



Какое здоровое, полнокровное искусство, какая убедительная, звучная живопись, какой убежденный художник-жизнелюбец – вот те впечатления, мысли и чувства, которые испытываешь каждый раз, когда смотришь на работы Ильи Ивановича Машкова.

Пафос творчества Машкова – буйное утверждение жизни, земных благ, жизненных сил и соков. Его основное желание – отдавая весь свой живописный дар и темперамент, „весомо, грубо, зримо“ воссоздать на полотне человека и плоды его рук, природу и в особенности щедрые дары земли, их плоть и кровь, их вкус и запах, – словом, сказать людям, что „и жизнь хороша, и жить хорошо!“ Именно это бодрое, радостное чувство пробуждают полотна Машкова, пышущие здоровьем и силой.

Весь путь Машкова был путем к реализму, и, как это ни покажется на первый взгляд странным, даже его формальные эксперименты были вызваны стремлением прийти к полнокровной реалистической живописи.

Для того чтобы это верно понять, вспомним основные вехи его жизни и творчества.

Машков родился 29 июля 1881 года в станице Михайловской. Он был из бедной крестьянской семьи, и поэтому еще подростком его отдали „в услужение“ борисоглебскому лавочнику. Из рассказов самого Машкова мы знаем, сколь серой и некультурной была та среда, в которой он рос, втихомолку занимаясь „для души“ писанием картинок. Достаточно сказать, что с первым художником (Л. Евсеевым) Машков познакомился лишь восемнадцати лет от роду и на предложение того учиться живописи наивно спросил: „А разве этому учатся?“

Но дарование Машкова было столь значительно, что уже в следующем, 1900 году он выдержал конкурсное испытание и поступил в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества.

Все было благополучно в первое время, пока речь шла о выполнении школьных заданий, об овладении профессиональной грамотой. Но скоро для Машкова наступают годы не только учения, но и „мучения“, о чем сам он говорил в своей краткой автобиографии, годы, когда перед ним встали вопросы творчества. Как всякий настоящий художник, Машков стал думать о том, что он хочет и должен сказать в искусстве, при этом свое, новое.

Разразились революционные события 1905–1907 годов. „Революция 1905 года меня захватила, – писал Машков. – Картины вооруженного восстания на улицах Москвы, митинги, где приходилось слышать речи ораторов различных партий, в которых мне тогда трудно было разобраться, сильно волновали“.

Но если Машкову и трудно было разобраться в политических программах различных партий, то революция заставила его „разобраться“ прежде всего в его области, в области искусства, в окружавшей его художественной жизни.

Наступившая реакция способствовала, как известно, развитию различных декадентских течений. Чем внимательнее присматривался Машков к этим новым и новейшим, так называемым „передовым“ направлениям, тем сильнее росла его неприязнь к ним.

Здоровое, народное „натур“ Машкова восставало, говоря его словами, против „гнилого периода“ искусства под названием „модерн“ или „декаданс“, против рафинированного эстетизма, маньеризма и стилизаторства (Сомов был ему „прямо-таки неприятен“), против крайностей позднего импрессионизма и в особенности против всяческих мистико-символистских течений.

В самом деле, стоит представить себе Илью Машкова, с его темпераментом, с его буйной силой и жаждой жизни, как зрителя, скажем, выставки „Голубая Роза“, этой „выставки-часовни“, как говорили тогда, „выставки-теплицы“, где произрастали „цветы мистической любви“!

В том же 1907 году, когда расцвела „Голубая Роза“, в жизни Машкова-художника произошло событие, которому он придавал огромное значение, – его первое знакомство с Эрмитажем. „Петербургский Эрмитаж, – вспоминал Машков, – произвел на меня потрясающее впечатление“, и прежде всего образцами глубокого, полноценного реализма. Не случайно Машков первыми называет имена Тициана и Рембрандта. В своем весьма немногословном воспоминании о первом посещении Эрмитажа Машков все же особо отмечает одно наблюдение: „В картинах старых мастеров я видел драпировки красного цвета в любом количестве...“ И тут же сопоставляет с современной живописью: „... между тем в этот период красный цвет считался грубым, не художественным“. Какое характерно художническое высказывание! Вместе с тем в нем заключена целая „концепция“.

Для Машкова красный цвет связан со всем земным, живым, реальным. В самом деле, красный цвет – цвет спелой ягоды, цвет алой крови, прихлынувшей к щекам. Не случайно в русском языке „красный“ и „красивый“ однозвучны и однозначны – красна девица, красно солнышко, весна-красна.

