



ИЛЪ МДШКОВЪ

New York



Настоящая монография является первой попыткой осветить жизненный и творческий путь замечательного советского художника, мастера натюрмортной живописи И. И. Машкова.

Книга представляет тем больший интерес, что написана она известным советским живописцем В. Н. Перельманом, очевидцем и непосредственным участником сложной и напряженной художественной жизни 20—30-х годов в нашей стране.

Личные воспоминания, неопубликованные автобиографические записки Машкова и его современников, высказывания критики того периода обогащают монографию интересными фактами и подробностями, помогающими более ярко воссоздать творческий облик И. И. Машкова.

Характеризуя процесс формирования художника в неразрывной связи с событиями в области политической и художественной жизни страны, автор рисует обстановку, в которой рождалось и зрело искусство Машкова. В этой связи он останавливается на характеристике художественного объединения «Бубновый валет», одним из организаторов и деятельных участников которого был Машков.

В книге убедительно показана сложность творческого пути Машкова, подчас противоречивого, насыщенного внутренней борьбой, раскрыто то органически присущее художнику стремление к жизненной правде в искусстве, которое помогло ему утвердиться на реалистических позициях.

Монография, несомненно, представляет интерес как для специалистов в области изобразительного искусства, так и для широких масс любителей живописи.



Илья Машков

АВТОР ТЕКСТА
В. Н. ПЕРЕЛЬМАН

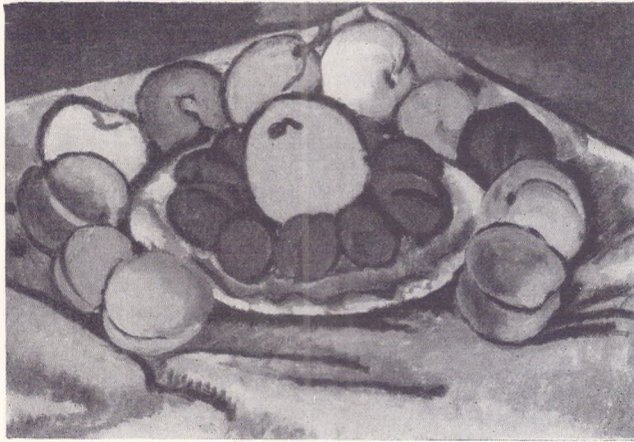


Ивл. Н. ★

ИЗДАТЕЛЬСТВО „СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК“
МОСКВА — 1957



Московская снедь. Мясо, дичь. 1924 г.



Натюрморт с синими сливами. 1910 г.

«Искусственности — недоступно чувство.
Природы нет — исчезнет и искусство».

Шиллер.

Эти прекрасные шиллеровские слова можно взять эпиграфом к жизни и творчеству одного из крупнейших и своеобразных советских художников — Ильи Ивановича Машкова, со дня смерти которого прошло уже более десяти лет.

Эту дату художественная общественность отметила организацией посмертной выставки художника, что является естественной данью уважения к памяти замечательного живописца, черпавшего в природе источники своего искусства, своего творчества, наполненного

всеобъемлющим чувством радости бытия, оптимистическим восприятием жизни. Илья Иванович Машков сохранился в памяти советских художников как человек больших творческих возможностей, исключительной разносторонности, размаха, соединяющий в себе крупнейшего мастера-живописца, педагога и активного общественника.

Посмертная выставка художника, как и следовало ожидать, привлекла внимание художественной общественности не только к творчеству художника, недавно еще несколько забытого, но и заново поставила многие острейшие вопросы живописной культуры в свете освоения метода социалистического реализма.

Большое место здесь, естественно, заняла проблема натюрмортной живописи и способности языком натюрморта («мертвой природы») дать живое истолкование окружающей нас действительности.

Машков — один из зачинателей «Бубнового валета», стоявший в начале своего пути на крайних позициях левого экспериментаторства и глубоко соприкоснувшийся с постсезаннизмом, впоследствии преодолел формалистические путы и, повернув к традициям русского национального искусства, связал себя накрепко с ахрровским движением и его борьбой за идейный реализм в советском изобразительном искусстве.

В существе своем Машков был чужд всем этим формалистическим «изыскам», хотя и подвергался их влиянию и воздействию уже в период своего пребывания в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Последняя страница русского дореволюционного искусства заканчивается деятельностью художников Союза русских художников, «Мира искусства», «Товарищества передвижных выставок», «Голубой розы», «Бубнового валета» и др.

Их деятельность относится к периоду между двумя революциями, пронизанному тревожным предчувствием октябрьской бури.

Мы не имеем еще научно обработанного материала о целой полосе русского искусства — о группе «Бубнового валета», при своем возникновении противопоставившего себя ретроспективизму «Мира искусства», социально выхолощенному импрессионизму Союза русских художников, а другие имеющиеся материалы чрезвычайно скудны,

разбросаны и случайны. В журналах и прессе того времени этот период освещен мало и противоречиво.

Творческий путь Машкова — это непрестанное стремление порвать с формализмом, искание путей подлинного реализма.

Без понимания глубокого влияния различных течений в искусстве на жизнь и творчество Машкова, без этого и вне этого анализ жизни и творчества художника будет неизбежно неполон.

* * *

Илья Иванович Машков происходит из крестьян. Дед — николаевский солдат, ремесленник. Отец его, Иван Семенович Машков, — разночинец. Став безземельным крестьянином, он «осел» на жизнь в области Войска Донского и стал заниматься разными промыслами, снимая в аренду сады и огороды, все время перебиваясь и терпя крайнюю нужду. Об отце у Машкова сохранились смутные воспоминания. Гораздо большее место в его жизни сыграла мать, на долю которой выпали главные заботы о воспитании сына, лишившегося отца в пятнадцатилетнем возрасте.

В неопубликованной рукописи — «В своих краях» — Машков писал: «Мои прадеды по отцу и матери пришли на Дон в начале прошлого столетия — в 1820—1830 гг. Как те, так и другие были государственными крестьянами. Придя сюда в разное время, они оказались земляками. И Машковы и Андреевы — мои родичи по матери — выходцы из Проненского уезда, Рязанской губернии...»

«...Мой отец, Иван Семенович, явившись из солдат с котомкой за плечами, не имел, по всем данным, ничего, за исключением грамоты. В роте он был чем-то вроде письмоводителя — грамотность по тому времени невероятная».

Родился Илья Иванович Машков в 1881 году 30 июля (по новому стилю) в станице Михайловской, в области Войска Донского.

В своих воспоминаниях Машков пишет о родной станице: «В том месте, где стоит Михайловская, Хопер весной раздваивается. Как

лезвием ножа рассекается в дни половодья река небольшим островом... Вот на этом-то острове и расположена станица. Небольшая площадь, километр в квадрате, густо заселена. Домики лепятся буквально на обрывах. Но остров этот не всегда был заселен. В давным-давно минувшие времена он был, вероятно, зарос лесом; тут было пристанище вольных казацких атаманов.

Легко представить себе первые годы детства мальчика, который рос впечатлительным, упорным и до крайности самолюбивым ребенком среди привольных донских степей, сурового быта казачества, стремившегося обособить себя от крестьянства, — зажиточные казаки враждебно относились к «иногородним». Девяти лет мальчик был отдан в приходское училище, которое окончил к двенадцати годам. Особенно налегали в училище на закон божий, стремясь воспитать в питомцах «страх божий и послушание начальству».

«С законом божьим шло «тихо», — вспоминал Машков. — Плохо обстояло и с арифметикой. Особенно хорошо давалось чистописание». Примечательно, что эти особенности довольно часто бывают свойственны в детстве многим склонным к живописи людям. Преподавание рисования было примитивным: заставляли срисовывать с картинок. Мучило, что получается «неточно». Мальчику советовали срисовывать «через стекло»; это не нравилось. Мать подарила ему акварельные краски. Пытался скопировать с картины генерала Скобелева и Илью Пророка, но дело шло, по воспоминаниям самого художника, «хуже чем с топором». Трудно было. Жажда рисования усилилась. Хотелось рисовать лучше всех мальчишек. Вполне возможно, что в зарождении его дарования немалую роль сыграл именно этот элемент художественного соревнования, оказавший решающее влияние на психику самолюбивого и впечатлительного мальчика.

По окончании учения родители решили пустить сына «по торговой части». Его отдали «на выучку» сначала к торговцу армянину Сумбатьянцу, а затем к торговцу Юрьеву, жившему в городе Борисоглебске, Тамбовской губернии, за тридцать рублей в год «на готовых харчах». Мальчик, по существу, попал в кабалу. И это было для него тем мучительнее, что его тянуло не к торговле, а к ремеслам. Он любил

бывать у своего дяди Никиты Степановича, который «рубил, строгал, долбил. Из-под его рубанка вились чистые, свежие, пахнущие смолой, стружки. Часами мог стоять и наблюдать за его однообразными движениями. Для меня они казались необычайно занимательными». Он знал устройство ветряных и водяных мельниц. Его интересовал часовой механизм.

И вместо всего этого он попал в атмосферу мелкого жульничества, тяжких и оскорбительных издевательств, заполнивших ряд безрадостных лет. В его обязанности входило исполнять «черную» работу: чистить сапоги, ставить самовар, закупоривать ящики и, принимая во внимание его способности к чистописанию, переписывать бумаги. Способностей к торговле мальчик не проявлял, и это раздражало хозяина и приказчиков. В лавке царили мордобой и непрерывные издевательства над служащими.

Так в каторжном, беспросветном труде прошло семь с половиной лет.

Эти годы, несомненно, тяжело отразились на психике подростка. Возможно, что подлинная волевая закалка выработалась в нем благодаря противодействию той тяжелой и давящей атмосфере, которая его окружала. Всю свою жизнь Машков вспоминал об этих годах с отвращением. Ему должны были быть особенно близкими слова М. Горького: «Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодovit и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой — человеческой».

Занятия рисованием, несмотря ни на что, урывками продолжались. Хотелось увидеть настоящие картины, познакомиться с настоящими художниками, но в окружающей его среде их не было.

Узнав о том, что живущая недалеко богатая помещица занимается рисованием, юноша с большим трудом, через горничную, добился возможности украдкой посмотреть картины, написанные масляными красками. Запомнилось, что одна из них была иллюстрацией к пушкинскому стихотворению и изображала «избушку на курьих ножках».

С великими усилиями удалось достать масляные краски. Большую помощь оказывал Машкову своими советами местный художник, учитель рисования А. Д. Евсеев. Это был заброшенный в глушь художник, когда-то учившийся вместе с А. Е. Архиповым в московском Училище живописи, ваяния и зодчества у В. Г. Перова.

Архипов вспоминал его как не очень талантливое, но по-своему любившего искусство художника.

Евсеев просмотрел рисунки молодого Машкова.

— Да ты, брат, способный, — сказал он, — хочешь учиться в Москве?

— А разве этому учат? — наивно спросил юноша.

Евсеев уверил, что «этому учат», и стал внушать Илье необходимость наблюдать природу. Машков начал посещать Евсеева. Ощущение заброшенности все же не оставляло его.

«Буду художником», — решил он. Неизвестно, как дальше сложилась бы судьба юноши, если бы его решимость не поддерживалась сознанием невозможности такой жизни, какую он вел в лавке. К тому же у него произошло жестокое столкновение со старшим приказчиком, в результате чего он покинул хозяина, получив при расчете 1 рубль 65 копеек.

В июле 1900 года, собрав с помощью родных деньги, Машков тронулся в далекую, неизвестную Москву, чтобы навести справки о приеме в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Эта первая поездка была недолгой, и через некоторое время Машков, собрав все нужные сведения, вернулся в Борисоглебск, чтобы вскоре его окончательно покинуть.

* * *

Москва ошеломила Машкова. После тихого и сонного Борисоглебска шум московских улиц произвел на него огромное впечатление.

До экзамена оставалось меньше двух недель, и по совету сторожа Училища живописи Машков отправился к некоему Прокоповичу, который подготавливал к конкурсным экзаменам в Училище. К слову

сказать, в истории Училища живописи, ваяния и зодчества сторожа Училища всегда играли какую-то свою небольшую, но заметную роль. Многие из них в продолжение ряда лет присутствовали на экзаменах и занятиях и, прислушиваясь к советам и мнениям профессоров, приобретали некоторые навыки в понимании живописи и рисунка, намечивали глаз и, помимо того, поддерживали связь со многими руководителями частных студий, посылали многих учеников в наиболее популярные из них. Ученики очень прислушивались к мнениям и советам сторожей. Сохранилось много курьезов и анекдотов, характеризующих учебную жизнь того времени.

Остановившись в номерах на Домниковке, Машков с замиранием сердца отправился к жившему неподалеку Прокоповичу.

Педагог сначала и слышать не хотел о подготовке на конкурс за такой короткий срок, но потом все же согласился. Прокопович усадил его рисовать гипсовые головы. Рисовал Машков голову Геркулеса и геометрические тела «на глаз», не зная еще никаких правил и имея только небольшой опыт, вынесенный им из уроков у Евсеева в Борисоглебске. Так в лихорадочном рисовании «до ознобу» прошли дни до экзамена.

Наступили конкурсные экзамены. Конкурс в том году был довольно серьезный — из ста тридцати пяти попало только двадцать семь человек. Как прошли экзамены, Машков плохо помнил. Вспоминались только фигуры экзаменаторов — Горского, Касаткина, директора Училища князя Львова. Запомнилась на всю жизнь минута, когда 25 августа 1900 года на торжественном акте он в волнении и смятении услышал свою фамилию в числе принятых. Его зачислили в головной класс.

Училище живописи, ваяния и зодчества того периода переживало значительнейший этап своего развития и существования. В год поступления Машкова в Училище скончался от приступа грудной жабы один из преподавателей Училища — «интимный поэт русского пейзажа», один из замечательнейших русских художников — И. И. Левитан.

За три года до этого, в 1897 году, в Училище был приглашен

В. А. Серов, внесший в славную историю Училища наряду с традициями Перова, Поленова, Саврасова и других огромный положительный вклад.

Это были годы перелома русского искусства, перехода от «Мира искусства» с его пассеизмом и стилизацией к новым живописным устремлениям. Был уже близок период «Голубой розы», период влияния французского левого искусства.

В Училище не было однородности ни в составе преподавателей, ни в составе учащихся. Московская живописная школа находила свое полное выражение в тогдашней педагогической системе с ее обозначившимся эклектизмом, уходом в этюдизм, некоторым преобладанием живописного начала над линейным, с отсутствием установки на воспитание у учащихся композиционных навыков — в противовес Академии художеств, где до известной степени еще хранились традиции композиционного построения картины.

И если Серов, воспитанный строгой и умной системой чистяковской школы, и Касаткин, хранивший лучшие традиции передвижничества, понимали всю важность «точной» формы в системе обучения, то Коровин больше звал учащихся к чистой живописности, к «красоте», а Архипов как бы несколько уравнивал эти устремления.

В. А. Серов больше «показывал», Н. А. Касаткин больше «доказывал» в преподавании. В школе уже учились М. Сарьян, Павел Кузнецов, П. С. Уткин, Судейкин, К. Д. Петров-Водкин, Сапунов и другие.

Первое впечатление от Училища у Машкова было хорошее. После пережитой им «каторги» ему нравилось там все, даже само здание. Контраст с прежней жизнью в Борисоглебске был разителен.

Первый год прошел в «присматривании и оглядывании». По общему выражению самого Машкова, все вокруг еще было «непонятно до основания». Не нужно забывать, что в этот период девятнадцатилетнему Машкову не хватало общего развития. То, что он получил в детские и юношеские годы, было явно не достаточно.

При Училище существовало общеобразовательное отделение, расположенное в полуподвальном этаже здания. Учение в этих классах

было далеко не удовлетворительным, но именно в них Машкову предстояло параллельно с прохождением курса по живописи и рисунку закончить свое общее образование.

В первый год пребывания в Училище Машков не мог идти в ногу со своими значительно более подготовленными товарищами и был оставлен на второй год. Это принесло ему только пользу. На второй год, особенно после летних этюдов на каникулах, дело с учебой пошло значительно лучше. Из класса заметно выделялись Машков и Прохоров, ставший впоследствии видным художником Украины. Оба они получали первые и вторые категории.

