный. Одно время он жил на Балчуге в Москворецком Подворье, где жил и мой отец. Тут я его часто встречала уже будучи взрослой. Человек он был нервный, очень мнительный, несмотря на всю свою веселость. Ходил в меховых куртках, мехом вверх (даже на генеральных репетициях в Большом театре). С Николаем Петровичем Крымовым у него были очень хорошие сердечные отношения. Оба были рыболовы и могли без конца говорить об этом.

На выставках «Союза русских художников» Коровин всегда очень хвалил Л. Туржанского и Н. Крымова. Крымову говорил: «Поэт, поэт».

* * *

С Николаем Петровичем познакомилась я в 1908—1909 годах. Я была замужем. Привел его к нам товарищ его по Реальному училищу композитор Багриновский. Мы уже знали Крымова как художника по выставке «Голубая роза». Пришел он к нам весной, был только один раз, а потом уехал с товарищем в Крым, который ему не очень понравился. Он написал там совсем мало — два-три этюда.

Через Крымова я познакомилась с рядом его товарищей-художников Г. Якуловым, С. Петровым, Н. Феофилактовым, А. Араповым, со скульптором П. Бромирским и с ближайшим другом Николая Петровича Н. Сапуновым. С Сапуновым Николай Петрович виделся каждый день: то Крымов у Сапунова, жившего на Никитской в номерах «Северный полюс», то Сапунов у Крымовых. Время Крымов и Сапунов проводили весело, ездили на бега и скачки, ходили в театр, цирк — особенно нравилась им сицилийская труппа с артистом Ди Брассо. Сапунов писал его портрет. Когда у кого-нибудь заводились деньги, то все товарищи тратили их вместе; это была богема в хорошем смысле, народ был все не жадный, щедрый. Как-то Николай Петрович написал Сапунова, но Сапунову портрет не понравился, и он заставил его уничтожить.

Лето Крымовы проводили под Москвой в Серебряном бору, Мазилове и несколько лет в Краскове, где Николай Петрович много писал. Ему очень нравилось Красково с двумя небольшими речками Пехоркой и Македонкой. Все красковские этюды были проданы на выставке «Союза русских художников». В Краскове я жила вместе с Крымовыми. Мы много ходили с Николаем Петровичем, он с этюдником, я с книгой; вообще всю жизнь я ходила с ним вместе и на прогулки и на этюды. Я любила рвать полевые цветы, а Николай Петрович сердился: он жалел цветы и говорил, что они гораздо красивее на воле, а не в комнатах, в воде.

В 1916 году мы наняли квартиру на Пречистенке (ныне ул. Кропоткина), в Полуэктовом переулке и прожили в ней 42 года. Мастерской отдельной не было. Николай Петрович писал дома, он любил, чтобы я была рядом. И раньше, когда жил с семьей, ему не мешало, если в соседней комнате его мать сидела со своими знакомыми, пила чай, разговаривала. Человек он был суеверный и не любил никаких перемен.

Когда мы стали жить вместе, мы уже на подмосковные дачи не ездили. В 1918 году жили под Рязанью на Оке, а потом в Звенигороде в Саввинской слободе у художника А. Рыбакова. В Звенигороде нам нравилось. Кроме нас была там Ольга Федоровна Серова с детьми, художник Н. Максимов, хранитель звенигородского музея В. Метельский. Каждый вечер все собирались к нам на балкон, пили чай, спорили.

Николай Петрович работал очень много, переписал все, что можно было, из сада, с крылечка, с балкона. В то время он был здоров, любил ходить, писал этюды, купался, ловил рыбу, а когда начиналась пора грибов, непременно ходил по грибы. В Звенигороде мы делали очень большие прогулки и пешком и на извозчике, ездили за много верст.

Николай Петрович был очень веселый, шумный, с ним никогда не было скучно. Он интересно рассказывал о своем детстве, о быте их семьи, немного чудном, чем-то напоминавшем быт пьес Островского.

В 1928 году мы оставили Звенигород — он надоел Николаю Петровичу — и поехали на дачу в Тарусу. Первый год мы жили на даче В. Ватагина, на втором этаже.

Там была чудесная терраса с видом на Оку. В это лето Николай Петрович писал очень много.

28. Н. П. Крымов
Пейзаж. Летний день. 1926

До конца своей жизни, то есть кончая 1958 годом, Крымов жил в Тарусе, но нанимали мы дачи на разных улицах. Таруса так разнообразна, что никогда не надоедала. Николай Петрович писал ее без конца, некоторые вещи не сходя с места чуть не месяцами.

И здесь мы тоже много ходили, иногда Николай Петрович брал этюдник, а иногда просто гуляли, чтобы отдохнуть. Ходили всегда вдвоем, большой компании он не любил.

Живущие в Тарусе художники навещали Николая Петровича, приносили свои работы, которые он всегда внимательно смотрел, делал замечания и очень радовался, когда находил их хорошими.

Последние годы мы жили на одной и той же даче. Она ему понравилась, и мы ее не меняли, потому что больному жить там было очень удобно. Николай Петрович привязался к хозяевам, полюбил их, а они его. Когда старушка, мать хозяйки, болела, он лечил ее, ночью вставал, чтобы дать ей лекарство, не пропустив ни разу положенного часа.

Последнюю свою картину 1957 года он писал с большим подъемом и большим трудом. Мы устанавливали ему мольберт, все принадлежности, усаживали его. Это было очень тяжело. Но несмотря на все боли, он все же каждый день смотрел на небо и сердился, если нельзя было писать.

Для театра Николай Петрович писал декорации несколько раз. Первая его постановка была у К. Незлобина, по приглашению Ф. Комиссаржевского он писал декорации для пьесы Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Позже для этой пьесы он делал эскизы в четвертой студии Художественного театра, где ее ставил М. Тарханов. С В. Сахновским Николай Петрович работал в театре Ф. Корша, ставили пьесы Островского «Бесприданница» и «Волки и овцы». Николай Петрович делал эскизы и костюмы.

В Художественном театре Крымов оформил три спектакля: «Унтиловск» Л. Леонова, «Горячее сердце» и «Таланты и поклонники» Островского.

Почти 50 лет прожили мы с Николаем Петровичем Крымовым, вся жизнь которого прошла в творческих поисках и в подвижническом труде художника.

Ю. П. Кугач

ПРЕКРАСНАЯ ПОРА УЧЕБЫ[1]

Людям, любящим искусство, интересно знать все, что касается жизни художников, особенно таких крупных мастеров, как Н. П. Крымов. Из воспоминаний современников, из отдельных фактов постепенно складывается образ живого человека-творца со всеми особенностями его характера. Знаю, что многие писали о Николае Петровиче и наверняка будут еще писать, поэтому, возможно, в чем-то и повторюсь, но о таком замечательном человеке все интересно знать. Расскажу о том, чему сам был свидетель.

С 1931 года я учился в Московском изотехникуме памяти 1905 года. В 1934 там было создано станковое отделение, на которое отобрали наиболее успевающих студентов, закончивших к тому времени три курса педагогического или оформительского отделения. На новом отделении мы должны были пройти последние два курса. Здесь нас ожидало, как потом мы осознали, величайшее счастье — нашим учителем стал Крымов.

И вот в один прекрасный день в мастерскую входит большой, чуть сутуловатый пожилой человек с покатыми плечами, светлым лицом, седоватыми волосами и серыми, внимательными глазами.

Мы писали постановку. На мольбертах — наши работы. Крымов стал подходить к каждому и внимательно, молча смотреть. Некоторым говорил: «Вы талантливы», иным же ничего не сказал. Закончив обход, произнес: «Вы будете писать натюрморт. Для этого к следующему занятию надо из фанеры сбить вот такую ширмочку» — и нарисовал ее. Высотой примерно сантиметров 70—80, каждая створка сантиметров по пятнадцать. На следующем занятии Николай Петрович покрасил створки разным цветом. Потом поставил на стол в глубине мастерской так, что одни створки освещались дневным светом из окон, а другие, под углом, были в тени, электрической лампочкой осветил ее теневые створки. Получилась интересная, нарядная штука, которую можно было написать, только верно взяв цвет и тон. Задача чисто живописная, в ней все необычно. Раньше писали натурщиков, портреты, а тут гармошка разноцветная. Написал я ее, пытаясь верно передать локально окрашенные створки. Но ведь получилось не «живописно», подумал про себя и мазками «взбодрил» да еще цветов разных подпустил для живописности.

Пришел Николай Петрович. Начал осматривать работы. Подошел ко мне и, обращаясь ко всем, сказал: «Знаете, есть такие певцы,

---

[1] Юный художник. 1984. № 9. С. 8—11. Печатается с сокращениями.

надо петь так (он ровно пропел взятую ноту), а они поют так,— и Николай Петрович заиграл голосом то вверх, то вниз.— Вот и у вас так получилось,— сказал он мне. — Надо просто и верно взять тон и цвет, не выдумывая того, чего не видите».

Крымов всегда говорил образно, используя самые неожиданные сравнения, поэтому его высказывания запоминались на всю жизнь. Он объяснил сущность понятий живописной среды и общего тона. Рассказал, как нашел способ определять состояние общего тона пейзажа и степень тонального соподчинения отдельных его частей. Раньше и другие педагоги говорили, что белилами белое писать нельзя, что должен быть «запас» тональный, но каков он в каждом отдельном случае, не говорил никто. Крымов это объяснил и изложил в статьях о живописи, лучше не скажешь. Некоторые художники в то время легкомысленно отнеслись к его идеям, сведя все к шуткам по поводу зажженной спички как камертона светлоты. По существу, Николай Петрович ничего нового не открывал, он ясно и толково объяснил закон тонального построения картины, особенно пейзажа. Этот закон как одна из основ реалистической школы был известен замечательным мастерам прошлого. Из живописцев, в совершенстве владевших тоном, Николай Петрович называл И. Репина, И. Левитана и К. Коровина, К. Моне и А. Сислея.

После его объяснений мы с азартом молодости бросились в музеи проверять тон в картинах, поднося белые бумажки к светлым местам, проверяя, чем написан снег или небо. Многое нам тогда открылось. Постепенно отдельные примеры и факты выстраивались в целое, что можно было бы назвать «постановкой глаза».

Николай Петрович — художник русской школы, продолжатель ее традиций. Для него в искусстве превыше всего была правда, поэтому изучение законов тона, цвета и композиции стало не самоцелью, а средством приближения к ее выражению. И этому он учил нас — находить темы в обыденной жизни, не гонясь за внешними эффектами.

Вспоминаю другие эпизоды из тех ученических лет. Входя в мастерскую, Николай Петрович здоровался не со всеми, а сначала с тем, кто в данный момент наиболее успешно работал. Например, входит и спрашивает: «Киселев здесь?» Тот отвечает: «Здесь». — «Здравствуйте»,— говорит Николай Петрович и потом обращается ко всем: «Здравствуйте». Чаще всего этой чести удостаивался Коля Соломин, которого Николай Петрович отмечал как самого талантливого. Но, чуткий педагог и добрый человек, он находил возможность поощрить и ободрить в процессе работы и остальных.

Однажды Николай Петрович ставил натюрморт, и мы тоже участвовали в постановке. Он советовался с нами. Зашел спор, поместить или нет в глубине натюрморта, в густой тени, кувшин. Я говорю: «Николай Петрович, поставьте, он там тает». Кувшин был почти не виден и как бы растворялся в среде. Николай Петрович повернулся

ко мне и с серьезным видом спросил: «Как вы сказали?» В уме пронеслось: что же я такое сморозил? И повторяю: «Тает». Он, обращаясь ко всем, говорит: «Дайте, пожалуйста, мне карандаш». Молча достает из кармана коробку папирос, как мне помнится, «Казбек» и на ней пишет, повторяя вслух: «Тает,— а потом подписывает — Кугач». И обращается ко всем: «Оставьте кувшин, он там тает». Пока мы писали натюрморт, не раз повторял: «Смотрите, как он там тает».

Шутил Крымов всегда с серьезным видом, и не сразу можно было понять, играет он или серьезно говорит. Недаром его ближайшими друзьями были И. Москвин и В. Качалов. Он и сам, думается, мог бы стать изумительным артистом.

В мастерской, где мы работали, над входной дверью было прорублено окно для освещения темного коридора. Однажды Николай Петрович поставил на подоконник этого окна натюрморт типа шарденовского «Предметы искусства». С одной стороны он освещался дневным светом из окон мастерской, а с другой — из коридора, слабой электрической лампочкой. Постановка получилась очень красивой и сложной по цвету. Особенно хорош был рулон белой бумаги, невероятно трудный для воспроизведения. Тональные различия небольшие. Все строилось на теплых и холодных цветах. Общее же тональное погружение оказалось значительным.

В конце работы Николай Петрович спрашивает: «Вы помните картину Поленова „Больная“?» Отвечаем: «Помним».— Ну так вот, так писать не надо!» Вот тебе на, думаем. «А помните „Анкор“ Федотова? Вот так надо писать».

Он любил, хваля какую-нибудь из наших работ, вспомнить того или иного мастера. Например, понравился ему пейзаж с темными силуэтами слив на фоне белых украинских хат, и он сказал: «Молодчага, Бастьен-Лепаж!» Он иногда и о художниках так отзывался. Приходит однажды, поздоровался и сразу спросил: «Вы на выставке картину Пластова „Стрижка овец“ видели? Помните там луч солнечного света в воротах — это Левитан». В его устах это была высочайшая похвала.

Разбирая наши этюды, он был предельно внимателен, буквально по сантиметру все просматривал и объяснял, что хорошо и что нехорошо. Говорил просто, без общих фраз. Благодаря огромному опыту работы на натуре и серьезной систематизации наблюдений его замечания и оценки всегда были обоснованны и справедливы. Так, кроме быстрых нашлепков на состояние, он советовал обязательно писать на пленэре продолжительные этюды, стараясь достигнуть в них «потолка» своих возможностей.

Писать учил просто, не боясь ошибиться и сбить контур рисунка. Можно заехать и на фон, а потом цветом фона его поправить (он выражался: «съесть фоном»). Так рождается живой процесс письма, одновременно рисунок и живопись. Советовал не допускать резких

контуров предметов, а мягко их вписывать. Как обычно, проиллюстрировал этот совет образной шуткой. «Один художник захотел скопировать мадонну Рафаэля. Поставил холст на мольберт, взял уголь и, чтобы уточнить для себя, как нарисовать контур мадонны, подошел близко к картине. Смотрит — нет контура. Отошел — контур есть. Подошел — опять нет, отошел — есть, подошел — контура нет... и художник сошел с ума».

Во время работы над натюрмортом Николай Петрович советовал проверять положение предметов по вертикали и горизонтали, при этом вспоминал: «Когда я учился в школе живописи, то на уроке рисунка стал на глаз мерить натурщика. Ко мне подошел Серов, он у нас преподавал, и сказал: «Измерять не надо» — и сел поправлять мой рисунок. Я стоял сзади и через некоторое время заметил, что у Валентина Александровича краснеют уши. Он молча встал и сказал: «Продолжайте». А я спрашиваю: «Ну так как же, измерять можно?» Отходя, не оборачиваясь, он ответил: «Измеряйте!»

Николай Петрович был пейзажистом, но прекрасно понимал и картину. Огромный жизненный опыт, наблюдательность и острый ум делали его художником разносторонним. Разбирая наши эскизы, он помогал нам правдиво и образно выразить свои замыслы. Советовал все время наблюдать жизнь: как люди разговаривают, как по-разному себя ведут. Одним словом, не на бумаге придумывать, а в жизни увидеть, тогда будет по-настоящему интересно. Приводил в пример Федотова, которого необычайно высоко ставил. «Помните, в картине „Сватовство майора“ в глубине комнаты стоит служанка с подносом и с иронией смотрит на невесту. Так тонко выразить сложное психологическое состояние может только очень большой мастер».

Многое еще вспоминается из прекрасной поры учебы у Николая Петровича. Он был добр и щедро делился с нами опытом, знаниями. Он учил любить жизнь, правдиво ее воспроизводить, не поддаваясь моде. Не признавал как похвалу такие слова, как «ново» или «современно». «Ну, а хорошо это или плохо?» — спрашивал он. Предостерегал от пустых поисков индивидуальности — подлинная индивидуальность появляется само собой, если искренне и правдиво изображать жизнь. Творчество Крымова — наглядное подтверждение этого. В его простых по мотиву пейзажах заложено мощное утверждение жизни, красоты ее, не эффектной, броской, а красоты обыденных вещей. Живопись его прекрасна своей правдой. «С годами я все больше прихожу к заключению, что правда — это самое прекрасное и самое редкое на свете». Эти слова Э. Делакруа будто сказаны устами Крымова. Он соединил в себе качества художника-мудреца, способного построить пейзаж — картину с кристально четким композиционным решением, изысканно тонкого художника-колориста, передающего трудноуловимые состояния природы, и художника-гражданина, ибо его простое искусство пронизано любовью к Родине.

Кукрыниксы

ХУДОЖНИК Н. П. КРЫМОВ

Еще студентами Вхутемаса, бывая в Третьяковской галерее, мы всегда останавливались перед одним пейзажем, привлекавшим к себе красивой и острой правдой. Он изображал вечер, обыкновенный сарай, перед ним фигуру крестьянина и рядом деревенскую лошадь, а сзади зелень и стволы берез. Но все это обыкновенное выглядело очень красиво, освещенное розово-золотистым светом вечернего солнца. И от такого тихого, теплого летнего вечера возникало приятное чувство радости. Все предметы были изображены без излишних подробностей. На деревьях не было отдельных листьев, мелких сучков, а чувствовались и те и другие.

Автором этого пейзажа был Николай Петрович Крымов.

Впервые мы поняли тогда силу крымовской любви к природе, красоту его искусства. Здесь была своя особая убедительность, мимо которой нельзя было пройти. Художник этот не только смотрел, но и видел и умел увиденное передать так, что волновал других.

* * *

Как-то, проходя по коридору одного из издательств, мы встретили художника «крокодильца» Ивана Андреевича Малютина. Он сидел на скамейке рядом с высоким, средних лет мужчиной, скромно одетым и спокойным.

— Здорово, ребята! — весело обратился к нам Малютин. — Постойте, а вы разве не знакомы с художником Крымовым? Нет?.. Ну, знакомьтесь.

— Николай Петрович, а это — Кукрыниксы.

Нам навстречу улыбалось добрыми светло-голубыми глазами с хитринкой и чуть выпяченной вперед нижней губой лицо Крымова. Огромная ладонь поочередно скрыла в крепком руколожатии три наши руки.

Первое знакомство прошло почти в молчании. Все четверо только улыбались.

* * *

Лет через пять, когда каждый из нас писал этюды с натуры, вновь произошла наша встреча с Николаем Петровичем. С тех пор знакомство стало постоянным и вскоре перешло в дружбу, никогда не прерывавшуюся. Эта дружба еще больше раскрыла нам редкий талант художника и интереснейшую многогранную натуру Крымова — умного,

острого, обаятельного человека. Он очень помог нашей работе над пейзажем.

Приходили мы к Николаю Петровичу в его большую, скромно обставленную комнату, служившую одновременно и столовой и мастерской. У окна стоял мольберт, на котором когда-то работал И. Левитан [1].

В окно комнаты видны крыши с трубами и чердачными окнами. Они много раз были написаны Крымовым — то покрытые снегом, то освещенные летним солнцем, то мокрые от дождя.

Но самым запоминающимся в этой комнате был холст, на котором был изображен один и тот же пейзаж девять раз, в различное время дня и ночи. Небольшой белый дом с красной крышей, поляна и вдали лес. Этот пейзаж, повторенный в одинаковом размере, в той же композиции, но в одном случае при ярком солнце, в другом — в серый день и на закате, потом поздним вечером и в лунную ночь наглядно показывал изменения тона и цвета в зависимости от времени дня и состояния погоды. Здесь демонстрировалась градация тонов от самого светлого пятна — освещенной солнцем белой стены, до самого темного — безлунной ночи. Интересно, что в этом последнем пейзаже окно, взятое темно-коричневой краской, выглядело светящимся на фоне темной стены, земли и всего пейзажа. Трудно было поверить, что окно в первом солнечном пейзаже взято той же самой коричневой краской, которая от окружения предметов, освещенных солнцем, выглядела черной. Этот поучительный холст с пейзажами Крымов показывал своим ученикам в Изотехникуме памяти 1905 года. Проверенное опытным глазом художника решение каждого пейзажа очень наглядно и убедительно показывало важность тона в реалистической живописи.

* * *

Смотрел приносимые ему этюды Николай Петрович не спеша, очень внимательно, нередко вместе с женой Екатериной Николаевной.

Прикрывая своим огромным пальцем какое-либо место в этюде, он тихо говорил:

— Перетемнил.

Или:

— Слишком светло... Вырывается.

Спрашивал:

— А это что? Нет, не похоже. Вранье. Вот облако верно. В какой это день написано, в солнечный или нет? Не ясно.

— Границу неба и земли всегда надо очень правильно нарисовать. Так же и берега уходящей реки. Иначе река будет падать или стоять стеной.

— А здесь и ближние и дальние деревья слишком одинаковы по цвету. Это не бывает. Запомните, все темные предметы, чем они

---

[1] А позже В. Серов.— *Примеч. ред.*

дальше от нас, тем становятся светлее, а все светлые, чем дальше — тем темнее. На горизонте и темные и светлые сливаются в один тон. И еще: все светлые места, чем они меньше размером, тем будут темнее, а все темные, чем меньше, тем будут светлее.

Советовал помнить, что почти всегда в отражении в воде все темные предметы светлеют, а все светлые темнеют. Внимательно сравнивая предметы с их отражением в воде, всегда можно заметить, насколько все в воде менее контрастно выглядит, чем в натуре. Тушится и яркость цвета.

Про этюд, который считал удачным, говорил: «Это первый номер! Вот разве только это место надо на волосок темнее взять, а больше ни к чему не придерешься».

И громко звал жену: «Катя! Иди. Посмотри. Вот это — да... Поздравляю! Все бьет!»

Но если Крымову пейзаж не нравился, он прямо говорил: «Нет, этот не вышел. Тут все соврано: и небо и земля. Разве так бывает? Здесь верно, а это выскакивает. Зеленая краска орет, она прямо из тюбика.

Пока что этот — самый плохой этюд...»

Неутомимая наблюдательность и многолетний ежедневный опыт изучения натуры помогали художнику сразу замечать и попадания и промахи: «Почему же это у вас столб на фоне неба сделан темнее, чем его нижняя часть, попадающая на фон зелени? Это неверно. Он только кажется темней от контраста, а на самом деле он такой же, как и на темном фоне. А иногда бывает даже светлее от воздуха. Вон моя палитра, попробуйте сделать его вверху полегче и убедитесь, что он останется силуэтным, но будет вернее. И живопись не будет жесткой».

Рассматривая другой этюд, говорил: «В солнечный день самые светлые рефлексы в тени все равно будут темнее освещенных солнцем предметов. Это я много раз проверял. Все время следите за отношениями темного к светлому. Где и насколько разница. Об этом надо всегда помнить. Вот Левитан тон чувствовал талантом, ему не приходилось заставлять себя следить за ним, проверять. А я все время занимаюсь этим. Репин тоже тон чувствовал гениально. Вот его маленькая картина „Арест пропагандиста“. Как здорово решена. Там на полу валяются очень белые бумаги, а окно по сравнению с ними еще светлее. И во много раз. Значит белые бумаги написаны далеко не чистыми белилами. А у него же в картине „Вечорниці“ как взяты горящие свечи по отношению к белым рубахам? И все цветом сделано, никакой сажи».

Следя за тоном, Крымов как тонкий живописец-колорист чувствовал цвет, безошибочно замечал фальшь и сырость цвета или, наоборот, лишенную колорита чистоту. Напрасно думать, что говоря часто о тоне, он забывал о цвете. Наоборот, он считал, что правильные тоновые отношения должны быть решены именно живописно, цветом.

Все это он блестяще подтверждал своим собственным творчеством. В живописи Крымова мы не найдем глухих чернот, так же как и бесцветной белильности. В его работах и сияющий свет облаков, и темная глубина теней — все взято насыщенным цветом, все звучно.

Ошибки цвета он ставил в зависимость от ошибок тона.

Рассматривая вечерний пейзаж, где и вертикальный высокий песчаный берег, и горизонтальные пески первого плана освещены одинаковым розово-золотистым светом заходящего солнца, он видел ошибку: «Солнце-то одно, а вот на горизонтальную поверхность первого плана, кроме его розовых лучей, еще влияет рефлекс голубого неба. И от соединения розового с голубым пески первого плана будут с оттенком фиолетового. Тогда как вертикальный песчаный берег будет розово-золотистым, так как голубой рефлекс на него не падает».

29. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

Для примера приносит из соседней комнаты свой небольшой вечерний пейзаж с песками и показывает.

* * *

«Когда пишете натуру, как можно больше смотрите на нее.

Некоторые художники только мельком взглянут на натуру, а все остальное время смотрят на холст, заслоняя им от себя натуру. Холст ставьте по отношению к натуре так, чтобы не приходилось сильно вертеться, взглядывая на нее.

Иногда пишут так: холст стоит впереди, а натура находится почти сзади. Пока такой художник, взглянув на натуру, занимается ворочаньем головы, по дороге к этюду он уже многое забывает, и на-

30. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

141 **Кукрыниксы. Художник Н. П. Крымов**

чинается вранье. И натура и холст должны быть перед глазами, чтобы легко и удобно было сравнивать ее с этюдом».

И Крымов тут же блестяще актерски иллюстрирует свой совет двумя сценками «как надо писать» и «как не надо писать».