И не случайно, уходя из жизни, стремясь подняться к „небу“, к „звездам“, в мир „запредельный“, художники-символисты тех лет (и поэты и живописцы) избирают цвет неба и ночи – голубой, синий – и изгоняют цвет дня – пугающий красный.

Да, в этом высказывании Машкова вновь, как всегда у него, звучит утверждение жизни и осуждение тех, кто хотел от нее увести.

Разбуженный и взволнованный тем, что ему открылось в Эрмитаже, Машков хочет все видеть, все узнать и в следующем, 1908 году едет за границу.

Рассказывая об этой поездке, Машков приводит длинный перечень имен великих мастеров прошлого, но и здесь на первом месте – Микельанджело, Тициан, Рембрандт, Рубенс... Среди произведений великих живописцев Машков особо выделяет падуанские фрески Джотто. Именно перед этими фресками Машков почувствовал, что живопись обладает средствами выражения, родственными музыке, что „живопись так же богата бесконечными возможностями звучания, как музыка, с ее разнообразием, переливами, тембрами, вибрациями...“

В еще большем восторге был Машков „от венецианских мозаик в соборе Сан-Марко“.

Он сам объяснил причину этого. Мозаики потрясли его тем, о чем он сам мечтал, как художник, к чему он сам стремился, – „могучим, пышным, полнокровным, богатым, нарядным колоритом“.

„После заграничной поездки, – писал Машков, – мне казалось, что я своим разумом и чувством постиг все глубины, все тонкости изобразительного искусства. Мне казалось, что творчество всех этих величайших художников окончательно оформило во мне художника-живописца“.

Но если после знакомства с великими реалистами прошлого Машкову стало ясно, к чему нужно стремиться, то ему по-прежнему было неведомо, как, каким путем к этому прийти.

Совершить сразу „прыжок“ к полнокровному, полноценному реализму, Машков не мог – он не был к этому подготовлен в Московском Училище живописи. Его ученические опыты не помогали, а мешали ему идти к тому реалистическому искусству, к которому его влекло.

Начался период страстных исканий, опытов, ошибок... Экспериментаторство Машкова в стенах Московского Училища живописи привело к тому, что весной 1909 года на одном из его этюдов было крупно написано мелом: „Выбыл“. Но это не остановило Машкова, а лишь усилило его „бунтарство“.

Еще до исключения из Училища, в 1907 году, Машков познакомился с художником Кончаловским и сразу почувствовал в нем „родственную душу“.

Живописец, обладавший могучим даром колориста, Петр Петрович Кончаловский был старше Машкова и происходил из совсем иной, высококультурной среды. Их сближала общая неудовлетворенность тогдашней художественной жизнью, общая мечта о „здоровом“ искусстве, о живописи великих мастеров, о „большом стиле“.

В 1910 году Машков вместе с Кончаловским приступает к организации общества художников, которое оформляется в 1911 году и принимает озорное название своей первой выставки – „Бубновый валет“.

Мы не ставим задачей дать характеристику „Бубнового валаета“, его истории, его противоречий; в разные годы в него входили художники, весьма различные по своим творческим устремлениям и заблуждениям, по своим дальнейшим творческим путям. Нам важно лишь понять, почему Машков мог быть в числе его организаторов.

Много лет спустя в декларации общества „Московских живописцев“, куда в 1925 году вступили Машков и Кончаловский, мы можем прочесть о тех целях, которые они ставили перед собой, создавая „Бубновый валет“. Они писали, что им хотелось „освободить живопись от психологизма, стилизации, мистики и других явлений декаданса“. Утвердить здоровое, земное начало в искусстве – вот в чем был пафос их деятельности.

Позже, в первые годы революции, этот „пафос“ по-своему выразит в своих стихах Владимир Маяковский. В одном из вариантов пролога к „Мистерии-буфф“ он вложит в уста „семи нечистых пар“ следующие строки: „Здесь на земле хотим не выше жить и не ниже всех этих елей, домов, дорог, лошадей и трав“. И дальше завопит во весь голос:

„Нам надоели небесные сласти, –
хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти, –
дайте жить с живой женой!“

Машков мог подписаться под этим призывом, как говорится, обеими руками.