Жил Машков на случайную материальную помощь своих земляков, матери и учителя Евсева, не забывавшего своего ученика. Моментами приходилось трудно, но выручала закалка, полученная им в годы жизни у «хозяина».

По переводе в фигурный класс к Касаткину и Милорадовичу Машков быстро пошел вперед и начал получать первые категории. В фигурном классе заметно выделялся как преподаватель Касаткин. Несомненными достоинствами его преподавания были твердость и четкость педагогических установок. Касаткин воспитывал в учащихся дисциплинированное отношение к природе и больше всего боролся с небрежностью в передаче формы. Учащиеся побаивались Касаткина, многие недолюбливали его, но считались с ним. Касаткин хранил в должной мере заветы лучших передвижников и старался передать их учащимся, иногда и не очень считаясь с индивидуальностью ученика.

В 1902 году Машков был переведен в натурный класс, где работал у Архипова и Пастернака. Натурный класс был им окончен с двумя серебряными медалями за этюд и за рисунок. Несколько позже, уже в мастерской Серова, им был написан портрет девочки (1903), в котором заметно несомненное влияние учителя.

После двухлетнего пребывания в Училище Машков сам стал давать уроки, настолько быстро и успешно пошло дело, а к весне 1903 года он уже имел до пятнадцати учеников.

В это время было заложено основание художественно-педагогической деятельности Машкова — деятельности, занявшей во всей его жизни

большое и значительное место. Окончание натурального класса давало ему звание неклассного художника, то есть право преподавать рисование. Первые три года пребывания в Училище были для него годами накопления творческих сил, жадной и старательной учебы. Кроме анатомии, перспективы, отчасти истории искусств, занятия велись довольно хаотично; правда, нельзя не выделить ряд лекций, читавшихся профессором Ключевским по истории, но все это, вместе взятое, твердой методической основы не давало. Параллельно с классами Машков работал около четырех лет в пейзажной мастерской Аполлинария Васнецова. «Критический» период наступил позже. Сомнения и колебания, потребность правильной ориентировки в сложном потоке художественных исканий, которыми изобилует тот период русского искусства, появились у Машкова под влиянием, с одной стороны, его внутреннего роста, а с другой, несомненно, под обновляющим воздействием первой русской революции 1905—1907 годов.

Преподавание дало возможность улучшить тяжелое материальное положение Машкова. В 1904 году он женился, но брак этот не оказался счастливым и окончился разрывом. Семья вызвала новые расходы и связанные с этим материальные затруднения. К этому присоединилось начало глубокого внутреннего кризиса, длительного, острого и неотвратимого в процессе созревания каждого художника при переходе от ученичества к попыткам самостоятельного осмысливания предстоящего творческого пути. В этот период особенно сильное влияние на молодого художника оказывали произведения И. Е. Репина и польского художника Яна Стыка.

После окончания натурального класса Училища перед Машковым встал вопрос: что дальше? Чувство одиночества и заброшенности усиливалось. Он чувствовал необходимость найти выход из своего мучительного состояния.

Окончание натурального класса у А. Е. Архипова и Л. О. Пастернака, не имевших большого влияния на Машкова, дало право посещения им мастерских, где тогда преподавали В. А. Серов и К. А. Коровин.

Так между личными занятиями, уроками, работой в мастерских,

материальными неурядицами, на фоне все углубляющегося внутреннего кризиса шла жизнь молодого художника.

Этому настроению и состоянию соответствовала и политическая атмосфера в России, предшествовавшая первой русской революции. После неудачной русско-японской войны с ужасающей ясностью выступили язвы догнивающей царской монархии. История подвела Россию вплотную к революции 1905—1907 годов.

Интересные воспоминания содержатся у Машкова в его рукописи «В своих краях» о развитии, как он сам определяет, его «политического самосознания». Художник вспоминает об одном событии, в бытность его жизни в Борисоглебске, произведшем на него большое впечатление.

«Однажды на улице Борисоглебска два жандарма с шашками наголо провели в направлении тюрьмы какого-то высокого длинноволового человека. У человека этого было задумчивое вдохновенное лицо. Черными глазами бродил он по лицам сбивавшейся на его пути на перекрестках толпы. По толпе шел приглушенный шепот: «Нигилист, нигилист! Царя и бога не признает!»

С изумлением смотрел я на этого человека. Так вот какие они, эти бунтовщики-то! Человек был не только не страшен, но явно симпатичен».

Когда начались события 1905 года, у Машкова было ощущение внутренней глубинной связи между его личным кризисом и надвигавшимися социальными бурями. В этой связи было трудно разобраться, трудно было ее осмыслить, но она была непрерываемой. Росла глубокая потребность коренных перемен и сдвигов и в себе и вне себя — в окружающей жизни. Одно тянуло за собой другое, и все это вместе было его путем, путем художника, жадно впитывавшего в себя то, что приносила жизнь.

Было бы неправильным представлять положение дел в изобразительном искусстве того периода как исключительное преобладание безыдейного искусства. Несмотря на то, что Товарищество передвижных выставок утратило к тому времени свои революционно-демократические традиции идейного реализма 70—80-х годов XIX века,



же был ряд крупнейших прекрасных мастеров реалистического искусства, которые в годы первой революции своим искусством сыграли огромную положительную, прогрессивную роль в борьбе с самодержавием.

Достаточно напомнить революционные произведения великого гения русского искусства И. Е. Репина, Н. А. Касаткина, С. В. Иванова, В. А. Серова и многих других. В их произведениях — и в картинах, и в сатирических рисунках, и в карикатурах, помещенных в революционных журналах того времени, — содержалась мощная агитационно-пропагандистская сила, разоблачавшая язвы царского режима.

Революцию 1905 года Машков принял активно, участвуя в митингах, сходках, уличных демонстрациях.

В занятиях наступил перерыв. Машков вспоминает об этом времени: «Совокупности политических идей, царивших в студенческой среде, я, конечно, не понимал, а тянулся скорее к ним бессознательно, как тянется ребенок к цветку, который он едва научился распознавать...

— Студенческие сходки, демонстрации — «бунты», как называли это в простонародии, — привлекали большей частью молодежь университета, консерватории и нашего Училища...»

Ему пришлось быть участником студенческой демонстрации у Манежа, вблизи Александровского сада. «Не прошло и 10 минут после нашего прихода, как внезапно сзади нас появились казаки. Они двинулись на нас двумя рядами, уплотняя толпу, перегородив улицу. Их было с полсотни, не больше. Это были мои земляки — станичники и, может быть, мои хуторяне. Я знал, что первый донской полк, стоявший в Москве, формировался главным образом из казаков станицы Михайловской и ее хуторов. Увидев за своей спиной земляков, неторопливо гарцевавших на своих стройных донских конях, я не только не почувствовал никакого страха, но мне казалось даже, что с ними следует поздороваться, заговорить, спросить, из каких они хуторов и нет ли среди них сичевских и краснянских.

Между тем казаки надвинулись совсем близко. Я стоял у самой

ограды. На мне была, разумеется, студенческая фуражка; я уже совсем было раскрыл рот, чтобы приветствовать ближайшего ко мне «земляк», как вдруг мой землячок взмахнул плетью. Удар был настолько неожиданным для меня и силен, что он сразу же выбил меня из того благодушного земляческого настроения, в котором я находился... Землячок сразу же одним взмахом растолковал мне всю политику, которая стояла до того в моей голове этаким сизым, расплывчатым туманом. Я понял, что сейчас начнут мои земляки бить всех подряд». Как пишет Машков, это был реальный урок, который окончательно и навсегда провел резкую грань в его психике. «Тут только я понял, за что сидят революционеры в тюрьмах».

Отгремело декабрьское восстание в Москве, страна покрылась виселицами. Царская реакция переходила в наступление и праздновала свою победу над первыми рабочими Советами. Наступил период глухой и мрачный, период яростной подпольной борьбы в неравных условиях, период накапливания сил, период «огарков», волны порнографии, всяческих эстетских вывертов и изысков. Промышленная буржуазия в лице Рябушинских и других получила возможность использовать искусство как оружие отвода от классовых битв в «надклассовые высоты» идеалистической философии. В искусстве этот период выразился расцветом «Голубой розы» и «Золотого руна», субсидируемых миллионером Рябушинским.

Занятия в Училище живописи, ваяния и зодчества возобновились.

Машков мало работал творчески. Почти все его время уходило на подготовку учеников к конкурсным экзаменам в Училище. В этой области его успехи были несомненны. В 1906 году из сорока учеников, подготовленных им, выдержало экзамены тридцать пять. Машковская студия становилась одной из самых популярных среди московских частных студий, занятых подготовкой к конкурсным экзаменам.

В связи с этим возникла необходимость найти подходящее помещение для мастерской. Начались поиски. Летом 1906 года в строившемся доме Политехнического общества в Харитоньевском переулке, где позже, в первые годы революции, помещался отдел съездов Нар-

компраса, Машков оборудовал себе мастерскую, в которой жил и работал до самой смерти. К этому времени относится встреча Машкова с художником Михайловским, сыгравшим известную роль в его жизни. Михайловский предложил организацию коллективной мастерской на полонинных началах. Предложение показалось Машкову подходящим, и соглашение было заключено. Тогда же в мастерской Михайловского Машков впервые познакомился с большой коллекцией отличных фотографий с произведений старых мастеров. Особенно поразил молодого художника «Портрет неизвестного» Тициана.

В своих воспоминаниях Машков подчеркивает, что больше всего он «отдавал чувства Репину» и потому Третьяковскую галерею посещал очень часто. Колорит репинских картин казался ему самым верным и правильным. Это относится к первым годам его учебы в Училище. Но это были не единственные его впечатления. «Я видел в Румянцевском музее картины и портреты русских и иностранных классических мастеров; здесь была представлена почти вся история русского и западного искусства. Федотов, Венецианов, Брюллов, Александр Иванов, Левицкий, Боровиковский, Тропинин, Кипренский шли вглубь веков российской живописи. Рядом с ними и параллельно им шествовали мастера Италии, Германии, Голландии, Франции».

Машкову в тот период казалось, что произведения Рембрандта «имели чисто историческую ценность». Он сам понимал, как он еще «наивен» и «мало искушен в искусстве». Ему представлялось, что «произведения студентов старших курсов (ученические опыты), которые писали с натуры обнаженных людей, более правдивы, чем произведения этих старых русских и западных мастеров».

Из выставок художников, устраиваемых «Миром искусства», наибольшее впечатление на него тогда производили работы Коровина и Грабаря.

Машков почувствовал, что перед ним открывается новый мир, и поехал в Петербург посмотреть «стариков» в Эрмитаже.

В феврале 1907 года состоялась его первая поездка в Петербург.

Знакомство с сокровищами Эрмитажа, как это бывает со всеми художниками, оказало огромное влияние на молодого Машкова. «Старики» открыли ему глаза на многое, оставшееся до сих пор неясным, неведомым и мучавшим своей неразгаданностью.

Чудесное, покоряющее очарование было для него в полотнах Тициана, Рубенса. Стало открываться ему и великое значение «живописной магии» Рембрандта. Особенно восхитила его «Голова вельможи» великого голландца.

Машков почувствовал на себе «освобождающее» влияние старых мастеров.

Если до знакомства с Эрмитажем стремления и поиски Машкова были неясны, неоформлены и его привлекал то реализм Репина, то стиль Сомова, то искания Врубеля и красочные дерзания Малявина, то теперь в его художественное сознание властно вторглись новые понятия, новые потребности. Такое обычное попадание в «плен» к старым мастерам большинства молодежи у Машкова приняло несколько своеобразный характер. Он почувствовал, что в этом пленении было одновременно что-то освобождающее. Это ощущение освобождения было, по существу, ощущением предчувствия выхода из мучившего его кризиса.

Основное, что вынес Машков из первого и решающего знакомства с Эрмитажем, — был восторг от той силы интенсивности тона, великолепия звучания горячих, пылающих тонов, простоты и лаконичности употребляемых живописных средств. Эта сила красочного и тонального звучания сыграла впоследствии исключительную роль в живописных восприятиях Машкова. С этим ощущением «освобождения» и вернулся Машков в Москву.

Стало понятнее очарование таких мастеров в русской национальной школе, как Левицкий и Боровиковский.

Почти единственным, что уцелело в этой переоценке ценностей, были работы его учителя Константина Коровина с его тонким и пленительным ощущением колорита. Сам Машков находил очарование

коровинских работ сходным с очарованием прекрасно поставленного голоса.

Выход из кризиса, мучившего Машкова так сильно и так длительно, наметился: «Работать надо, и все», — решил художник. Все, что он увидел, чем восхищен был в Эрмитаже, вызвало огромную жажду самостоятельного творчества. Эта потребность собственных живописных опытов — «сражений» с холстом, с живописным материалом, которым надо овладеть, чтобы выразить свое мировосприятие, покорив этот материал, сделал его гибким оружием своей творческой воли, — все это было пережито Машковым так же, как это переживается каждым художником в процессе формирования своего собственного художнического лица.

Поняв, как много значит непосредственное изучение лучших образцов мирового искусства, Машков начал мечтать о поездке в Западную Европу. Отказывая себе в каждом лишнем рубле, он начал копить деньги для поездки за границу.

Осенью 1907 года Машков с разрешения Совета возобновил свои занятия в портретно-жанровом классе рядом со своими же учениками, которых он готовил в Училище, но это не смущало молодого художника. Он упорно и много рисовал и писал с натуры, стараясь применить к своей работе то, что он увидел и почувствовал у мастеров большого искусства. Так прошла зима.

Молодым художником был выработан план путешествия за границу.

В марте 1908 года он мог наконец осуществить свою мечту.

Третьего марта 1908 года Машков выехал за границу, причем его маршрут больше свидетельствовал о желании как можно шире охватить круг впечатлений, побольше увидеть, чем о стремлении долго и тщательно на одном месте изучать какую-либо одну живописную школу или эпоху.

Через Германию (Берлин, Дрезден, Нюрнберг, Мюнхен) Машков проехал в Париж, оттуда уехал в Лондон, затем в Мадрид и Барселону. Из Испании он устремился в Италию. Побывав в Северной и Центральной Италии (Милане, Генуе, Флоренции, Болонье), а также

в Падуе, Риме и Неаполе, художник закончил свое путешествие по Италии осмотром Венеции.

Домой он вернулся через Вену 23 августа того же года.

Промчаться через всю Центральную Европу в течение четырех с половиной месяцев, быть охваченным огромным количеством самых разнообразных впечатлений, начиная с новых стран, жителей, их бытового и социального уклада и кончая сокровищами мирового искусства, и суметь уловить биение пульса современного искусства, но потеряться в этом потоке имен, школ, эпох и влияний, избежать «музейного плена» — все это, несомненно, свидетельствует о яркой творческой индивидуальности Машкова.

Из старых мастеров наиболее глубокое впечатление произвели на него помпейские фрески Джотто с их радостной красочностью, Микельанджело с его космической мощью и шедевры Рубенса и Веласкеса. Но вместе с тем Машков все же испытал на себе отрицательное влияние широко распространившегося сезаннизма, преобладавшего в то время среди всех современных течений искусств и в первую очередь воздействовавшего на художественную молодежь.

Несомненно, что непосредственное соприкосновение с современным французским искусством оказало решающее влияние на молодого художника в его стремлении вступить на дорогу нового понимания искусства, далекого от того, что ему проповедовали его школьные учителя, за исключением, пожалуй, более близкого ему К. Коровина. Не нужно забывать, что этот наступающий конфликт со школой и существующим искусством начал назревать не сразу и не у одного Машкова.

Большинство основной группы будущих бубнововалетцев, за исключением П. П. Кончаловского и А. В. Лентулова, училось в Училище живописи, ваяния и зодчества и оформило свою оппозицию системе преподавания в Училище как раз в эти годы.

С современным французским искусством, с его резкими признаками деградации Машков и его сверстники могли уже ознакомиться по собраниям Щукина и Морозова как раз в год поездки Машкова за границу (1908) и в следующем 1909 году на выставке «Золотого руна».