В первом случае, изображая художника, правильно работающего, он внимательно всматривается в натуру и так же внимательно находит нужный цвет на палитре. Вот он делает мазок на холсте и снова долго вглядывается в натуру. Тихо говорит себе: «Еще слишком тепло, надо холоднее... Опять не то... Вот теперь верно».

Показав эту сцену, он тут же произносит: «А вот как не надо писать». И сощурившись, что-то напевая, мельком взглянув на воображаемый слева пейзаж, Николай Петрович с ожесточением начинает долго месить на палитре разные краски и с таким же ожесточением

31. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

набрасывается с кистью на воображаемый холст и долго, не глядя на натуру, мажет по нему в разных местах кистью.

Николай Петрович так верно и остро разыгрывает эту сцену, что заставляет всех смеяться. Крымов и сам улыбается, и светлые глаза его хитро сощуриваются.

* * *

Николай Петрович рассказывал, что лично он всегда начинает писать этюд с самого интересного места, объясняя это отчасти тем, что в течение работы глаз художника постепенно утомляется, ослабляется необходимая острота зрения. Начиная с интересного места, художник

32. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

Кукрыниксы. Художник Н. П. Крымов

выполняет его еще не уставшим, видит наиболее верно и остро. Решив хорошо самое интересное место, а значит и самое главное в работе, он затем пишет все остальное, являющееся как бы менее значительным, ответственным, не требующим столь большого напряжения и трудности выполнения, и что может быть сделано более общо и подчинено главному месту, которое должно быть написано сильно, убедительно. Оно решает всю вещь в целом.

Подтверждая свою мысль, он обращается к большим произведениям искусства — пейзажу, портрету, картине со сложной композицией, в каждом из них находит свои наиболее интересные — главные места и подчиненные им — второстепенные. И оттого, что главные места хорошо написаны, зрителю кажется, что и все остальное сделано не хуже.

33. Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагмент

Указывает на то, что если в портрете хорошо написано лицо, а в лице прекрасно переданы глаза, нос, рот, то портрет решен — он живет, он психологичен, хотя волосы, уши написаны в нем общо. Так написаны В. Серовым «Девушка, освещенная солнцем», «Портрет Мики Морозова», «Портрет М. Ермоловой». В каждом произведении искусства есть свое «лицо», свои «глаза» и есть свои второстепенные места. Будь то пейзаж И. Левитана «Вечерний звон» или картина И. Репина «Иван Грозный» — все они имеют главные и второстепенные места. Так же и во всех лучших произведениях мирового искусства.

* * *

Крымов рассказывал, что ему нередко помогали в работе не художники, а люди совсем других профессий своими верными замечаниями. Проверяя после этого работу, он исправлял ее и улучшал.

Однажды он писал в Тарусе вечерний пейзаж.

Уже кончал, вдруг видит сзади стоит и смотрит знакомый перевозчик Павел.

— Николай Петрович, а небо-то ты пересветлил... — говорит перевозчик, указывая на этюд.

— Не думаю, — отвечает недоверчиво художник.

Перевозчик ушел, а Николай Петрович забеспокоился, стал смотреть и решил, что верно, ведь небо-то светлее получилось, чем в натуре. Переписал, видит лучше стало. Через некоторое время снова подходит перевозчик и говорит:

— Вот теперь верно.

Об этом случае Николай Петрович часто вспоминал, а тот вечерний этюд всегда висел у него над кроватью.

* * *

Человек скромный, требовательный к себе, прямой и честный в отношениях с людьми, высказываниях об искусстве, Крымов и от других требовал этого же. Он был непримирим к любому проявлению фальши, двуличия. Терпеть не мог лести и угодничества.

Зато Николай Петрович умел быть добрым и внимательным к тем, кто искренне любил искусство, был трудолюбив и чьи взгляды на задачи искусства были ему близки.

Многие художники посещали Крымова, приносили ему свои работы. Это были люди разных возрастов. Очень любил он помогать молодым. Начинающим художникам дарил краски, холсты, учил технике живописи. Не раз вспоминал чей-нибудь понравившийся ему пейзаж.

Крымов всегда неловко себя чувствовал, видя, как талантливый молодой художник старается подражать его манере письма.

— Зачем это ему? Ведь он может лучше меня сделать по-своему. Я ему говорил... Ругать его боюсь — молодой, талантливый — спугнешь... Думаю, скоро сам поймет.

Один способный молодой художник принес Крымову на просмотр чемодан своих только что привезенных этюдов. Николай Петрович их внимательно смотрел, делая замечания, многие хвалил.

В середине показа, ставя на мольберт этюд, художник нерешительно сказал:

— А вот этот я хотел попробовать написать чистыми красками.

Этюд был грубо покрашен красками прямо из тюбика. Зелень — изумрудной, крыша дома — киноварью, небо — «чистым» кобальтом, словом, все было сделано без попытки найти верный цвет.

Николай Петрович мельком взглядывает на «произведение». Голубые глаза его увеличены, даже несколько растерянны. Нижняя губа еще больше вытянута вперед, все лицо выражает недоумение.

Молодой художник понимает, что его дело плохо, торопится убрать этюд, что-то виновато бормоча, но Крымов не дает.

— Постойте, постойте, это какими такими «чистыми» красками? Как так «попробовать?»... — разволновавшись, спрашивает он покрасневшего художника.

— Никогда не пробуйте так. Вы умеете хорошо и правдиво писать. Вас знают таким художником, а Вы? Это так же, как если бы Вас пригласили в гости к хорошим друзьям, приличным людям, которым и Вы известны, как вполне приличный человек, а Вы неожиданно стали бы там неприлично себя вести, сказав удивленным хозяевам: «Это я хотел попробовать!» Уберите эту штуку и никогда не «пробуйте» так!

* * *

Сам Николай Петрович писал свои пейзажи подолгу, несколько сеансов. Часто даже небольшого размера работы его были многосеансные. В них художник настойчиво добивался нужного цвета, верного тона. Работая над картиной, он использовал накопленный материал, обобщая его. Делал массу набросков карандашом на случайных небольших кусочках бумаги. Это были первые мысли какой-нибудь композиции и уже законченные эскизы, расчерченные на квадраты для перенесения на большой холст. Этюды небольшие, величиной со спичечную коробку, и большие, но во всех свое особое решение и всегда правдивое, острое, содержательное. В результате такой большой, упорной работы появлялись крымовские вечера, его солнечные деревни, мокрые крыши, мартовские снега с глубокими следами на них и весенними лужами. Очень любил Крымов человека, часто показывал его в своих пейзажах.

Крымов никогда не бывал за границей и не стремился туда, считая, что для работы только над пейзажем своей страны мало одной жизни.

Он часто говорил: «Мои любимые художники — Репин, Левитан и Серов». Искусство великих художников прошлого он знал хорошо и очень ценил.

Зато в какое уныние впадал Николай Петрович от абстрактной живописи современных западных художников и вообще от всякой «модной» фальши и трюкачества.

Не щадил он и серого натуралистического подхода к живописи, считая и то и другое занятием безжизненным, не причастным к искусству. Нередко он зло и очень остроумно высмеивал это, делая какое-либо убийственное сравнение. Крымов часто приводил пример натуралистического отношения к изображаемому:

«Когда художник не доверяет глазу, а пишет только по знанию, такой художник никогда не передаст правды и не создаст настоящего произведения искусства. Если он пишет, например мех, находящийся в слабоосвещенном углу комнаты, и, зная, что мех состоит из множества волосков, выписывает эти волоски. На самом же деле, в темноте не видя их, он, не доверяя глазу, искажает натуру. В живописи надо верить глазу. Иначе раз от разу художник постепенно совсем разучится видеть то, что он пишет».

К абстракционизму Николай Петрович относился как к устаревшему и бесцельному занятию, свидетелем которого он был более сорока лет назад в русском искусстве у таких художников, как Малевич, Кандинский и другие. Никогда не занимавшийся сам абстрактным «искусством», он писал в своей автобиографии следующее:

«Окончил училище живописи в 1911 году.

Вначале я писал очень скромно и правдиво. Потом под влиянием господствовавших в то время течений в живописи я увлекся разными исканиями. В 1915 году я опять стал на реалистический путь и в дальнейшем своем развитии много писал с натуры и стремился изображать природу красиво.

В настоящее время я твердо держусь реалистических установок, с которых меня ничто не может сбить» [1].

* * *

Николай Петрович Крымов был интереснейшим собеседником и отличным рассказчиком. Помня многие встречи с различными людьми, он рассказывал, а вернее, даже показывал то какого-нибудь известного художника или артиста, то соседа по избе или забавного партнера по бильярду.

---

[1] Мастера советского искусства. Живопись. М.: Искусство. 1951. С. 284.

В этих рассказах он представал перед слушающим не только наблюдательным человеком, хорошо понимавшим и любившим юмор, но и талантливым артистом, дополнившим свой рассказ мимикой, интонацией, жестом.

Вот отдельные небольшие воспоминания Николая Петровича, записанные с его слов:

«Художник Сапунов позвал меня однажды к себе показать свои работы. Разложил их на полу. Почти ходил по ним. Пейзаж, сумерки с женскими фигурами, одна в красном, другие в голубом, синем. Я ему говорю: „В сумерки красное всегда темнее, а голубое и синее светлее“. Переделал, благодарил.

В сумерки все через холодный тон видишь, от этого все теплое в соединении с холодным утемняется, и все холодное кажется светлее».

«Написал я как-то пейзаж с тремя дубами. Принес на выставку. Назвал почему-то „Три богатыря“... Борисов-Мусатов посмотрел. Пейзаж ему не понравился — был плохо написан; говорит:

— Почему же это три богатыря? Ведь тут написаны-то дубы — вот назвал бы лучше просто „Три дуба“.

На следующий год опять понес я к нему какой-то пейзаж, тоже неважный. Он опять не принял.

Через год снова пришел. Наконец, принял. И название было простое.

— Ну хорошо, что не назвал „Полтора богатыря“.

Хороший был художник Борисов-Мусатов, любил я его...»

* * *

«На одной выставке я развешивал свои работы. Стоял на лестнице. Мне говорят:

— Слезай, к тебе идет Репин!

— Не слезу,— отвечаю я, — ни за что!

Репин подошел, увидел меня на лестнице и ушел, ничего не сказав, обиделся. И правильно: он — гений — подошел, а я дурак был. Потом всю жизнь жалел, что не познакомился с Репиным. Гениальный художник. За границей его не знают. Сидят так же, как я, на лестнице и не хотят познакомиться с ним».

«Серова хорошо знал. Я же у него учился. Один раз у него на уроке рисунка мерил я углем отношение длины ноги к туловищу,— рассказывает Крымов, жмуря один глаз и вытягивая огромную руку с карандашом.— Подходит ко мне Серов.

— Зачем это вы меряете?

— Валентин Александрович, а вы мне поправьте...— говорю я.

Он садится и начинает рисовать. А я стою сзади и вижу, что у него не выходит. Рисовал, рисовал, потом говорит:

— Дайте тряпку!

Смотрю: взял и все стер. Встал и говорит:

— Садитесь, рисуйте...

— Да ведь вы весь мой рисунок стерли! А что же, мерять мне или нет?

— Меряйте... — отвечает Серов, отходя».

* * *

«В мастерской Серова пишем натурщицу, блондинку с пепельными волосами. Вся она бледная. И у большинства она получается похоже. Пишут верно — холодный свет на теле, теплые тени, блондинка. Все как в натуре.

Серов тоже работает с нами. Он разговаривать не любил, писал вместе — это и было учение.

Мы попишем, попишем, а потом взглянем на серовский холст. Удивляемся, он ее делает какую-то серенькую, с серебристыми волосами. Что-то не похоже. Даже странно.

Подходим снова к своим холстам — у нас она похожа: и волосы как у нее и цвет тела где холоднее, где теплее, как в натуре.

Наконец перерыв. Натурщица уходит за ширму отдыхать. Мы идем в коридор курить. Удивляемся на Серова.

После перерыва входим в мастерскую. Натурщица еще за ширмой. Серова нет в мастерской. Мы все подходим к его холсту. И вдруг... Что за штука: видим — да она у него совсем живая, именно та самая блондинка с пепельными волосами и вся бледная. Скорей идем к своим работам и видим, что после серовской наши натурщицы все какие-то раскрашенные, неживые, совершенно не похожие на настоящую. Как же так? Оказывается, Серов-то передал все самое тонкое, самое характерное, чем отличалась наша блондинка. А мы копировали ее механически, по мелочам, а целое-то упустили. Ведь находились даже такие „точные“, что подходили с палитрой к натурщице и кистью пробовали верность цвета на ее руке.

Серов знал хорошо — что самое верное, что самое нужное в натуре, а мы этого не знали.

Он всех нас обставил».

* * *

Будучи современником не только замечательных русских художников, Николай Петрович был знаком и дружил со многими артистами, певцами. Он бывал у Шаляпина, всю жизнь был дружен с И. Москвиным. Друзьями они были большими и верными. Талантливому артисту, веселому Ивану Михайловичу очень нравился наблюдательный, остроумный и тоже веселый Николай Петрович.

Нежно любя искусство Крымова, Москвин часто говорил художнику об этом.

Оба были влюблены в русского человека и русскую природу. Гордились тем, что были москвичами. Еще в 1923 году, во время гастролей Московского Художественного театра в Америке, Москвин писал из Нью-Йорка Крымову:

«Дорогой мой Коля! Не пишу я тебе, а люблю здорово. Не пришибли! Москвичу весь мир — „слону баранка“. Слышал о твоих знаменитых работах — Можешь! Целую тебя и твою дорогую Екатерину Николаевну крепко. Твой всегда Ваня».

Эта дружба связывала их до конца жизни. В тяжелые годы войны (1941—1945), когда в квартире Крымова невозможно было жить из-за холода, тяжело болевший тогда художник переехал к Москвину в дом, где и жил до 1945 года.

* * *

Умел ценить Николай Петрович и творчество других художников, высказывая свою оценку всегда искренне от души. Он не принадлежал к тем мастерам, которые признают только себя. Часто можно было слышать хорошие отзывы о работах того или иного советского живописца. Всегда с радостью говорил он о настоящих удачах нашего искусства и переживал неудачи. Особенно радовался успехам молодых. С уважением относился к старшему поколению художников.

В день восьмидесятилетия Михаила Васильевича Нестерова Крымов сам написал текст приветствия от имени пейзажистов, в котором, поздравляя юбиляра, говорил: «...считаем Вас исключительным и необыкновенным русским пейзажистом-лириком, замечательным сказителем нашей природы, разгадавшим тайны ее дивных перелесков с дрожащими березками и темными пятнами елочек. Русский дух, скромно-роскошный, наших родных долин и полей Вами запечатлен, как никем. Мы преклоняемся перед Вами за Ваши пейзажи и желаем Вам доброго здоровья, благодарим Вас за Ваши картины, за Вашу нашу природу и чудные произведения Ваших глаз, Вашей души и Ваших рук.

Скромные Ваши ценители и понимatели...»

Дальше шли подписи художников-пейзажистов, среди которых первой стояла фамилия — Крымов.

В ответ на поздравление он получил теплое письмо от Нестерова, в нем были такие строки:

«Душевное спасибо Вам, написавшему так просто, свободно и жизненно приветствие мне от пейзажистов».

Михаил Васильевич писал, что давно собирается навестить Крымова, что любит и почитает его. Нестеров считал Крымова большим, настоящим художником. Часто справлялся о его здоровье и посылал приветы.

* * *

В последние годы, тяжело болея, Николай Петрович терпеливо переносил боли, работал по-прежнему каждый день. Даже когда ему приходилось передвигаться из одной комнаты в другую на костылях с помощью Екатерины Николаевны, он забывал все, садился за мольберт и писал. Писал свои любимые пейзажи — солнечные, пасмурные, зимние, весенние. Писал свою любимую Тарусу с тихой Окой. Требовались большая воля и невероятные усилия для того, чтобы, несмотря на боль, продолжать работу. Так он заканчивал большую картину «Наша родина», экспонировавшуюся на юбилейной выставке, посвященной 40-летию Октябрьской революции. Так он написал и последний пейзаж Тарусы с серебристым, каким-то «серовским» небом и нежной зеленью деревьев. Написал его на большой доске, которую берег всю жизнь. Эту доску ему подарил его любимый учитель Валентин Александрович Серов.

За несколько дней до смерти, в один из солнечных весенних дней он сказал:

«Так хочется поехать на такси по Москве, посмотреть хоть из окна машины пейзажи...— И, помолчав, тихо добавил:— Нет, не поеду; трудно, ведь меня надо с четвертого этажа вниз на руках нести, ноги давно не ходят, а главное, обидно будет ездить, глядеть и не писать».

* * *

Во многих музеях нашей страны и в частных собраниях бережно хранятся работы Крымова.

В Третьяковской галерее висят прекрасные его произведения, занимающие большое место в одном из просторных ее залов. Зрители, проходя по нему, с волнением всматриваются в тихую серебристую речку, а рядом — в маленький сарай, сияющий на солнце светлыми бревнами и соломой, в деревенский пейзаж с шумящими на ветру деревьями или улыбаются, глядя на необъятные солнечные просторы берегов Оки, удивляются верности передачи мартовского снега в городском пейзаже. Узнают знакомый всем парк культуры и отдыха. Смотрят на ослепительно белую стену дома в тихой Тарусе. И, расставаясь с этими картинами, идя дальше, люди уносят в себе радостное чувство любви к родным местам и благодарности к художнику, сумевшему так много сказать своим искусством.

Это искусство было и останется большой и красивой жизнью Николая Петровича Крымова.

В. В. Левик

УЧУСЬ У КРЫМОВА

В 1937 году я вместе с моим другом, художником Аркадием Осиповичем Гиневским, проводил лето в Тарусе на Оке. Мы уже не первый раз выезжали на этюды в этот очаровательный городок, ныне превратившийся в излюбленное место летнего паломничества московских пейзажистов, но тогда еще мало кому известный. Две реки, одна большая, другая маленькая, скользящая среди гигантских ветел, с холодной даже в самые жаркие дни прозрачной водой, цветущие луга и просторные поля, дремучие грибные леса и разнообразные рощи, высокий овражистый берег с одной стороны Оки и низкий, уходящий в безграничную даль,— с другой. Все это привлекало и радовало глаз художника, просилось на холст, но и доставляло много разочарований и огорчений. Мы уходили писать яркий солнечный день, а приносили робкую белесую работу, лишенную блеска и силы красок. Нас приводил в восторг насыщенный золотистыми оттенками вечер, а на холсте получалось нечто темное и бесцветное. Мы писали пасмурную погоду, и в комнате работа становилась совсем черной.

Во всех этих горестях принято было винить Вхутемас и педагогов, у которых мы учились. Большинство наших учителей не давали никакой систематической школы, никакого метода, и поэтому молодой художник, покидая стены училища, оказывался в профессиональном отношении почти беспомощным. Проучившись четыре года у хорошего живописца, создателя многих прекрасных натюрмортов И. Машкова, я уже с дипломом художника в кармане чувствовал себя щенком, вперные кинутым в воду. Все надо было начинать сначала. Надо было самому и искать художественный метод, и вырабатывать основы мастерства.

Но с чего начинать и к чему стремиться?

Гиневский работал с неразговорчивым, немного мрачным упорством, возмещая настойчивостью и усидчивостью то, чего не дала ему школа. Я был менее усидчив. Многое начинал и сейчас же бросал, ничто не доводил до конца. Следствием этого было постоянное отвращение к своей работе, вернее, к ее результатам, а в те периоды, когда я интенсивно занимался живописью,— раздраженное и хмурое настроение. Я убегал от него в свою вторую профессию — поэтический перевод. Аркадий не отступал ни на минуту: много работал и стремился найти учителя, мастера, на опыт которого можно было бы опереться, чтобы идти дальше, искать свое собственное.

Однажды был душный, облачный июльский день, и освещение настолько менялось каждые десять-пятнадцать минут, что срывался даже односеансный этюд. Аркадий отправился на поиски столяра, чтобы исправить какой-то подрамник. Когда он вернулся, я сразу по его возбужденному состоянию понял, что произошло нечто важное.

— Нашел столяра? — спросил я.

— Нашел, но не был у него.

— Где же ты пропадал?

— Я познакомился с Крымовым.

— С Крымовым? Это «Мир искусства»? Нет, это, кажется, «Голубая роза»?

— Он замечательный художник.
— Он тебе показывал работы?
— Одну.— И, помолчав, он добавил:
— Я бы очень хотел показать ему свои.

Я хотел еще что-то спросить, но Гиневский отвечал неохотно, и я не настаивал. Лишь на следующее утро он рассказал, какое впечатление произвел на него Крымов.

Познакомиться ближе с Николаем Петровичем нам удалось только через год, когда мы снова поехали в Тарусу. Однажды Аркадий, вернувшись с этюда, сообщил, что набрался смелости и по дороге зашел к Крымову. Николай Петрович принял его уже как знакомого

и предложил ему прийти на следующий день с работами. Еще с вечера Аркадий увязал свои холсты, утром не принимался ни за какое дело и часов около одиннадцати ушел. Возвратился он часа через четыре в состоянии какого-то особенного подъема. Подробнейшим образом передал свою беседу с Крымовым и в заключение сказал:

— Я попросил у него разрешения прийти вместе с тобой. Ты должен ему показать все свои работы.

Я стал отнекиваться, говоря, что не успел еще в это лето ничего закончить, что мне надо недели две еще подождать. Но в отношении своих друзей (да и не только друзей), если Аркадий считал что-нибудь полезным для них как для художников, он становился неумолимо настойчивым, и сопротивляться его напору было очень трудно. Он уговорил меня взять все свои холсты, и спустя два или три дня мы вместе отправились к Николаю Петровичу.

Крымов принял нас в большой, по деревенским понятиям, комнате, где маленькие окна, затененные густыми деревьями, разливали характерный для таких помещений зеленоватый полусвет. Он был одет в просторный холщовый костюм. На ногах, несмотря на жару, валенки. На голове самодельная бумажная ермолка, чтоб мухи не кусали лысину. Предосторожность явно излишняя, так как в комнате не было ни одной мухи. По части их уничтожения Николай Петрович был великим специалистом, и поскольку все, что делал, он делал основательно, то и под ловлю мух была у него подведена своя, особая и весьма солидная «теоретическая» база.

Внешность у Николая Петровича была очень значительная. Крупные черты лица, все крупное, большое. Но особенно поражали необычайно пытливые и внимательные глаза, внезапно загоравшиеся озорством и насмешкой, и огромные сильные руки какой-то особенной выразительной формы. Что-то в его облике напоминало средневекового алхимика, доктора Фауста.

С приветливой серьезностью Крымов предложил мне сесть, но Аркадий сказал:

— Пусть он покажет свои работы.

И я кинулся развязывать свои холсты.

— Ну, показывайте, — тихо сказал Крымов.

То, как смотрел Крымов на работы, удивительно отличалось от всего, к чему я привык. Обычно художники быстро взглядывали на этюд и сразу давали ему общую оценку. Николай Петрович внимательнейшим образом осматривал работу по частям, как врач осматривает больного.

— Пересветлили зелень,— тихо сказал он.— И крышу пересветлили.

Лицо его стало суровым. Он продолжал рассматривать этюд.

— Показывайте дальше.

Я поставил другую работу.

— Тоже пересветлено,— сказал Крымов.— Вон тот кусочек верен, от него и надо было идти.

И он указал на два мазка в правом нижнем углу картины, где был изображен забор.

Я ставил одну работу за другой, а Николай Петрович все больше хмурился и даже начал сердиться.

— Все неверно. Не в тоне,— говорил он.— Так у вас не пойдет.

Аркадий сидел страшно огорченный. А что испытывал я, даже и рассказать невозможно. Как бы ни был художник недоволен самим собой, если он слышит уничтожающую критику из чужих уст, в нем начинает говорить инстинкт самозащиты, пытающийся объяснить эту критику чем угодно — непониманием, недоброжелательностью, только не качеством собственных работ критикуемого. Но можно ли было не верить Крымову, который уничтожал всякое сомнение в своей правоте математически точным анализом ошибок!

В стороне стояли три едва промазанные этюда, которые я уже и не думал показывать, мечтая только о том, как бы отсюда поскорей убраться. Я стал их увязывать вместе с другими работами.

— А что ж вы эти не показали? — спросил Крымов.

— Николай Петрович, это только начатые, тут еще ничего нет.

— Поставьте их сюда,— сказал он спокойно.

Я поставил. И вдруг его лицо совершенно преобразилось.

— Хорошо! — сказал он. — Намазано широко, а все попало! Вот этот мазок на тютельку светел, но все равно хорошо.

И вдруг он поглядел на меня с отчаянным озорством в глазах.

— Значит, видите тон, зачем же вы все светлите?

Чувствуя, как меня заливает горячая радость, я смущенно пробормотал, что мечтаю о живописи светлой, как у импрессионистов, но сам знаю, что у меня ничего не выходит. Крымов досадливо отмахнулся.

— Импрессионисты оттого и светлые, что писали тоном.

И он начал объяснять мне свою, теперь общеизвестную теорию тона. Рассказал историю с горящей спичкой, помогшей ему правильно определить тон белой стены. В нем чувствовался прирожденный педагог, который не устраивает из своего мастерства никаких тайн или секретов, а стремится к тому, чтобы ученик все понял и все усвоил до конца. Чем больше он говорил, тем больше хотелось немедленно идти писать. Все становилось простым и понятным. Под предлогом того, что я пропускаю солнечный сеанс, я вскоре увязал свои работы и ушел. Аркадий еще остался.