Его протест был направлен прежде всего против содержания декадентского искусства. Его цель была „освободить живопись“ от декадентской тематики, от упадочных настроений, от всего больного, изломанного, ноющего, тоскующего, „взыскующего“; не уноситься в „мир запредельный“, не мечтать о „райских плодах“, о „нездешней бесплотной красоте“, а ходить по земле, есть досыта, пить вволю, „жить с живой женой“.

Но нужно было освободиться не только от содержания декадентского искусства, нужно было избавиться от приемов, от формы его выражения – от изысканности, утонченности, расплывчатости и нематериальности.

Для выражения иного, своего содержания нужны были иные художественные средства.

Кончаловский в ту пору, как он рассказывал своему биографу, в поисках „метода“ раскрытия природы, чтобы прийти „через природу к классике“, „ухватился за Сезанна, как утопающий за соломинку“.

Машков „хвтался“ за все – и за Сезанна, и за Матисса, и за малярную вывеску, и за русский расписной поднос. Могут спросить – зачем ему понадобился поднос? Прежде всего потому, что

Машков видел в нем пусть наивное, примитивное, но здоровое, радостное отношение к жизни, к природе, любовь к цвету, к ярким краскам.

Повышенное чувство жизни, выраженное через созвучие цветов, привлекало Машкова и в Матиссе. Машков обращался к Сезанну, потому что тот давал наглядный урок, как цветом лепить форму, объем, передавать весомость, материальность и т. д.

Но искусство Сезанна и Матисса было для Машкова не целью, а средством. Он шел не к их искусству, а к своему, что доказывает весь его дальнейший путь. Их искусство было „лекарством“, которое отнюдь не каждому, не во всякое время и не от всех болезней нужно принимать, но которое было Машкову, чтобы очистить его палитру от различных благоприобретенных пятен, которое было противоядием, средством профилактики от модных тогда инфекционных заболеваний.

Для того чтобы избавиться от одной крайности, Машков на время впал в другую.

Взглянем на его полотна этих лет: „Натюрморт с ярко-красным подносом“ (1908) „Натюрморт овальный“ (1908) – своеобразная интерпретация на холсте принципов самого подноса – и известны и натюрморт „Синие сливы“ (1910, ГТГ).

Последний натюрморт можно назвать „программным“. Всяческий „психологизм“, всяческая „мистика“ изгнаны здесь до конца; здесь нет никаких „тайн“, никаких „психических колебаний“. Здесь бросается вызов эстетской утонченности и изощренности – утверждается нарочитая грубость и простота. Формально этот натюрморт – протест против живописной системы позднего импрессионизма, воспринятой и русскими символистами тех лет, системы, в которой свет и воздух растворяли в себе предметный мир, уничтожали четкость и ясность формы, съедали цвет. Машков изгоняет отсюда и воздух и свет, четким черным контуром подчеркивает, „обводит“ форму, единым красочным пятном утверждает цвет предмета, провозглашает правомерность всех цветов палитры, и черного в их числе. Нарочитой „случайности“ импрессионистической композиции противопоставляется нарочитая „построенность“.

Но самое главное в этом холсте – сила, звучность цвета. Попробуйте подобрать ему пару! Кто выдержит? Он заглушит, покроет целый хор своих соседей. Основным для Машкова в эту пору было нарушить тишину „часовни“, гостиной, „спаленки“, не шептать, не наигрывать под сурдинку, не напевать, а „возопить полным голосом“. Получилось грубо, слишком громко, „по-иерихонски“, „по-протодяконски“? Ничего, пусть так попервоначалу, зато как будет хорошо, когда тем же большим звуком научишься петь!

Да, несомненно, этот натюрморт еще весьма далек от реализма. Но это только первый шаг пути. Мы видим, что через два-три года в натюрмортах Машкова появится пространство, объемная и весомая форма, а вслед за ней и свет, и воздух, и, наконец, „жизнь“ – материальность, „плоть“ вещей! Это уже ясно видно в его натюрморте 1913 года с камелией и кренделем (ГТГ).

Но реалистические достижения Машкова особенно поражают в его рисунках 1910-х годов. Стоит вспомнить его рисунки обнаженной натуры, выполненные углем, сангиной, цветными карандашами, чтобы оценить всю силу его реалистического мастерства.

Таким образом, Машков и в дореволюционные годы, порой оступаясь или делая шаги в сторону, шел по пути к реализму.