Неуклонно возраставший процесс брожения среди учащихся Училища не был случайным явлением, в нем были все признаки нараставшего кризиса русского искусства, которое в предвоенный период решительно выступило после стилизаторства «Мира искусства» на путь деформации изобразительной формы.

От передачи «вещного» мира, пусть сквозь призму «цветной пыли» импрессионизма с его гедонистическим восприятием мира, французское искусство, вступив в свою кризисную фазу после Сезанна, закономерно должно было пройти период полного разложения изобразительной формы, получив свое резкое выражение в так называемом «абстрактном» искусстве.

Естественно, что все эти процессы отраженными волнами достигли и русского искусства. Вот где получили свое начало утверждения, принесшие величайший вред дальнейшему развитию русского искусства, о «провинциализме русского искусства», о необходимости усвоения «живописной культуры» западного искусства. Понимались под этим не великие достижения реализма периода общественного подъема буржуазии, а некритическое восприятие упадочного французского искусства конца XIX и начала XX века.

Не надо забывать, что после подавления первой русской революции 1905—1907 годов и наступившего затем периода мрачной реакции, с уходом «свободного» искусства в «мистические глубины» от «оков жизни» (вспомним примечательный лозунг того времени — «свободно искусство — скована жизнь») ощутились новые веяния, намечалась оппозиция «Золотому руну» и «Голубой розе».

Был уже близок период первой мировой войны 1914—1918 годов. Все это очень неясно, очень неоформленно ощущается, когда знакомишься с настроениями художественного мира тех лет.

Трудно предположить, что молодой Машков во время своей заграничной поездки и непосредственно после нее разобрался с исчерпывающей ясностью в положении дел художественной жизни, но совершенно несомненными были у него ощущения необходимости уйти куда-то в сторону от пассаизма «Мира искусства». Понимание картины как целостного художественного организма, в западноевропейском

искусстве, по существу, со времен Пуссена постепенно начинало утрачиваться. В основу художественного восприятия был положен фрагмент, этюд, и здесь, как казалось не только одному Машкову, открывался путь к новаторскому экспериментаторству; ошибочнее всего это было бы трактовать как простое кривляние или слепое подражание «французской моде»; хотя, правда, не было недостатка и в этом.

Напомним также, что к моменту поездки Машкова за границу в 1908 году Пикассо и Брак во Франции уже делали свои живописные построения на плоскости, создали свою систему кубизма, имевшего, как правильно утверждал Плеханов, все признаки субъективного, идеалистического восприятия мира.

Машков жадно и некритически воспринял такие характерные черты нового французского искусства, как устремление к интенсивной красочности, к упрощению и предельной заостренности в трактовке разожившейся формы, к широкому и обобщенному декоративизму. Несомненно, сильное впечатление должен был на него произвести Матисс, которого, впрочем, Машков воспринял довольно самостоятельно и даже, пожалуй, самобытно.

После первой заграничной поездки Машков, по существу, уже вернулся готовым к самостоятельной работе и не нуждался больше в ученичестве, и только теперь становилось понятным, почему его так жгуче не удовлетворяли мастера «Мира искусства» и Союза русских художников.

Было бы неправильным объяснять это лишь побуждением начинающего художника обязательно стать в оппозицию предшествующему художественному поколению и каким угодно образом «нашуметь» и «выдвинуться»; в известной мере эти стремления и сопутствовали первым шагам молодого художника, но этот задор в значительной степени был и средством самозащиты.

Дело в том, что вскоре после возвращения из-за границы Машков возобновил свои занятия в мастерской Серова и Коровина и на первых же порах почувствовал, что между ним и теми традициями, которые хранились в Училище, возникают жесточайшие разногласия. Первым этюдом, написанным Машковым, был натюрморт с яблоками.

Машков разрешил свою задачу с большим увлечением и стремлением показать интенсивную красочность, так всегда его прельщавшую. Во втором своем этюде, обнаженной модели, еще более ясно ощутилось французское влияние, но еще резче это проступило, когда в мастерской Серова Машков написал этюд двух обнаженных фигур с явным подчеркиванием цвета. Это было уже открытым «вызовом» традициям!

Предвестником грозы явился диалог между Машковым и Коровиным, благоволившим к Машкову.

Став в свою характерную позу, заложив концы пальцев за жилет и кивнув выразительно на машковский этюд, Коровин довольно прозрачно предупредил ученика:

— Тебя, брат, изжарят за это!

Машков ответил учителю коротко и не задумываясь:

— Надоела дохлятина!

Если со стороны Коровина Машков получил дружеское и полусочувственное предупреждение, то далеко не так благополучно обстояло дело с другим его учителем — Серовым.

Молчаливый, сосредоточенный Серов, сыгравший такую большую роль в истории Училища, мало объяснявший учащимся и более показывавший им на живом примере, хранил все традиции педагогической системы своего учителя П. П. Чистякова. Основным, что отличало эту систему, было изучение точной формы, причем вся система была основана на целом ряде сложных упражнений и приемов. Самым важным в ней было стремление к художественной правде, к точной и умной передаче натуры. Все это в тот период резко противостояло тому, чем был увлечен Машков.

Столкновение с Серовым при таких обстоятельствах было неизбежным, несмотря на всю способность Серова к терпимому и вдумчивому отношению к учащимся. В данном случае Серов, очевидно, не поверил серьезности и, главное, искренности поисков Машкова. Все это казалось ему лишь результатом влияний «диких», испытанных Машковым во время его заграничной поездки, во Франции.

Гораздо позднее уже А. Бенуа признавался в том, что он и Серов

очень долго не верил искренности поисков Машкова и других бубнововалетцев.

«Я вовсе не сразу отдался Машкову и Кончаловскому. Я даже годами как-то внутри протестовал или, вернее сказать, не верил им. Все подозревал их в неискренности или в чрезмерной легкости подхода к делу... Чересчур смелые поиски их, нежелание считаться с какими-либо привычными формулами помимо воли и сознания Серова будили в нем какие-то его эстетические предрассудки. Однако с годами все это вошло в норму. И я убежден, живи Серов, он со своим чувством правды, со своим, глубоко честным отношением к чужому творчеству был бы теперь горячим защитником Машкова (его бывшего ученика), он бы даже уже, в свою очередь, как бы учился у него»¹.

Несмотря на явный конфликт со своим учителем, Машков глубоко уважал Серова и очень считался с ним. Когда в 1908—1909 годах распространился слух об уходе Серова из Училища живописи, ваяния и зодчества, Машков поставил свою подпись под групповым заявлением учеников с просьбой к Серову не покидать Училища.

Есть основания отнести этот эпизод к более раннему периоду — к 1906—1907 годам, когда В. А. Серов после разгрома первой русской революции 1905—1907 годов активно протестовал против произвола царского правительства и даже в знак протеста подал заявление об уходе из Академии.

Трудно гадать о том, как бы все сложилось, но это характерное признание воинствующего идеолога «Мира искусства» Бенуа, пользовавшегося тогда исключительным весом и значением, звучит теперь для нас как свидетельство того, что натиск крайних левых французских влияний в русском дореволюционном искусстве воздействовал даже на таких мастеров, которые, казалось, стояли на совершенно других художественных позициях.

Вспомним, что в последнем своем творческом этапе даже Серов не избегнул чуждого ему и бесплодного дыхания «модерна».

¹ А. Бенуа, Машков и Кончаловский, газ. «Речь» 15 августа 1916 г.

В Училище, на ежемесячных просмотрах, из-за этюдов Машкова возникали горячие дебаты между преподавателями. Обо всем этом Машков имел самые точные сведения от школьных сторожей. До поры до времени К. А. Коровину удавалось отстаивать Машкова, но только до поры до времени...

На весеннем экзамене после резких и бурных столкновений назрел момент исключения из Училища группы «зараженных французскими веяниями». Одним из самых первых испытал это на себе Машков.

На очередном экзамене, весной 1909 года, на его этюдах появилась роковая и лаконичная надпись мелом — «выбыл».

Машков знал, что, несмотря на исключение из Училища, нужное ему «дипломное» признание он впоследствии получит. Так оно и случилось. Действительно, в 1914 году он получил за свои лучшие работы звание «классного художника», но после исключения Машков не мог не задуматься: что же делать дальше? Выход был один: «в самоорганизации», как он выражался. К этому выводу пришел не только один Машков. Эти мысли о противопоставлении себя «Миру искусства» и Союзу, о необходимости освежения, как им казалось, застоявшегося художнического болота возникали и раньше. Исключение большой группы молодежи из Училища наделало много шума. К этому событию было приковано общее внимание, пусть даже на первых порах и враждебное. Из этих искр художнической вражды можно было раздуть пламя, как тогда казалось, «передового» художественного направления. Надо было начать с чего-то оглушавшего, эпатирующего буржуазию. В этом была своя романтика, отнюдь, конечно, не революционная и в конце концов пришедшаяся очень по душе определенным кругам отечественной буржуазии.

Так возникли предпосылки создания «Бубнового валета».

Организация «Бубнового валета» возникла не сразу.

В 1907 году в своей мастерской Машков встретился с Кончаловским. Им пришлось стать зачинателями нового направления в искусстве.

Об их отношениях остро и исчерпывающе написал А. Бенуа еще

в 1916 году в своей известной статье, посвященной Машкову и Кончаловскому, и которую придется еще цитировать: «Эти два имени цитируются рядом и вместе лет уже пять или шесть, и действительно между двумя художниками существует связь не только в дружественном отношении, но и в общих задачах. Однако в то же время это два очень разных человека и таланта...»¹

Отмечая, далее, уклон у Машкова больше в сторону «стихийной радости от работы», А. Бенуа указывал, что из них двоих Машков «более живописен».

Если в дальнейшем этим отношениям и суждено было испытывать достаточно острые коллизии, то все же связь этих двух мастеров, несмотря на все их большие формальные различия, несомненна.

В основную группу «Бубнового валета» входили, кроме И. Машкова и П. Кончаловского, А. Лентулов, В. Рождественский, А. Куприн, Р. Фальк, А. Мильман, Г. Федоров, М. Ларионов, Н. Гончарова, Д. Бурлюк и значительно позже примкнувший А. Осмеркин.

Большинство из них, за исключением Кончаловского и Лентулова, являлись воспитанниками Училища живописи, ваяния и зодчества.

Встреча в Париже с Кончаловским помогла взаимно многое проверить и наметить. Немалую роль сыграло также сближение с Рождественским и Куприным, которых Машков уже знал по мастерской Серова. Этой молодежи предстояло вступить в творческое соревнование не только с «Миром искусства», Союзом, но и с более молодыми группами, также опиравшимися в значительной мере на опыт западноевропейского искусства. Это были объединения «Голубая роза», «Венок» и другие, связанные с журналом «Золотое руно», с выставочным салоном при нем, в состав которых входили Павел Кузнецов, М. Сарьян, П. Уткин, С. Судейкин, Н. Сапунов и другие. В этих группах совершенно откровенной и нескрываемой была проповедь в искусстве «нездешних высот», «мистических глубин» — проповедь, глубочайшими нитями связанная с политической реакцией после 1905 года.

¹ «Речь» от 15 апреля 1916 г.

Большую роль в этих группах играл Восток с его мистической экзотикой. Вспомним, что в ту же пору особенным успехом пользовались «тайны» буддизма, иогизма и т. д. Не случайно в творчестве Кузнецова играл такую роль Гогэн с его проповедью отказа от европейской цивилизации с ее политическими бурями.

Группе художественной молодежи, задумавшей создание нового течения в искусстве, казалось необходимым вступить в жесточайшую борьбу не только с ретроспективизмом «Мира искусства», с Союзом русских художников, но и с эстетством «Золотого руна» и «Голубой розы».

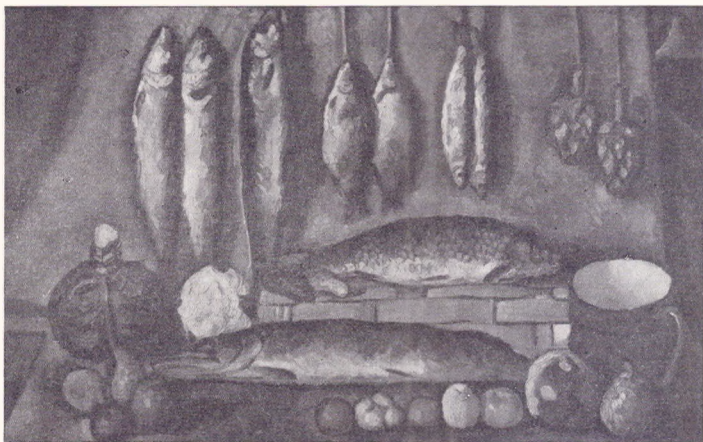
Само собой разумеется, этой молодежи их устремления казались наиревольюционнейшими. От «потусторонних» настроений «Золотого руна» и «Голубой розы» их тянуло к материальности восприятия, завещанного искусству Сезанном и его бесчисленными последователями. Их «богами» была группа «диких» во французском искусстве.

Опыт «Бубнового валета» в русском искусстве являлся опытом прививки традиций западного искусства организму русского искусства, которое всегда в лучших своих образцах носило реалистический характер. Последующий ход развития русского искусства показал, что попытки прививки крайних левых начал французского искусства привели к глубокому раздвоению: с одной стороны, к деформации реального мира — в произведениях живописи, графики и скульптуры, а с другой — ко все возрастающей потребности отыскать реалистические пути развития искусства.

Из всех бубнововалетцев это раздвоение испытал на себе, пожалуй, наиболее остро Машков, раньше и решительнее других порвавший с голым экспериментаторством и выбравший в конечном счете путь реализма. Случилось это гораздо позднее и в иных общественных условиях, созданных Октябрьской революцией, но начало этого перелома относится к годам первой мировой войны.

Было бы неправильным думать, что группа зачинателей «Бубнового валета» с самого начала совершенно изолировалась от других художественных течений и направлений.

Сейчас же после заграничной поездки Машков, по совету Конча-



Рыбы, овощи, фрукты. 1900-е годы.

ловского, повез свои последние работы в Петербург, где в это время под председательством Д. Кардовского образовалось новое общество художников. Для экспонирования на выставке были взяты четыре произведения Машкова. К этому периоду относятся такие его работы, как «Натюрморт овальный» (1908), «Натюрморт. Яблоки и груши на белом фоне» (1908) и ряд других, из которых следует особенно выделить «Натюрморт. Рыбы, овощи, фрукты», точно не датированный и отнесенный к 900-м годам. Во всех этих произведениях, несмотря на наличие французских влияний, все же проступают некоторые самобытные черты. В начале 1909 года он уже получил приглашение из Одессы от владельца художественного салона, известного деятеля искусств скульптора Издебского. В том же 1909 году в «Золотое руно» были приглашены Кончаловский, Машков, Фальк, встретившие со стороны художественной критики яростные нападки. Еще раньше туда был приглашен Ларионов.

Все это, вместе взятое, представляло из себя довольно сложный

процесс приглядывания к художественной жизни, нечто вроде «глубокой разведки» в тылу «противника». Естественно, что только это одно глубоко не удовлетворяло будущих «бубнововалетцев», как их тогда называли. В начале 1910 года была предпринята организация «Бубнового валета», а к осени 1910 года новое объединение организационно оформилось. Точных данных мы не имеем, но, по воспоминаниям Машкова, авторство в наименовании нового объединения должно принадлежать, по справедливости, Ларионову. В этом наименовании было признание себя как бы «отверженными» (выражение «бубновый туз на спине» применялось к арестантам), был как бы дерзкий вызов отечественной буржуазии, отнюдь, впрочем, буржуазное общество не задававший. Название это было встречено одними с недоумением, другими с явным глумлением, но оно как-то быстро привилось и получило все права художественно-общественного гражданства.

Каково было художественное «кредо» «Бубнового валета»? Основные принципы импрессионизма перестали к тому времени удовлетворять «передовые» группы «левых» французских художников и их русских последователей.

Живописные воззрения «Бубнового валета» можно было определить как стремление к экспрессивности, к широкому декоративизму и подчеркнута интенсивной колористичности.

«Живописный эксперимент», если можно так выразиться, — вот, пожалуй, что являлось решающим в их устремлениях. В этом причина того, что бубнововалетцы легче и скорее всего приняли от «диких» стремление к фрагменту, к натюрморту.