Как всегда случалось с учениками Крымова, я на первых порах ударился в другую крайность: начал темнить свои холсты. Но к перетемнению Николай Петрович относился более терпимо, хотя и подчеркивал, что это тоже неверно. В такой относительной терпимости была своя логика: зеленое дерево не может стать светлее, чем в тот

момент, когда оно освещено солнцем, но темнее оно может стать всегда, в зависимости от погоды и освещения.

Николай Петрович начал со мною заниматься с бескорыстной щедростью, совершенно не скупясь на время. Он никогда не отказывал и не выражал недовольства, если ученик приходил к нему лишний раз за советом. Наоборот, если я, стесняясь беспокоить его, пропускал несколько дней, он начинал сердиться. Учил он самому существу дела, элементам живописи, никогда не затемняя это существо рассуждениями общего характера. «Верный тон на верное место,— любил он говорить,— и тогда будет все: и рисунок, и форма, и воздух, и пространство». При этом неправильно было бы думать, будто, требуя верности тона, Крымов забывал о цвете. Он только считал, что восприятие цвета очень индивидуально и что ему нельзя учить, а верному виденью тона учить можно и нужно. «Где Ван Гог видел оранжевое и зеленое,— говаривал он,— там Каррьер видел оттенки коричнево-серого, а вот Врубель написал Офелию и Гамлета черно-синей краской, но что касается тона—комар носа не подточит! И все они—замечательные художники».

Надо сказать, что у Николая Петровича был очень широкий вкус. Он откликался на все хорошее в искусстве, очень любил французских художников от Коро и Курбе до Боннара и Тулуз-Лотрека, но с особенной любовью говорил о своих учителях — Серове и Левитане. Как пейзажисту ближе всех ему был Левитан. Его приводил он в пример очень часто и мог им восхищаться без конца.

Оценки и суждения Крымова никогда нельзя было принимать абсолютно, понимать его слова, как говорится, в лоб. Тому, кто не умел его понимать, могло показаться, что он противоречив и непоследователен. На самом же деле вся его разноречивость объяснялась образностью и метафоричностью его речи, да еще тем, что он любил ошарашить собеседника или показать ему предмет с какой-нибудь неожиданной стороны.

Когда смотришь на картины Крымова, такие красивые по цвету, такие легкие и свободные по живописи, трудно себе представить, как неотступно, с каким упорством он стремился к точной передаче своих ощущений, к точному воспроизведению того, что видели его зоркие глаза. Иногда эта погоня за точностью граничила с самоистязанием. Он мог переписать весь задний план картины, увидев ошибку на три миллиметра в положении линии горизонта. Я помню, как он счистил до грунта и написал заново большой кусок пейзажа, заметив, что ошибся в рисунке домика где-то на заднем плане. Если бы не чистота художественного ви́дения, не постоянно действовавший самоконтроль художника, такая скрупулезность могла бы привести к фотографизму, и механическому копированию натуры. Но этого никогда не случалось. Недаром он так смеялся над теми художниками, которые, чтобы утвердить свою индивидуальность, начинали изобретать нечто такое, чего они в натуре не видели. Он говорил, что у того, кто занимается жи-

вописью, должны быть глаза и сердце художника. Тогда ему остается только одно: тончайшим образом воспроизводить на холсте то, что он видит и чувствует. Но если он лишен этой художественной организации, то никакие ухищрения не помогут ему выработать индивидуальность. Поэтому и от себя, и от учеников он требовал прежде всего точности. Слова «красиво», «сочно», «остро», «выразительно» и многие другие, обладающие спасительной дозой неопределенности, совершенно отсутствовали в его лексиконе. Ученику он говорил только «верно» или «неверно». Но эту оценку умел он обосновать доказательством точным, как химическая формула.

Мне не раз приходилось наблюдать процесс работы Крымова над картиной. Трудно сказать, чтобы у него была какая-нибудь определенная, установленная система ведения холста. Начинал он, по-видимому, с любого наиболее приглянувшегося пятна. Таким могло быть и интересно освещенное облако, и домик, и придорожный куст. Предпочитал он писать картину по кускам, сразу заканчивая каждое место. Но потом иногда возвращался к уже написанному, чтобы в зависимости от целого внести корректив. Никогда не накладывал лишнюю краску только для того, чтобы создать эффект фактуры. Не гнался за техническими приемами и осуждал художников, растрачивающих время и силы в поисках эффектной техники письма. Он говорил: «Пиши хоть метлой, хоть лопатой, но пиши верно, попадай в тон». И ради этой верности он мог месяцами дожидаться подходящего по освещению сеанса, дожидаться терпеливо, как энтомолог, изучающий нравы насекомого, дожидается нужного момента.

Доказывая, что все дело только в верности тона, а техника письма не имеет никакого значения, Николай Петрович любил вспоминать анекдот о своем друге, художнике Сапунове, который во время работы (он писал гуашью, и картина его была разложена на полу) уронил на холст папиросу, но не стал ее снимать, а только слегка вдавил в краску и прошелся по ней кистью. Однако сам Николай Петрович относился нетерпимо к случайным бугоркам и пупырышкам, неминуемо возникающим на поверхности красочного слоя, и всегда их соскабливал.

Композицию как размещение предметов на холсте он отрицал начисто. Он говорил, что надо выбрать в натуре «любимый кусок» и дать вокруг него на холсте ровно столько места, сколько нужно, чтобы написать этот кусок наиболее выразительно (в понятии «выразительность» Николай Петрович отводил главную роль цветовому звучанию куска). Что поместится в окружающем этот кусок пространстве холста, то и поместится, а остальное надо отбросить. Это и будет настоящая живописная композиция, а всякое размещение, исходящее из величины и формы предметов,—условно.

К художникам, взгляды которых на искусство Николай Петрович считал ложными, он относился с нескрываемым и часто обидным

пренебрежением. Но зато с какой добротой пригревал он, какую широкую поддержку оказывал всем, в ком видел хотя бы проблеск дарования! Сколько раз он «устраивал заказы» своим нуждающимся ученикам или ссужал их деньгами, не требуя возврата.

В характере Николая Петровича, как это часто встречается у людей большого таланта, было много чудаческого, трудного для его близких, а непримиримость в вопросах принципиальных делала его для многих неприятным. «Я — последний самодур, со мною надо знакомить актеров, играющих Островского»,— говорил он сам о себе. Но много ли можно найти «самодуров», сделавших людям столько хорошего, умевших быть такими заботливыми и внимательными!

И был у Николая Петровича еще один талант. Он был великолепным рассказчиком и собеседником. К сожалению, речь его, несмотря на всю ее красочность, очень трудно, пожалуй, даже невозможно воспроизвести. Иногда он ограничивался только одним, но метко и вовремя сказанным словом. Иногда подергиванье бровью, усмешка или одно движение руки заменяли целую речь. Слово его было точным и скупым, как его удар кистью. Я говорил уже, что, работая или рассматривая чужие работы, он не любил предаваться рассуждениям общего эстетического характера. Но если на прогулке или дома в часы отдыха он касался этих тем, собеседника снова поражала логичность и стройность его художественного мышления.

Таким запомнился мне Николай Петрович Крымов.

П. Н. Малышев

КРЫМОВ — ПЕДАГОГ

Очень трудно сейчас вспоминать то, что происходило так давно, но свежи воспоминания о Николае Петровиче Крымове, свежи воспоминания о годах учебы у него и о тех днях, когда по окончании техникума мы продолжали посещать его. Все это останется незабвенным на всю мою жизнь.

Постараюсь быть точным, приводя все факты так, как они были, сохраняя все выражения Николая Петровича, сказанные им во время частных бесед и на занятиях в мастерской училища.

1934 год был необычайным для группы учащихся Изотехникума памяти 1905 года. В этом году пришел в училище Николай Петрович Крымов.

До этого момента я не был знаком с ним. Посещая выставки, я видел среди картин, пейзажей, портретов и натюрмортов небольшие картины-пейзажи Крымова в простых рамах, иногда просто в окантовках. Они привлекали меня своей очаровательной простотой, душевностью и удивительной гармоничностью.

Николай Петрович обладал очень значительной, пожалуй, больше артистической внешностью. В манере держаться просто проскальзывал оттенок элегантности. Его фигура внушала уважение, которое вскоре вылилось с нашей стороны в теплое и сердечное отношение к нему.

Сочетая в себе качества большого художника и первоклассного живописца, Николай Петрович был, кроме того, еще обаятельным и остроумным человеком, очень чутким и требовательным педагогом. Все это я узнал уже после.

Первое мое знакомство с Николаем Петровичем произошло в стенах Изотехникума памяти 1905 года, так как я попал в его группу. Слов нет, что перед приходом Крымова в училище, как среди учащихся, так и среди педагогов, левонастроенных, возникли всякого рода разговоры и предположения: кто говорил, что вот, мол, придет гроза, что он всех вас разнесет, что он заставит вас начинать все сначала, а мы уже, слава богу, были студентами 4 курса, как говорится, сами с усами, на больших холстах писали обнаженную модель. Словом, проходили программу. А тут надвигалось что-то новое.

«Корифеи» формализма в училище из кожи лезли вон, стараясь создать ложное впечатление о Крымове. Каждый из них внес в это свою лепту. Сказано всего было много.

Итак, в связи с приходом Николая Петровича мнения были весьма разноречивы. Страху на нас нагнали изрядно. Естественно, и реагировали мы на все это по-разному: кто притих, кто был настроен воинственно, а кто занял выжидательную позицию, посмотрим, мол, что будет дальше. Большинству было ясно одно, что придет незаурядная личность и поставит все на свои места. Так оно и получилось.

Помню, в аудиторию вошел высокий, чуть сутуловатый человек, с седой головой и крупными чертами лица. Из-под густых бровей смотрели добрые и умные глаза. Он не был суров и не был нарочито строг, он был прост и спокоен. На нем было осеннее черное пальто, под пальто коричневый пиджак свободного покроя и чесучовая с большим широким воротом косоворотка. Одет он был просто и хорошо — это сразу бросалось в глаза. Сразу же бросилось в глаза и другое, что при всем этом простом и добром виде нам, ученикам, держать себя нужно было сдержанно и с уважением. Тут нужно заниматься делом. Тут не пошалишь. Верхоглядство и валяние дурака, как подчас было раньше, тут не пройдет.

Если раньше мы затевали с педагогами споры, обоснованные и необоснованные, то с приходом Николая Петровича необходимость в

35. Н. П. Крымов
Зимой в провинции. 1933

этом отпала, потому что он сам предупреждал все могущие возникнуть вопросы и неясности. Да никому и в голову не приходило делать это, так как Николай Петрович говорил ясно и вразумительно.

Когда он пришел, увидел наши работы и сказал, что никто из нас писать не умеет, мы приняли это, как факт, против которого немыслимо спорить, потому что это было сказано просто и убедительно, без всякого намерения нас обидеть. Наоборот, в его голосе звучали нотки участия и желания скорейшего оказания нам помощи, в которой, как мы убедились, все очень и очень нуждались.

«Вам всем нужно ставить глаз,— сказал Николай Петрович.— Без правильно поставленного глаза у вас ничего не выйдет, писать вы не умеете»,— твердо и решительно заявил он. Мы так и разинули рты.

— А как же наши обнаженные модели?

«Все на свалку»,— спокойно сказал Николай Петрович. Кто-то громко хихикнул! Аудитория замерла... Николай Петрович посмотрел в ту сторону... И так улыбнулся, что всем стало хорошо и легко. Мастерская приняла сразу какой-то торжественно-деловой вид. Крымов буквально с первого дня завладел всеми нами так, как завладевает людьми человек, обладающий большим внутренним обаянием. В нем не было маститой высокомерности, которая создает между людьми непроходимое расстояние; не было душевного холода, переходящего иногда в пренебрежение; не было и панибратской снисходительности, которой стараются завоевать симпатии. Мы почувствовали в нем теплое и дружеское отношение к нам как людям, как начинающим художникам. Завладел он нами еще и потому, что тот или другой ученик, который до прихода Николая Петровича не верил в себя, путаясь в противоречиях, созданных «теориями» малоквалифицированных педагогов, терялся и робел перед холстом и натурой, при Крымове обретал уверенность и равновесие. В классе создалась атмосфера взаимного уважения, атмосфера дружного, делового коллектива.

Одну из первых задач Николай Петрович поставил очень интересно. Он попросил изготовить из фанеры как бы гармошку, или, вернее, маленькую ширму, но с большим количеством створок. Каждую створку раскрасили ровно пополам разными цветами, теплыми и холодными. С одной стороны эту ширму осветили электрической лампой, а с другой ее освещал дневной свет из окна. Нужно было решить, как менялись цвета в условиях дневного и искусственного освещения. Белый цвет, освещенный искусственым светом, равнялся по тону желтому, который находился в условиях дневного освещения, только был теплее.

Было очень трудно это решить, но все старались изо всех сил и с задачей в основном справились правильно.

Для нас эти постановки и метод преподавания были так новы и необычны, что после рабочего дня с нетерпением ждали следующего

и с упоением принимались за работу. Николай Петрович, видя это, был доволен и радовался нашему успеху.

«Первый номер»,— говорил Николай Петрович, глядя на лучшую работу. Но было иногда и так, что Крымов подходил к ученику и шепотком говорил: «Для того, чтобы у вас не снизили стипендию, ставлю отметку „хорошо“. А так ставлю „неуд“. Встаньте рядом с сильным и смотрите, как делает он. Не стесняйтесь. В учебе все методы хороши. Важно понять!»

Помню еще одну задачу, поставленную Крымовым, также с двойным освещением: в мастерской входная дверь заканчивалась наверху стеклянной рамой. Туда для общего удобства, чтобы всем было видно, Николай Петрович поставил натюрморт, состоящий из хозяйственной сумки и решета. Сумку он положил на притолоку, а решето поставил ребром к стене. За стеклом в коридоре (куда выходила дверь) горела электрическая лампочка и слабо освещала натюрморт, который в свою очередь отражался в стекле.

«Не удивляйтесь, что все так высоко. Высота не играет роли, это чтобы всем было видно. Напишите этот натюрморт. Так может быть в жизни. Представьте себе, что окно в кухне выходит в темный коридор и на окне лежат кухонные предметы. Обратите внимание на строжайший рисунок, так как сумка лежит в ракурсе (Николай Петрович говорил не ра́курс, а раку́рс). Ее дно широкое и обращено к вам, а там дальше она сложилась бортами вместе. Правильно нарисуйте, тогда получится».

После, подходя к одному из учеников, он сказал, смеясь: «Вы что это вместо сумки кита нарисовали. Киты так высоко не забираются. Киты плавают в океане. А представляете себе, какое должно быть в сравнении с китом решето? Грандиозное. Нет, так не бывает. Надо все нарисовать точно. А то вот такие казусы и бывают».

Николай Петрович не любил, когда кто-нибудь начинал говорить «сложно» или употреблять непонятные иностранные слова. Он сам говорил просто и требовал этого от учеников, поэтому, когда он обращался к кому-либо в процессе занятий и просил выжать на палитру краски, то говорил: «Дайте сюда рыжую краску, синюю и черную».

Не случайно, что после первых занятий к нам в мастерскую начали заглядывать сначала по одному, а после уже целыми группами ученики других мастерских с явно одобрительными репликами и лестными замечаниями по поводу серьезности школы и целеустремленности установок.

Мастерская взяла верный курс, и Николай Петрович стал нашим добрым другом и учителем.

Не суждено было свершиться тем предсказаниям, которыми нас пугали. Мы сразу отмыли все наши старые большие холсты и поняли, что да, действительно, начинать нужно все сначала и как нам

посчастливилось, что мы попали в хорошие сильные руки. Внутренне мы все были довольны.

Николай Петрович умел зажигать в нас любовь к работе, умел рассказать, поставить нас на ноги и открыть широкие горизонты возможностей работы с натуры. Он уважал и утверждал в каждом из нас художника. Так шли месяцы целеустремленной и плодотворной работы в классах, и в каждой постановке Николай Петрович раскрывал нам все новые и новые законы, без которых нет и не может быть правдивой и серьезной реалистической живописи. Задачи ставились с такой остротой, что они на практике убеждали нас в правоте теоретических установок Крымова.

Что же все-таки произошло в нашем сознании и почему мы все сразу уверовали в то, что нам говорил Крымов, а говорил он много. Почему мы безоговорочно приняли все его наставления и каждый, по-своему переработав все сказанное им, начал с успехом применять их в своей работе.

Если посмотреть беглым взглядом на то, что нас окружало в то время, можно было сделать вывод: педагогический состав за некоторым исключением был очень слабый. Выставки того времени зачастую носили формалистический характер. Литература по искусству изобиловала неубедительными именами и стояла на весьма шатких позициях. Все эти выступления носили какой-то хаотический характер.

По выставкам, в студиях да и в стенах училища шныряли какие-то люди, с видом знатоков отвергали все, утверждая свое заумно дилетантское кредо, причем говорили много, напыщенно и малоубедительно. Во всем их поведении чувствовались фальшь и фанфаронство. Один оставлял впечатление наглого человека, другой казался чрезмерным святошей. Всему этому не верилось и хотелось чего-то другого, ясного, твердого и убедительного. Верилось в то, что где-то есть люди, которые со знанием дела могут ясно, без путаных формулировок просто сказать, что черное есть черное, а белое есть белое, без елейного сюсюкания сказать: да или нет.

Если так можно выразиться, нужен был врач, способный точно поставить диагноз болезни. Таким врачом оказался Крымов. Образно выражаясь, мы болели все, но недуги были разные, так как в воздухе носились разные «бациллы», отравляющие наши наивные натуры. По этому поводу Николай Петрович говорил: «Все вы больные, а я ваш врач. Я должен знать болезнь каждого из вас и давать, соответственно вашей болезни, лекарство, кому касторку, а кому вспрыснуть камфору. Если я вам буду давать одинаковые лекарства, то некоторые больные могут умереть, а за это врачей судят».

По молодости лет каждый из нас увлекался, кто кем — кто Дереном, кто Матиссом, кто Сезанном, в результате чего все проходили мимо натуры, мимо всего того, что нас окружало.

Вот тут-то и сказалось твердое и правильное руководство Крымова. От дилетантского и поверхностного взгляда на задачи искусства, и живописи в частности, нужно было повернуть нас на правильное русло понимания окружающей нас природы и средств ее выражения. Вот тут-то и произошел перелом, подуло свежим воздухом, очистившим душную, тяжелую и непонятную атмосферу, в которой мы находились из-за своей неопытности и юношеской доверчивости. Мы теряли так много драгоценного времени на всякого рода увлечения, вместо того, чтобы беречь его для действительно полезного и нужного дела. «Мой метод,— говорил Николай Петрович,— заключается в том, чтобы дать вам возможность успеть сделать хорошего для искусства своей страны больше, чем вы успели бы сделать это к тому времени, когда у вас вырастет борода. Я хочу сократить вам путь долгих и тяжелых исканий...»

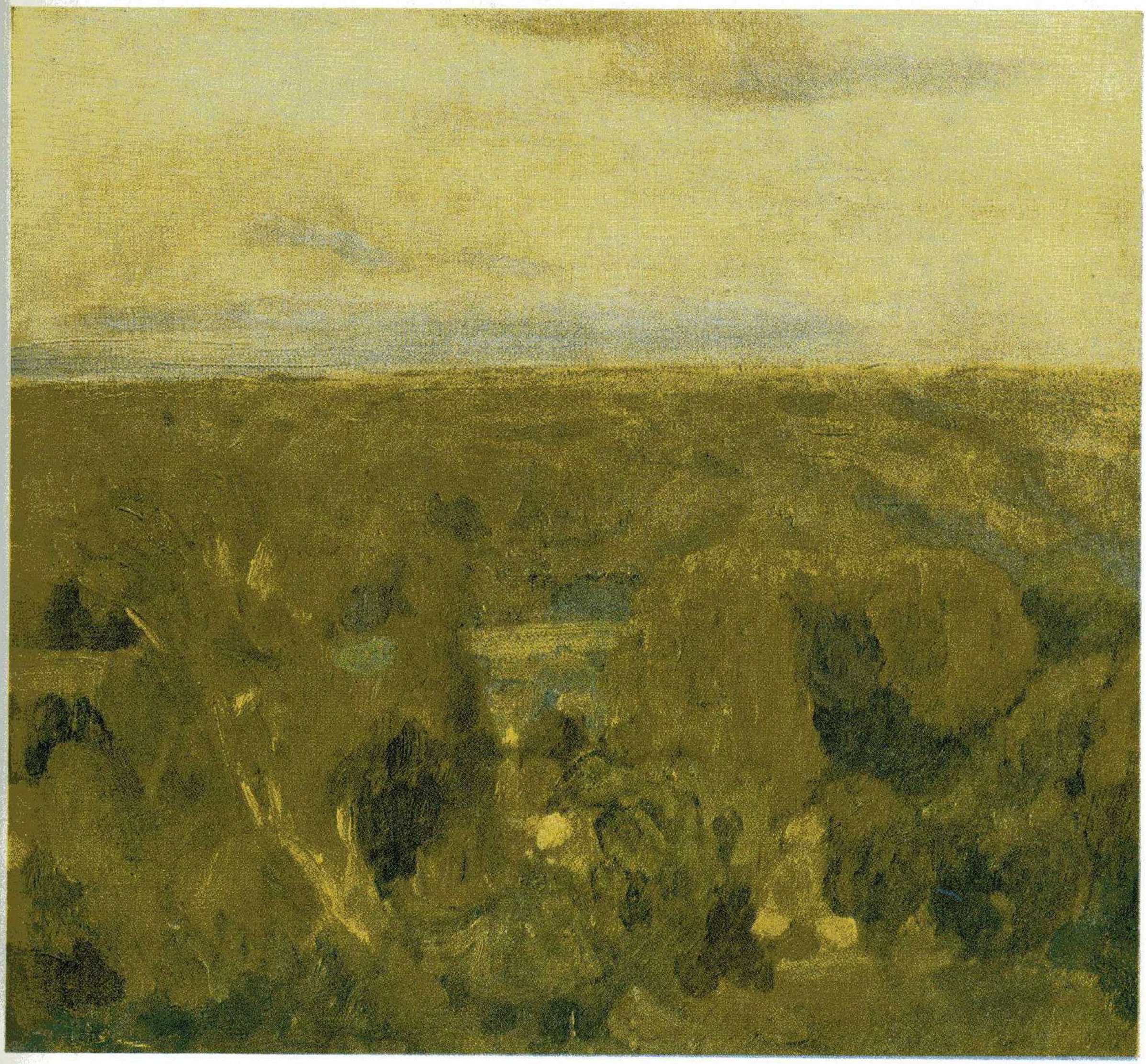
Безусловно, Крымов был прав. Его знания законов природы, без которых не может быть большого искусства, поражали своей глубиной. Он никогда не говорил «просто так». Все то, что говорилось Крымовым, подтверждалось делом. Никаких загадок. Никаких неопределенных слов. Все было предельно ясно, точно и проверено опытом. Николай Петрович терпеливо держал каждого из нас «на диете», и вскоре «лечение» начало давать свои результаты. Начали, как говорится, прорезываться голоса.

Николай Петрович на занятия ходил аккуратно, не пропуская своих дней, и эти дни были для нас особенными. Он был очень внимательный и очень требовательный педагог: «Любите природу, изучайте ее. Пишите то, что вы по-настоящему любите. Никогда не фальшивьте. Будьте правдивы, ибо красота в правде...»

Он требовал этого во всем: в живописи, в поведении и в отношениях друг к другу. И как бывал он доволен, когда у ученика удавалась работа. Он подходил сзади и густым приятным баритоном говорил, как бы по секрету, но так, чтобы слышали все: «Поздравляю! Первый номер». Затем, обращаясь ко всей аудитории, радостно вопрошал: «Видали?» На него было особенно приятно смотреть в этот момент. Он радовался успеху ученика, как своему собственному. Так мог вести себя только человек, по-настоящему любящий искусство, человек большой души, понимающий тонкость в человеческих отношениях сильного к слабому. Была у него искренняя и настоящая радость за успех молодого живописца.

При другой, более сложной ситуации, когда ученик путался и не знал, что делать, Николай Петрович также подходил сзади, просил кисть, вставал на место ученика и говорил, чтобы тот ему указывал, что нужно писать и как он все это себе представляет.

«Ну вот, вы же видите, и видите верно. Ведь это вы написали, а я только водил кистью. Вот так, как вы мне говорили, так и пишите. Берите верный цвет и тон и кладите его на верное место. Вот и все».



Этот, по-моему, правильный метод заставлял ученика встряхнуться и как-то активнее воспринимать видимое. И, действительно, эффект получался разительный. Все приходило в порядок, форма лепилась, решаемая светоносным цветом, получалась живописная среда.

«Проверяйте рисунок по вертикали и горизонтали. Все время сравнивайте отношения. Старайтесь верно определить общее состояние. Предмет у окна будет выглядеть иначе, чем тогда, когда вы его перенесете в темный угол. Пишите среду, в которой находится предмет. Свет определяет цвет и форму предмета. Один и тот же цвет предмета

36. Н. П. Крымов
Вечер. 1939

выглядит иначе в зависимости от той среды, в которой он находится. Рефлекс на предмете никогда не будет светлее самой освещенной точки этого предмета. Это грамота, которой вы должны овладеть, она должна войти в привычку, которую вы никогда не должны забывать».

Как все просто, определенно и правдиво! До этого мы слышали только какие-то предположения, основанные на догадках. А все, что говорил Николай Петрович, было весомым, убедительным и авторитетным.