Машков сразу принял революцию, сразу включился в активную общественную и педагогическую работу. Для него революция была естественна и желанна. Он пришел к осознанию ее необходимости через данные своей области – искусства. Он воспринял революцию как силу, которая раз и навсегда зачеркивала ненавистный ему „гнилой период в искусстве“, которая открывала путь к новому Возрождению.

Начался новый период творчества. Не все в нем было равноценно. Так, например, Машков не умел писать сюжетно-тематические картины. Ему не было дано умение раскрывать „диалектику“

человеческой души и тем более социальные противоречия и конфликты. Но это дается не каждому. Важно, чтобы художник понял, чем он обладает, чем его наделила природа, и отдавал людям то, что он может им дать.

Из сказанного отнюдь не нужно делать вывод, что Машков чуждался или отстранялся от новых явлений советской действительности. Вовсе нет. Он стремился отразить их во всех жанрах своего искусства.

Одним из первых живописцев отмечает Машков новые черты в пейзаже. Вспомним его „ЗАГЭС“ (1927, ГТГ), говорящий о труде советского человека, преобразующего и покоряющего природу. Вспомним целый ряд его работ, написанных в пионерских лагерях и здравницах Советского Союза.

Вот большое полотно Машкова „Артек. Сентябрьское утро“ (1934, Собрание семьи художника). Этот „живописный документ“ привлекает верным изображением южной природы, в особенности хорошо переданным жарким маревом над морем. Правда, как жанровая картина полотно не безупречно: фигурки пионеров – крепких, здоровых, загорелых – не „живут“ в пейзаже, а „вписаны“ в него, расставлены и посажены.

Из машковских „пейзажей с фигурами“ лучшие те, которые носят этюдный характер, а из них особенно хочется выделить этюд „Женский пляж Гурзуф.“ (1925, Собрание семьи художника). Две женские фигуры на прибрежных камнях: одна уже пропеченная насквозь, как спелый жареный каштан; другая – еще розовая, еще не рискующая лечь, чтобы сразу не обгореть на солнце. А вокруг камни: они не серые, если в них всмотреться, – они жемчужные: и нежно-зеленые, и голубые, и сиреневые. Здесь нет рассказа, но все сказано, сказано самой живописью. Сказано о том, что хорошо жить на свете, быть молодым, здоровым и впитывать телом и морем и солнцем.

Советских людей мы видим и на портретах Машкова. Но здесь тот „психологизм“, которым художник был напуган в юности и который он изгонял из искусства, мстил за себя и не всегда давался. В некоторых его композиционных портретах (в особенности женских) антураж красного дерева более одухотворен, чем те, кого он окружает. Это не значит, что психология изображенных не интересовала Машкова. Его внимание к внутреннему миру человека, стремление раскрыть его характер с годами все росло. Желание проникнуть в душу человека отчетливо проявилось в многочисленных портретных рисунках, сделанных Машковым во время Великой Отечественной войны.

Среди его портретов, пожалуй, самый слаженный и крепкий и по форме и по характеристике – „Портрет Н. И. Скаткина“ (1921–1923, ГТГ), самый привлекательный – „Портрет жены художника“ (1923), а самый любопытный – „Портрет партизана А. Е. Трошина“ (1932). В последнем своеобразно сочетались принципы „парадного“ портрета с приемами провинциального фотографа. Для торжественности художник посадил отнюдь не парадного крестьянина на фоне красных знамен („он же – герой!“), а для того чтобы все знали, что он партизан, вложил ему в руку винтовку. Тот живописный темперамент, с которым написано это полотно, и та убежденность художника, что именно так и надо было показать партизана, убеждают в конце концов и зрителя, и мы принимаем этот несколько наивно и грубовато решенный, но несомненно народный образ.

Однако, как ни интересны портреты и пейзажи Машкова, все же основным жанром, в котором он наиболее полно и ярко проявил свое дарование, свое художественное „я“, был натюрморт. С него он начал свой самостоятельный путь художника, и ему он остался верен до конца своей жизни. Именно в натюрморте достиг Машков вершин своего полнокровного живописного реализма.

Замечательной чертой натюрмортов Машкова является ярко выраженное в них чувство современности. И это естественно: Машков-человек жил жизнью своей страны, Машков-художник свое лучшее „я“ отдавал натюрморту. Поэтому его натюрморты носят отпечаток, приметы тех лет, когда они были созданы, своеобразно выражают чувства, которые испытывали в те или иные годы его соотечественники и современники.