Русское искусство уже фактически вступило в трагическую фазу «разрушения» предметного мира, во имя уничтожения, как тогда говорили, «литературщины». На сравнительно долгий период натюрморту должна была принадлежать решающая и преобладающая роль, и как раз в творчестве Машкова мы имеем наиболее последовательное подтверждение этому.

Участие основной группы «Бубнового валета» на выставке «Золотого руна» 1909 года вызвало, как мы уже отмечали, яростные нападки.

Известный исследователь итальянского искусства и русской иконописи П. Муратов, впоследствии запятнавший себя уходом в эмиграцию, в газете Рябушинского «Утро России» возмущенно доказывал, что если есть хоть какой-нибудь интерес в опытах Матисса, то «российские Матиссы, питающиеся чужими приемами чуть не из третьих рук», никому не нужны, и прямо указывал на новых участников «Золотого руна» — Кончаловского, Машкова, Фалька и Ларионова.

Отзывы художественной критики приняли характер крайнего ожесточения, когда в декабре 1910 года открылась первая выставка «Бубнового валета», где Машков выставил свой «Портрет поэта» и другие работы.

Упреки в «слепом» и некритическом подражании Западу были самыми распространенными, но в целом художественная критика того периода представляла из себя непривлекательное зрелище полного разброда в оценке состояния изобразительного искусства.

Художественный критик А. Койранский, отличавшийся крайней развязностью, писал о бубнововалетцах, как о «малограмотных эпигонах Матисса», уверяя, что облик большинства участников «Бубнового валета» представляет собой «целую колоду бубновых валетов», и все на одно лицо, «и напоминает нагого человека в воротничке и цилиндре».

Его приводило в особое негодование, что главари «Бубнового валета», «новокрещенные Матиссы» — Машков и Кончаловский, были вчерашними реалистами, проделав такой скачок от поклонения передвижникам и классицизму, сегодня заговорили на «новом языке», но «бог мой с каким произношением...» А. Койранский даже напоминал Машкову его «сухие передвижнические этюды» в мастерской А. Васнецова.

Известный критик «Аполлона» С. Маковский, стоявший на реакционных позициях, в рецензии, посвященной «Миру искусства», куда бубнововалетцев очень быстро и охотно стали принимать, признавал, что «Машков, Лентулов, Ларионов — художники весьма одаренные», и даже отмечал, что многое в их исканиях «очень своевременно и ценно», но все это, по мнению С. Маковского, не могло идти ни в

какое сравнение с «настоящими» Гогенами и Сезаннами. Для С. Маковского это являло зрелище «скороспелости и дилетантизма». Даже самое наименование «Бубнового валета» представлялось ему крайне «глупым названием».

Период бурного отрицания «Бубнового валета» был крайне непродолжителен, едва ли многим больше года.

С самого же начала у «Бубнового валета» нашлись и защитники. Особенно рьяным из них был известный поэт Максимилиан Волошин, который в том же «Аполлоне» пытался объяснить резкую критику бубнововалетцев «консервативностью человеческого глаза, естественно склонного возмущаться всем новым и непохожим».

Этот критический разброд художественной критики показывает, что, правильно усмотрев у бубнововалетцев чисто подражательные устремления, художественная критика не поняла социальных предпосылок возникновения и развития «Бубнового валета». Это менее всего поняли не только враги нового направления, но даже его защитники.

Естественно, что все «стрелы и скорпионы» прежде всего обрушились на лидеров нового направления, среди которых Машкву принадлежало одно из самых видных мест.

Несмотря на это, у Машкова при посредстве парижского магазина «La Morrel» приобрели один из его натюрмортов. Машков экспонировал на «Осеннем салоне» 1910 года свой натюрморт «Виноград и груши».

При посещении салона М. Морозовым, коллекционером и собирателем произведений новейшей французской живописи, сопровождавший Морозова В. А. Серов, бывший тогда в Париже, обратил внимание московского коллекционера на натюрморт молодого художника.

Положительный отзыв Серова о работе своего бывшего ученика, с которым так еще недавно был конфликт в Училище живописи, ваяния и зодчества, крайне примечателен и показывал, что Серов уже начинал отдавать себе отчет в быстром развитии Машкова. Натюрморт был приобретен Морозовым.

Сближение Машкова с «Миром искусства» делалось все большим.



Обнаженная сидящая. 1918 г.

В 1911 году мастерскую Машкова в Харитоньевском переулке посетил один из лидеров «Мира искусства» А. Бенуа, который не мог не высказать своего удовлетворения всем тем, что он увидел у Машкова и что ему пришлось услышать от художника.

Вскоре Машков стал действительным членом «Мира искусства».

* * *

Период «отрицания» бубнововалетцев к 1912—1913 годам миновал, и если жестокие нападки критики сплавляли группу в известный период, то с признанием «Бубнового валета» в объединении начали проступать элементы расхождения.

Не нужно забывать, что самый тип художественных объединений, за редким исключением, был в ту пору чрезвычайно шатким. Это были выставочные объединения, эстетические группы, лишенные прочной общественной связи.

Главной причиной намечавшихся уже к 1913 году перемен в «Бубновом валете» была внутренняя художественная эволюция, проделываемая как объединением в целом, так и отдельными участниками его. Корни этой эволюции имели глубоко социальный характер. Суть была в том, что если основная руководящая группа «Бубнового валета» (Машков, Кончаловский, Лентулов и другие) придерживалась чисто живописной традиции, взятой у сезаннизма, и, прибегая к известной деформации предмета, не уходила за грани изобразительного, иногда даже допуская некоторые натуралистические черты¹, то у другой группы, примкнувшей к «Бубновому валету» (М. Ларионов, Д. Бурлюк, Н. Гончарова и другие), было стремление покончить с «изобразительностью».

Исходя из кубистических построений Пикассо и других, эта группа, по существу, уже стремилась к полному разложению «предмета», стремилась вырваться из «предметного» плена, взорвать рамки двухмерной изобразительности, в каком-то смысле прорваться в пресловутое «четвертое измерение».

В едином организме «Бубнового валета» намечались разветвления.

Не нужно забывать, что в изобразительном искусстве того периода существовал довольно сложный сплав влияний — от русской иконописи, фрески и лубка до китайской живописи, негритянской скульптуры и детского творчества.

В 1913 году в искусстве появилось множество новых лозунгов, манифестов и теорий.

От «Бубнового валета» отделились новые группировки, возникли течения «лучизма», «орфеизма» с нашумевшими выставками «Ослиного хвоста», «Мишени».

Основная же группа «Бубнового валета» еще некоторое время продолжала свои художественные выступления с участием французских и немецких художников (П. Пикассо, А. Глэза, А. Руссо, П. Синьяка, Дэлоне, Ф. Леже, Лук Альберт Моро, Пекштейна и других). Крайне любопытно, что отколовшиеся группы выступили

¹ Вспомним, что А. Лентулов называл себя «неонатуралистом».

«против рабского подчинения Западу, нивелирующему и возвращавшему нам наши же и восточные формы. Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство»¹.

Эта точка зрения могла бы оказаться плодотворной и очень ценной по своим творческим последствиям, если бы она утверждалась не во имя распада «изобразительности», а во имя утверждения реализма в искусстве, если бы авторы этих формулировок имели более глубокое, а главное, непредубежденное понятие о великом прошлом художественных сокровищ русского искусства.

В 1913 году «Бубновым валетом» был издан сборник со статьями Аксенова, ле Фоконье, Г. Апполинэра и с приложением критического обзора выставок Союза и «Мира искусства». Возможно, что самое издание сборника было вызвано потребностью теоретического обоснования своих взглядов в период начавшейся дифференциации в рядах «Бубнового валета». Вообще же «Бубновый валет» не сумел создать ни своего журнала, подобно «Миру искусства» и «Золотому руну», ни наладить выпуск соответствующей литературы по искусству. В его рядах отсутствовали серьезные исследователи искусства и теории. За все время существования «Бубнового валета», до 1916 года, объединением были изданы только в 1910—1911 годах альбом репродукций первой выставки и указанный выше сборник.

Уже гораздо позднее попытки формулирования воззрений на природу искусства «бубнововалетцев» и их практической деятельности были сделаны представителями эстетствующей и формалистской критики — Я. Тугендхольдом, А. Эфросом и другими.

В сборнике 1913 года интересна вступительная статья Аксенова, посвященная вопросу современного состояния русской живописи.

Автор дал в статье ряд характеристик основных деятелей «Бубнового валета», в том числе и Машкова: «Трудно отрицать народный характер широкого размаха, колоритного темперамента Ильи Машкова. Этого художника считают вариатором Матисса, может быть он и сам так думает, во всяком случае, в картинах Машкова никто не

¹ Предисловие к каталогу выставки «Мишень», 1913 г.

стыщет следов той расчетливой сдержанности, той геометрической обдуманности ритма окрашенных плоскостей, которые унаследованы Матиссом от автора «Карнавала».

Верно подмечая у Машкова «силу колористического ритма», Аксенов не увидел главного и решающего в машковском творчестве — наметившегося разрыва с формализмом.

Как раз именно эти годы были годами его творческого роста. В этот период Машковым была написана с огромной покоряющей силой целая серия прекрасных натюрмортов с исключительно реалистическим восприятием изобилия плодов, фруктов и цветов. Красочное звучание этой серии живописных произведений достигает у Машкова исключительной остроты и глубины.

Таковы его «Натюрморт с кактусом» (1914), «Натюрморт фрукты и вино» (1914) и ряд других произведений.

Крайне важно отметить, что сам Машков настойчиво утверждал, что преобладание у него натюрмортов и обнаженной природы естественно объясняется его работой вместе с учениками над поставленными моделями. Было бы, конечно, неправильно считать это единственной причиной, ибо характер учебных постановок всегда отражает наличие тех или иных устремлений, господствующих в определенные периоды в живописи.

На эти годы падает начало зрелой поры художника, его полное овладение средствами мастерства, оформление наиболее типичного и ценного в его творчестве.

В 1914 году состоялось первое приобретение работы Машкова в Третьяковскую галерею («Натюрморт с камелиями») — момент, особенно значительный в жизни каждого художника¹.

Несколько позже Машковым был урегулирован давний конфликт с его памятным исключением из Училища живописи, и ему за его работы было дано наконец давно заслуженное звание классного художника.

Популярность Машкова растет, его вещи приобретаются музеями

¹ С выставки «Художники Москвы — жертвам войны».



Натюрморт с кактусом. 1914 г.

и коллекционерами. Ряд произведений Машкова ушло в частные собрания: Исаджанова — «Женевское озеро», 1914; Морозова — «Натюрморт», 1915. В Третьяковскую галерею был приобретен «Женский портрет» (Н. И. Усовой), написанный Машковым в 1915 году, и, наконец, с выставки «Мира искусства» в 1915 году попала в Музей живописной культуры его «Натурщица». К началу первой мировой войны 1914—1918 годов Машков подошел уже совершенно сложившимся мастером. Это были годы окончательного признания Машкова как художника и годы его наибольшей популярности.

Эстетствующая критика того времени не видела основного в творчестве Машкова — прогрессивного значения его натюрмортов, крепнущего реализма его произведений, противопоставленных мутной формалистической волне. Уже тогда Машков безвозвратно порвал с формализмом.

Незадолго до 1914 года состоялись вторая и третья заграничные поездки Машкова. На этот раз художник посетил страны Востока и

Грецию, классические памятники которых оставили глубокое впечатление чистотой, строгостью линий и красотой пропорций. Но хотя эти впечатления не прошли бесследно для творческого опыта художника, все же они не имели того решающего, поворотного значения, которое оказала первая его заграничная поездка.

Война 1914—1917 годов не нарушила творческой деятельности Машкова. Не прерывалась в эти годы и его педагогическая работа. Вокруг Машкова собрался кружок даровитой молодежи. Призыва на войну Машков избегнул, так как после непродолжительной работы на французском заводе «Ситроен» в 1916 году читал лекции в военной школе маскировки. Кроме того, Машков был членом Комиссии помощи воинам, которая делала робкие и неуверенные попытки привлечь искусство к обслуживанию военных нужд. Но все эти благотворительные выставки, базары и аукционы содержали больше пустой филантропической шумихи, чем действительной помощи.

После февральской революции Машков принимает активное участие в организации профсоюза художников и вместе с А. Васнецовым и А. Мильманом устраивает большой митинг, который должен был выявить общий для всех художников язык, сплотить их, указать им дальнейшие пути. Этот митинг явился первым собранием московских художников. Непосредственных практических результатов он не дал. Их могла дать и дала Октябрьская революция.

Октябрьская революция поставила перед художественной интеллигенцией новые задачи. Молодой Советской властью была проделана гигантская работа по охране памятников искусства и старины и претворению в жизнь гениального ленинского плана монументальной пропаганды.

Если Машков и был уже в какой-то степени внутренне подготовлен к революции (вспомним 1905 год), то это не означает, что у него в первое время не было колебаний и сомнений, что он сразу сумел правильно политически осмыслить происходящее. Надо было не только разрушать старые отжившие формы художественной жизни, надо было строить новые — это понимал Машков, принявший Октябрьскую революцию и оставшийся с народом.

Не пугало его и то, что в связи с блокадой и интервенцией надвигались голод и холод. Так, в своей мастерской в Харитоньевском переулке, никуда не уезжая из Москвы, прожил все тяжелые годы гражданской войны Машков.

Здесь начинается длительный перерыв в творческой деятельности художника. Машков надолго с головой уходит в напряженную общественную, организационную и педагогическую работу. Необходимо, правда, отметить его участие в Государственной выставке Изо Наркомпроса в 1919 году, где участвовали художники всех направлений.

«Бубновый валет» закончил свое существование за год до революции. В огне и грохоте гражданской войны, невзирая на крайнюю нужду и голод, закладывались первые кирпичи советской культуры. Все еще было очень неоформленно, но дышало бодростью и верой в светлое будущее. Среди художников множились слухи об образовании специальной коллегии по делам искусств в Наркомпросе. Работа предстояла совершенно исключительная по своему объему, размаху и еще невиданным формам.

На Б. Дмитриевке, недалеко от оперы бывшей Зимина, происходили первые собрания, посвященные первоначальной разработке необходимых мероприятий. В них принимал активное участие и Машков.

В дальнейшем при образовании Коллегии по делам изобразительных искусств, где все командные посты были заняты левыми художниками, в качестве члена коллегии был приглашен и Машков. Ему пришлось также принять активное участие в специальном художественном совещании, организованном в Кремле, по вопросу о снятии царских памятников. На очередь также встал чрезвычайно важный вопрос о коренной реорганизации всего дела художественного образования в республике. В первую очередь шла речь об Академии художеств и о московском Училище живописи, ваяния и зодчества, где вплоть до самой революции директорствовал «камергер двора его величества» князь Львов.

Более чем кому-либо этот вопрос был близок Машкову — питомцу московского Училища, где в то время шло глухое брожение среди учащихся. Вопрос о реформе художественного образования был вплот-

ную поставлен в Коллегии Изо Наркомпроса и почти в первую очередь коснулся Училища. Был выдвинут ряд кандидатур в ректоры Училища. Выбор пал на Машкова, активно проявившего себя в области художественно-педагогической деятельности, пользовавшегося репутацией волевого человека, популярного и как мастера и как педагога среди художественной молодежи.

В июле 1918 года состоялось назначение Машкова на пост уполномоченного по делам Училища.

Это произвело сенсацию в художественном мире, ибо в сознании саботирующей интеллигенции это означало, что Машков «пошел работать к большевикам».

Все было знакомо ему в этих стенах, знакомо и в то же время совершенно другое, неизнаваемо изменившееся. На очереди стоял вопрос о переименовании Училища, о приглашении новых руководителей. Училище живописи, ваяния и зодчества, находившееся ранее в ведении Московского общества любителей художеств, было переименовано осенью 1918 года в Свободные художественные мастерские. Пример оказался заразительным. Вся республика вскоре после этого оказалась покрытой Свободными художественными училищами и вновь возникающие бесчисленные студии. Переименование, по существу, еще не являлось разрешением проблемы коренной реорганизации художественного образования. Это было переходным мероприятием. Оно означало отказ от навязывания учащимся определенного руководителя. Учащийся мог сам выбрать себе учителя, мастера, как это было в мастерских эпохи Возрождения.