Разъезжались на летние каникулы, кто куда. Работали все лето, стараясь внимательно изучать природу. Количество этюдов резко сократилось. Если раньше один перед другим до смешного хвастались наибольшим количеством привезенных этюдов, то при Крымове это стало не популярным. Привозили по пять-шесть проработанных этюдов и чувствовали, что это принесло пользу, и пользу большую. Если раньше хвастали еще и тем, что вот, мол, как сделал под Дерена или Сезанна, то теперь начали обсуждать, удалось ли изобразить состояние солнечного или серого дня, чем отличается утро от вечера или чем отличаются тени в солнечный день от общего состояния серого дня. Вставал вопрос правдивого изображения натуры.

На просмотрах Николай Петрович делал критические замечания. Ни одна мельчайшая деталь в работе от него не ускользала.

«Если вы пишете воду и отражение в воде, то помните, что в отражении все контрасты сближаются». Или: «Место на земле в солнечный день, на которое упала тень от деревьев, будет темнее, чем это же место в серый день, когда рефлектируют светлые облака».

Когда все хорошо и работа спорится, а за тобой наблюдает и воспитывает тебя отличный педагог, то время летит незаметно. Незаметно наступил срок написания дипломов. Как-то однажды во время занятий, незадолго до начала диплома, Николай Петрович говорил нам, как можно разработать простой этюд в сюжетную картину.

Для примера он взял и написал у одного ученика в углу холста занесенные снегом крыши с трубой и стену дома, забор и дерево, и все это освещалось солнцем. Получилось очень живо, а снег так и горел на солнце.

«Жизнь начинающего художника трудна и сложна»,— говорил Николай Петрович.

«Не стремитесь за славой, за известностью — трудитесь. Признание придет тогда, когда вы создадите по-настоящему значительную вещь. Не беспокойтесь, она не пройдет незаметной. Настоящее оценят безошибочно. Если вы сделали даже только одну вещь, но это был шедевр, а дальше вас постигли срывы и творческие неудачи, художник не бездонная бочка, то и тогда вам поверят и скажут: „А помните, он написал какую вещь?“ Но продолжайте трудиться всю жизнь — не следуйте примеру тех, кто ссылаясь на „ту единственную вещь“, дальше делает всякий мусор».

Весело рассмеявшись, Николай Петрович продолжал: «Но нам мусора делать не нужно. Это нам не годится».

«Допустим, вам нужно написать зимнюю тему с фигурами, а у вас на натуру нет денег. Вы возьмите и напишите с натуры этюд, ну, вот хотя бы такой, как я сейчас написал. Снег у вас есть. Нарисуйте фигуры, а тона и цвет возьмите с трубы. Цветом железа на трубе у вас, допустим, будет написан платок на голове — может же быть темный платок,— а пальто напишите таким, как труба. Тень от фигуры на снегу будет такая же, как тень от трубы на крыше. Но ведь вы напишете не только одну трубу, а и дом, и забор возле дома, и дерево. Вот все это вы можете перенести на фигуры, то есть тона и цвет, и у вас будет правдивая вещь. Но лучше делать все с натуры».

Прошло время учебы. Мы окончили училище, но связь с Николаем Петровичем продолжалась.

Мое отношение к Николаю Петровичу граничило с преклонением перед ним. Он мне казался каким-то недосягаемым гигантом. Его эрудиция, культура, знание жизни покоряли меня. Мне всегда думалось, что в его лице я вижу всю ту плеяду прославленных русских художников, которыми мы гордимся, которых мы ценим за поэзию, за мечтательность, за великий гуманизм их произведений, за большое открытое русское сердце.

Николай Петрович и принадлежал к этой плеяде художников. Мне даже порой казалось, что у него какой-то свой, особый аромат — от него веяло Третьяковкой, Русским музеем, его мастерской. Когда я на него смотрел, то видел в нем и русскую масленицу, и тихое знойное лето с запахом лип. Видел и снежную зиму, и печальную осень с вереницей улетающих журавлей, и «пьяную» волнующую весну. Но ясный и реальный образ запечатлелся в мудром, умном и добросердечном человеке и, прежде всего, в большом художнике и первоклассном живописце.

Я был счастлив тем, что бывал у Николая Петровича. Счастлив потому, что у него многому мог научиться, многое понять и увидеть не только в вопросах искусства, живописи, музыки и литературы, но Николай Петрович, на редкость внимательный и чуткий человек, был мне, если так можно выразиться, и духовным отцом.

* * *

Живой, веселый и радостный, Николай Петрович очень любил мальчишек.

«Эти всё знают,— говорил он, стараясь скрыть улыбку.— Любую справку о том, что творится на улице и во всех дворах, можно получить только у них. Никакого домоуправа не надо. Ей-богу, домоуправ меньше знает! Они ведь везде летают. До чего наблюдательные!

37. Н. П. Крымов
Русская деревня. 1925

Вот вам нужно учиться у них наблюдательности. Как-то я возвращался от врача. Гляжу, а их целая ватага. Посмотрели на меня и прошли мимо. А вид у меня, наверно, был плохой. На следующее утро сижу я у окна и вижу, как эти самые мальчишки мучают кошку. Я высунулся в окно и закричал им сверху, что если они не перестанут ее мучить, то я спрыгну в окно и надеру им уши. Один из них посмотрел на меня и говорит своим приятелям: „Да ведь это вчерашний мужик". Потом посовещались о чем-то, и тот же опять как крикнет: „А слабó прыгнуть". Я так и сел». Николай Петрович залился раскатистым смехом, повторяя фразу: «А слабó прыгнуть?!»

Это ему очень понравилось: «Нет, вы представляете? Слабó! Конечно, слабó. Но какая наблюдательность. Заметили, что болен, а еще грозится, что прыгнет. Вот академики-то!»

Николай Петрович обладал исключительным юмором и каким-то задорным, мальчишеским озорством в хорошем смысле этого слова. Его рассказы о молодых годах, проведенных в компании таких прекрасных художников, как К. Коровин, В. Серов, Н. Сапунов, могли бы занять целую книгу. Словесно нарисованные им картинки праздничных и масленичных гуляний, совместных поездок с этими художниками и разных других развлечений были удивительно разнообразны и смешны по ситуации, по своему юмору. Смеяться Николай Петрович умел отменно, добродушно, заразительно.

Крымов был до самозабвения влюблен в живопись. Он мог без конца о ней говорить.

Помню, как-то мы шли с ним по Кропоткинской улице. Солнце уже садилось. Небо в перспективе улицы среди домов сияло ослепительным светом. На фоне домов, по тротуару шла нам навстречу какая-то женщина в белом берете. Берет на этом темном фоне домов сиял сильным белым пятном. Николай Петрович сказал: «Посмотрите, Петя, насколько берет, который так сияет, темнее неба», — и сам присел на корточки на тротуаре среди проходящей публики и увлек меня за собой. Мы присели так, чтобы берет приходился как раз на фоне неба. И действительно, попав на сильный свет неба, белый берет погас и смотрелся силуэтом. Женщина удивленно смотрела на нас и, смутившись, прошла мимо, и публика тоже как-то странно на нас посматривала. Николай Петрович смеялся, и мы, поднявшись, продолжали свой путь дальше.

«А ведь есть „мастера", которые этот белый берет напишут светлее неба. Это для „творчества"».

В другой раз, когда мы ехали с ним вечером в машине по освещенному электрическими огнями Арбату, Николай Петрович спросил: «Петя, какого цвета небо, дома, крыши, асфальт? А черт его знает, разве определишь? Пишите верными тонами, и выйдет. Непонятно чем, а горит! Есть художники, которые вечерние огни чистой желтой краской или белилами саданули бы для „ефехту": их ведь настоящая жи-

вопись и природа не волнует. Они пишут по поводу натуры, они и садятся-то к изображаемому предмету спиной. У них и за подрамник страшно взяться, или руку занозишь, или гвоздем пальто порвешь». Потом начал рассказывать о картине Федотова «Анкор, еще анкор!»:

«Помните, там в окне виден домик, а в домике огонек горит? Горит! А ведь чем взято-то? А за окном лунный свет! Все на чуть-чуть. Все на волоске держится. А труд-то какой? Вот так и нам надо писать». Николай Петрович никогда не говорил «вам», а всегда говорил «нам». Он себя не выпячивал и беседовал с нами, как старший товарищ. По-истине пример, достойный подражания!

Всякого рода болтунов и фразеров от искусства он сравнивал с микробами злокачественных болезней, которые отравляют молодые организмы ужасной болезнью безответственности и легкого отношения к труду, прикрывая все это измышлениями и громкими словами о так называемой «творческой индивидуальности». Высмеивал он их очень едко. Высмеивал всю несостоятельность их болтовни, всю ложность и нарочитую высокомерность их при очень бедном багаже знаний и умения.

Он всегда предостерегал нас от того, чтобы не оказаться в таком смешном положении, когда «внешний вид на десять рублей, а таланту на копейку». Живопись была для Николая Петровича священна, и оберегал он ее очень мужественно.

Воздух сотрясался от смеха, когда он рассказывал что-нибудь смешное. В своем образном юморе Николай Петрович подвергал уничтожающей критике все наносное, все фальшивое, что наросло, наслоилось в течение времени на здоровом теле русского реалистического искусства.

«У кого плохо дело с живописью, тот покупает мотоцикл и начинает шикарно одеваться, чтобы хоть этим обратить на себя внимание. Он создает впечатление загадочности... Такой „загадочный“ художник любит собирать вокруг себя зрителей, особенно дам. А так как не все дамы понимают в живописи, а больше любят загадочность, то начинают о нем много говорить, а это-то ему и нужно. Он становится модным».

Или еще: «Художник должен уметь переходить с котлет на сухари и обратно, потому, что ему иногда платят много денег, а иногда ничего. Ради искусства, ради занятий живописью он должен жертвовать всем. И вообще художник должен быть скромным человеком, потому что он весь в искусстве и ни на кого не обращает внимания. Ходит он тихо и говорит тихо, потому что он очень тонкий человек, и его все отвлекает и раздражает. Если было бы возможно, то он бы совсем ничего не ел и ни с кем не разговаривал, а только бы занимался живописью.

Когда я был молодой, то познакомился с одной девушкой, и она мне назначила свидание вечером, а у меня как раз был в это

время сеанс, и я пошел писать. Писал я долго и только слышал, как она тренькала палкой по забору, так как хотела, чтобы я оглянулся в ее сторону и бросил писать, а я „страдал“, но продолжал работать...»

Нужно было видеть выражение его лица в момент рассказа, чтобы по достоинству оценить его юмор. Затем Николай Петрович переходил почти на шепот и продолжал свой рассказ:

«Когда художник приносит на показ работу, то он поставит ее и тихо отойдет в сторонку и ждет. А принес он шедевр. Все смотрят и восторгаются, а он скромно стоит с опущенными глазами и только иногда подмигнет какой-нибудь хорошенькой даме и снова, как будто ни в чем не бывало, тихо дожидается решения своей судьбы. Вещь эта помещается в хороший музей. А на утро он у товарищей занимает деньги в надежде на большой аванс».

После каждого возвращения с летних каникул мы носили показывать ему работы на дом. Носили показывать и учебные работы уже будучи студентами в институте.

«Катя, дети пришли...» — всегда радостно говорил Николай Петрович своей жене, встречая нас. И Екатерина Николаевна, очень любезная и внимательная хозяйка, охотно принимала участие в домашних просмотрах и всегда старалась защитить того или другого автора, который попадал под огонь критики Николая Петровича.

Во время войны Николай Петрович, так как его квартира не отапливалась, некоторое время жил в квартире своего друга И. Москвина. Здоровье его резко ухудшилось, и он заметно состарился. Но дух его, его юмор и любовь к живописи были прежние. Он показывал нам работы Левитана, Серова и с большой любовью говорил об этих художниках.

Когда в 1954 году в Академии художеств была устроена его персональная выставка, для нас всех, его учеников, и для всех почитателей его живописи эта выставка была настоящим праздником. Мы пришли его поздравить.

Было очень тепло и трогательно в этот вечер. Николай Петрович, как всегда, занимал всех, много шутил и делился новыми творческими планами.

По возвращении из Тарусы в последний раз Николай Петрович привез очень хорошие, свежие, широко написанные, удивительно красивые и верные по состоянию природы пейзажи. Они подкупали своей простотой и какой-то чрезвычайно мудрой обобщенностью. Они были светлы и радостны. Они сияли, и я долго смотрел на них.

Николай Петрович вошел на костылях и попросил меня помочь ему сесть в кресло. Я взял его под руки и осторожно усадил. В горле что-то сжалось комом. Николай Петрович, когда-то высокий, плотный мужчина, теперь маленький старичок, просил меня посадить его... В этот момент мне хотелось его обнять и поцеловать. Он стал мне тогда еще ближе и дороже.

Николай Петрович попросил пододвинуть кресло к окну и начал смотреть принесенные мной работы.

Все так же, как и раньше. Ни малейшей уступки ни в чем, так же долго и внимательно рассматривал. Так же тонко и верно подмечал хорошее и плохое и так же мудро давал советы...

Большой художник и живописец, требовательный к себе и другим, Николай Петрович был скромен, но нетерпимо относился ко всякого рода болтунам в искусстве.

Москвич по своему рождению, по крови и натуре русский человек, он любил свою родину, любил Москву, Подмосковье и все свое творчество отдал любимым местам.

Н. Г. Машковцев [1]

ЖИВОПИСЬ КРЫМОВА

Самые ранние вещи Крымова кажутся навеянными нежным и жизнерадостным колоритом московской весны. Уже в них налицо бесконечное желание художника слиться с природой, дышать весенним дыханием, ощущать зарождающееся тепло весеннего солнца. Он выступает воистину как «открыватель новых земель», до него никем не увиденных. Ему присуще умение находить необыкновенно своеобразные мотивы, разрабатывать такие уголки родного пейзажа, которые непременно пропустил бы всякий другой, более поверхностный взгляд. Он способен надолго приковать внимание зрителя к мотиву, который в картине другого живописца играл бы роль третьестепенной детали. Внимание к природе, исключительная напряженность любовного ее изучения — вот качества, неизменно присущие всем его произведениям.

По сосредоточенности мотивов Крымов едва ли имеет себе равных среди современных советских живописцев. Ему не надо покидать своего родного двора и незачем ездить в экзотические страны. Как гениальный музыкант, который умеет расслышать определенный звуковой строй в уличном шуме, Крымов находит живописные глубины и за ними глубокое внутреннее содержание тут же, рядом. В его живописи — это относится в особенности к живописи последних лет — нет и не может быть ни одной фальшивой ноты, ни одной, которая расстраивала бы тональное построение целого. Крымов владеет драгоценнейшим даром живописи — тоном. И именно живописный тон есть такое же обязательное и необходимое для живописца качество, как абсолютный слух для музыканта. Картины, которые, в сущности говоря, недостойны быть названными живописью, картины, лишенные тона, являются мертвыми схемами природы, а природа выражает себя только в той живописи, которая обладает тоном. Поэтому так ничтожны и убоги все попытки живописцев, не владеющих тоном, выразить природу в своих картинах. И поэтому только художник, одаренный живописным тоном, в сущности говоря, может быть с полным правом назван живописцем. Крымову принадлежит это умение в высокой степени. Тональная ткань живописи Н. П. Крымова создается из бесконечно внимательного анализа тонового выражения цвета.

Живописный метод Крымова представляется исключительно простым и поучительным. Точный контур лежит в основе его живописи, определяя границы валеров. Эта деликатнейшая роль контура ни-

---

[1] Юный художник. 1984. № 9. С. 9. (Печатается с сокращениями).

чего общего не имеет с рисунком, ограничивающим форму, рисунком, вносящим графический момент в живописное искусство. Живопись Крымова идет не от предмета, не от восприятия формы, выражаемой в рисунках, а от восприятия пространства, живописную организацию которого художник постигает, определяя соотношения, связь и относительную силу тонов.

Крымов выражает пространство и предметы соотношением тонов, всецело базируясь на изучении природы. Поэтому тон крымовской живописи всегда правдив и реалистичен, он не выдуман художником, а является глубоким выражением самой натуры. Крымов всю жизнь борется против «локального цвета», отрывающего искусство живописи от натуры.

А. Л. Лидова

ОТЕЦ И СЫН КРЫМОВЫ

20 апреля (3 мая) 1884 года в семье художника Петра Алексеевича Крымова родился сын Николай.

Семья Крымовых жила на тихой улочке старой Москвы около Патриарших прудов в старом доме с большим садом, характерным для того времени.

Петр Алексеевич был портретистом и педагогом, преподавал рисование в московских гимназиях.

Учителем его был крупный портретист пятидесятых годов прошлого века — профессор С. Зарянко. Петр Алексеевич был его любимым учеником. В студенческие годы он учился и жил вместе со своим другом И. Шишкиным. В дружбе был и с А. Саврасовым.

Увлекаясь работой над портретом, Петр Алексеевич написал портреты жены, дочери Любови, сыновей. Много работал над заказными портретами. Еще в годы ученичества по рекомендации Зарянко написал одного из профессоров Московского университета. Портреты Любови, любимой сестры Николая Петровича, моей матери, хранятся у меня. На одном из портретов мама еще девочка в красной шапочке, а на фоне лес и серый волк. На другом портрете ей 18 лет.

Петр Алексеевич был замечательным семьянином. Добрый, большой души человек, он до причудливости любил своих детей. Мать Николая Петровича — Мария Егоровна была красивой, веселой женщиной с волевым характером. Держала дом в своих руках, и весь быт подчинялся ее здравому, хотя и своенравному характеру.

В семье сохранились старые русские традиции. Жила любимая няня Васюта (Васса). Вошла она в семью Крымовых еще крепостной девочкой; вышла замуж, вырастила дочку, но уйти не захотела. Так и прожила в нашей семье до глубокой старости.

С Васютой, преданным, верным и близким человеком, нянчила и растила Мария Егоровна всех детей, а их было двенадцать. Родители Николая Петровича были людьми общительными, гостеприимными. В доме было людно, шумно, весело. Всегда кипел самовар, подавали пироги, варенье из шептолы. Пастила, яблоки на возах ввозились торговцами прямо во двор дома, занимаемого семьей Крымовых. Двор и сад напоминали поленовские «Московский дворик» и «Бабушкин сад».

На рождество ставилась большая елка с подарками и игрушками. Дети с нетерпением ждали 9 марта, когда на площадях и Птичьем базаре на Трубной площади под радостные крики выпускали из клеток птиц.

Старшие братья Василий и Алексей были на десять-двенадцать лет старше Николая Петровича, и, естественно, все детство и юность его прошли в дружбе с младшими сестрами Любовью и Марией.

Увлекательно проходило лето. Отец прививал любовь к природе, учил, как надо вникать в изображение предметов, как видеть точно и подробно. Мир становился краше и обширней. Заметив дарование младшего сына, учил его рисовать с натуры и по памяти.

Молодежь любила играть в русские народные игры: лапту, городки, чижика, бабки. Сами мастерили и запускали нарядного змея с шелковым разноцветным хвостом. Но любовь к рисованию брала свое.

Когда старшие братья стали студентами, то со своими друзьями устраивали художественные вечера. Ставились небольшие пьесы, пели, танцевали. Ходили на костюмированные вечера. Любили гулять на Девичьем поле, ходили в балаганы на Воробьевых горах, где происходили народные гулянья. Катались с гор на санках.

Перед пасхой, в вербное воскресенье на Красной площади открывалась большая праздничная ярмарка. И чего там только не было: яркие цветы, верба, на лотках конфеты в пестрых обертках, на небольших щитах продавались разноцветные обезьянки, бабочки, которыми любила украшать себя молодежь. Трещали «тещины языки». В стеклянных колбочках прыгали чертенята. Разноцветные шары, как облака, плыли над площадью. А на середину площади выезжали купцы на рысаках в колясках, демонстрируя наряды жен и дочерей. У Николая Петровича был небольшой этюд на эту тему «Верба».

Бегали на галерку в частную оперу С. Мамонтова, слушать Ф. Шаляпина, в Малый театр — смотреть спектакли с М. Ермоловой и О. Садовской. Любимцем сестер был Л. Собинов. В музее-квартире Собинова есть работы Крымова.

В семье Крымовых много рисовали, писали (старший брат Василий тоже был художником и педагогом), толковали об искусстве.

Николай Петрович в детстве любил писать пейзажи даже на страницах учебников и книг. Мальчик был он стройный, как все дети в семье, светлоглазый, но, как исключение, весь в веснушках, его даже звали «конопатик».

Когда младший сын окончил реальное училище, Петр Алексеевич стал готовить его к экзамену в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Влияние отца на формирование мировоззрения Крымова было значительным, ему юноша обязан крепкой академической грамотностью. В 1904 году вторым по списку Николай Петрович был принят в Училище.

В тот год вся семья Крымовых переезжает на Большую Тверскую-Ямскую в пятиэтажный дом Волкова. Вскоре старший брат Алексей, хирург, впоследствии академик АМН СССР, женится и уезжает в Киев; выходят замуж сестры.

В 1907 году умирает Петр Алексеевич, в нем Крымов теряет учителя и друга. В квартире остается Мария Егоровна и братья Василий и Николай. Живет и няня Васса. Николай Петрович много работает в своей комнате — она же мастерская. Бывало, что работы пропадали, и на вопрос: «Где этюды?» получал исчерпывающий ответ: «Сожгли. Еще напишешь».

В их уютной семье часто, особенно по воскресеньям и праздничным дням собирались друзья и знакомые. Жили в это время скромно, но было весело, шумно, непринужденно. Спорили, пили чай из самовара, конечно, с пирогами и вареньем, которое мастерски варила Мария Егоровна. Играли в девятый вал, чтобы доставить удовольствие матери. Она очень любила эту карточную игру. Музицировали. Николай Петрович обладал хорошим голосом и слухом. Пел под старинное фортепиано, а то и дуэтом с женой брата Василия. Она и аккомпанировала. Однажды в компании пел с Федором Шаляпиным, тот его хвалил и советовал учится. Но стоило это дорого, и вопрос о пении отпал.

38. Н. П. Крымов
Морозный день. 1939

У Крымова в юности самым близким другом был Н. Сапунов, а потом Г. Якулов. Сапунов и Крымов виделись каждый день, то Крымов у Сапунова, то Сапунов у Крымова, и, конечно, Крымов был под влиянием Сапунова. Присоединялся обычно и Якулов. Были они очень разные, но все были интересные, живые, остроумные.

Крымов был дружен с художниками Н. Клодтом, Н. Милиоти. В их компанию входили также М. Аладжалов, А. Арапов — ближайший товарищ и друг Сапунова, скульптор П. Бромирский, А. Кожебаткин, работавший в издательстве «Мусагет». В дальнейшем он имел свое издательство «Альцион». У Кожебаткина в издательстве всегда бывали интересные люди, здесь познакомился Крымов с А. Блоком, М. Кузминым, В. Ивановым. По их просьбе для сцены в кафе—подвальчике «Бродячая собака» в Петербурге Крымов написал декорации.

В молодые годы Николай Петрович был статный, интересный, шумный, говорил громко. Неутомимый, веселый, он бывал то суров, то удивительно добр. Он верховодил ватагой молодых талантливых художников, был заводилой и любил проповедовать, настаивал и подчеркивал, что художник является личностью, должен заниматься только тем, что глубоко любит, иначе для него нет искусства, творчества и жизни.

После дня работы, а работал Крымов много и ежедневно, не любил сидеть дома. Собирались часто у сына С. И. Мамонтова Всеволода. Здесь бывал весь триумвират — Крымов, Сапунов, Якулов — и многие другие художники, архитекторы, часто бывал архитектор В. Кузнецов. Константин Коровин порой ночь напролет веселил всех своими рассказами.

Николай Петрович был человеком большого азарта. Играли у Филиппова в кофейной в бильярд и кегли, ездили на скачки.

На Тверском бульваре был ресторан-павильон «Грек». В нем собирались художники, архитекторы, поэты-символисты А. Белый, В. Брюсов, К. Бальмонт и другие. В 1910 году были выполнены для литературно-художественного кружка декорации-павильоны: «Испанское кабаре» (Сапунов), «Кавказский духан» (Якулов), «Русский трактир» (Крымов). Москвин изображал полового, в чайниках подавал шампанское. С этого времени и началась их дружба.

Лето, как правило, проводили в Подмосковье, снимали дачи в Серебряном бору, Кунцеве, Мазилове, Всехсвятском.

В 1908 году совершили поездку в Крым, который оставил Николая Петровича равнодушным, понравился ему только Севастополь. Он любил среднюю полосу России с ее полями, необозримыми просторами, тихими уголками, тишину, закаты. В эту пору написаны «Обрыв», «Сосны».

В 1913—1916 годы жили в Краскове. Дача была большая, двухэтажная, вмещала всю семью. Николай Петрович обосновался на-

верху, и, когда бывал дома, его всегда можно было видеть работающим на балконе. Писал много. Любил заросшие кустарником берега речек Пехорки и Македонки, на вырубках лилово-красные цветы иван-чая. Все этюды, написанные в Краскове, были проданы с выставки «Союза русских художников».

Гуляли, ходили на Шарыгинские пруды к водяной мельнице у глубокого омута с красными глиняными берегами с густою чащей деревьев. Собирали грибы. Народу было мало, а грибов белых много. Любил Николай Петрович и рыбную ловлю. Даже с Пехорки приносили хороший улов. Купались в деревянных купальнях, теперь не существующих. Катались на лодках. В саду была устроена большая площадка, ежедневно играли всей семьей в крокет, начиная с Марии Егоровны и кончая нами — детьми. Азарт был страшный, шум, крики сестер и братьев. Играли даже вечерами при свете керосиновых ламп, подвешенных к соснам.