В самом деле, возьмем его первые послереволюционные полотна – „Натюрморт с самоваром“ и „Натюрморт с лошадиным черепом“ (оба – 1919 г., ГРМ).

Разве они не передают воспоминаний о суровом 1919 году? Когда в результате интервенции и войны настала разруха, когда все силы были брошены на защиту революции, а быт стал жесток, когда в стране было темно, голодно, холодно? Тогда горожане входили в плохо освещенную нетопленную кухню, где стоял холодный самовар, который ничем было согреть, где был и черный утюг, но в нем не было горячих углей, да и гладить им было нечего. В этих натюрмортах нет дорогих сердцу Машкова плодов земли. Их и не было в ту пору у горожан, сидевших на скупом паке.

Но суровая, волевая, строгая, напряженная эпоха сказалась в этих натюрмортах и в ином – в их форме, в их строении, в самом созвучии красок – темных, холодных, жестких.

Наконец, они характерны для эпохи еще в одном отношении.

В те годы для многих представителей различных областей искусства – поэтов, музыкантов, художников – революция связывалась образно прежде всего с индустрией – фабрикой, заводом. Стремилась найти эстетические ценности в машинах, металле, чугуне, железе. Даже музыканты в симфониях, искренне, но наивно подражая заводскому гулу и грохоту, пытались выразить пафос революции.

Так и у Машкова эти натюрморты – железные, чугунные, медные; они лязгают и скрежещут металлом, они меднотрубно гудят, они гремят и грохочут.

Но вот настали 20-е годы. Страна ожила, земля вздохнула и дала свои плоды. И с какой беспредельной детской радостью выражает Машков не им одним испытанное чувство: хлеба – вволю, мяса – досыта. Он пишет свою „Снедь“ („Московская снедь. Хлебы“, „Московская снедь. Мясо. Дичь“, 1924, ГТГ). Как любит Машков ковригой черного московского хлеба с тонкой блестящей, словно лаком крытой, верхней коркой, с толстой мучной нижней и с „притисками“ по бокам! Как радуется Машков, что он красками может передать не только ее вид, но дать почувствовать ее вес, вкус и запах. И кто, глядя на эту ковригу, не вспомнит запах хлеба? Тот теплый запах – чуть с кваском, чуть с подгорелой мучкой, которым вдруг пахнет на тебя из окна пекарни, когда идешь в морозную ночь, под утро, по еще тихим городским улицам, – запах благополучия, довольства, мирной жизни!

А когда Машков писал „Мясо“, ему мало было багрового куска говядины, он разложил на столе и ярко-красную баранину, и свинину с розовеющим жирком, и тяжелую лиловатую печень, и сизую индейку, и пестрого длиннохвостого фазана. Вдосталь так вдосталь!

Итак, уже к середине 20-х годов Машков достиг жизненно убедительного, полнокровного изображения действительности.

В последние двадцать лет своей творческой деятельности к этим достижениям в своих лучших работах Машков прибавил тонкость и благородство живописного решения.

Вспомните, например, в его „Натюрморт. Ананасы и бананы“ (1938, ГТГ).

Машков как бы предлагает отпить глоток хорошего красного вина, посмаковать его – оно так ярко светится в тонком стаканчике и кажется таким густым и крепким в прозрачном стеклянном кувшине; полакомиться ломтиком душистого ананаса (если он чуть кисел, там, справа, толченый сахар); бананы могут подождать – они красивы прежде всего тоном своей кожуры, ее не хочется

смаковать. Но красивы в этом натюрмorte не только бананы, красив он весь, каждый вершок холста!

Мы знаем красивые, очень красивые натюрморты у Сарьяна, но они, как правило, – чистое зрелище, чистая „музыка цвета“; в отличие от его пейзажей они – „песни без слов“.

Мы знаем „иллюзионистические“ натюрморты В. Яковлева и его учеников. Но, лишенные живописных качеств, они тем больше досаждают, чем больше стараются нас обмануть правдоподобием формы.

В натюрмorte Машкова „Ананасы и бананы“, как и в целом ряде других его работ, правдивость и живописность слились воедино.

До конца дней своих (он умер в 1944 году) Машков говорил о жизни, о ее мощи и красоте, о неисчерпаемых соках земли.

Дать людям здоровое, яркое, красивое искусство, чтобы лучше, полнее и радостнее жилось им на земле, – вот та общественная задача художника, которую ставил перед собой Машков. И он ее выполнил.

С. Дружинин