Это казалось тогда особенно важным и значительным, но впоследствии практически не сохранилось.

Усилиями и стараниями «леваков» эта единая художественная программа была в дальнейшем сведена к так называемому аналитическому методу (отдельно преподавались дисциплины: фактура, объем, цвет и т. д.), что не давало возможности вернуться к реалистическому методу преподавания.

В сентябре 1918 года были объявлены перевыборы профессуры.

Каждая группа учащихся, не менее двадцати человек, имела право выдвинуть своего кандидата. Крайне любопытно, что большинство голосов получил А. Е. Архипов, затем И. И. Машков, К. А. Коровин, С. В. Малютин и другие.

В крайне тяжелой обстановке протекал 1918/1919-й учебный год. Приходилось прилагать величайшие усилия, чтобы проводить хотя бы минимум учебных занятий.

Машков организовал заготовку дров для отопления мастерских силами самих учащихся и таким образом сохранил возможность постановки обнаженной модели. В своей мастерской Машков поддерживал твердый и четкий учебный распорядок, ввел даже физкультуру.

По его настоянию было увеличено количество предметов — введена оптика, технология материалов и т. д. В самый трудный период гражданской войны мастерские не закрылись, а продолжали функционировать, и в этом немалая заслуга Машкова.

В этот период в его мастерской работало много молодежи, среди которой были П. Соколов-Скала, Ю. Меркуров, А. Гончаров, П. Вильямс, Е. Зернова, сестры Блумберг, В. Арманд, Н. Трошин, А. Трошина, А. Дейнека и другие. Интересные воспоминания об этом времени сохранились у художника Ю. А. Меркурова, позднее ушедшего работать в кино, стоявшего близко к Машкову и даже одно время жившего у него в мастерской.

В своей незаконченной и неопубликованной рукописи он пишет, как, попав во Вхутемас, он остановился у дверей одной из мастерских, где была вывешена табличка: «Мастерская мастера живописи Ильи Ивановича Машкова».

За дверями «был слышен гул голосов, стук молотков, визг пилы и стук чего-то падающего на пол». Пользуясь существовавшим тогда правом свободного входа во все мастерские, он вошел, и его сразу обдало теплом. Большая кирпичная печь, ярко пылая, уютно согревала огромную светлую мастерскую. Посередине мастерской в черных трусиках стояла могучая, атлетически развитая фигура мастера... «Мастер выжимал двухпудовую гирию и, подбросив ее, бросал на пол» (эти звуки и были слышны из-за дверей).

«Кругом вдоль стен были развешаны ярчайшие натюрморты, пейзажи, натурщи с зелеными бликами и красными щеками, огромные кувшины, хлеба; безумно-красные арбузы с черными косточками висели рядом с вазами и цветами. Огромные плоды несли по расставленным холстам юноши и девушки. Мастерская была заполнена до отказа работавшими студентами и студентками. Одни терли краски... другие пилили и строгали доски, делая подрамники, третьи натягивали холсты и грунтовали их большими кистями. У расставленных старинных ларцов, старинных развешанных церковных тканей стояли рядами мольберты. Рыжая, обнаженная, синеглазая натурщица сидела на синем бархатном фоне, держа в руках жемчужное ожерелье. Огромный детина с живым и острым взглядом темных глаз с огромной палитрой, огромными мазками писал огромный натюрморт. Огромна была подпись: «Соколов-Скала» и огромна была цифра «1920».

К Меркурову подошел Машков, спросил его и тут же ответил сам себе, дав ему срочное задание: «Живопись любишь? Так вот, живописец должен быть сильным развитым человеком. Вот видишь потолок? Там нужно установить кольца. Вводим ежедневную гимнастику». И тут же его поставили позировать.

Так началась учеба у Машкова. Он вспоминает, как Машков, вооруженный кистью, переходил от мольберта к мольберту, правя своей рукой работы студентов, продолжая рассказ о бесконечном ряде вещей, которые должен знать, уметь, понимать настоящий художник. Вспоминает он и походы за дровами, когда ночь настигала студентов вместе с их руководителем в лесу, их ночевки в деревнях: «В избе было жарко, тесно, душно; сгрудившись вокруг Машкова, студенты слушали его рассказы о великих мастерах итальянского Ренессанса».

Видя, что в основном реорганизация мастерских проведена, Машков отказался в 1919 году от должности уполномоченного, сохранив за собой педагогическую работу. Активная общественно-организационная деятельность Машкова в этот трудный период явилась доказательством того, что признание им Советской власти, служение народу было у него не красивой фразой, не обывательским приспособленчеством, а внутренней потребностью художника-гражданина.

Близилось окончание гражданской войны. Республика Советов отстояла себя от блокады и интервенции. Период военного коммунизма закончился. Начинался восстановительный период.

Крах левых течений в искусстве делался все несомненное и очевиднее.

К 1922 году относится важное событие в личной жизни Машкова—его женитьба на М. И. Даниловой, ставшей ближайшим другом и помощником всей творческой жизни художника.

Вместе с возобновлением выставок возобновляется и творческая деятельность Машкова.

По первому впечатлению устройство выставок прежних дореволюционных художественных объединений (Союза русских художников, «Мира искусства», Товарищества передвижных выставок) являлось продолжением их существования, механически прерванного событиями гражданской войны. Многим казалось, что это действительно так. На самом же деле дореволюционные художественные объединения содержали в себе лишь силу инерции и сохранили ровно столько энергии, чтобы, вновь возникнув, уйти, дав начало жизни новым объединениям, построенным на совершенно иной общественной основе.

После «Мира искусства» возникло «Объединение московских художников» (бывший «Бубновый валет»), после «Союза русских художников» и «Товарищества передвижных выставок» возникла в 1922 году Ассоциация художников революционной России—«АХРР» и еще целый ряд других художественных обществ.

Бывшие зачинатели «Бубнового валаета», поняв, что ни «Бубновый валет», ни «Мир искусства» по существу своему не возобновляемы, создали «Объединение московских художников», провозгласив необходимость развития живописной культуры.

Важно отметить, что к этому моменту полной дискредитации крайних левых течений во Вхутемасе утвердилась в основном группа бывших бубнововалетцев. Началась «сезаннизация» Вхутемаса, которая развертывалась одновременно с развитием так называемых производственных факультетов. Это укрепляло позиции бывших

бубнововалетцев, и символическим выражением этого являлось устройство в 1923 году их выставки под новым, не обязывающим ни к чему названием — «Выставка картин».

Эта выставка наделала много шума в художественном мире.

Я. Тугендхольд в «Известиях», подчеркивая скромность наименования — «Выставка картин», под которым выступило основное ядро живописцев, составлявшее «Бубновый валет», обращал внимание на то, что отпадение от «Бубнового валета» его «крайней левой» еще более способствовало сосредоточению оставшихся на единой платформе.

Дальнейшее развитие событий показало, что Тугендхольд ошибался в основном: «сосредоточение оставшихся на единой платформе» оказалось очень непрочным и недолгим, и последующие события — вхождение в АХРР и выход из него части вошедших — подтвердили это. В этом объединении не было главного — высокой идейной основы, кровной связи с новым зрителем, рожденным Октябрем.

На этой выставке Машков показал большую серию блестяще написанных натюрмортов и пейзажей, имевших огромный успех и показавших его несомненные устремления все дальше в сторону насыщения произведений полнокровным ощущением материальности.

В эти годы (1922—1923) им создан пейзажный цикл, в котором особо выделяются «Ленинград. Луга. Берег с купающимися» (1923), «Местечко Островки. Дворик» (1923), «Девочка в парке» (1923), «Натюрморт с веером» (1922), «Натюрморт с фарфоровыми фигурками» (1922). Эти и ряд других его работ делают все более ясным процесс творческой перестройки мастера.

«Портрет Н. И. Скаткина» (1921—1923) и «Портрет жены художника» (1923) еще более раскрывают реалистические устремления художника. Вершинной точкой машковского творчества были ставшие вскоре знаменитыми натюрморты «Московская снедь».

Выставленная Машковым серия работ вместе с рядом произведений его товарищей, а также самое наименование — «Выставка картин» явились свидетельством торжества станковой живописи.

А. В. Луначарский в своей статье о выставке бубнововалетцев, организованной «Красным Крестом» в начале 1924 года, отличал у



Натюрморт с фарфоровыми фигурками. 1922 г.

Машкова и ряда других «их поворот к сочной действительности, к живописному реализму», подчеркивая, что «этот поворот окреп и выяснился вполне»¹.

Говоря о работах Машкова, Луначарский прямо подчеркивал, что у Машкова все более и более теряется «разобщенность элементов его прежних работ, их некоторая искусственность освещения, не говоря уже о присущем его ранним работам полукубизме... Выставил он меньше — всего 25 вещей, но вещи эти прекрасны. В его пейзажах есть немного декоративности. Лучшие из этих пейзажей счаровательны, и давно уже столь убедительных, столь радующих зрителя картин, пьянящих такой музыкой вольной, могучей, стихийной жизни не приходилось мне видеть»².

¹ А. В. Луначарский, Выставка картин, организованная Красным Крестом. «Известия» от 23 марта 1924 г.

² Там же.

Анализируя его серию натюрмортов и подчеркивая, что в них Машкова «интересуют чисто колористические задачи, чисто «валёрные» отношения при этом», сравнивая иллюзионизм этих натюрмортов с работами великих натюрмортистов фламандской школы, Луначарский брал под защиту натюрморт и пейзаж — все, что в тот период обозначалось крайне условным понятием «чистой красоты».

«Я знаю, — писал он, — что в последнее время началось гонение на красоту. Красота и тем более красивость объявлены делом буржуазным. Ну, извините, пожалуйста, это вы без хозяина судите, а я вас уверяю, что пролетариат тоже предпочитает красивых женщин, красивые пейзажи, красивую жизнь, как и другие. Это не кто иной, как мещанский философ Прудон старался навязывать пролетариату совершенно ему ненужный аскетизм»¹.

Дело было в конечном счете не в гонении «на красоту», на пейзаж, на натюрморт как таковые, хотя не было недостатка и в вульгаризаторских попытках подобного рода.

Борьба развертывалась в другой плоскости.

Уже окрепшая и организационно и художественно к 1924—1925 годам АХРР при всех недостатках своей художественной практики боролась против «Бубнового валета», за создание идейного, реалистического искусства на основе глубокого критического усвоения культурного наследия, и в первую очередь традиций национального русского искусства и мировой классики. АХРР боролась против самодовлеющего этюдизма, фрагментарности, за выражение в пейзаже и натюрморте социального содержания. АХРР звала к созданию идейной, революционной картины.

Луначарский это прекрасно понимал и в той же статье усиленно советовал бывшим бубнововалетцам: «Надо только, чтобы художники этой группы пересилили еще что-то. Вот они поняли теперь, каким огромным источником вдохновения является действительность, но этого мало. Если художник должен сохранить свою самостоятель-

¹ А. В. Луначарский, Выставка картин, организованная Красным Крестом. «Известия» от 23 марта 1924 г.

ность в трактовке внешнего материала: пейзаж, натюрморт, то еще важнее, конечно (тут он выступает как подлинный художник), сохранить за собой право комбинации, композиции — право творца картины». И заканчивал статью, указывая на Машкова и других его товарищей: «Надо им сделать какое-то усилие над собой, чтобы картина была создана. Я не верю в то, что у них нет соответственных сторон таланта»¹.

Машков не мог не почувствовать всю правоту советов А. В. Луначарского и его призывов к созданию картины. Это перекликалось с установками АХРР, ставшей к тому времени ведущим объединением в советском изобразительном искусстве. Проблема создания картины становилась центральной проблемой советского изобразительного искусства. И хотя пути создания станковой картины представлялись еще многим очень неясными и спорными и часто упрощенчески трактовались, все же эти задачи привлекали острое внимание всего передового и прогрессивного, что было в советском искусстве.

Чувствовали это и многие из руководителей бывшего «Бубнового валета».

Борьба с АХРР оказывалась неоправданной, так как ясность и правильность ахрровских установок, их общественная и социальная значимость были совершенно очевидны. Оставались только расхождения с художественной практикой, но это не могло помешать сближению с АХРР; правда, некоторых это все же устрасило и заставило отказаться от вхождения в АХРР, когда позже основное ядро «Бубнового валета» вошло в нее.

Первым, понявшим правильность ахрровских путей в искусстве, ее целей и устремлений, первым, осознавшим и почувствовавшим необходимость активного вхождения в ахрровское движение, был Машков.

В декабре 1924 года состоялась встреча Машкова с руководителем

¹ А. В. Луначарский. Выставка картин, организованная Красным Крестом. «Известия» от 23 марта 1924 г.

ми АХРР. На этой встрече присутствовали А. Е. Архипов и С. В. Малютин, шутивно напомнившие своему бывшему ученику о давнем его конфликте в Училище и об источниках этого конфликта... На этом совещании Машков горячо и убежденно заявил о своем решении войти в АХРР.

Это вызвало бурю среди противников АХРР и произвело большой шум в художественном мире.

Машков выступил в АХРР впервые на VII выставке — «Революция, быт и труд», в начале 1925 года развернутой в залах Музея изящных искусств и прошедшей с исключительным успехом. Это была выставка, показавшая наличие серьезных художественных устремлений АХРР, выдвинувшая ряд крупнейших дарований и пользовавшаяся в массах огромной популярностью.

По существу, это был выдержанный экзамен на художественную зрелость, на установление нерасторжимой связи с новым зрителем, с народом.

На выставке участвовали такие крупные мастера, как А. Е. Архипов, С. В. Малютин, Б. М. Кустодиев, К. Ф. Юон, Н. П. Ульянов, И. И. Бродский и другие. Машков выступил с натюрмортами «Московской снеди» («Мясо. Дичь» и «Хлебы», 1924), имевшими шумный и заслуженный успех.

Вместе с холстами А. Е. Архипова работы Машкова составляли одно из самых ярких мест выставки.

Оценка выставки со стороны художественной критики была в основном единодушной, хотя вокруг нее и в художественном мире и среди молодежи закружился вихрь бурных и страстных споров, имевших вскоре и непосредственный результат — образование из московской и ленинградской молодежи специального объединения — ОМАХР.

Выставленные Машковым произведения, самое вступление его в АХРР нашли горячий отклик у Луначарского: «Машков художник в высокой степени замечательный, от которого можно многого ждать. Если итальянские критики говорили о чрезмерной будто бы материальности русских художников, об их любви к насыщенной, переполненной соками действительности, к блеску красок в их чисто мате-



Сторож Вхутемаса. 1925 г.

риальной прелести, то Машков является именно художником, полностью отвечающим такой характеристике.

У него выставлены интересные пейзажи, густые, красочные, приятные глазу. Но в чем он особенно силен — это в больших натюрмортах. Да, эти фрукты, эти хлеба, это мясо сделаны с мастерством, равняющим Машкова с недосыгаемыми до сих пор в своем роде корифеями голландских натюрмортов. Они не только правдивы до своеобразной иллюзии, но они необыкновенно красивы, заманчивы и ярки. Красочность их сведена Машковым словно в какие-то меднотрубные органные аккорды. Конечно, это живопись без революционной темы, но вы чувствуете, что Машков приобрел то высокое мастерство непререкаемой реалистической убедительности и красочной звучности, которые необходимы для создания революционной картины.

Я знаю, что Машков не хочет сразу взяться за нее. Он переходит теперь к серии портретов революционных деятелей, он хочет писать городские пейзажи, социально многозначительные, но я верю, что

Машков даст нам настоящую революционную картину. Конечно, расстояние до нее от винограда и кренделей Машкова с VII выставки еще большое, но и сил у художника чрезвычайно много, и сознание именно этой цели — революционной картины — в нем крепко, и подготавливаемая работа его дает не какие-то леса и подпорки, а тоже шедевры в своем роде. Присоединение Машкова к АХРР знаменательно».