Николай Петрович много писал. Закончив пейзаж, он спускался в сад, устраивал работу у причудливых корней сосен и, собрав всех, лукаво улыбаясь и прищуриваясь, вопрошал: «Ну как?»

В 1916 году Николай Петрович вместе с Екатериной Николаевной, дочерью художника Н. Досекина, поселился на Пречистенке, в Полуэктовом переулке, где стали у них собираться Г. Якулов, К. Коровин, М. Аладжалов, В. Мешков, К. Первухин, П. Петровичев, Л. Туржанский, реже В. Сахновский с женой, Ф. Михальский — администратор МХТ, В. Массалитинова, О. Серова, дочь В. Серова.

Лето 1917—1918 годов проводили всей семьей в Рязанской губернии в имении В. Мамонтова. Дом стоял на берегу Оки. Открывались просторы заливных лугов, белели церкви села Белоомут. Справа непроходимые леса, слева переезд с высокими, спускающимися к реке обрывами, покрытыми незабудками. Приезжали соседи на орловских рысаках, запряженных в коляску. Ямщик затянут в поддевку, картуз — с павлиньими перышками. Ловили рыбу, но больше ели копченых стерлядей, которых приносили рыбаки.

Много Николаем Петровичем было написано этюдов, но и времени отдыху отводилось немало.

В 1920—1927 годах жили в Саввинской слободе, в трех верстах от Звенигорода. Над горой Саввино-Сторожевский монастырь XV века. Железная дорога была только до Голицына. От Голицына ехали на парных лошадях с бубенцами и колокольцами.

Жили в доме художника Алексея Сергеевича Рыбакова, который был расположен к Крымову.

Николай Петрович писал много. Это была пора расцвета его таланта. Сейчас работы этого периода находятся в музеях. Среди них: «Дом Рыбакова», «Русская деревня» (последнюю очень хвалил В. Васнецов), таблица изменений в пейзаже по тону и цвету в разное время суток и многое другое.

В 1920 году познакомился с И. Остроуховым и встречался с ним до конца его жизни в 1929 году, дорожил его мнением, уважал и ценил.

В том же 1920 году начал работать для театра, он одним из первых после революции приступил к педагогической работе во Вхутемасе, потом в Политехническом институте, Пречистенском практическом институте на факультете Изобразительных искусств, где работали Ульянов, Ватагин.

В 1934—1939 годах преподавал в Изотехникуме памяти 1905 года.

С 1928 года летом жил в Тарусе. Сначала у скульптора В. Ватагина, женатого на дочери художницы А. Ржевской, автора «Веселой минутки». Крымов часто писал с балкона второго этажа Оку. В 1932 году снял дачу на Воскресенской горе с замечательным видом на Оку. Отсюда написан «Летний день в Тарусе». Потом на улице К. Либкнехта. Ходил много с этюдником. Писал с восьми утра.

Живущие в Тарусе художники приходили к Николаю Петровичу, приносили свои работы, которые он внимательно смотрел и делал замечания. Радовался, когда находил хорошими.

В 1939 году приходили Ф. Решетников, Л. Бродская, Ф. Богородский с женой С. Разумовской, А. Гиневский, В. Левик, Н. Соколов, живший в Поленове.

В 1936 году познакомился со скульптором И. Менделевичем, с ним часто бывал в его громадной мастерской в Гранатном переулке. Исаак Абрамович лепил бюст С. Буденного, а Николай Петрович писал его портрет, который находится в Музее Революции. Менделевич лепил в это время и бюст В. Чкалова. В одной из комнат находился большой бильярд. Вечерами собирались Крымов, Москвин, приходивший с А. Тарасовой, В. Чкалов. Играли в бильярд долго и азартно. С безумной скоростью отвозил Чкалов Николая Петровича домой, который, как он сам рассказывал, от стремительности «полета» ложился на пол машины.

Во время войны, вернувшись из Тарусы, Крымов чувствовал недомогание, болел. Дом на Кропоткинской вышел из строя, и Москвин предложил поселиться в его квартире в Брюсовском переулке, где продолжала жить его первая жена Любовь Васильевна, сестра Е. Гельцер, и семьи сыновей Федора и Владимира. Владимир играл в театре Вахтангова. Федор был убит на войне.

В этой квартире Крымов прожил все военные годы. Работал мало, тяжело болел. Когда болезнь не давала работать, много читал. Особенно любил Островского, Гоголя, Пушкина, Мопассана, Тургенева, Лескова, Салтыкова-Щедрина. Навещали его соседи по дому А. Щусев, Л. Леонидов, Е. Гельцер, ученик А. Гиневский.

В 1942 году Крымову было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

После войны, невзирая на болезнь, летом продолжал снимать дачу и жить в Тарусе до последнего года жизни.

В Москве в зимний день Крымов упал на улице и сломал бедро. Шел, как обычно, в Дом ученых играть в бильярд.

Летом уехал в Тарусу. Ходить почти не мог, опирался на палку. У дома сеяли для него рожь и овес. Эти кусочки полей Крымов писал с балкона с большим увлечением.

Зимой писал цветы, а из окна свои любимые крыши, то под дождем, то под снегом. Писал, как обычно, из столовой, так как мастерской у него никогда не было. Мольберт, на котором Крымов писал у себя в квартире, принадлежал Валентину Серову, и, как память о нем, был подарен Николаю Петровичу женой Серова, Ольгой Федоровной.

В 1949—1958 годы в осенние и зимние дни приходили к нему, как всегда, художники, приятели П. Корин, Н. Ромадин, искусствовед А. Зотов, семья Нестеровых, А. Макаревский, Т. Гринчар, О. Хортик (внучка Серова), Н. Соколов, семья Ватагиных, профессор Е. Краснушкин, С. Разумовская.

Ученики приносили этюды — Ф. Глебов, П. Малышев, С. Викторов, А. Гиневский, В. Левик, Ю. Кугач, Н. Соломин, Д. Домогацкий, А. Айзенман и многие другие. Пили чай, но уже не из самовара. Крымов, как всегда, был весел, тонкий юмор не покидал его. Он по-прежнему внимательно следил за творчеством своих учеников и многим художникам помогал разобраться в закономерностях реалистического живописного мастерства. Живо интересовался и расспрашивал, что творится в искусстве.

Третья персональная выставка Крымова открылась в залах Академии художеств в 1954 году. На свою выставку он ни разу не ходил. Пришли его поздравить домой президент Академии художеств А. Герасимов, П. Сысоев, Ф. Решетников, Л. Бродская, Ф. Богородский. Вечером пришли поздравлять все его ученики.

Скончался Николай Петрович весной 6 мая 1958 года у себя на квартире в Полуэктовом переулке (теперь Сеченовский), в доме № 8, где прожил 42 года. На этом доме в 1969 году была открыта мемориальная доска. Похоронен Крымов на Новодевичьем кладбище.

Ф. Н. Михальский

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Когда возникают перед глазами светлые дали верховий Оки, ее низкие обрывы, заливные луга, густые прибрежные кустарники, когда подъезжают к Тарусе, то все, знающие и любившие творчество Николая Петровича Крымова, непременно вспоминают его. Он жил здесь много лет, любил эти края, запечатлев в своих работах неповторимую прелесть средней полосы России, ее лиственные леса, холодноватость прозрачного неба, отмели, отливающие золотом под летним солнцем, домики, освещенные тихо угасающими малиновыми закатами.

Именно о Крымове подумал К. Станиславский, когда в сезоне 1915—1916 года Художественный театр решил вновь поставить «Чайку», пьесу, напоенную красотой русской природы. Нужен был художник, который нашел бы краски и форму для показа «колдовского озера», около которого разыгрывается трагедия Нины Заречной; нужен был художник, который сумел бы силой своего таланта создать в декорациях летние ночи, когда под светом луны блестит на плотине «горлышко разбитой бутылки»; жаркий летний полдень, когда озеро сверкает под горячими лучами солнца; или позднюю осень, когда за окнами дома шумят облетевшие деревья в саду. В протоколе Правления МХТ 8 сентября 1915 года появляется запись о «предложении Константина Сергеевича пригласить большого художника для декораций „Чайки“ — Жуковского, Крымова». Но «Чайка» в этот сезон не пошла, и встреча с Н. Крымовым не состоялась.

В 1922 году театр, готовясь к гастролям в США, должен был заново сделать декорации второго акта «Вишневого сада» — легче, удобнее для перевозок и монтировок, но, конечно, сохраняющие поэзию угасающего летнего дня. И Станиславский решает поручить эту работу Крымову.

Много раз занавес открывал перед европейскими и американскими зрителями чудесный русский пейзаж: на первом плане сцены лесную поляну, окруженную деревьями и уже охваченную вечерними тенями, а за ней — на втором плане — березы и лесные дали, залитые светом уходящего жаркого дня. В созданных декорациях так уместны и гармоничны были слова Лопахина:

«Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны по-настоящему быть великанами».

В 1925 году Художественный театр начинает работать над комедией Островского «Горячее сердце». Режиссура ищет нового ее раскрытия и, естественно, ищет художника, подлинно национального, любящего и чувствующего русскую природу, знающего быт старой России, умеющего вдобавок увидеть все это не только с позиции любования и красивости, но и умеющего показать за этим гнетущий мир купеческого «темного царства».

На такую большую ответственную работу, которую театр хотел сделать после американских гастролей, приглашают Крымова.

Вот его собственные слова о своей работе: «Первый заказ декораций для „Горячего сердца“ мне сделал И. Судаков. После беседы с ним я стал работать над пьесой и к осени сдал семь эскизов, однако они не были приняты, несмотря на то, что я стремился создать декорации возможно ближе к замыслу Островского. Все же В. Лужский также не принял их, сославшись на свое очень хорошее знание купеческого быта („Я сам ведь купец“,— сказал Лужский).

Я стал бывать на репетициях, прислушиваясь ко всем разговорам. Но когда приехал И. Москвин и начал репетировать, то для меня стало ясно, что надо делать другие эскизы. Я стал работать, учитывая творческую характеристику, которую давал Москвин Хлынову. Все, что он делал на репетициях, как показывал свою роль, все это было подобно взрыву шампанского. И вот я показал дачу Хлынова Станиславскому. И голубые колонны, и розовая роспись террасы под мрамор, и белые статуи — все это мне представлялось отвечающим озорному характеру Хлынова — Москвина.

К. Станиславский начал сомневаться, однако пригласил для совета В. Симова. Последний принял мою работу, как и принял И. Москвин. С ними согласился и Станиславский».

Успех спектакля — актеров, режиссуры и художника — был очень значителен. Такого Островского новая, советская общественность приняла целиком.

Уже первый акт показывает, каким представляется художнику «темное царство» Хлыновых, Курослеповых. Темные давящие столбы невероятной толщины поддерживают крышу над крыльцом дома Курослеповых, где томится и бьется горячее сердце дочери его Параши. Все крепко, все добротно, но все удушает человеческую жизнь. Посреди могучее «крымовское» дерево. Здесь, под древом, разыгрываются эпизоды жизни купца Курослепова, здесь угощают градоначальника, с его помощью ловят домашнего вора, слышатся страстные монологи Параши. Но все скрывают от людских взоров высокий забор да крепко сколоченные ворота.

Дальнейшее развитие событий пьесы приводит на площадь, к «присутственным местам». Налево — типичный казенный дом николаевского ампира, где живет и творит расправу градоначальник Градобоев, напротив — тюрьма, где отбывают наказание провинившиеся жи-

тели города. А дальше широкий простор реки, луга, леса, поля. Далеко слышна русская песня:

Ой, да ты калинушка,
Ты малинушка,
Ой, да ты не стой, не стой
На горе крутой...

Из-за кустов показывается громадная белая лебединая голова и изогнутая шея — нос лодки, на ней певцы и гребцы в красных кафтанах и черных картузах. Это «куражится» купец Хлынов. Он рыжий, с окладистой рыжей бородой, в европейских светлых в полоску брюках, но без сюртука, в одном зеленом атласном жилете, украшенном всевозможными медалями за «благие приношения на пользу отечества». Таков был эскиз Крымова, таким и сделал себя Москвин — Хлынов. Опять открывается занавес, и перед зрителем дача «безобразника» Хлынова. В течение многих лет, пока спектакль оставался в репертуаре, в этот момент зрители неизменно аплодировали художнику. На фоне яркой могучей зелени большого сада — нелепая терраса, расписанная под розовый мрамор, на ней голубые витые колонны, белые «мраморные» статуи. В этом вскрыта художником вся хлыновская сущность: «Ты моему нраву не препятствуй». Даже поставлен особый трон для хозяина, около него чучело медведя с подносом в лапах. И все ярко освещено прожекторами сценического солнца.

Хлынов ищет развлечений, и Островский приводит его к лесной дороге пугать богомольцев, среди которых убежавшая из дома Параша. Художник находит великолепное решение сцены, которая разыгрывается около старого сарая на дне оврага. Вечереет. Уже темнеет зелень, а на краю оврага, наверху, лес еще пронизан яркими лучами заходящего солнца. Здесь вся челядь Хлынова, переодетая, как и он сам, в нелепые театральные костюмы всевозможных красочных сочетаний. Здесь лошадь, которую изображают слуги, покрытые белой скатертью. О фантастических персонажах народных сказок, которых выводят на сцену режиссер и художник, говорит следующая запись в журнале репетиций: «Морды белых свиней посадить на каркас, доделать лягушек, чтобы не болтались круги; у черного и белого призраков сделать из мочалы волосы». И уже при лунном свете, заливающем это необычайное людское сборище, раздается разудалая песня и трагический вопль Параши:

«Трудно мне... Духу мне!.. Духу мне надо, а нет... Била меня судьба, била... а он... а он добил...»

В журнале «Красная нива» так писал В. Сахновский: «Художник Крымов Н. П. проявил исключительную зоркость в раскрытии драматурга. Это не был лубок, не был гротеск и не была красивость;— это — своего рода жестокость, достижение средствами сцены гоголевской сатиры».

9 января 1927 года в репертуарно-художественной коллегии обсуждался вопрос о приглашении художника для нового спектакля «Унтиловск» Л. Леонова. «Я попробовал бы Крымова»,— предлагает Станиславский. Очевидно, после «Горячего сердца» Константин Сергеевич почувствовал, что Крымову близка и понятна не только мягкая лирика русского пейзажа, но что он обладает острым взором художника, «своего рода жестокостью», которая поможет ему найти внешнюю форму унтиловского мирка, о котором житель Черваков говорит в пьесе:

«Снега наши пусты и привольны, сердца наши смирненькие, ссохшиеся, солнышко наше маленькое, несильное».

Автор пьесы своими ремарками вводит в житейский мрак и грязь городка, находящегося где-то далеко на севере страны:

«Скучная кривоватая пустота. Увеличенные фотографии висят боком, ломберный стол боком, стулья тоже боком, даже окна, даже самые стены куда-то наклонены».

Вся пьеса развертывается в интерьерах, подобных описанному. «Здесь только ветра́ свистят, да снега летят». Совершенно очевидно, сколь противоположен был весь этот мир светлому и теплому мастерству Крымова. Здесь он не имел возможности воспроизвести своих любимых просторов, густых лесов, полей, хотя бы и занесенных метелями.

И все же, когда занавес открывал «бусловское жилище», зритель понимал, насколько художник проникся темой автора и замыслом режиссера, используя при этом самые скупые изобразительные средства. Колорит был серо-зеленый и тускловато-коричневый. Все временно, неуютно, пыльно. Здесь живет ссыльный расстрига-поп Буслов, своеобразный философ. Здесь с утра до вечера пьют и бессильно злобствуют против новой, советской жизни да порой поют горькие песни:

Наша жизнь — туман над морем,
Золотой мой, золотой,
Мы вино мешаем с горем...

А вот жилье местного попа, отца Ионы,— какое-то затхлое бытие, укрывающееся от советского мира за грязновато-малиновыми стенами, за белыми кисейными занавесками, горящими лампадами, тощими фикусами да жаром огромной лежанки.

Художник нашел выразительную форму, отражающую гнилую сущность унтиловщины, и тем крепче помог зрителю сохранить в памяти отрицательное отношение к людскому мирку Унтиловска, о котором так говорит один из персонажей пьесы: «В реке, когда река идет, ни одна капля не смеет остановиться, иначе она гниет». Унтиловские люди не поняли и не хотят понять свежих ростков новой жизни, а «остановились и загнили».

Последняя встреча Художественного театра с Крымовым состоялась во время подготовки спектакля «Таланты и поклонники». Пожалуй, самыми удачными были декорации второго действия — театр в городском саду. Старые раскидистые липы окружают деревянное здание провинциального театра. В темной зелени разноцветные фонарики, здесь же, в саду сложены декорации и бутафория. Здесь-то и происходила одна из решающих сцен молодой актрисы Негиной, осмелившейся игнорировать общество «почетных» горожан.

Не только работа связывала Крымова с Художественным театром. Он был дружен и любим актерами старшего поколения, у них был общий язык, одинаковое понимание задач искусства. Надо было только присутствовать на беседах, когда за дружеским столом собирались Москвин, Крымов, Леонидов, Сахновский! К величайшему сожалению, время вычеркнуло из памяти подробности всех разговоров, вращавшихся, конечно, около театра. Это было своеобразное состязание остроумцев, тонких художников, знатоков жизни, во время которого Николай Петрович занимал одно из первых мест. В благодарной памяти осталось ощущение чего-то радостного, смелого, безудержно-веселого, остроумного.

В. Н. Попова

КРЫМОВ — ДЕКОРАТОР

Вспоминаю встречи с Н. П. Крымовым по работе над «Волками и овцами» и «Бесприданницей» Островского. Декорации для «Волков и овец» по эскизам Николая Петровича делал молодой художник-декоратор Сергей Петрович Гуняшев. Николай Петрович всегда с волнением следил за ходом работ. Приходил в мастерскую. Умел и потребовать то, что казалось ему необходимым, и похвалить.

«Вот тут, голубчик, надо солнышка бросить,— и ждал, не уходил. — Вот так хорошо. Вот хорошо!»

Какой парк написал он для третьего акта! Какие там были деревья! Не сосчитать оттенков зелени. Так и хотелось идти гулять под этими густыми, живыми, родными деревьями.

А во втором акте был такой куст сирени за окном, что, выйдя на сцену проверить все, что мне было необходимо, я забыла, что это генеральная ответственная репетиция, ушло куда-то ненужное волнение, и я остановилась, залюбовалась этим кустом, свежим, пахучим, прохладным и ласковым. Что же это за сирень! Какая прелесть! Гуняшев, поправлявший этот кусок живописи за окном, сказал: «Это я писал... ну, конечно, по эскизам Николая Петровича».

Звонки к началу акта заставили меня вспомнить, что я актриса и мне надо уходить за кулисы. И комнаты, и костюмы — все было русское, знакомое, верное по существу и неповторимое. Этого платья, дивана, стен я не видала ни в одном театре, но это было живое, обжитое, настоящее. Ни лишнего украшения, ни выдуманного, ничего ради оригинальности не было.

В «Бесприданнице» платья были «провинциального» города, как будто сшитые «провинциальной» портнихой.

А его Волга, от которой не отвести глаз: воздух, даль какая! Вот эта природа — моя, здесь я сидела и именно это видела с детства. Все близкое, все родное. Бескрайние дали моей родины, луга, кудрявые деревья, кудрявые кусты у реки. Деревянные дома. И теперь, когда я иду по тропинке луговой у реки и вижу деревья и кусты, растущие на извилистых берегах наших рек, я думаю и говорю: «Крымов». Когда я смотрю на утренний туман, тающий при восходящем солнце: «Крымов».

О нем можно говорить без конца. Но пусть лучше об этом расскажут люди, знающие, что такое живопись. Я же считаю себя

счастливой потому, что близко знала и работала вместе с таким художником, как Николай Петрович Крымов.

У меня есть его подарок — небольшой эскиз. Вечер, взошла луна над окном и отражается в воде. Николай Петрович сказал мне: «Вот здесь сижу я, а левее Иван Михайлович Москвин. Он рыбу удил».

Запомнилось, как на генеральной репетиции «Бесприданницы» Крымов сказал лестную для меня фразу. У меня нос толстый и мне все хотели его удлинить и утончить, а Николай Петрович рассердился, просматривая мой грим, и сказал: «На скрипку бантов не навешивают».

Ф. П. Решетников

ДОРОГИЕ ВОСПОМИНАНИЯ

Проучившись восемь лет в художественной школе и вузе, я все же считаю основным своим учителем Н. П. Крымова.

Его ясными и конкретными теоретическими основами я всю жизнь буду руководствоваться в постоянных поисках и решениях различных живописных проблем. Они помогают правильно понимать сущность реалистической живописи и способствуют развитию самых различных творческих индивидуальностей.

Одна из важных заслуг Николая Петровича состоит в том, что он доказал и обосновал закономерную связь тона и цвета в живописи.

Следуя теории Крымова, художник, конечно, при наличии определенных способностей, найдет верный путь в решении общего состояния природы, пространственности, материальности и цветовой напряженности. Являясь одним из лучших советских художников-пейзажистов, Николай Петрович доказал правильность теории на своих превосходных картинах.

У Николая Петровича много учеников, прямых и косвенных. Это художники реалистического направления самых различных жанров и почерков. Среди них — и молодое, и среднее, и старшее поколения. Многие из них отмечены народом и правительством за их заслуги в области развития советского изобразительного искусства. Я знаю также художников, которые считают себя учениками Крымова лишь на основе знакомства с его теорией живописи.

Своей четкой и последовательной теорией, замечательной творческой практикой Николай Петрович внес значительный вклад в развитие советского изобразительного искусства. За это мы всегда будем вспоминать его имя с благодарностью. Хочется рассказать о нескольких встречах с Крымовым, особенно запечатлевшихся в памяти.

* * *

В узком коридоре МОССХа у вешалки стоял, слегка сгорбившись, высокий человек в окружении молодых художников. Он подозрительно, чуть исподлобья смотрел на бойкого кудрявого парня в ковбойке, который довольно развязно жестикулировал перед его носом. Высокий человек, видно, не хотел с ним спорить, он надел кепку и направился к двери. Но в эту минуту в дверь вошли еще несколько художников, двое из которых очень приветливо поздоровались с ним и

тут же о чем-то заговорили; другие также почтительно ему поклонились и остановились около него.

Мне сказали, что это знаменитый Крымов. Я тогда не был знаком с его теорией и на творчество его большого внимания не обращал. Но здесь я почувствовал, что к этому человеку все относятся как-то особенно. Меня это заинтересовало. Я стал наблюдать и прислушиваться к их разговору. Но Крымову все же, по-видимому, очень хотелось уйти, поэтому после каждого ответа на вопросы, которые ему непрерывно задавали, он делал шаг в сторону дверей.

Вопросы касались главным образом технологии письма. Приятели жаловались, что масло проходит через грунт, спрашивали, как бороться с прожуханием, какой грунт лучше, как покрывать холсты лаком и т. д. Николай Петрович терпеливо отвечал на все вопросы.

Между тем его окружение уплотнялось и увеличивалось. В этот день, вероятно, было назначено бюро живописной секции, на котором предполагался просмотр этюдов, сделанных по какому-то заданию. Многие приходили с папками, пакетами. Николая Петровича стали просить остаться на просмотр этюдов. Он отказывался, ссылаясь на плохое самочувствие. Но все же с ним упорно не хотели расставаться. Заговорили о принципах живописи, о тоне, цвете. Упоминали Константина Коровина, Ван Гога и других. Я заметил, что небритый кудрявый парень в клетчатой ковбойке снова зашевелился. Он стал доказывать, что в живописи можно обойтись без тона. «Главное — цвет, и только цвет»,— настаивал он. Не желая, видимо, углубляться в этот разговор, Николай Петрович спокойно ему ответил: «Вы можете обходиться без тона, а я без него не могу. Желаю вам успеха». И он решительно направился к двери. Но сквозь толпу к нему пробился юноша с этюдником через плечо и стал просить оказать ему внимание — просмотреть его этюды.

Николай Петрович не хотел в такой обстановке что-либо обсуждать, но собравшимся вокруг эта непосредственность юноши понравилась, и они стали упрашивать Крымова уделить ему несколько минут. Почувствовав всеобщую к юноше доброжелательность, Николай Петрович улыбнулся своей доброй улыбкой и согласился посмотреть работы. Но где расположиться? Кто-то предложил пойти в зал. Крымов медленно покачал головой и сказал: «Туда я не пойду». Это вызвало веселое оживление: там были выставлены чьи-то формалистические работы. Тогда решили ставить этюды тут же, на столик перед зеркалом. Юноша быстро развязал пакет и стал выкладывать одну за другой работы на стол. Время от времени он поглядывал вопросительно на Крымова, а тот смотрел растерянно, смущенно, будто его в чем-то обманули и только тихо произносил: «Дальше».

Пакет уменьшался. Соответственно уменьшался и пыл юноши. Он уже вытащил платок, чтобы вытереть капельки пота, которые стали проступать на лбу.

Вокруг была тишина. Все ждали слова маэстро. Наконец пачка этюдов кончилась. Николаю Петровичу видимо не хотелось огорчать юношу, но хвалить его было не за что. Он вернулся к одной работе и сказал: «Вы, молодой человек, способный, но очень заблуждаетесь. Если хотите, приходите ко мне домой, я скажу Вам подробней о Ваших ошибках: здесь это трудно, а с Вами нужно толковать с самого начала».

Крымов начал заметно уставать. Все почувствовали это и расступились, когда он, попрощавшись, решительно направился к выходу.