При всей правильности высокой оценки А. В. Луначарским выставленных на VII выставке АХРР натюрмортов Машкова теперь совершенно ясным делается недостаточность этой оценки.

Сейчас, после проверки временем, стало очевидно, что натюрморты «Московская снесь» не только вершинные точки в творчестве художника и по справедливости вошли в золотой фонд советского изобразительного искусства, но они особенно ценны из-за их подлинного социального звучания.

Самый строй этих живописных произведений говорит о том, что в них заложена не потребность в иллюзионистическом восприятии материального, а сама трактовка этого восприятия доведена до предельной выразительности. В «Московской снеси» Машкова есть глубокая материальность восприятия мира. В этих натюрмортах как бы ощущается радость перехода от голодных лет блокады к обилию и плодородию освобожденной в боях родной земли.

Так и были восприняты новым зрителем и художественной общественностью эти произведения на VII выставке АХРР.

В связи с этим вспоминается другое произведение советского пейзажного искусства, появившееся на одной из предшествующих выставок АХРР и имевшее также большой и заслуженный успех.

Это было произведение художника Б. Н. Яковлева «Транспорт налаживается», выразившее начало перехода после тяжелых лет гражданской войны к мирному строительству.

Оба эти произведения были овеяны атмосферой наступившей мирной жизни и благодаря этому были подлинно новаторскими, свидетельствуя, что живописным языком пейзажа и натюрморта можно выразить большое социальное содержание.

И если сам Машков не представлял себе с совершенной ясностью в тот период, каким путем надо идти к созданию идейного произведения, посвященного революционной теме, он с глубокой серьезностью отнесся к советам Луначарского. Перед мастером встал вопрос о своем дальнейшем творческом пути.

Вот почему не случайно Машков после VII выставки АХРР пошел к произведениям пейзажного характера, отдавая себе отчет в том, что это только необходимый этап его творческого пути. Первые годы его пребывания в АХРР (1925—1929) были заполнены упорной и большой, но мало заметной для внешнего взора творческой работой. Во время летних поездок в Крым и на Кавказ Машков накопил большой материал, незначительная часть которого была им экспонирована на выставках АХРР и ОМХ.

Началом этому послужило участие Машкова в летних поездках АХРР (1925) по заданию Совнаркома для отражения жизни и быта народов СССР. Результаты этих поездок были показаны АХРР в специальной художественной выставке «Жизнь и быт народов СССР» летом 1925 года.

Машков показал на этой выставке большую серию крымских пейзажей, посвященных южным здравницам, пионерским лагерям и т. д. Особенно характерным для этого цикла являются: «Крым. Артек. Пляж пионерского лагеря» (1925), «Обнаженные на берегу моря» (1926), «Крым. Парк в Алушке» (1926), «Загэс» (1927), «Казбек. Утро» (1927), «Арагат» (1927). Ставя перед собой в этих произведениях чисто пленэрные задачи, Машков выполнил их с большой живописной силой и темпераментом.

Весь этот пейзажный цикл имеет переходное значение в творчестве Машкова, представляя собой попытку разработки так называемого пейзажа со «стаффажем». В этих работах с их некоторым уклоном в «панорамность» характерны попытки перехода к большим композициям, совершенно очевидны все крепнущие творческие намерения мастера идти по пути создания тематической картины. Трудности этих решений были ясны и самому Машкову. Получив от Реввоенсовета задание написать к X-летию Красной Армии картину «Заседание

Реввоенсовета в 1919 году», художник долго и тщательно работал над эскизными материалами и в связи с этим за краткостью срока даже отказался от участия этой композицией в юбилейной выставке к X-летию РККА.

Всем тем, кто упрекал Машкова в том, что он не создал картин, Машков с полным правом мог повторить замечательные слова Александра Иванова, написанные им в других условиях и по другому поводу: «Если бы, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало бы, что он существует впереди и это уже много и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец»¹.

Нельзя не вспомнить в связи с этим, что известная часть художественной критики и художественной общественности предъявляла в то время Машкову требования немедленного создания революционной картины, явно не понимая всей сложности и трудности творческой перестройки Машкова, а зачастую и вульгаризируя само понятие создания революционной картины.

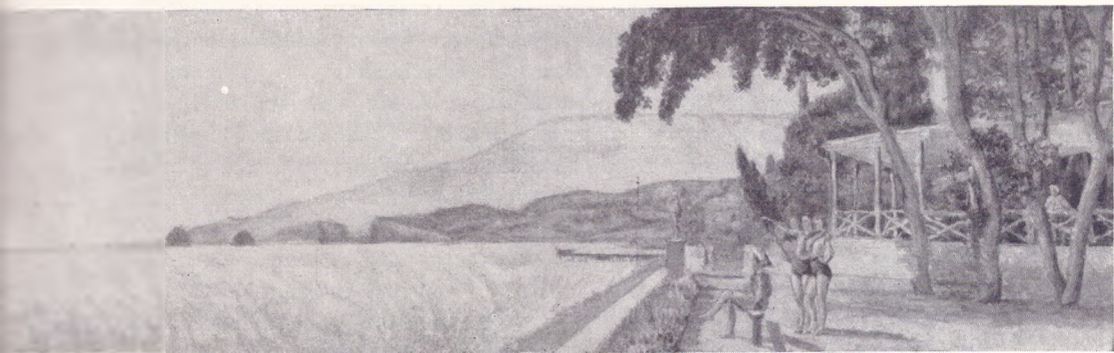
Все это не могло не нервировать художника.

Некоторые критики и художники утверждали, что именно левому французскому искусству Машков обязан всей своей «живописной культурой», но дальнейшее пребывание Машкова в АХРР показало всю беспочвенность этих утверждений. Совершенно несомненным становился окончательный отход Машкова от позиций левацкого экспериментаторства, от позиций постсезаннизма и безусловный переход его на реалистические позиции.

Вступление Машкова в АХРР явилось побудительным толчком к вхождению в АХРР и большинства основной группы бывшего «Бубнового вала» осенью 1925 года.

Пребывание бубнововалетцев в АХРР совпало с организационной перестройкой Ассоциации, протекавшей крайне болезненно, и в известной мере влияло на этот кризис. Немалую роль здесь играла и борьба различных групп.

¹ А. Иванов, из письма к брату, Рим, март, 1838 г.



Крым. Артек. пляж пионерского лагеря. 1925 г.

Горячо и болезненно реагировал Машков на ахрровский конфликт, чуть не закончившийся распадом организации. Он даже организовал специальное совещание в своей мастерской, но это уже не смогло задержать выхода бубнововалетцев из АХРР, образовавших новое объединение московских художников (ОМХ). Машков принимал участие в выставках этого объединения, не выходя из АХРР.

В силу своих многолетних связей с основным ядром «Бубнового валета» Машков принимал еще участие в выставках этой группы, одновременно состоя в АХРР, где с самого же начала был введен в состав руководящих органов и проявил чрезвычайную творческую и общественную активность.

После первого съезда АХРР (1928) Машков был выбран в состав Центрального совета организации и вышел из ОМХа.

* * *

Характерно, что большая часть художественной критики расценивала работы Машкова в области портрета значительно ниже его натюрмортной и пейзажной живописи.

Оставляя в стороне его ранние портретные работы, в которых резкое выражение получили левые искания («Портрет поэта», «Автопортрет» и др.), следует выделить его еще ученический «Портрет девочки» (в мастерской В. А. Серова) с явным влиянием учителя.

Спору нет, в творчестве Машкова мы не имеем образцов портретного искусства, равных по значению и силе его «Московской снеди» и другим натюрмортам, но это совершенно не означает, что в области портрета Машковым не создано ничего, заслуживающего внимания.

Его «Портрет сторожа Вхутемаса» (1925), «Дама в синем у зеркала» (1927) и серии портретных работ в период Великой Отечественной войны («Портрет О. Ковальчук», «Портрет танкиста», «Портрет партизана»), его портретные рисунки этого же периода безусловно заслуживают внимания.

Особенно много споров и нападок вызвал его «Групповой портрет партизан» (1935—1936). Не было недостатка в обвинениях в грубом натурализме, в нарочитой фотографичности композиции, в подделке «под лубок» и т. д., и т. п.

Нельзя отрицать пусть грубоватую, но большую живописную силу некоторых его портретов. Несколько «натюрмортная» трактовка его «Дамы в синем у зеркала» (1927) не может заслонить мастерства его живописной техники, виртуозного владения средствами живописного выражения, и хотя следует признать, что Машков в портретах не ставил перед собой задач острой психологической характеристики, есть в них какое-то свое, одному Машкову присущее своеобразие.

* * *

Важное место в жизни Машкова занимала его педагогическая работа, которую он начал вести еще в ученические годы, во время пребывания в Училище живописи, ваяния и зодчества.

В дальнейшем в мастерской Машкова собралась группа учеников, из которых впоследствии вышло на профессиональную дорогу художника немало талантливой молодежи.

Вкладывая в работу огромное количество энергии и труда, он тре-

бывал того же и от своих учеников: «Надо работать и ничего больше. Надо писать каждую вещь 10—20—50 раз, и только тогда можно думать, что ты что-то знаешь, умеешь и можешь. Так работали старые мастера и так надо работать нам. Надо поставить себе за правило по 6—8 часов, не отрываясь, сидеть с кистью перед мольбертом, и только это может со временем так лет к 50-и позволить вызвать внимание к твоим вещам»¹.

В результате его многолетней деятельности в художественно-педагогической области им была выработана целая педагогическая система, которую он проводил как в своей мастерской, так и во Вхутемасе.

В основе ее лежит изучение учащимися цвета, фактуры, объема и т. д. Причем, изучение происходит не только теоретически, но и на практике путем овладения техникой материалов, изучения грунтов, изготовления красок, самой кладки красок, химических изменений при их взаимодействии. Это приводило учащихся к знанию материалов, к выработке культуры техники живописи. Но в то время как в учебных программах Вхутеина и Вхутемаса целый ряд подобных упражнений составлял существо так называемого аналитического метода, направленного на голое экспериментаторство, в педагогической системе Машкова эти упражнения были только частью его системы, не представлявшей собой самоцели и бывшей только средством перехода к синтетическим живописным задачам. Отдельными своими сторонами этот метод преподавания, опираясь на последовательность при переходе от аналитических упражнений к синтетическим, как бы перекликался с заветом великого педагога Яна Амоса Коменского в его «Дидактике»: «Совершенная школа искусств состоит из анализа и синтеза».

Уметь видеть, понимать это виденное и выражать на языке живописи, учиться воссоздавать средствами живописи целостный художественный образ — вот главное в учебном методе Машкова.

¹ Цит. по статье Б. Волжского «По мастерским художников (И. И. Машков)», «Вечерняя Москва», 1927, № 116.

В 1925 году при АХРР были организованы художественные курсы Главпрофобра. Эти курсы подготовили ряд талантливых молодых художников. История зарождения этих курсов рассказана самим Машковым в его сохранившемся заявлении Центральному Совету АХРР: «Желающие у меня учиться в 1923 году не смогли попасть ко мне, так как я занимался на двух последних курсах Вхутеина, и поступить непосредственно ко мне было невозможно. Многие из молодежи обращались ко мне и просили их обучать живописи.

На музыкальных курсах А. Г. Шор в это время возникла идея открыть отдел живописи, инициатором которой был художник П. П. Соколов-Скаля. Приблизительно в январе 1923 года начались занятия с группой человек в 25, а с осени 1923 года до лета 1924 года было уже 60 человек. В начале учебного года учащиеся и я были вынуждены уйти от А. Г. Шор. Учащиеся тогда сняли в Гнездиновском переулке помещение, и учебный год прошел нормально при активности самих учащихся во главе с тов. Фроловым В. Я.; я же по просьбе и настоянию учащихся в этот год заведовал курсами. Разделяя декларацию АХРР, я в конце 1924 года вошел в нее действительным членом и счел необходимым ввести туда же учеников Вхутемаса и вообще художественную молодежь, которая пошла бы по намеченному АХРР пути.

В начале лета 1925 года на мое предложение иметь при АХРР курсы Президиум АХРР согласился, и с осени 1925 года начались занятия. Президиумом была выделена комиссия по делам курсов, состоящая из товарищей: Киселис П. Ю., Лехт Ф. К., Карпов С. М., Фролов В. А. и я. Я взял на себя заведование учебной частью курсов, стараясь провести программу и научный метод изучения живописи».

В 1928 году за заслуги в области изобразительного искусства Советское правительство награждает Машкова высоким званием заслуженного деятеля искусств РСФСР.

К 1930 году у Машкова созревает решение поехать на родину — в станицу Михайловскую.

В рукописи «В своих краях» Машков писал о том, что он долго

не мог собраться поехать в родную станицу: «Поехать туда все было недосуг: иные, более насущные вопросы — вопросы творчества, а после Октябрьской революции вопросы общественно полезной и педагогической работы (наряду с вопросами творческими) заполнили все мое время. Но тут я решил оставить все на время и поехать, тем более, что я отлично понимал тогда, как и теперь, что такая поездка, такое путешествие принесет мне огромную пользу со всех точек зрения. И я не ошибся».

С горечью он замечал: «Меня упрекают и печатно и устно, что я обленился, что я почти ничего не делаю за последние пять лет. Думаю, что, когда люди, интересующиеся мной и моей творческой работой, прочтут эту книгу, они поймут в чем дело: окунувшись в практическую работу по социалистическому строительству, окунувшись в страстную напряженную обстановку этих лет, наполненную титанической работой всего сознательного во главе с партией и ее вождями по переустройству деревни, о которой я до этого времени имел смутные представления, окунувшись с головой во все это, я не только приносил какую-то конкретную пользу, но я заряжал себя на будущее».

В 1930 году Машков уезжает к себе на родину и живет там с перерывами до 1938 года.

Подводя итоги своего пребывания на родине, Машков писал: «Я буду правдив до конца, я буду повествовать не только о борцах и искренних подлинных стремлениях колхозной деревни. Я буду беспощадно срывать маски с мерзавцев и вредителей, нередко укрывшихся за партией».

И действительно, годы его пребывания на родине не были годами пассивного созерцания. Он с головой уходит в активную организационную работу, получает за свою деятельность две почетные грамоты, его имя присваивается одной из улиц в станице и местному Дому социалистической культуры. Колхоз имени К. Е. Ворошилова, Хоперского района, Сталинградской области, присваивает ему звание почетного колхозника. Машков сохраняет и свою творческую активность. Он пишет там ряд работ, в которых видна его любовь к род-



Площадь в станице Михайловской. 1933 г.

нsmу краю. Таковы его «Площадь в станице Михайловской», «Дворик в станице Михайловской» и «Общий вид станицы Михайловской», написанные им в 1933 году с большим подъемом. Несколько ранее им были написаны «Девушка на табачной плантации» (1930) и «Портрет партизана А. Е. Торшина» (1932).

Радостью и могучей силой дышит образ «Колхозницы с тыквами»,



Общий вид станицы Михайловской. 1933 г.



Фрукты с сельскохозяйственной выставки.
Яблоки и гранаты. 1939 г.

не датированной художником, но которую можно с достаточным основанием отнести к этому же периоду.

Написанный в Абрамцеве цикл прекрасных натюрмортов Машкова (1938) до самого последнего времени почти не был известен широкой художественной общественности. Эти работы были показаны совсем недавно на посмертной выставке художника в 1956 году.

Здесь необходимо выделить натюрморты «Ананасы и бананы», «Фрукты», «Китайские яблочки», «Лимоны и бессмертники» и еще целый ряд натюрмортов, написанных все в том же 1938 году («Цветы и клубника», «Апельсины, фрукты и вино» и др.).

Таким же творческим изобилием отличался и 1939 год. Достаточно указать на такие произведения художника, как «Фрукты с сельскохозяйственной выставки. Яблоки и гранаты», «Тыквы на вышитой скатерти», «Калина и рябина», «Малина».

Сохраняя лучшие стороны живописной манеры Машкова — интенсивную красочность, материальность, — натюрморты абрамцевского

периода в то же время отличаются более тонкими колористическими нюансами, большой цельностью живописного тона.

В них появляется то, что особо высоко ценится в живописи — валерные соотношения. Это достигает особо большой силы в натюрмортах последнего периода (1941—1943): «Цветы в белой вазе», «Клубника», «Цветы. Пионы», «Редиска».

Сила воздействия машковских натюрмортов такова, что огромная величина, скажем, клубники или других ягод воспринимается как реальная величина, — есть в них большая убеждающая сила.

За год до своей смерти он создает замечательный натюрморт — «Клубника и белый кувшин» (1943), явившийся как бы лебединой песней художника.

В работах абрамцевского периода Машков во всеоружии своего таланта и мастерства жадно стремился выразить красоту окружающей его природы.

Уже в ранние годы своего творчества Машков определился как мастер главным образом натюрмортной живописи. Но если в те годы решающим для него было влияние французского искусства конца XIX — начала XX века, то в дальнейшем, примерно с 1913—1915 годов, художник начинает тяготеть к иным традициям. Это было не только устремление к праздничной красочности народного лубка. Художник изучает блестящие образцы натюрмортной живописи в русском искусстве XIX — начала XX века и произведения великих мастеров Голландии и Фландрии XVII века. Если проследить, как в русском искусстве XIX века Хруцкий, особенно Федотов, Перов, Прянишников, Поленов, Репин, К. и В. Маковские, Серов и многие другие изображали предметы, их окружавшие, нельзя не отметить то мастерство, с которым они передавали блеск стекла, металла, фарфора, узорную красоту полированного дерева, очарование цветения, поверхность плодов.

В натюрмортах Репина, Серова не было ничего нарочито надуманного, салонно красивого. Не нужно забывать, какое значение и какое большое место занимало выполнение натюрмортных заданий в педагогической системе П. П. Чистякова. Любование красотой окружа-



Пионы, лилии, ирисы. 1942 г.

шей их природы, правдивость искусства — вот единственное, что руководило их мастерством и талантом.

Эти традиции не нарушились и в самом начале XX века.

Великолепные по своему мастерству натюрморты И. Грабаря, К. Коровина, Н. Сапунова и других свидетельствуют о накопленных больших, глубоких традициях в русском искусстве в этой области живописи.

Нет никаких сомнений, что Машков жадно и осмысленно воспринимал эти традиции, шел им сам навстречу. Главным образом этим-то и можно объяснить резкий переход его к реализму.

Один из учеников Машкова художник Г. И. Рублев вспоминает о своих беседах с Машковым, мечтавшим о работе в области монументальной живописи, о больших росписях на стенах. Такой попыткой явилась роспись в гостинице «Москва», не оставившая, впрочем, глубоких следов в творчестве Машкова и не получившая дальнейшего развития.

Уже в последние годы своей жизни, в годы Великой Отечественной войны, Машков, работая в 1942 году в военном госпитале, задумывает большую картину «В госпитале», так и оставшуюся не написанной. Сохранившийся эскиз к картине, сделанный цветными карандашами, свидетельствует о том, что художником была задумана многофигурная композиция, подсказанная ему его госпитальными впечатлениями.

За период своей работы в военном эвакогоспитале Машков выполнил более пятидесяти портретов и рисунков участников Великой Отечественной войны и медработников, организовал в госпитале три выставки картин, получил от руководства госпиталя ряд благодарностей и был награжден в октябре 1942 года грамотой Военного совета МВО за активное участие в культурно-художественном обслуживании воинских частей округа в дни Великой Отечественной войны.

Если в ранних рисунках, относящихся еще к ученическому периоду, преобладало стремление к лаконизму, к стремлению одной линией выразить характер модели («Женская голова», 1906; «Обнаженная сидящая», 1910), и это стремление достигает наибольшей выразительности в «Портрете Андриюши Гончарова» (1919), то в дальнейших своих рисунках Машков меняет свою технику.

Его портретные рисунки — «Гвардии сержант П. Н. Сафонов» (1942), «Дружинница Русатова» (1942), «Больной красноармеец» и в особенности «Батальонный комиссар Маркин», датированный также 1942 годом, сделанные в технике угля и подцвеченные цветным карандашом, показывают стремление к детальному, несколько дробному штудированию формы, к явному стремлению дать сходство, подчеркнуть характер модели.

Подводя итоги творческого пути Машкова, интересно проследить, как с годами изменяется его живописная техника.

В годы ученичества в работах Машкова заметно подражание учителям, в первую очередь Серову. Особенно это проявилось в ученических этюдах натурщиц.

Затем начинаются годы влияния левого французского искусства — с деформацией предметов, чрезмерной красочностью, ярким декора-



Гвардии сержант П. Н. Сафонов. 1942 г.

тивизмом, грубо контурной обводкой изображаемых предметов. Все здесь основано на кричащем цветовом сопоставлении, иногда приобретающем характер нарочитого вызова традициям, самой натуре.

Живописная поверхность полотен не обработана, мазок не дифференцирован. В этот период чисто фактурные задачи не занимают Машкова («Натюрморт. Рыбы, овощи, фрукты», 1900-е годы, и др.).

Возврат к реализму, изучение живописных традиций великого прошлого искусства резко меняют самый характер его произведений. Поверхность многих его натюрмортов тщательно обработана.

Исчезает деформация, оконтуривание предметов, преувеличенная кричащая яркость цветовых градаций, появляется внимание и интерес к локальному тону. Несмотря на пастозность, мазок сохраняет всю свою колористическую насыщенность, в живописных отношениях достигается большая гармония («Натюрморт. Виноград, лимон и рак», 1924; «Московская снедь», 1924; «Женский портрет», 1927, и др.).

Все эти средства, основанные на изучении традиций прошлого,

позволяют Машкову достигать исключительной выразительности и пластичности в реалистической передаче природы, причем важно отметить, что он нигде не вступает на путь плоского эпигонства, не попадает в «музейный плен», сохраняя свое, ему одному присущее своеобразие.

Менее цельной является его живописная техника в пейзажных произведениях (Крым, Кавказ, здравница «Артек» и др.). Импрессионистская дробность мазка при передаче пленэра иногда приводит его к некоторой общей пестроте («Пляж в Гурзуфе», 1925; «Обнаженные на берегу моря», 1926; «Артек. Пляж пионерского лагеря», 1925, и др.), впрочем, в ряде пейзажей («Арагат», «Загэс», 1927) эта дробность мазка исчезает, заменяясь общей мажорной гаммой.

В машковском творчестве особо примечательно то, что он всегда находился в «живописном неистовстве», — и действительно, его живописный темперамент имеет в себе нечто увлекающее и покоряющее зрителя.

В последнем периоде творчества художника начинают преобладать поиски валерных отношений. Цвет в его поздних произведениях более сдержан, иногда даже приглушен, появляются те цветовые нюансы, которые особо характерны для работ абрамцевского периода («Натюрморт. Клубника и белый кувшин», 1943; «Ананасы и бананы», 1938, и многие другие).

Машков прожил большую жизнь, прошел противоречивый и сложный творческий путь, но есть нечто единое, объединяющее все его творческие устремления, — глубокая и страстная влюбленность в жизнь, в природу. Замечательный, непревзойденный мастер натюрмортной живописи нашего времени, он является подлинным новатором в этой области изобразительного искусства, самобытно переработавшим великие традиции классиков.

Его работы находятся в лучших музеях и галереях СССР и за границей. Его произведения выставлялись в Америке и Японии, Англии и Франции, в Италии и Голландии, на крупнейших выставках в СССР, привлекая внимание народа, его знавшего, любившего и сохранившего память о нем.



Портрет девочки. 1903 г.



Натурщица. 1906 г.



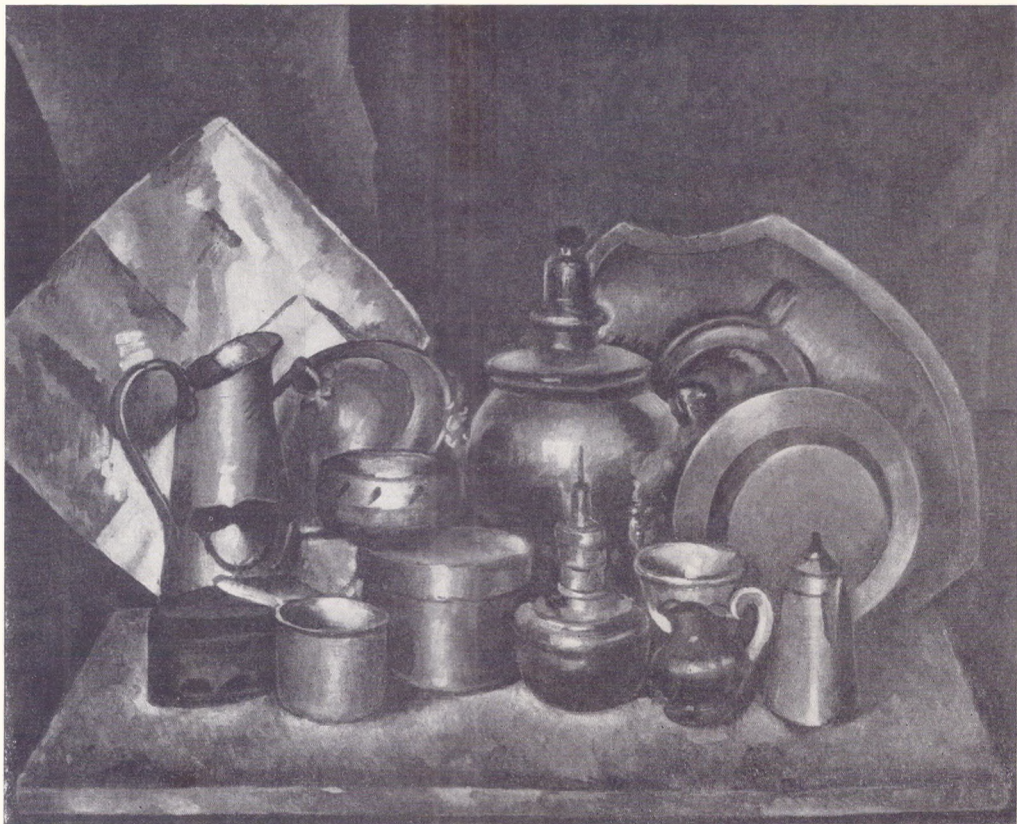
Ягоды на фоне красного подноса. 1908 г



Камелии. 1913 г.



Фрукты и вино. 1914 г.



Натюрморт с самоваром. 1919 г.

Виноград, дыня, персики. 1923 г.





Берег реки Невы. Местечко Островки. 1923 г.



Портрет жены художника. 1923 г.



Московская снесь. Хлебы. 1924 г.

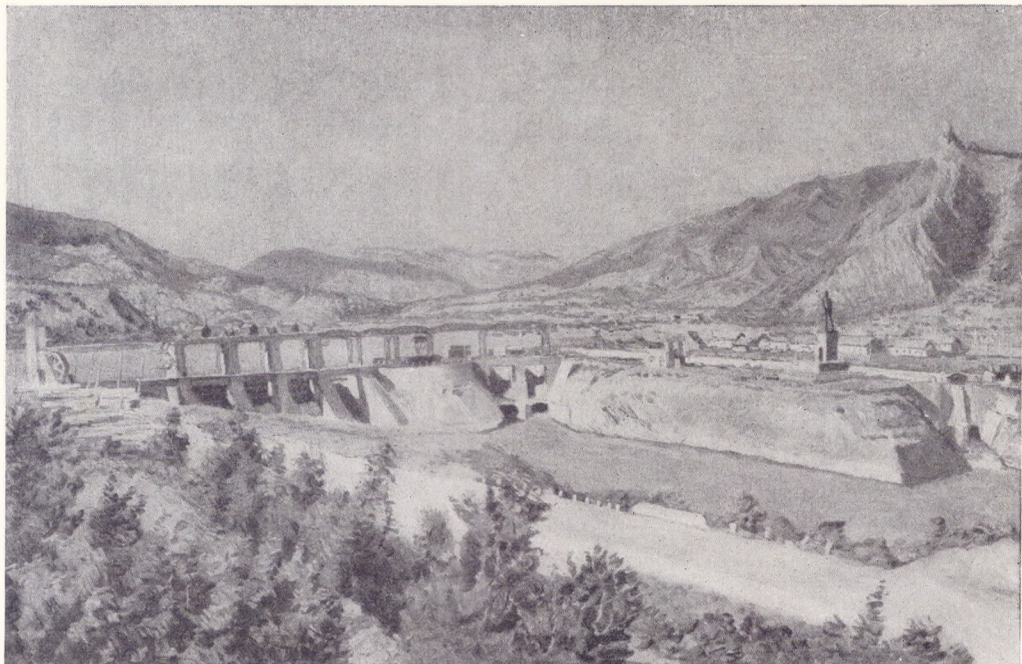


Виноград, лимон и рак. 1924 г.



Бахчисарай. 1925 г.

Заргс. 1927 г.





Арарат. 1927 г.



Казбек. Утро. 1927 г.



Девушка на табачной плантации. 1930 г.



Колхозница с тыквами. 1930 г.



Портрет партизана Торшина. 1932 г.



Станица Михайловская. 1933 г.



Уличка в станице Михайловской. 1933 г.



Магнолии и фрукты. 1934 г.



Натюрморт с разрезанным арбузом. 1937 г.



Апельсины, фрукты и вино. 1938 г.



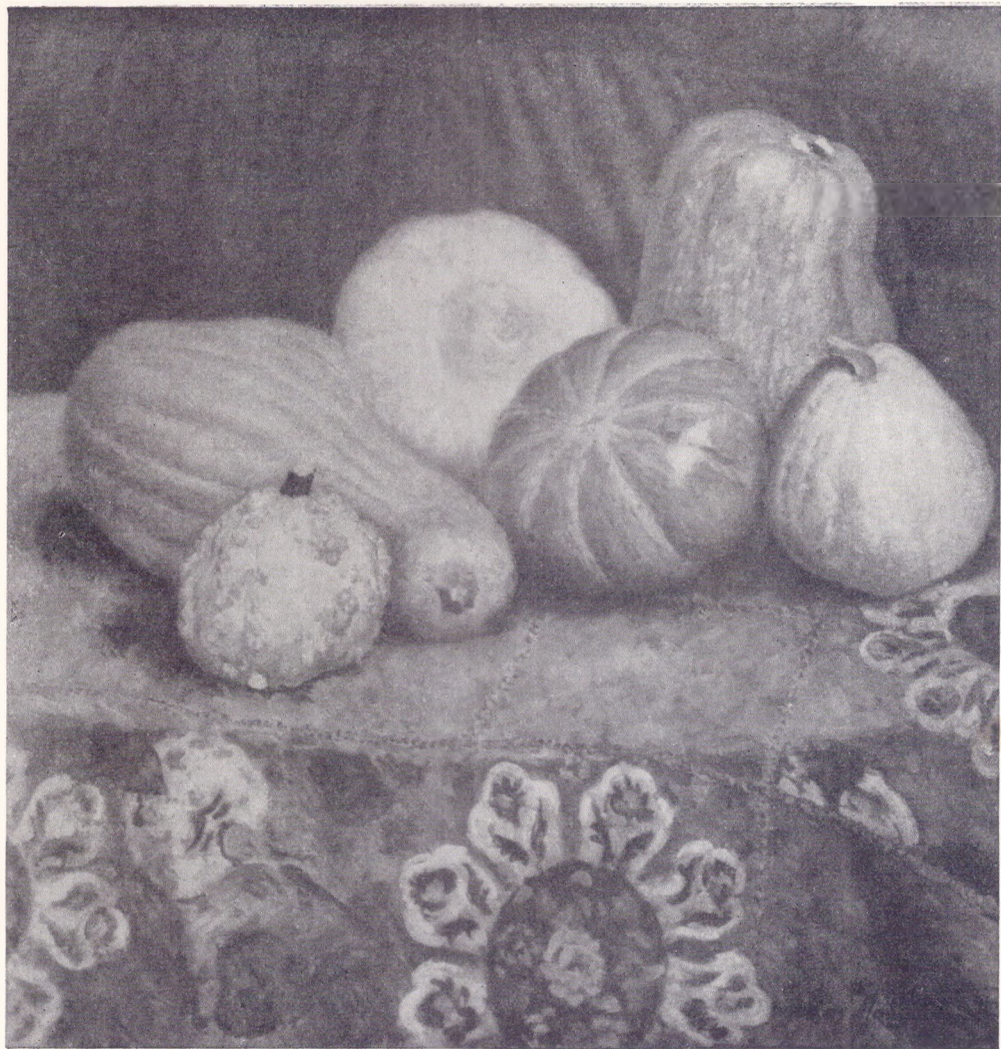
Клубника и белый кувшин. 1943 г.