40. Н. П. Крымов
Зима. Крыши. 1934

* * *

Николай Петрович редко появлялся в обществе художников. Все же я решился однажды попросить его приехать в мою мастерскую посмотреть картину, которую я тогда писал. Взяв такси, мы отправились на Масловку. У подъезда мастерских дома № 5 группа художников среднего и младшего поколения громко дискутировала. Когда Николай Петрович вышел из машины, дискусссия прекратилась, и все почтительно поздоровались, хотя лично никто с ним не был знаком.

Когда мы вошли в вестибюль, я с тревогой заметил, что вся компания ораторов следует за нами. Пока опускался лифт, Николай Петрович попал в их окружение и был засыпан вопросами. Мне стоило немало труда, чтобы вырвать его из этого кольца и усадить в лифт, куда все же успел проскочить один из компании. Не дожидаясь приглашения, он вошел в мою мастерскую вместе с нами. Правда, в молодые годы все было значительно проще, и замыслы свои мы не скрывали, и дверь в мастерскую всегда была для всех открыта.

Через несколько минут в дверь постучали и вошли еще двое из той же компании. В отличие от первого, эти все-таки попросили разрешения присутствовать при обсуждении моих работ. Но обсуждение нам пришлось начать не скоро. Слово за слово, вопрос за вопросом, и разгорелась беседа, которая грозила затянуться надолго, если бы я не приложил усилий, чтобы сосредоточить внимание Крымова на просмотре моих работ.

Вначале я показывал свои этюды. Они были написаны под свежим влиянием теории Крымова, которую я уже успел хорошо усвоить. Я узнал от Крымова то, что не мог узнать за восемь лет в школе и в книгах: теперь я поставил себе целью научиться правильно видеть природу в самых различных ее изменениях. Для этого я искал разнообразные моменты в природе: делал специальные постановки для того, чтобы решать определенные формальные задачи, не заботясь в данном случае о сюжете и художественной стороне этюда. По существу, это были эксперименты, которые никого не могли удивить. Но через них я прошел ту школу, которая явилась важным этапом в дальнейшем развитии моего творчества.

Николай Петрович понимал мои задачи, но все же он неодобрительно отнесся к односторонней тенденции этих этюдов. Наконец я поставил на мольберт картину, над которой много работал, но которой не суждено было увидеть свет. Она вызвала оживление у присутствующих и явилась предметом дискуссии, которая продлилась два с половиной часа.

В этой картине, которую я начал еще до встречи с Крымовым, я не соблюдал тех закономерностей, которые существуют в природе. Например, белое, находящееся на фоне золотистого вечернего неба,

было взято самым светлым пятном, хотя источник света исходил от неба. Я знал, что так в природе не бывает, но мне казалось, что так красивее, выразительнее для данного решения.

Николай Петрович стал доказывать, что врать нужно так, чтобы тебе поверили, ну, а если вы будете говорить неубедительно даже правду, вам не поверят. К тому же во всем должна быть логика. Зачем нужно, чтобы рубашка светила фонарем? То, что действительно должно светиться, этим гасится. В результате одно убивает другое, а нужно, чтобы оживляло. Он провел рукой по картине и, убедившись, что

41. Н. П. Крымов
Перед сумерками. 1935

она сухая, попросил разрешения «помазать» кое-где кисточкой, уверяя, что все это можно будет в дальнейшем начисто снять ваткой.

По правде сказать, при всем уважении к Николаю Петровичу, мне не хотелось, чтобы он это делал, так как моя работа являлась плодом моих долгих творческих исканий.

Я приблизительно знал, в чем заключалась моя ошибка и даже не одна, но я намерен был закончить эту картину в своем плане. Однако настойчивость ребят, которым уж очень хотелось проверить все высказанное Крымовым, заставила меня согласиться.

Я с тревогой следил, как он взял щетинную кисточку номер восемь и стал намешивать на палитре какой-то мутно-серый цвет. Затем он смело, но беспорядочно стал замазывать белую рубашку, изображенную на холсте. Вначале мне казалось, что он просто запачкал грязью белый цвет, но когда от белого ничего не осталось, я увидел неожиданное преображение: небо стало светиться, а рубаха, хоть и стала темнее, но казалась по цвету белее, чем была, и цвет, который вначале казался грязным, приобрел невероятную звучность.

Николай Петрович, видимо, сам довольный экспериментом, с лукавой улыбкой оглядел всех, затем положил кисточку, сел на табурет. Все были необычайно оживлены и восхищены тем, что произошло. Я тоже был восхищен, но, с другой стороны, и подавлен, так как я потерял свое представление о цвете.

Мысли путались в моей голове. В дальнейшем я решил оставить холст с поправкой Николая Петровича, как память о замечательном уроке, а картину начать на новом холсте с новыми выводами.

К сожалению, этот холст во время войны куда-то исчез, а нового я так и не начал.

Таруса

Летом 1939 года я поселился в живописном городке Тарусе, там, где летом обычно жил Крымов. Дача, которую он снимал, стояла на высоких сваях на возвышенном месте. Громадный, заросший травой и кустарником двор круто спускался к реке, окаймленной серебристыми ивами.

С большой террасы дома видна была панорама окских просторов, широкие луга, скирды прошлогоднего сена, поля, затем леса, уходящие в бесконечную синеву.

Каждое утро Николай Петрович торжественно выходил на террасу в своей академической шапочке, ставил холст на мольберт и тщательно подготовлял все необходимое к работе. Впрочем, тщательная подготовка у него начиналась всегда за много месяцев вперед. Уже с осени он выбирал подходящие размеры подрамников, имея в виду заранее намеченные мотивы.

Все его подрамники можно назвать классическими, их легко можно отличить от тысячи других. Холст набивал он самым аккуратнейшим образом, вбивая гвозди через абсолютно точные промежутки, ровно подворачивая края, которые он заклеивал после полосками бумаги, чтобы не проникала туда пыль. Эмульсионный грунт он всегда покрывал тонким слоем свинцовых или свинцово-цинковых белил. И только после шести-семимесячного просыхания холста Николай Петрович мог на нем работать.

Найдя композицию пейзажа и точные пропорции форм на листке бумаги, он переводил это на холст, после чего начинал писать красками.

Начинал он писать по-разному, в зависимости от задачи, которую он перед собою ставил. Когда писал неустойчивый момент в природе или какой-нибудь этюд в один сеанс, он начинал с общих масс и как бы все сразу.

Те картины, которые рассчитаны были на много сеансов, он начинал чаще всего с неба, затем шел от горизонта постепенно к первому плану, кладя, как он выражался, «верный цвет на верное место», как снайпер.

Писал он на подсолнечном масле. На своих многолетних работах он убедился в его прочности и стойкости. Работы Крымова не трескаются и не тускнеют.

Мотив, который в течение лета 1939 и 1940 годов Николай Петрович писал с высокой террасы, был довольно сложный. Почти каждый день в определенный промежуток времени он «священнодействовал» над ним. В результате получился чудесный солнечный пейзаж русской природы, который является сейчас одним из украшений Третьяковской галереи.

В плохие дождливые дни почти никто из нас не работал. Мы шли к Николаю Петровичу на террасу побеседовать, посоветоваться. Верный его друг Екатерина Николаевна с исключительной теплотой и радушием принимала «незваных» гостей и была всегда активным участником наших собеседований.

* * *

Как-то ко мне на террасу зашел Николай Петрович. Мы беседовали и смотрели на улицу. Улица, на которой мы жили, была узкая, немощеная, шла круто в гору и за кладбищем исчезала в березовой роще. По ней совсем мало ездили, и это позволяло художникам ставить свои мольберты в самом ее центре, не подвергая себя опасностям уличной катастрофы.

Посредине улицы рядом с пекарней, которая находилась в бывшей церкви, часто можно было видеть белый купол зонта, а под зонтом неподвижную фигуру в широкой шляпе — это сидел, согнув-

шись, как рыбак, напрягая свое внимание, художник Гиневский. Возле него стояли двое малышей: один смотрел на холст, а другой в упор разглядывал художника. Вокруг медленно похаживали куры, по привычке выискивая добычу в земле; тут же рядом наполовину вросла в землю разбитая бочка от цемента. Николай Петрович, ухмыляясь, сказал: «Если бы я был жанристом, то обязательно написал бы эту картину прямо с натуры».

В гору подымалась телега с пустой бочкой. Возле зонта седок остановил лошадь, посмотрел, что делает художник, закурил, затем, объехав, чтобы не задеть его, поплелся дальше.

Но вот на горе послышался оглушительный грохот телеги: лошадь неслась галопом, быстро приближаясь. Она промчалась мимо моей террасы и исчезла за облаком пыли. Нам показалось, что Гиневский вместе со своей «лабораторией» разнесен вдребезги. Николай Петрович не на шутку испугался. Но пыль стала постепенно оседать, показался купол зонта, стал проясняться силуэт головы и, наконец, вся встревоженная фигура художника. В руках он держал этюд, видно, спасая его от пыли.

«Ну, слава богу, жив! Это вам за то, чтобы вы не сидели так долго на одном месте,— обратился Крымов к Гиневскому.— Вам нужно было кончить работу час тому назад, а вы засиделись».

Николай Петрович весело смеялся, когда Гиневский рассказывал, что он пережил, когда на него неслась лошадь. Затем Николай Петрович рассказал, насколько важны для успеха в работе условия, в которых художник пишет пейзаж. Так, Левитан придавал этому столько же значения, сколько выбору самого сюжета.

* * *

Однажды в Тарусу приехали трое молодых художников специально для того, чтобы встретиться с Николаем Петровичем и показать ему свои летние этюды. Они приехали поздно вечером. Отыскав дом, где жил Крымов, они долго стояли у калитки, не решаясь войти в нее. Я знал, что в этот день Николай Петрович был нездоров и, вероятно лег уже спать, поэтому предложил ребятам пробыть до утра на моей даче. Когда мы пили чай, я спросил у них, знакомы ли они с Крымовым и почему именно ему хотели показать свои работы, а не какому-нибудь другому художнику. Один из них, высокий, худощавый, с озабоченным лицом, сказал, что он три года учился в ленинградской Академии художеств и был исключен за плохую успеваемость по живописи, но, по существу, он не успевал потому, что не был удовлетворен некоторыми профессорами и их методом преподавания живописи. И это приводило его к неуверенности в своих силах.

«Настоящее искусство,— сказал он,— можно смотреть бесконечно, оно никогда не надоест. А то, что делал я, мне опротивело.

Я потерял веру в себя, в своих учителей и вообще мне казалось, что великие русские мастера унесли с собой секрет настоящей живописи. Но однажды я зашел на выставку московских художников, которая была открыта в зале на Кузнецком мосту, 11. Среди многих работ я обратил внимание на небольшой, несложный пейзаж, который меня чем-то сильно привлек. На другой день я снова пришел на эту выставку и с еще бóльшим интересом смотрел на этот пейзаж, где были изображены крыши после дождя. Я почувствовал к нему ту силу, которая есть в произведениях Саврасова, Левитана, Коровина, и, поскольку автор этого пейзажа Николай Петрович Крымов оказался моим современником, чего я никак не предполагал, то и решил добиться встречи с ним, и пусть он мне скажет, есть ли у меня данные, чтобы стать настоящим художником. Если он эти данные подтвердит, буду просить его, чтобы он согласился быть моим учителем».

Двое других оказались студентами Академии художеств. Они когда-то вместе учились и теперь продолжали дружить.

Все они были ярыми поклонниками Крымова и решили вместе идти к нему. Мы сидели на веранде, пили чай, говорили, спорили до первых петухов.

Утром ребята развязали пакеты, чтобы показать мне свои работы. Предварительное обсуждение затянулось до двенадцати часов дня. Возвращаясь с утреннего этюда, заглянул к нам А. Гиневский. Познакомившись с ребятами и их этюдами, он предложил пойти узнать, здоров ли Николай Петрович и когда он может их принять. В этот момент у калитки своего дома показался сам Крымов. Мы с террасы приветствовали нашего учителя и рассказали о наших замыслах. Когда он узнал, что работы уже расставлены, он решительно направился к нам. Поздоровавшись, он стал внимательно осматривать расставленные по стенам этюды. Все молчали и напряженно следили за выражением его лица.

Иногда Николай Петрович спрашивал: «А это чей?» Некоторые этюды он хвалил, другие — как бы не замечал. Наконец, он отобрал несколько этюдов, поставил их к стене, а другие посоветовал убрать. Усевшись на стул, он еще раз внимательно просмотрел отобранные им работы, затем начал их подробно разбирать. При этом он приводил примеры из творческой практики Серова, Левитана, Коровина и других русских мастеров, ссылаясь на их произведения, вспоминал случаи из своей жизни и работы, а также искал в окружающей обстановке подходящие моменты и указывал на них как на подтверждение своих доказательств.

Я помню, что с одним доказательством Николая Петровича ребята согласиться никак не могли. На одном этюде крупным планом был изображен телеграфный столб. Верхняя его часть, приходившаяся на фоне светлого неба, была написана темнее нижней половины, которая была окружена темными строениями и кустами.

Николай Петрович сделал замечание, что это написано неправильно. Так будет казаться только тогда, когда мы будем смотреть на эту часть столба на фоне неба совершенно изолированно. Если же смотреть на весь пейзаж в целом, сравнивая все в отношениях, то верхняя часть столба, высветленная воздушной средой, на самом деле окажется светлее нижней части его.

По ту сторону дороги оказался похожий столб, который также своей верхней частью маячил темным пятном на фоне неба. Николай Петрович обратил наше внимание на него. Чтобы ясней было видно, пришлось всем сойти с террасы. Но ребята упорно не хотели соглашаться, что в натуре верх столба светлее низа. Тогда Николай Пет-

42. Н. П. Крымов
Солнечный день в июне. 1947

рович, вернувшись на террасу, попросил грунтованную картонку и палитру с красками. Он был немного раздосадован и хотел во что бы то ни стало наглядно доказать свою правоту. За несколько минут он написал столб и общую тональность, которая его окружала. Для неба он чуть протер грунт голубовато-желтовато-серым, и получилось точное совпадение цвета и тоновых отношений. Затем, показывая на этюд, он спросил у ребят, какая часть столба им кажется темнее. Ребята, всмотревшись внимательно, все же продолжали настаивать на верхней. Николай Петрович раскатисто захохотал, как Мефистофель, и попросил у меня два листочка белой бумаги. На его этюде, так же как и в натуре, верх столба действительно казался темнее. Но так только казалось. Он положил с обеих сторон столба по листку белой бумаги так, что столб целиком оказался на белом фоне. Затем он пригласил всех посмотреть и определить, какая часть столба темнее. На этот раз было совершенно очевидно, что верхняя часть светлее.

«Вот видите,— сказал торжественно Николай Петрович, снимая листки бумаги с этюда.— Я все-таки оказался прав».

Так в течение одного часа ребята услышали и узнали много важных живописных откровений и истин.

* * *

Был прекрасный предвечерний час в Тарусе. Я предложил Николаю Петровичу пройтись к могиле Борисова-Мусатова. Она находится на красивой возвышенности под тенью высоких берез. Внизу Ока голубовато-серой лентой извивалась до горизонта. Бесконечные луга и леса придавали этому краю особую торжественную прелесть. Пожалуй, это место самое красивое в Тарусе.

Николай Петрович подумал и сказал:

«До могилы я еще успею дойти, она от меня не уйдет, а вот в поле я давно не был. Хотелось бы посмотреть. Теперь самое красивое время».

Николай Петрович любил волнистые поля созревающих хлебов. Он мечтал написать когда-нибудь серебристый овес. Но болезнь заставляла его ограничиваться теми местами, которые находились в пределах его дачи. Он мог дойти до поля, но так уставал, что на работу у него уже не хватало сил.

Я, конечно, согласился на его предложение. Предупредив Екатерину Николаевну, выпив лекарство, Николай Петрович посмотрел на небо и как бы про себя сказал: «Успеем». Он весь внутренне собрался, как будто намеревался совершить большой подвиг, взял меня под руку, и мы пошли через дорогу задворками на окраину города, где привольно разливалась колосистая рожь. Через несколько минут мой спутник сбавил темп, стал идти медленее и чаще останавливаться, но как бы для того, чтобы обратить мое внимание на то

или иное явление или интересные цветовые отношения, которые встречались нам по пути.

Когда его дыхание успокаивалось, мы не спеша продолжали идти дальше. Но и во время ходьбы он не пропускал ни одного момента, на который можно было бы обратить внимание с точки зрения живописных отношений.

То сравнивал он облако со стволом белой березы или белой стеной дома, то освещенную крышу с белой стеной в тени. Он объяснял все явления, которые происходили вокруг. Положив мне руку на плечо, он указал на куст, освещенный лучами заходившего солнца, и сказал: «Вечером куст внизу всегда нужно брать теплым цветом, а верх холодным». И обосновал свое доказательство.

Я обратил внимание на один мотив, который был очень похож на левитановский «Летний вечер».

«Завтра же приду сюда с этюдником и напишу это»,— сказал я, глядя на Николая Петровича в ожидании его одобрения. Но он только согласился с тем, что мотив интересный, а писать его мне не посоветовал. «Надо искать в природе свое, а это, как вы ни напишете, все равно скажут: «С Левитана содрал».

Пройдя березовую рощу, мы остановились. Перед нами раскинулись холмистые дали, покрытые чуть переливающейся созревающей рожью. Минуты две мы стояли молча. Серебристо-голубые переливы играли с бледно-розовыми, как будто перламутровое море перед нами расстилалось.

Наконец, Николай Петрович глубоко вздохнул, безнадежно махнув рукой, и сказал тихим расстроенным голосом:

— Все равно это мне никогда уже не написать...

Через несколько минут последние лучи солнца скрылись. Мы сели на бугорок, закурили. Он указал на пламя зажженной спички, которое трепетало ярким пятном на фоне желто-оранжевого неба, и сказал: «Тот, кто это поймет, будет иметь в кармане ключик к тайнам живописной мудрости».

Н. К. Соломин

УЧИТЕЛЬ И ДРУГ

За годы учебы в художественных учебных заведениях (Изотехникум памяти 1905 года и Институт им. В. И. Сурикова) мне довелось заниматься под руководством целого ряда известных художников нашего времени, но ни один из них не оставил такого яркого, запомнившегося на всю жизнь следа, как Николай Петрович Крымов.

Характерно, что с первой же постановки, которая была совершенно необычной и неожиданной, но чрезвычайно поучительной и осмысленной с точки зрения раскрытия основ его живописной теории, он полностью и безраздельно завладел нашим вниманием и доверием.

Помню, с каким страстным ожесточением писали мы эту первую постановку: довольно несклепистый домик, полуметровой высоты, наскоро сколоченный старостой группы из фанеры и покрашенный белой и коричневой гуашью.

Это была своего рода проверочная контрольная работа. Николай Петрович, спокойно прохаживаясь по мастерской, излагал нам те принципиальные основы, на коих строится живописная работа.

Когда изображения на наших полотнах определились настолько, что можно было уже судить о степени верности при сравнении с натурой, Николай Петрович, обойдя всех и внимательно взвесив плюсы и минусы наших работ, вдруг громко, чтобы слышали все, сказал: «Первым номером бежит!»

«Как Ваша фамилия?»,— спросил он, обращаясь ко мне.

Сердце готово было разорваться. От радости в зобу дыханье сперло, и, чтоб не выронить свой сыр, я с еще большим усердием прилип к холсту, чувствуя, как внимательным, ревнивым взглядом мои товарищи-однокурсники проверяют степень справедливости в оценке, сделанной Николаем Петровичем.

Трудовой накал доведен до предела, мы готовы писать без перерыва, и только любопытство к отмеченным Николаем Петровичем работам заставляет нас ненадолго оторваться и посмотреть на холсты товарищей.

Николай Петрович просто и ясно разъясняет, в чем состоит ошибка того или иного из нас, а если видит в том целесообразность, то прибегает и к практическому показу.

«Вот Вы,—говорит он одному из учеников,—высветлили стенку до белил, а она не светится, это потому, что у Вас все тона не верны. Разрешите Вашу палитру». Тот робко передает, и Николай Петрович, выбрав кисть, начинает писать...

Мы молча подходим к экспериментальному холсту и внимательно следим за происходящим. Руки у Николая Петровича огромные, кистью водит, словно нарочно, нескладно, и не спеша, чтобы показать, что не в ловком мазке дело, а в том, что надо верно взять тональные отношения и тогда работа оживет, станет материальной, пространственной и красивой. Так говорил он, и мы действительно видели все это на деле. Вот он помазал здесь, потрогал там, тона значительно утемнил, и домик засветился, и засветился не отвлеченным, а тем светом, который мы видим на домике в натуре.

Убеждающая сила правды налицо, слова не расходятся с делом. А для нас, студентов, что может быть нагляднее и убедительнее подобного эксперимента.

Конечно, понять и знать, что хорошо и что нужно делать, еще не значит уметь, но зато как приятно уверенно писать, когда в качестве критерия имеешь определенные ясные жизненные понятия. Конечно, речь идет о критериях учебных, но и в большом искусстве те принципиальные основы, о которых говорил Николай Петрович, находят свое подтверждение в искусстве Репина, Серова, Левитана, Врубеля, К. Коровина и ряда других замечательных русских художников.

Я не ставлю своей задачей в этом кратком повествовании рассказать о принципах тональной теории Н. П. Крымова и о целесообразности использования предложенного им в качестве «камертона» огня спички. Об этом с достаточной обстоятельностью рассказано другими товарищами.

Но, мне кажется, следует по этому поводу заметить, что если Крымов в своей практической творческой работе и отходил несколько от ортодоксальной последовательности своей теории, как отходили от нее и те авторитеты, на которые он чаще всего опирался (Рембрандт, Репин), то все же в плане учебном неукоснительное проведение его принципов имеет безусловную целесообразность. Разумеется, с последующим учетом адаптации глаза. Об этом я однажды в домашней обстановке, уже будучи студентом института, осмелился сказать Николаю Петровичу. Он молча выслушал мои доводы и, выпятив нижнюю губу, как он это делал обычно, когда хотел выразить свое несогласие, тихим сдавленным голосом, не скрывая своей обиды, произнес: «Учил, учил вас, все было хорошо и вдруг... Здравствуйте, приехали!» И он с печальным выражением на лице тпрукнул и устался куда-то в пространство, как бы говоря: «Трудился, трудился, и вдруг выяснилось, что все напрасно».

Казалось, конфликт неизбежен и Николай Петрович выгонит меня из квартиры, как случалось неоднократно с некоторыми художниками. Но гроза миновала. Слово за слово, и через несколько минут снова найден общий язык, и водворяется мир и дружба.

Вспомнился случай в связи с вышеизложенным, имевший место еще в бытность мою студентом Изотехникума памяти 1905 года.

В ту пору по рекомендации Николая Петровича мне довелось рисовать целый ряд портретов различных его знакомых, главным образом актеров. По окончании портрета я обычно шел к Крымовым и рассказывал, как проходили сеансы и в какой мере удовлетворен портретируемый. Порой же Николай Петрович сам, разговаривая по телефону, интересовался впечатлением от написанного портрета, и высказывал свои соображения.

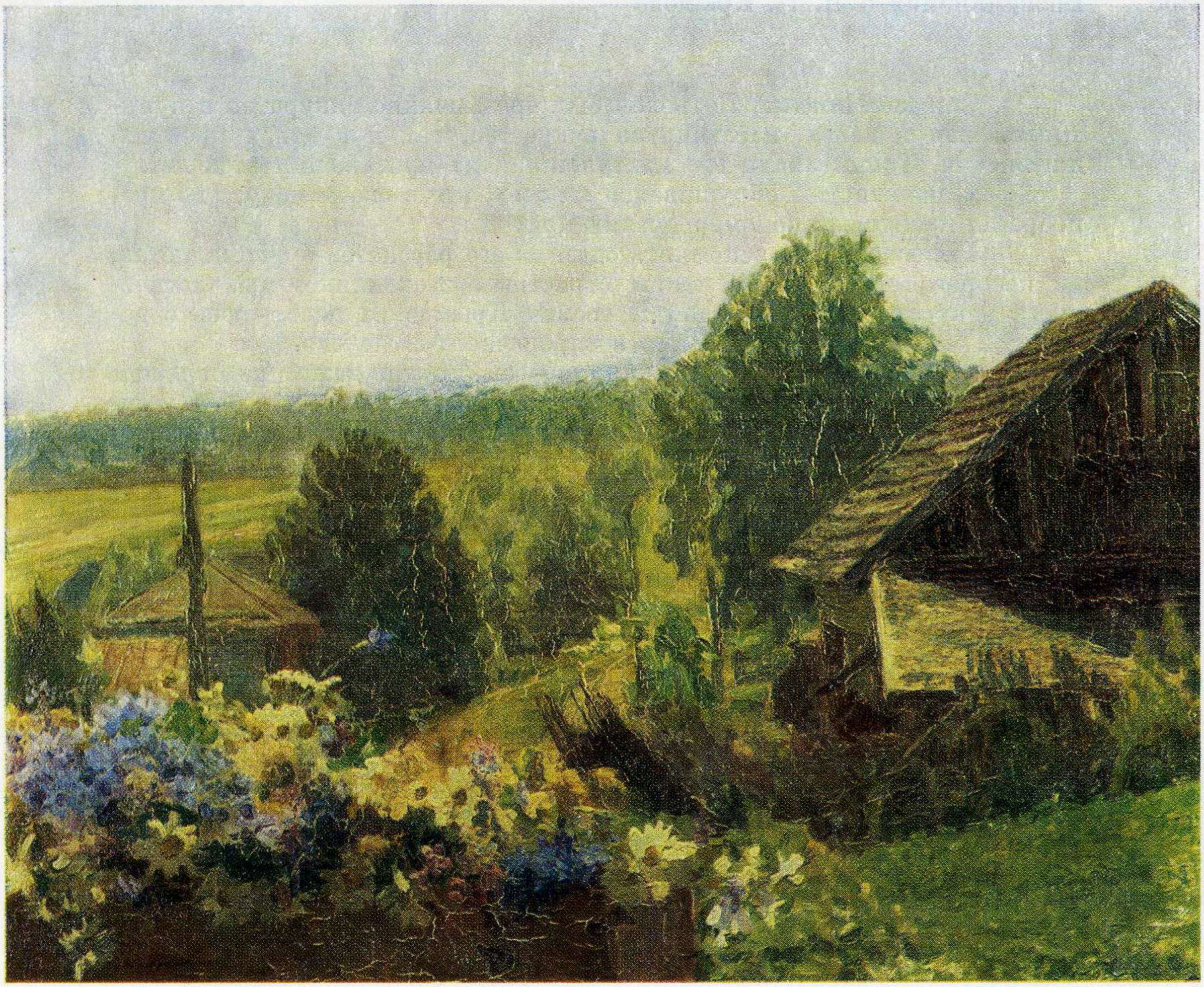
Главной целью этих работ была практика и материальное подспорье: в ту пору я жил самостоятельно, без родительской помощи.