Натюрморт с яблоками и гранатами. 1939 г.



Натюрморт с зеленым кувшином и разрезанной тыквой. 1939 г.



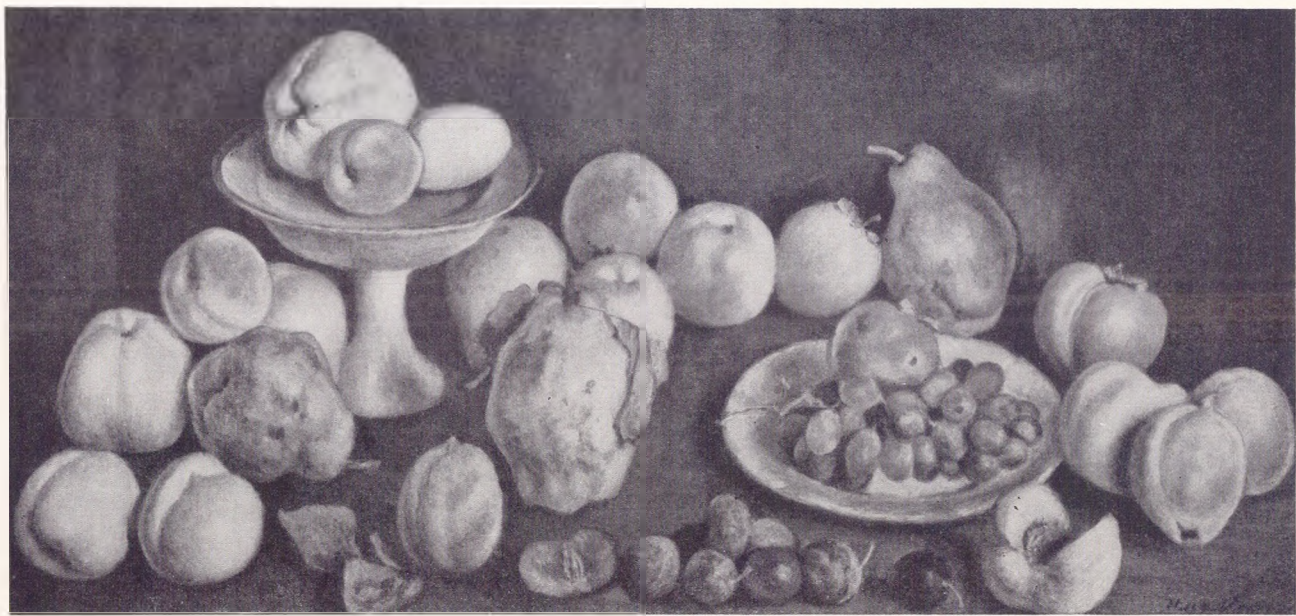
Тыквы на вышитой скатерти. 1939 г.



Розы. 1939 г.



Букет цветов. 1939 г.



Фрукты с сельскохозяйственной выставки. 1939 г.



Редиска. 1942 г.



Портрет танкиста. 1943 г.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

I. ЖИВОПИСЬ

1903 год

Портрет девочки (ученическая работа в классе В. Серова). Х., м.

1908 год

Натюрморт. Яблоки и груши на белом фоне. Х., м.

Гос. Третьяковская галерея.

Натюрморт. Ягоды на фоне красного подноса. Х., м.

Гос. Русский музей.

Натюрморт овальный. Х., м.

Гос. Русский музей.

Новодевичий монастырь. Х., м.

Собств. М. И. Машковой.

1909 год

Портрет Варвары Петровны Виноградовой. Х., м.

Гос. Третьяковская галерея.

1910 год

Натюрморт с синими сливами. Х., м.

Гос. Третьяковская галерея.

Натюрморт. Рыбы, овощи, фрукты. 1900-е годы. Х., м.

Гос. картинная галерея Армении.

1911 год

- Русская Венера. Х., м.
Собр. П. М. Исаджановой.
Судак. Общий вид. Х., м.
Гос. картинная галерея Армении.

1913 год

- Натюрморт. Камелии. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.

1914 год

- Женевское озеро. Глион. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Нерви. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Натюрморт с тыквой. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Натюрморт. Фрукты и вино. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Натюрморт с кактусом. Х., м.
Гос. музей искусств УзССР.

1915 год

- Натюрморт. Фрукты. Х., м.
Гос. картинная галерея БССР.
Женский портрет (Н. И. Усовой).
Гос. Третьяковская галерея.

1918 год

- Кисловодск. Пейзаж. Х., м.
Гос. картинная галерея БССР.
Две обнаженные фигуры. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Обнаженная фигура. Х., м.
Гос. Русский музей.

1919 год

- Натюрморт с самоваром. Х., м.
Гос. Русский музей.
Натюрморт с лошадиным черепом. Х., м.
Гос. Русский музей.

1921—1923 годы

Портрет Н. И. Скаткина. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.

1922 год

Натюрморт с фарфоровыми фигурками. Х., м.
Ярославский художественный музей.
Натюрморт с веером. Х., м.
Гос. Русский музей.
Портрет А. П. Шимановского. Х., м.
Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева.

1923 год

Портрет жены художника. Х., м.
Собств. М. И. Машковой.
Берег реки Невы. Местечко Островки. Х., м.
Собств. М. И. Машковой.
Ленинград. Луга. Берег с купающимися. Х., м.
Местечко Островки. Дворик. Х., м.
Луга. Купальщицы на реке. Х., м.
Девочка в парке. Х., м.

1924 год

Городской пейзаж. Х., м.
Горьковский гос. художественный музей.
Московская снедь. Мясо, дичь. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Московская снедь. Хлебы. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Натюрморт. Виноград, лимон и рак. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Обнаженная натурщица. Х., м.

1925 год

Крым. Алушка. Севастопольское шоссе. Х., м.
Крым. Бахчисарай. Русская слободка. Х., м.
Крым. Ливадия. Крестьянский санаторий. Х., м.
Собств. М. И. Машковой.
Крым. Х., м.
Горьковский гос. художественный музей.

Бахчисарай. Ханский дворец. *Холст, накл. на фанеру. Пастель.*

Собств. М. И. Машковой.

Бахчисарай. Х., м.

Гос. Русский музей.

Крым. Артек. пляж пионерского лагеря. Х., м.

Крым. Чеховский пляж в Гурзуфе. Х., м.

Крым. Сименз. На мужском пляже. Х., м.

Гурзуф. Женский пляж. Х., м.

Пляж в Гурзуфе. Х., м.

Сторож Вхутемаса. Х., м.

1926 год

Крым. Парк в Алушке. Х., м.

Обнаженные на берегу моря. Х., м.

Арбуз и виноград. Х., м.

Гос. Русский музей.

Крым. Гурзуф. Пляж Военно-курортной станции. Х., м.

Собств. дома отдыха в Сочи.

Крым. Артек. Э. П. Соловьев с пионерами. Х., м.

Крым. Артек. Пионерский лагерь. Х., м.

Гос. музей Революции СССР.

Крым. Солнечные ванны. Х., м.

1927 год

Загас (Земо-Авчальская гидроэлектростанция им. В. И. Ленина). Х., м.

Гос. Третьяковская галерея.

Арарат. Х., м.

Тифлис. Майдан. Х., м.

Дама в синем у зеркала. Х., м.

Казбек. Утро. Х., м.

Собств. санатория «Сосны».

Пионерка. 1920-е годы. Х., м.

Ростовский обл. музей изобразительных искусств.

Кавказ. Военно-Грузинская дорога. Аул Казбек. Х., м.

Гордской пейзаж. 1920-е годы. Х., м.

Горьковский гос. художественный музей.

Натюрморт. Фрукты. Х., м.

Краеведческий музей. Сочи.

1929 год

Натюрморт. Астры. Х., м.
Крым. Артек. Утренняя зарядка. Х., м.
Горьковский гос. художественный музей.

1930 год

Девушка на табачной плантации. Х., м.
Девушка с подсолнухами. Х., м.
Колхозница с тыквами. 1930-е годы. Х., м.

1932 год

Портрет партизана А. Е. Торшина. Х., м.
Музей Советской Армии.

1933 год

Площадь в станице Михайловской. Х., м.
Общий вид станицы Михайловской. Х., м.
Река Хопер. Вид на станицу Михайловскую. Х., м.
Гос. литературный музей.
Площадь в станице Михайловской. Х., м.
Уличка в станице Михайловской. Х., м.
Дворик в станице Михайловской. Х., м.
Партизан Торшин с сыновьями. Х., м.

1934 год

Крым. Артек. Пионерский лагерь. Х., м.
Крым. Пионерский лагерь. Артек. Х., м.
Крым. Артек. Всесоюзный лагерь пионеров. Х., м.
Магнолии и фрукты. Х., м.

1936 год

Пестрый букет. Х., м.

1937 год

Натюрморт с разрезанным арбузом. Х., м.

1938 год

- Натюрморт. Ананасы и бананы. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Натюрморт. Фрукты. Х., м.
Гос. Русский музей.
Натюрморт. Апельсины, фрукты и вино. Х., м.
Гос. Русский музей.
Цветы и клубника. Х., м.
Лимоны и бессмертники. Х., м.
Ананасы и бананы. Х., м.
Китайские яблочки. Х., м.
Натюрморт. Корзина с фруктами. Х., м.
Художественный музей. Тарту.

1939 год

- Натюрморт с гранатами и хурмой.
Гос. Русский музей.
Фрукты с сельскохозяйственной выставки. Х., м.
Гос. Русский музей.
Фрукты с сельскохозяйственной выставки. Яблоки и гранат. Х., м.
Две темные розы и тарелка с клубникой. Х., м.
Натюрморт с зеленым кувшином и разрезанной тыквой. Х., м.
Тыквы на вышитой скатерти. Х., м.
Гос. Русский музей.
Калина-рябина. Х., м.
Малина. Х., м.
Натюрморт. Фрукты. 1930-е годы. Х., м.
Калужский обл. художественный музей.
Родина. 1930-е годы. Х., м.
Горьковский гос. художественный музей.

1941 год

- Цветы в белой вазе и клубника. Х., м.

1942 год

- Цветы. Пионы, лилии, ирисы. Х., м.
Редиска. Х., м.
Гос. Русский музей.

1943 год

Натюрморт. Клубника и белый кувшин. Х., м.
Гос. Третьяковская галерея.
Портрет полковника Матусова. Х., м.
Собств. М. И. Машковой.

II. РИСУНОК

1906 год

Женская голова. Б., цв. карт., уголь, акв.
Собств. М. И. Машковой.

1910-е годы

Обнаженная сидящая. Б., уголь.
Собств. М. И. Машковой.
Обнаженная. Б., сангина.
Собств. М. И. Машковой.

1918 год

Рисунок обнаженной. Б. на карт., уголь, цв. карт.
Собств. М. И. Машковой.

1919 год

Портрет Андриюши Гончарова. Б. на карт., пресс. уголь, пастель.
Собств. М. И. Машковой.

1925 год

Крестьянка Маграй Лахмитова. Б., уголь, пастель.
Собств. М. И. Машковой.
Директор Ливадийского крестьянского санатория. Б., цв. карт.
Собств. М. И. Машковой.
О. М. Климченко (Ливадийский крестьянский курорт). Б., цв. карт., пастель.
Собств. М. И. Машковой.
Смотритель Бахчисарайского ханского дворца Владимир Францевич. Б., пастель.
Собств. М. И. Машковой.
Узбек. Б., пастель.

1930-е годы

Негритянка Цимба. *Б., уголь, мел.*
Гос. Русский музей.

1942 год

Портрет генерала Гирголава. *Б., кар.*
Собств. М. И. Машковой.
Батальонный комиссар Маркин. *Б., черн. и цв. кар.*
Собств. М. И. Машковой.
Гвардии сержант П. Н. Сафонов. *Б., цв. кар., уголь.*
Больной красноармеец. *Б., кар.*
Собств. М. И. Машковой.
Дружинница Русатова. *Б., цв. кар.*
Собств. М. И. Машковой.

1943 год

Эскиз к картине «Госпиталь». *Б., цв. кар.*
Собств. М. И. Машковой.
Медицинская сестра Коммунистического госпиталя. *Б., цв. кар.*
Собств. М. И. Машковой.
Калмык. *Б., цв. кар., уголь.*
Собств. М. И. Машковой.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Портрет девочки. 1903 г.
Натурщица. 1906 г.
Ягоды на фоне красного подноса. 1908 г.
Камелии. 1913 г.
Фрукты и вино. 1914 г.
Гос. Третьяковская галерея.
Натюрморт с самоваром. 1919 г.
Гос. Русский музей.
Виноград, дыня, персики. 1923 г.
Берег реки Невы. Местечко Островки. 1923 г.
Портрет жены художника. 1923 г.
Московская снедь. Хлебы. 1924 г.
Гос. Третьяковская галерея.
Бахчисарай. 1925 г.
Загэс. 1927 г.
Гос. Третьяковская галерея.
Арагат. 1927 г.
Казбек. Утро. 1927 г.
Собств. санатория «Сосны».
Девушка на табачной плантации. 1930 г.
Колхозница с тыквами. 1930 г.
Портрет партизана А. Е. Торшина. 1932 г.
Музей Советской Армии.
Станица Михайловская. 1933 г.
Уличка в станице Михайловской. 1933 г.
Магнолии и фрукты. 1934 г.

Натюрморт с разрезанным арбузом. 1937 г.
Апельсины, фрукты и вино. 1938 г.
Натюрморт с яблоками и гранатами. 1939 г.
Натюрморт с зеленым кувшином и разрезанной тыквой. 1939 г.
Тыквы на вышитой скатерти. 1939 г.
Розы. 1939 г.
Букет цветов. 1939 г.
Фрукты с сельскохозяйственной выставки. 1939 г.
Редиска. 1942 г.
Гос. Русский музей.
Портрет танкиста. 1943 г.

В Т Е К С Т Е

Натюрморт с синими сливами. 1910 г.
Рыбы, овощи, фрукты. 1900-е годы.
Обнаженная сидящая. 1918 г.
Натюрморт с кактусом. 1914 г.
Гос. музей искусств Узбекской ССР.
Натюрморт с фарфоровыми фигурками. 1922 г.
Ярославский областной художественной музей.
Сторож Вхутемаса. 1925 г.
Крым. Артек. пляж пионерского лагеря. 1925 г.
Площадь в станице Михайловской. 1933 г.
Общий вид станицы Михайловской. 1933 г.
Фрукты с сельскохозяйственной выставки. Яблоки и гранат. 1939 г.
Пионы, лилии, ирисы. 1942 г.
Гвардии сержант П. Н. Сафонов. 1942 г.

Ц В Е Т Н Ы Е В К Л Е Й К И

Московская снедь. Мясо, дичь. 1924 г.
Гос. Третьяковская галерея.
Виноград, лимон и рак. 1924 г.
Гос. Третьяковская галерея.
Клубника и белый кувшин. 1943 г.
Гос. Третьяковская галерея.
Н а о б л о ж к е: Ананасы и бананы. 1938 г.
Гос. Третьяковская галерея.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Х. — холст.

М. — масло.

Б. — бумага.

Карт. — картон.

Кар. — карандаш.

Автор текста
Виктор Николаевич Перельман
«И. МАЩКОВ»

Редактор
В. А. Тиханова

Технический редактор
В. И. Артамонов

*

Переплет, титул и суперобложка
художника Ю. В. Гаусмана

*

Подписано к печати 29.III 1957 г.
ЦД 03453. Печ. л. 8,3. Учетно-изд. л. 6,52.
Тираж 5.000 экз. Заказ 1373.
Цена в переплете 11 р. 20 к.

*

Типография издательства
«Советский художник».
Москва,
Мало-Московская, 42