Помню, как в перерыве между уроками живописи в присутствии Николая Петровича (он приходил раз в неделю) я рассказывал о проведенном сеансе. Выслушав меня, он спросил: «А какое он на Вас произвел впечатление как человек?» Я ответил, что мне он показался очень симпатичным. «Красив, приторно слащав, это будет точнее, а человек-то дрянь, жулик с большой дороги. Да, впрочем, это не имеет значения, деньги-то он вам заплатил?» — «Да, деньги уплатил и остался портретом доволен».— «Ну, а теперь, Коля,— продолжал он,— я хочу вас рекомендовать тоже человеку неважному, но...» — «Что это Вы, Николай Петрович, как Собакевич, о всех так дурно думаете»,— вдруг выпалил я, не давая себе отчета, во что все это может вылиться. «Что вы сказали, повторите?!..» — вдруг сразу вспыхнув, глухо спросил меня Николай Петрович и затем продолжал: «Во-первых, не о всех я такого мнения, а только о тех, кто этого заслуживает и кого я достаточно хорошо знаю, а вы ничего не знаете и говорите, что я Собакевич». Он встал с табурета и вышел из мастерской. Я не знал, что делать? Догнать и извиниться? Но в гневе, вероятно, он и слушать не будет моих объяснений. Может, пойти и рассказать заведующему учебной частью и тем самым частично разрядить неминуемую грозу? Товарищи, хотя и ругали меня, все же отнеслись сочувственно, учитывая серьезность сложившейся ситуации.

Развязка оказалась более простой, нежели я ожидал. Прощение было получено в тот же день при активном содействии К. Морозова, заведующего учебной частью. Директору, человеку крутому, Николай Петрович не жаловался. Видно, старик не хотел меня наказывать, понимая, что происшедшее было результатом юношеского недомыслия.

А через некоторое время, как бы в подтверждение того, что конфликт исчерпан, Николай Петрович сообщил мне, что «сосватал» меня своему приятелю — известному актеру. На этот раз я должен был сделать сначала рисунок, а затем, если он получится хорошо, написать портрет маслом.

По окончании портрета, не успев войти к Николаю Петровичу, я услышал: «А портрет-то ваш, Коля, нравится, он мне сегодня звонил и сказал, что считает портрет удачным. Ну, а сколько он вам заплатил?»— «Я подарил его»,— ответил я.— «Как подарил?» — «Подарил



да и все. Из уважения к нему как к большому артисту, а главное, еще потому, что на последнем сеансе я обнаружил переклеенность грунта и боюсь, что портрет может потрескаться».— «Как это досадно, ведь это труд восьми сеансов. Вы, Коля, поступили честно, а он все-таки должен вам уплатить, ведь мы же с ним договорились».— «Николай Петрович, он же мне предлагал, я сам отказался».— «Он не должен был вас слушать, он сам был молодой, студент, был без денег, должен понимать. Не ожидал от него».

И тут же по телефону, невзирая на многолетнюю дружбу с артистом и все его заслуги, прочел довольно выразительную нотацию. «Скверная актерская привычка, они избалованы и принимают это как должное, а сам, небось, бесплатно не выступает, я знаю это точно».

43. Н. П. Крымов
Цветы в крашеном ящике. 1948

Сам же Николай Петрович был чрезвычайно аккуратен и пунктуален как в делах, касающихся искусства, так и в делах простых, житейских. Таким знали его мы, ученики, на протяжении всех лет.

С ненавистью обрушивался на всех, кто в своем искусстве пренебрегал правдой, закономерностями природы.

Целесообразно вспомнить один из его рассказов о формалистах, из которого станет ясно, каким страстным сторонником реалистического искусства был Николай Петрович Крымов. Я постараюсь с доступной моей памяти точностью воспроизвести его слова.

«Быть настоящим художником — это трудно даже при большом даровании: работать необходимо очень много — писать, рисовать, изучать, наблюдать природу. Но это не все могут. Когда я был еще молодым, я знал таких художников, у которых дарования на три копейки, а они хотят показать, что его у них на сто рублей. Не умея как следует ни писать, ни рисовать, знаменитым стать невозможно; а для них самое главное — поскорей в знаменитости... Вот тут-то они и пускаются на хитрость, начинают писать что-нибудь несусветное, и чем непонятнее, тем лучше. Потому что никому и в голову не придет, отчего это все происходит. Особенно дамы на эту удочку клевали... Подойдут на вернисаже к такому произведению, а тут и автор. С бородой, в гольфах, в очках, может быть, даже с простыми стеклами—а вид ученого... Ну, они, естественно, думают, что так он пишет не от неуменья. Он, конечно, все уже превзошел, рисует и пишет не хуже Рафаэля, а потому все это ему уже не интересно... и он ищет „новые формы выражения“ своих чувств и мыслей. И тогда дамы, чтобы не показаться дурами, начинают придумывать всякую чушь, что они его понимают, чувствуют, что это оригинально, ново и даже гениально. А ему этого только и надо, потому что это проходимец, авантюрист. Вы мне можете верить — их всех я знал отлично...»

Г. О. Рублев

ИЗ ЗАПИСНОЙ ТЕТРАДИ

Творчество Николая Петровича Крымова, представляющее собой яркое, самобытное явление русского и советского искусства, всегда волновало и притягивало к себе. Метод его тонального построения живописи увлекал и захватывал целые группы живописцев моего поколения.

Его разговорный язык в беседах, всегда остроумных и находчивых, был предельно образен. Так, однажды, говоря об одном молодом художнике, ранее прилежно воспринимавшем его метод, а потом решившем, что он все уже постиг, и переставшем его навещать, сказал: «Он взял мои часы и уверен, что все постиг, а ключ-то от завода ведь у меня остался»,— и конец своих слов закончил добродушным смехом. Об одном почтенном художнике-пейзажисте Николай Петрович лаконично сказал: «Всю жизнь — дачник!..»

* * *

Говоря об искусстве, Николай Петрович сказал: «Ведь разговор об искусстве всегда идет о самом тонком, о чуть-чуть, как в рекордах, там ведь не идет разговор о пудах при поднятии тяжестей, десять пудов или шесть, речь всегда идет о разнице, которая выражается не в пудах, а в граммах...»

* * *

Николай Петрович часто любил вспоминать свою молодую удаль, былые проказы молодости, увлечение спортом — велогонками... С большой сердечной теплотой рассказывал о своем закадычном друге Москвине и совместных похождениях... все смачно, образно, живо. Чувствовалась во всем огромная любовь к жизни, к человеку, большой темперамент, широта русского характера, и невольно воскресали образы героев то Лескова, то Тургенева, то Чехова.

А. С. Айзенман

О ТОМ, ЧТО ПОМНИТСЯ

Еще в отроческие годы имя Н. П. Крымова и его работы на выставках были для меня овеяны особым очарованием. Потом, будучи студентом Изотехникума памяти 1905 года, я слышал, что одной из групп старшекурсников руководит Николай Петрович Крымов. Эта группа называлась станковым отделением. Все мы с уважением и завистью смотрели на станковистов-крымовцев, среди которых были Ф. Глебов, С. Викторов, Д. Домогацкий, Ю. Кугач, В. Киселев, П. Малышев, В. Мельников, В. Смирнов, Н. Соломин и другие.

Когда я заканчивал 3-й курс педагогического отделения, пронесся слух, что Н. Крымов будет набирать новую группу станковистов. Надо ли говорить о том, с каким волнением мы ждали этого отборочного просмотра. Из трех групп третьего курса Н. П. Крымов должен был отобрать человек двадцать пять.

Подробностей просмотра-отбора не помню, но я оказался в числе тех, чьи работы понравились Крымову.

Окрыленный сознанием того, что попал в группу Н. П. Крымова, я с увлечением писал летом на Волге, под Казанью. И эти первые волжские этюды были положительно оценены Николаем Петровичем.

Первое появление Крымова в живописной мастерской на четвертом этаже училища: в коридоре раздались тяжелые, размеренные шаги и вошел большой, немного сутулый человек в коричневом пальто и серой кепке. Николай Петрович громко поздоровался с нами и попросил вбить в стену гвоздь для пальто.

Трудно описать особый испытующий взгляд Николая Петровича, как бы пронизывающий насквозь. И до чего же разнообразны были оттенки, нюансы крымовского пронзительного взгляда: от иронии до теплой согревающей улыбки. Николай Петрович умел как-то особенно лукаво подмигивать, оживляя занятия разными веселыми историями. С первых же дней знакомства мы были покорены огромным обаянием Крымова и буквально боготворили своего учителя.

Первые постановки: «гармошка» из разноцветных плоскостей, освещенных двояко искусственным и дневным светом; склеенный из картона домик с подсветом с лежащими возле него палочками — «бревнами» (в этой постановке был как бы отзвук пейзажей раннего Крымова). Затем коллективное писание таблицы из девяти пейзажей: одного и того же пейзажа в различных состояниях. Каждый из них на-

чинал кто-то из студентов, а затем Николай Петрович их поправлял, доводил, объясняя им ошибки.

Почти на каждом занятии рассказы Крымова были настолько увлекательны, что мы подолгу слушали своего учителя, окружая его тесной толпой. Кое-что из этих бесед Николая Петровича мне удалось занести в записную книжку. Вот эти записи:

Композиция

Композиция, это *творческая организация картины.* Проводить *единую идею* через всю картину. Писать под первым впечатлением. Ограничивать пейзаж тем, что понравилось. И найти верный размер того, что понравилось, чем *залюбовался.* Иначе — фотографичность. *Любование* Крымов считал исходным моментом *композиции* пейзажа.

Тон

Тон углубляет произведение, ставит его на место. Думать, что чем светлее, тем сильнее будет гореть,— неправильно. Когда сомневаешься: что темнее, а что светлее,— значит надо писать одинаково по светлоте, по тону.

Не ошибаться в тенях облаков. Темнее — лес, светлее — кусты. За траву принимают даже серый цвет, если верен *тон.* Чем меньше просвет неба в кроне дерева, тем он темнее по тону.

...Смотрите, тон шкафа у Ворошилина [один из студентов] взят с дома, освещенного вечерним солнцем,— значит, пересветлил по тону и перетеплил по цвету.

Не сомневаться в себе, а работать над картиной до уверенности, что *попал в тон,* в верный цвет на верном месте. Писать общо; *общий тон — из миллиона оттенков.*

Разъясняя значение тона в живописи, Николай Петрович ссылался, например, на Э. Делакруа, который говорил, что можно написать блондинку цветом пола в пивной. Вспоминал он также небольшую картину Репина «Арест пропагандиста», где разбросанные на полу бумаги смотрятся белыми, хотя написаны чем-то бесконечно далеким от белил.

Что труднее видеть, цвет или тон?.. Цвет видят все (считал Н. П.). А вот тон отличить труднее. Даже бык отличает красное от зеленого, а тон отличает только художник.

Н. Соловьев вспоминал, что Крымов сравнивал тон с мелодией. Мелодию можно сыграть на разных инструментах. Это будет та же мелодия, но в другом тембре. Цвет — это своего рода тембр, а тон — это как бы мелодия.

Белая стена в *серый день должна быть по тону* такой же, как *тень от дерева на этой стене в солнечный день.*

В природе *шкала тона* во много раз больше, чем на палитре, где она и беднее. Особенно в светлой части. Поэтому и приходится брать все немного темнее. Общий тон картины можно «сдвигать» в ту

или другую сторону (в светлую или темную), но внутри картины тональные отношения должны соблюдаться. Учитывайте, оставляйте запас светлот для писания светлого серого дня и солнечного. Если пишете солнечный день, то всякий *свет — светлее всякой тени.*

Николай Петрович говорил: «Писать нужно не то, что знаешь, *а то, что видишь*. Писать надо не предмет, а пятно. Искусство там, где „чуть-чуть“».

Некоторые советы Крымова были весьма своеобразны, возможно даже спорны, например, что рисунку можно научиться лишь в живописи.

Многократно Николай Петрович говорил о том, как пристально нужно наблюдать натуру, природу, какая *точность* должна быть в работе: каждая веточка должна быть на месте. Сделано с любовью тогда, когда *точно*. Если будешь уметь *точно* рисовать деревья, узнаешь, как их обобщить. Точно рисовать забор: не 95 палок, а 93...

Писать месяц (одну работу). Тот художник хорош, который может *долго работать, р*аботать без предела. Продолжать высасывать из природы то, что еще не высосал. Точно и верно — вся живопись. Детали хороши, когда они верны. Работать на авось (что выйдет) — нельзя.

— Если вы не знаете, каким цветом писать, пишите *никаким* цветом. Пусть у вас будет грязца: тем приятнее будет из нее выбираться.

Н. П. Крымову была присуща эмоциональность, свойственная большому художнику артистичность. Поэтому наряду с призывами к точности он говорил: «На натуру надо смотреть искоса, мельком».

— Писать пейзажи с людьми, с животными, с архитектурой.

— Писать небольшие пейзажи (не больше 65—70 см по большой стороне). Тщательная тоновая проработка.

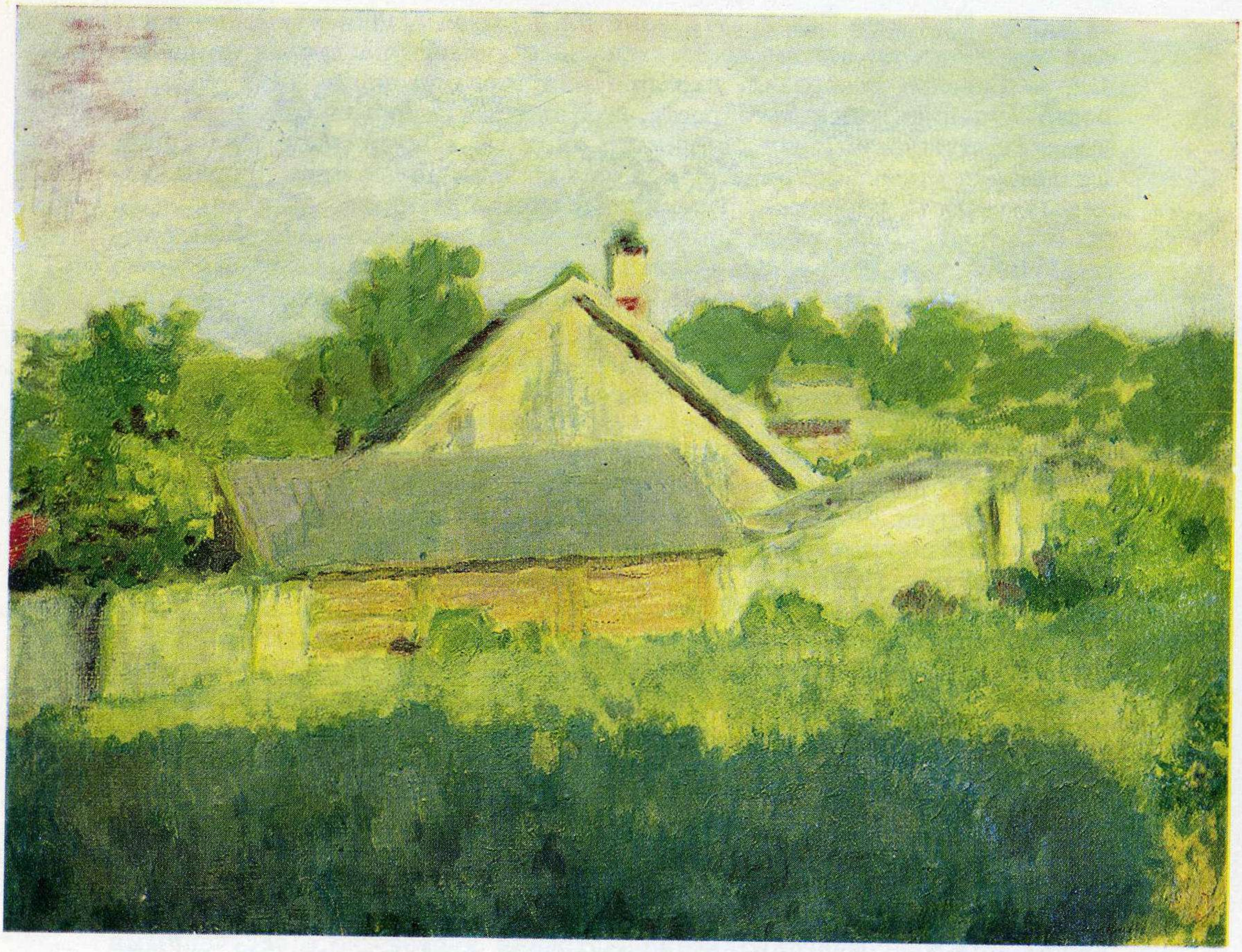
— Брать мотивы по своим силам. Искать «золото» под ногами (в противоположность тем художникам, которые ищут какие-то невероятные пейзажные мотивы, эффектные ландшафты за много километров от дома, в результате чего устают, портят себе настроение).

Много раз я слышал от Николая Петровича о том, что главное, чтобы было удобно работать, писать. Он говорил: «Я давно хитрый, пишу с террасы... Брать немного, но точно».

— Художник кончается потому, что думает: изучил природу. Надо быть ничем перед природой.

— Не ставить этюды лицом к стене, а вешать на стену.

Скромность, простота и искренность были неотъемлемыми качествами Николая Петровича. Он и в нас [своих учениках] воспитывал эти качества. Он не признавал выражений вроде «соврать в пользу искусства» или «пропустить через призму души». Зло высмеивал всякую литературщину и показуху в живописи. Один из студентов как-то показал довольно шаблонно решенную композицию, изображавшую



бабушку с внуком-школьником, и бойко объявил: «Счастливое детство и обеспеченная старость!» Николай Петрович посмотрел на автора своим пронизывающим взглядом и спросил: «Что-о-о?!» В этом вопросе было столько сарказма! Последовал, конечно, дружный взрыв смеха. Крымов не выносил какого бы то ни было кривляния, всегда призывая нас к абсолютной естественности.

Любимые выражения Николая Петровича: «тик-в-тик» (верно, точно), «на волос» (так точно), «никакой цвет» (настолько тонкий цветовой оттенок), «мелким дребезгом»... С особым смаком произносил он слово «лиловый».

Если Николай Петрович в чем-то ошибался, то умел признавать свои ошибки. Например, однажды он подошел к писавшему на-

44. Н. П. Крымов
На краю деревни. 1952

турщицу Николаю Савелову и заметил, что тот слишком высоко посадил ухо. Студент с этим не согласился, а учитель настаивал на своем. Вдруг Савелов сообразил, что причина этого разногласия в разнице роста (ученик маленького роста, а Николай Петрович был крупным, высоким мужчиной). Он сказал это учителю с некоторым опасением вызвать неудовольствие. Крымов специально присел до уровня маленького роста ученика, проверил... и сказал: «Профессор извиняется, ты был прав, Коля». А вот другой случай. На художественной выставке «Индустрия социализма» экспонировались два пейзажа Крымова «Утро в ЦПКиО им. Горького» и вечерний тарусский пейзаж. Увидев впервые этот пейзаж, я с удивлением и беспокойством обратил внимание на небо, где были какие-то странные мазки. Или это летят птицы, подумал я. Нет, что-то не похоже. Срочно звоню по телефону-автомату Николаю Петровичу: «У Вас были птицы на небе?» — «А что, не похоже?» — ответил он и ничуть не обиделся на этот мой вопрос.

Как известно, в течение многих лет Крымов летом жил и работал в Тарусе. Но почти никто из нас не решался ехать туда к нему, боясь потревожить, помешать. Ф. Голубков рассказал мне, как в 1939 году, после перехода на второй курс Института им. Сурикова он был на летней практике в Троицке и решил вместе с В. Басовым, тоже окончившим Художественное училище памяти 1905 года, но учившегося не у Крымова, а у А. Чиркова, сходить в Тарусу к Николаю Петровичу. Идти до Тарусы было километров около двадцати. «Вышли мы рано утром,— вспоминает Ф. Голубков,— и пошли по полям и лугам. Пришли в Тарусу, узнали, где живет Крымов. Подходим к даче, отворили калитку и видим открытую террасу, а на ней кусочек холста торчит и дрожит (в то лето Николай Петрович писал с этой террасы свой прекрасный пейзаж „Летний день в Тарусе“). Николай Петрович услышал наши голоса и спросил: „Кто это там шаркает около меня?“ Появилась хозяйка дачи и спросила нас: „Что вам надо? Я ему сейчас скажу“. Вскоре вышел Николай Петрович в рубашке с засученными рукавами и спросил: „Это ты? А это кто с тобой? Чего это вы забрели сюда? Ну, раз пришли, заходите“».

Николай Петрович был против поступления Голубкова в институт. Он сказал: «Я же говорил, что нечего учиться лишние пять лет. Нужно работать, а жизнь научит».

Пейзаж «Летний день в Тарусе» был тогда в первоначальном состоянии.

«Видишь тот пенек? — спросил Николай Петрович, показывая рукой вперед, в сторону Оки.— Это была сухая яблоня, она мне мешала, и я ее купил у хозяина и спилил. У кого ты учишься? — У Чекмазова? Это парень хороший, он не испортит. К Ряжскому можно идти, он тоже парень хороший... Вы много-то не пишите. Лучше вести о д и н пейзаж, но с душой».

Выпили чайку. Николай Петрович сказал: «Тут у меня самозванные ученики объявились: Ф. Решетников, Ф. Богородский, еще кое-кто».

По рассказам Николая Петровича, с ним советовались, показывали ему свои работы многие художники — Н. Ромадин, Кукрыниксы, Я. Ромас, Ф. Шурпин, К. Дорохов, А. Гиневский, В. Левик. Почти как к родному сыну относился Николай Петрович к А. Гиневскому, обожавшему его, трогательно заботившемуся о нем.

Особо запомнилось мне первое посещение московской квартиры Николая Петровича. После какого-то вечера или обсуждения выставки в Училище он пригласил нас с Ваней Клепаковым и Петром Малышевым к себе домой. Пешком мы спустились Рождественским бульваром к Трубной площади и на такси поехали на Кропоткинскую, в Полуэктов (Сеченовский) переулок. На четвертый этаж дома № 8 я потом всегда поднимался с большим волнением, с трепетом. Мы вошли в большую уютную комнату, обставленную старинной мебелью. На стенах висели пейзажи Николая Петровича и портреты кисти его отца Петра Алексеевича. Николай Петрович представил нам свою жену Екатерину Николаевну.

Работал Николай Петрович в этой же комнате у итальянского окна. Этот кусочек комнаты у окна и был его мастерской. Здесь же рядом, на комоде, пирамида из восьми этюдников. Один из них — подарок Валентина Александровича Серова, очень хорошо относившегося к молодому Крымову.

Как-то, когда я привез рамы из закупочной комиссии (куда возил работы Николая Петровича) и хотел разрезать запутавшуюся веревку, он сказал: «Алеша, знаете, Валентин Александрович Серов советовал никогда не разрезать, а обязательно распутывать веревки и говорил, что терпеливое распутывание веревок приучает к внимательной живописи...»

Николай Петрович не придавал значения тому, ч е м написана работа, какими кистями или мастихином. «Пишите хоть окурком!» — не раз говорил он. Вместе с тем он высмеивал увлекавшихся эффектными мазками и разными мастихинными фокусами. Он называл это «шир-маз-мастихе».

Николай Петрович радовался успехам учеников, замечая и отмечая свои хорошие качества у многих из нас. Как сейчас помню одобрительное восклицание Николая Петровича «Вот кто любит цвет!», относившееся к натюрморту Вани Клепакова, погибшего на фронте.

С годами светлый образ нашего прекрасного учителя, чудесного русского художника не только не тускнеет, а становится еще значительнее и еще дороже нам.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Крымов Н. П. Автобиографический очерк // Мастера советского изобразительного искусства: Произведения и автобиографические очерки: Живопись / Сост. П. М. Сысоев и В. А. Шквариков. М.: Искусство, 1951. С. 282—286.

Разумовская С. В. Н. П. Крымов. М.: Искусство, 1952. 30 с.

Климова М. А. Н. П. Крымов. М.: Советский художник, 1958. 54 с.

Николай Петрович Крымов — художник и педагог: Статьи, воспоминания. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. 264 с.

Домогацкий Д. Н. О некоторых принципах живописного изображения // Художник. № 5. 1973. С. 56, 57.

Башкиров А. Освоение традиций // Художник. № 9. 1981. С. 38—44.

Н. Крымов: Из собрания Государственной Третьяковской галереи: Альбом / Авт.-сост. И. Б. Порто. М.: Изобразительное искусство, 1983. 48 с.

Н. Крымов: Избранные произведения / Авт. вступ. ст. и сост. И. Б. Порто. М.: Советский художник, 1984. 160 с.

Николай Крымов: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. каталога И. Б. Порто. М.: Советский художник, 1984. 80 с.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1
Н. П. Крымов
Изменения в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Учебный пейзаж-таблица. 1934
Холст, масло. 54×69
Государственная Третьяковская галерея

2
И. И. Левитан
Весна. Большая вода. 1897
Холст, масло. 64,2×57,5
Государственная Третьяковская галерея

3
И. И. Левитан
Свежий ветер. 1895
Холст, масло. 72×123
Государственная Третьяковская галерея

4
И. Е. Репин
Запорожцы. 1880—1891
Холст, масло. 203×358
Государственный Русский музей

5
К. А. Коровин
Розы и фиалки. 1912
Холст, масло. 92,3×73,2
Государственная Третьяковская галерея

6
Н. П. Крымов среди учащихся Изотехникума памяти 1905 года.
1936, фотография

7
Н. П. Крымов
Лунная ночь. 1905
Картон, масло. 36×54
Собрание А. Л. Лидовой, Москва

8
Н. П. Крымов
Снегири. 1906
Картон, масло. 26,5×35,8
Собрание семьи Х. Л. Кагана, Москва

9
Н. П. Крымов
Солнечный день. 1906
Холст, масло. 27×49
Государственная Третьяковская галерея

10
Н. П. Крымов
После дождя. 1908
Холст на картоне, масло. 53,3×71
Государственный Русский музей

11
Н. П. Крымов
Лунная ночь в лесу. 1911
Картон, масло. 41×32
Собрание семьи Х. Л. Кагана, Москва

12
Н. П. Крымов
Утро. 1911
Холст, масло. 63×79
Государственный Русский музей

13
Н. П. Крымов
Розовая зима. 1912
Холст, масло. 55×66
Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств имени С. Т. Коненкова

14
Н. П. Крымов
К вечеру. 1923
Холст, масло. 46×60
Тульский областной художественный музей

15
Н. П. Крымов
Вечер. 1914
Холст, масло. 35×54
Собрание Н. Н. Блохина, Москва

16
Н. П. Крымов
Ночной пейзаж с домом. 1917
Картон, масло. 24,5×34,5
Собрание семьи И. Д. Афанасьева, Ленинград

17
Н. П. Крымов
Опушка леса. Вторая половина 1910-х годов
Холст, масло. 53×73
Собрание И. И. Шагина, Москва

18
Н. П. Крымов
Полдень. Вторая половина 1910-х годов
Бумага на картоне, масло. 41×57
Вологодская областная картинная галерея

19
Н. П. Крымов
Деревня летом. 1921
Картон. масло. 36×49
Государственная Третьяковская галерея

20
Н. П. Крымов
Закат. 1921
Картон, масло. 26,5×36,5
Частное собрание

21
Н. П. Крымов
Утро. 1918
Холст, масло. 58×71,5
Государственный Русский музей

22—25
Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагменты

26
Н. П. Крымов
Вечер в Звенигороде. Саввинская слобода. 1927
Дерево, масло. 38,9×85
Государственный художественный музей БССР

27
Н. П. Крымов
Домик в Тарусе. 1930
Холст, масло. 36×54
Государственная Третьяковская галерея

28
Н. П. Крымов
Пейзаж. Летний день. 1926
Холст, масло. 61,5×78
Архангельский областной музей изобразительных искусств

29—33
Н. П. Крымов
Учебная таблица. Фрагменты

34
Н. П. Крымов
Зима. 1933
Холст, масло. 48,7×109,3
Государственная Третьяковская галерея

35
Н. П. Крымов
Зимой в провинции. 1933
Холст, масло. 43,5×74
Государственная Третьяковская галерея

36
Н. П. Крымов
Вечер. 1939
Картон, масло. 35×38
Собрание П. Н. Крылова, Москва

37
Н. П. Крымов
Русская деревня. 1925
Холст, масло. 35,5×55,5
Государственный Русский музей

38
Н. П. Крымов
Морозный день. 1939
Холст, масло. 40,5×63,5
Собрание Г. П. Белякова

39
Н. П. Крымов
Вечер. 1944
Холст, масло. 62,5×87,5
Татарский республиканский музей изобразительных искусств

40
Н. П. Крымов
Зима. Крыши. 1934
Холст, масло. 57,5×71,5
Собрание О. А. Макаревского, Москва

41
Н. П. Крымов
Перед сумерками. 1935
Холст, масло. 95,5×104,5
Государственный Русский музей

42
Н. П. Крымов
Солнечный день в июне. 1947
Холст, масло. 50×65
Государственная Третьяковская галерея

43
Н. П. Крымов
Цветы в крашеном ящике. 1948
Холст, масло. 58×71
Собрание Т. Н. Гринчар, Москва

44
Н. П. Крымов
На краю деревни. 1952
Холст, масло. 56×74
Собрание И. М. Эзраха, Ленинград

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Айзенман Алексей Семенович (р. 1918), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1936—1938 годах 182

Аладжалов Мануил Христофорович (1862—1934), живописец 128, 179, 180

Альберти Леон Баттиста (1404—1472), архитектор, живописец, теоретик искусств, автор трактатов «О живописи», «О статуе», «Десять книг о зодчестве» 75

Арапов Анатолий Афанасьевич (1876—1949), живописец, театральный художник 129, 179

Архипов Абрам Ефимович (1862—1930), живописец, педагог 3, 17, 26, 30, 96

Багриновский Михаил Михайлович (1885—1966), композитор, дирижер, педагог 129

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867—1942), поэт, переводчик 179

Басов Василий Николаевич (р. 1918), живописец 214

Бастьен-Лепаж Жюль (1848—1884), французский художник 134

Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) (1880—1934) 179

Бларамберг Павел Иванович (1841—1908), композитор 25

Блок Александр Александрович (1880—1921) 179

Богаевский Константин Федорович (1872—1943), живописец 48

Богородский Федор Семенович (1895—1959), живописец, педагог, участник Великой Октябрьской социалистической революции 181, 182, 215

Боннар Пьер (1867—1947), французский художник, автор афиш для балета С. Дягилева 156

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905), живописец 48, 68, 110, 112, 147, 202

Бродская Лидия Исааковна (р. 1910), живописец, дочь И. Бродского 181, 182

Бродский Исаак Израилевич (1884—1939), живописец, педагог, ученик И. Репина 53, 54

Бромирский Петр Игнатьевич (1886—1916), скульптор, один из организаторов группы «Голубая роза» 129, 179

Брюсов Валерий Яковлевич (1873—1924) 179

Бубнов Андрей Сергеевич (1883—1940), партийный и государственный деятель, в 1929—1937 годах народный комиссар просвещения 59

Буденный Семен Михайлович (1883—1973), Маршал Советского Союза 59, 181

Ван Гог Винсент (1853—1890), французский художник 57, 95, 96, 110, 112, 156, 193

Васильев Федор Александрович (1850—1873), живописец 3

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933), живописец, художник театра, археолог, педагог, автор книги «Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи». М., 1908 4, 112, 128

Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926), живописец, художник театра, педагог 89, 180

Ватагин Василий Алексеевич (1883—1969), скульптор-анималист, иллюстратор, педагог 6, 48, 121, 181

Верне Орас (1789—1863), баталист, с 1843 года придворный живописец Николая I 71

Викторов Сергей Павлович (1916—1977), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах, автор картин «Маяковский в РОСТА», «Александр Блок», портретов 108, 118, 182, 210

Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938), живописец 66

Виппер Борис Робертович (1888—1967), историк и теоретик искусства 6, 121

Владимиров Иван Алексеевич (1869—1947), живописец 105

Врубель Михаил Александрович (1856—1910), живописец, график, художник театра, монументалист, скульптор 3, 15, 65, 81, 89, 96, 110, 112, 127, 156, 205

Ге Николай Николаевич (1831—1894), живописец 96

Гельцер Екатерина Васильевна (1876—1962), балерина, первой из артисток балета удостоена звания народной артистки республики (1925) 181

Герасимов Александр Михайлович (1881—1963), живописец, график, педагог 115, 182

Герасимов Сергей Васильевич (1885—1964), живописец, график, педагог 115

Гиневский Аркадий Осипович (1903—1958), живописец 102, 118, 151—155, 181, 182, 199, 200, 215

Гиршман Владимир Осипович (1867—1936), финансист, коллекционер 26

Глебов Федор Петрович (1914—1980), живописец, график, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах, автор пейзажей «Березы над Соротью», «Синяя вода», «Лето моего детства» 108, 118, 182, 210

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 87, 89, 97, 113, 181

Головин Александр Яковлевич (1863—1930), живописец, художник театра 89

Голубков Филипп Яковлевич (р. 1914), живописец 214

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868—1936) 66

Грабарь Игорь Эммануилович (1871—1960), живописец, историк искусства, реставратор, педагог 105, 115

Грин Александр (Гриневский Александр Степанович) (1880—1932) 113

Гуняшев Сергей Петрович (1897—1970?), художник театра, работал в театре Ф. Корша, с 1933 по 1969 во МХАТе 190

Дега Эдгар (1834—1917), французский художник 39, 46, 95, 115
Дейнека Александр Александрович (1899—1969), живописец, монументалист, педагог 57, 115
Делакруа Эжен (1799—1863), французский художник 25, 57, 72, 135, 211
Дерен Андре (1880—1954), французский художник 163, 166
Диас де ла Пенья (1808—1876), французский художник 50
Добиньи Шарль (1817—1878), французский художник 68
Домогацкий Дмитрий Николаевич (р. 1910), живописец, график, педагог, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах, автор статей о советских художниках 118, 182, 210
Досекин Николай Васильевич (1863—1935), живописец 3, 128
Дорохов Константин Гаврилович (1906—1960), живописец 215
Доциаро, владелец художественного магазина 60

Ермолова Мария Николаевна (1853—1928), драматическая актриса. Первая из драматических актрис удостоена звания народной артистки республики (1925) 177

Жуковский Станислав Юлианович (1873—1944), живописец 66, 183

Зарянко Сергей Константинович (1818—1870), живописец, педагог 3, 51, 176
Зевин Лев Яковлевич (1904—1942), живописец, график, участник Великой Отечественной войны, погиб на фронте 116
Золя Эмиль (1840—1902), французский писатель 113
Зотов Алексей Иванович (1908—1984), историк искусства, критик 182
Иванов Александр Андреевич (1806—1858), живописец, автор картины «Явление Христа народу» 60, 89
Иванов Вячеслав Иванович (1866—1949), поэт, переводчик, историк и теоретик искусства 179

Кандинский Василий Васильевич (1866—1944), художник 146
Каррьер Эжен (1849—1906), французский художник 156
Качалов (Шверубович) (1875—1948), актер МХАТа 59, 134
Киселев Виктор Васильевич (р. 1907), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах 108, 153, 210
Клепаков Иван Тихонович (1914—1944), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1936—1938 годах, участник Великой Отечественной войны. Погиб на фронте, ст. лейтенант, командир батареи 215
Клодт Николай Александрович (1865—1918), живописец 179
Кожебаткин Александр Мелетьевич (1884—1942), литератор, секретарь издательства «Мусагет» 179
Комиссаржевский Федор Федорович (1882—1954), режиссер, педагог, теоретик театра 131
Кончаловский Петр Петрович (1876—1956), живописец 115
Корин Павел Дмитриевич (1892—1967), живописец, реставратор 182
Коро Камиль (1796—1875), французский художник 68, 156
Коровин Константин Алексеевич (1861—1939), живописец, художник театра, педагог 3, 4, 6, 17, 30, 61, 65—67, 83, 89, 94, 96, 100, 110, 112, 118, 121, 128, 133, 138, 170, 180, 190, 193, 200, 205
Корш Федор Адамович (1852—1923), антрепренер, владелец драматического театра в Москве 10, 131
Краснушкин Евгений Константинович (1885—1951), врач-психиатр 182
Крымов Алексей Петрович (1872—1954), старший брат Н. П. Крымова, хирург, педагог 3, 177
Крымов Василий Петрович (1875—1942), брат Н. П. Крымов, педагог 3, 177, 178
Крымов Петр Алексеевич (1844—1907) отец Н. П. Крымова, живописец, педагог 3, 44, 51, 52, 66, 176, 177, 178, 215
Крымова (рожд. Досекина) Екатерина Николаевна (1890—1966), жена Н. П. Крымова 3, 46, 51, 53, 97. 98, 100, 104, 116, 138, 149, 150, 172, 180, 198, 215
Крымова Мария Егоровна (1854—1930), мать Н. П. Крымова 176, 178, 180
Кугач Юрий Петрович (р. 1917), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах, автор картин «Перед танцами», «Хозяйка», «После бани» 44, 108, 118, 182, 210
Кузмин Михаил Алексеевич (1875—1936), поэт, переводчик, композитор 179
Кузнецов Василий Сергеевич (1878—?), архитектор 128, 179
Куинджи Архип Иванович (1842(?)—1910), живописец 105
Кукрыниксы, творческий коллектив художников: Куприянов Михаил Васильевич (р. 1903), Крылов Порфирий Никитич (р. 1902), Соколов Николай Александрович (р. 1903) 136, 215
Курбе Гюстав (1819—1877), французский художник, участник Парижской коммуны 156
Кэрвуд Джеймс, Оливер (1878—1927), американский писатель 113

Левик Вильгельм Вениаминович (1907—1982), поэт, переводчик, живописец 102, 181, 182, 215
Левитан Исаак Ильич (1860—1900) 3, 13, 15, 16, 17, 26, 32, 40, 45, 46, 64, 65, 66, 67, 74, 87, 96, 110, 112, 115, 117, 121, 127, 133, 134, 137, 138, 144, 146, 156, 172, 199, 200, 203, 205
Леонардо да Винчи (1452—1519) 37
Леонидов (Вольфензон) Леонид Миронович (1873—1941), актер, режиссер, педагог МХАТа 124, 181, 189
Леонов Леонид Максимович (р. 1899), писатель, драматург 10, 131, 188
Лесков Николай Семенович (псевдоним Н. Стебницкий) (1831—1895), писатель 97, 181, 209
Лондон Джек (Гриффит Джон) (1876—1916), американский писатель 113
Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869—1931), актер, режиссер, педагог МХАТа 186
Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933), государственный деятель, народный комиссар просвещения в 1917—1929 годах 43

Максимов Николай Христофорович, художник 129
Малевич Казимир Северинович (1878—1935), художник 146
Малышев Петр Николаевич (1909—1976), живописец, ученик Н. П. Крымова в 1934—1936 годах 108, 118, 182, 210, 215
Малютин (Милютин) Иван Андреевич (1891—1928), театральный художник, график, сотрудничал в «Окнах РОСТА» и в журнале «Крокодил» 136
Малявин Филипп Андреевич (1869—1940), живописец 89
Мамонтов Савва Иванович (1841—1918) 128, 177
Мане Эдуард (1832—1883), французский художник 105, 110, 112
Марке Альбер (1875—1947), французский художник 95
Массалитинова Варвара Осиповна (1878—1945), актриса Малого театра 180
Матисс Анри (1869—1954), французский художник 56, 57, 163
Машков Илья Иванович (1881—1944), живописец 115, 151
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) 124
Мельников Владимир Викторович (р. 1914), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах 108, 210
Менделевич Исаак Абрамович (1887—1962), скульптор 181
Метельский Владимир Захарович (1884—1945), искусствовед 129
Мешков Василий Никитич (1867—1946), живописец 128, 180
Микеланджело Буонарроти (1475—1564), итальянский скульптор, живописец 56
Милиоти Николай Дмитриевич (1874—1962), живописец 179
Михальский Федор Николаевич (1896—1969), театральный деятель, администратор МХАТа 180
Моне Клод (1840—1926), французский художник 46, 95, 133
Мопассан Ги, де (1850—1893) 59, 98, 113, 181
Москвин Иван Михайлович (1874—1946), актер МХАТа 4, 59, 97, 98, 100, 128, 134, 148, 149, 172, 186, 187, 189, 191, 209

Наумов Михаил ? — ученик Н. П. Крымова в 1934—1936 годах. Участник Великой Отечественной войны, погиб на фронте 122
Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич (1857—1930), актер, режиссер, антрепренер 10, 131
Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942), живописец 149

Островский Александр Николаевич (1823—1886) 10, 131, 158, 181, 185, 186, 187, 190
Остроухов Илья Семенович (1858—1929), живописец, коллекционер 4, 65, 96, 112, 181

Первухин Константин Константинович (1863—1915), живописец 128, 180
Петров Сергей Иванович (1881—1936), живописец 129
Петровичев Петр Иванович (1874—1947), живописец, педагог 180
Пименов Юрий Иванович (1903—1977), живописец, художник театра, педагог 110
Писемский Алексей Феофилактович (1820—1881) 111
Писсарро Камиль (1830—1903), французский художник 95, 117
Пластов Аркадий Александрович (1893—1972), живописец 95, 134
Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927), живописец, художник театра, педагог, деятель народного театра 3, 48, 68, 112, 134
Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) 97, 181

Разумовская Софья Васильевна (р. 1901), искусствовед, жена Ф. С. Богородского 181, 182
Рафаэль Санти (1483—1520) 26, 37, 135, 209
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) 26, 72, 81, 96, 112, 205
Ренуар Огюст (1841—1919), французский художник 95
Решетников Федор Павлович (1906—1988), живописец, график, педагог 53, 181, 182, 215
Репин Илья Ефимович (1844—1930) 3, 15, 17, 18, 22, 25, 28, 30, 32, 38, 45, 46, 64, 65, 67, 85, 96, 105, 110, 111, 112, 120, 133, 138, 144, 146, 147, 205, 211
Ржевская (рожд. Попова) Антонина Леонардовна (1861—1934), живописец 181
Ржезников Арон Иосифович (1898—1943), живописец, график, участник Великой Отечественной войны, погиб на фронте 49, 115, 116
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908), композитор, педагог, теоретик музыки 10
Роден Огюст (1840—1917), французский скульптор 95
Ромадин Николай Михайлович (1905—1987), живописец 182, 215
Ромас Яков Дорофеевич (1902—1969), живописец, педагог 123, 215
Рубенс Петер Пауль (1577—1640) 111
Рыбаков Алексей Сергеевич (1888—1940), живописец 129, 180
Рябушкин Андрей Петрович (1861—1904), живописец 28
Ряжский Георгий Георгиевич (Егор Егорович) (1895—1952), живописец, педагог 214

Савелов Николай Андреевич (р. 1908), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1936—1938 годах 214
Саврасов Алексей Кондратьевич (1830—1897), живописец, педагог 15, 200
Садовская Ольга Осиповна (1850—1919), актриса Малого театра 177
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826—1889) 97, 181
Сапунов Николай Николаевич (1880—1912), живописец, художник театра 4, 59, 60, 66, 96, 110, 112, 129, 147, 157, 170, 179
Сахновский Василий Григорьевич (1886—1945), режиссер МХАТа, педагог 131, 180, 187, 189
Сезанн Поль (1839—1906), французский художник 56, 57, 163, 166
Серов Валентин Александрович (1865—1911) 3, 4, 15, 17, 26, 28, 45, 46, 61, 65, 67, 92, 96, 105, 112, 116, 128, 135, 144, 146, 147, 148, 150, 156, 170, 172, 181, 200, 205, 215
Серова (рожд. Трубникова) Ольга Федоровна (1864—1927), жена В. А. Серова 128, 129, 151, 181
Симов Виктор Андреевич (1858—1935), живописец, художник театра (МХАТ) 186
Сислей Альфред (1839—1899), французский художник 46, 95, 110, 112, 133

Смирнов Виктор ? — учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах, участник Великой Отечественной войны, погиб на фронте 210
Собинов Леонид Витальевич (1872—1934), оперный певец, первым из артистов оперных театров удостоен звания народного артиста республики 177
Соболев Николай Николаевич (1874—1966?), педагог 121
Соболевский Николай Дмитриевич (1902—1969), историк искусства, критик 123
Соколов Николай Александрович (р. 1903), живописец, график (см. Кукрыниксы) 181, 182
Сократ (469—399 до н. э.) 92
Соловьев Николай Митрофанович (р. 1908), музыкант, художник, учился у Н. П. Крымова в 1936—1938 годах 211
Соломин Николай Константинович (р. 1917), живописец, учился у Н. П. Крымова в 1934—1936 годах, автор картин «Боевое задание», «Пришел с войны», «Не дождалась», многочисленных портретов 108, 118, 153, 182, 210
Сомов Константин Андреевич (1869—1939), живописец, график 96
Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич (1863—1938), теоретик театра 45, 75, 106, 124, 186, 188
Степанов Алексей Степанович (1858—1923), живописец 96
Судаков Илья Яковлевич (1890—1969), режиссер, педагог, в 1926 году поставил «Дни Турбиных» М. А. Булгакова во МХАТе 186
Суриков Василий Иванович (1848—1916) 22, 38, 89, 96, 116
Сысоев Петр Матвеевич (р. 1906), искусствовед 182

Тарасова Алла Константиновна (1898—1973), актриса МХАТа 181
Тарханов Михаил Михайлович (1877—1948), актер МХАТа 4, 59, 97, 118, 131
Толстой Лев Николаевич (1828—1910) 113
Тулуз-Лотрек Анри-Раймон де (1864—1901), французский художник 95, 156
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 97, 209
Туржанский Леонард (Леонид) Викторович (1875—1945), живописец 128, 180

Уистлер Джеймс Мак Нейл (1834—1903), английский, американский художник 24, 111
Ульянов Николай Павлович (1875—1949), живописец, художник театра 6, 121

Федотов Павел Андреевич (1815—1852), живописец, график 28, 33, 38, 84, 96, 112, 134, 135, 171
Феофилактов Николай Петрович (1878—1941), живописец 129
Фортунатов Федор Алексеевич (1888—1965), театральный деятель 43

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) 113
Чаплин Чарльз Спенсер (1889—1977) 97
Чекмазов Иван Иванович (1901—1961), живописец, педагог 214
Чехов Антон Павлович (1860—1904) 20, 113, 209, 211
Чирков Антон Николаевич (1902—1946), живописец, педагог 214
Чистяков Павел Петрович (1832—1919), живописец, педагог 15
Чкалов Валерий Павлович (1904—1938), летчик, Герой Советского Союза 181

Шаляпин Федор Иванович (1873—1938) 66, 100, 113, 124, 125, 148, 177, 178
Шарден Жан-Батист-Симеон (1699—1779), французский художник 37
Шишкин Иван Иванович (1832—1898), живописец, график 66, 96, 117, 176
Штеренберг Давид Петрович (1881—1948), художник, заведующий отделом изобразительных искусств Наркомпроса в 1918—1921 годах 38, 122
Шурпин Федор Саввич (1904—1972), живописец 215

Щедрин Сильвестр Феодосиевич (1791—1830), живописец 112, 113
Щербиновский Дмитрий Анфимович (1867—1926), живописец 121
Щусев Алексей Викторович (1873—1949), архитектор, автор Мавзолея В. И. Ленина 181

Юон Константин Федорович (1875—1958), живописец, художник театра, педагог 115

Якулов Георгий Богданович (1884—1928), живописец, художник театра 129, 179, 180

СОДЕРЖАНИЕ

С. 3
С. В. Разумовская. Введение

**Н. П. КРЫМОВ
О ЖИВОПИСИ. СТАТЬИ**

С. 13
О Левитане

С. 17
О живописи

С. 23
О натурализме и формализме

С. 27
Что такое живопись

С. 33
О живописи, преимущественно пейзажной

С. 35
О значении тона в живописи

С. 37
Еще раз о формализме и натурализме

С. 39
Из записок художника

**ВОСПОМИНАНИЯ
О Н. П. КРЫМОВЕ**

С. 43
Н. Н. Моргунова. Учитель и ученики (вместо предисловия)

С. 46
Ф. С. Богородский. Встречи с Н. П. Крымовым

С. 53
Л. И. Бродская. О моем знакомстве с Н. П. Крымовым

С. 55
С. П. Викторов. Воспоминания о Николае Петровиче Крымове

С. 68
А. О. Гиневский. Беседы с Крымовым

С. 76
Ф. П. Глебов. Учитель

С. 102
Д. Н. Домогацкий. Воспоминания ученика

С. 115
К. Г. Дорохов. Памятные встречи

С. 120
В. В. Журавлев. О педагогической деятельности Крымова

С. 124
Н. А. Кастальская. Крымов

С. 128
Е. Н. Крымова. Моя жизнь с Н. П. Крымовым

С. 132
Ю. П. Кугач. Прекрасная пора учебы

С. 136
Кукрыниксы. Художник Н. П. Крымов

С. 151
В. В. Левик. Учусь у Крымова

С. 159
П. Н. Малышев. Крымов — педагог

С. 174
Н. Г. Машковцев. Живопись Крымова

С. 176
А. Л. Лидова. Отец и сын Крымовы

С. 183
Ф. Н. Михальский. В Художественном театре

С. 190
В. Н. Попова. Крымов — декоратор

С. 192
Ф. П. Решетников. Дорогие воспоминания

С. 204
Н. К. Соломин. Учитель и друг

С. 209
Г. О. Рублев. Из записной тетради

С. 210
А. С. Айзенман. О том, что помнится

С. 216
Библиографический указатель

С. 217
Список иллюстраций

С. 219
Именной указатель