

Юрий МЕРКУЛОВ

ВХУТЕМАССКИЕ ОЧЕРКИ ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

(Печатаются с сокращениями)

1. ДЕЛА ДАВНО МИНУВШИХ ДНЕЙ...

Когда стукнет тебе за пятьдесят и неумолимый повар — время «насыплет в голову и усы перца с солью», начинают выплывать в памяти картины детства и юности твоей, где-то, в глубине памяти хранившиеся, как на фотопластинке, до тех пор, пока не настанет пора «проявить» эти воспоминания о прошлом...

Так у меня последние годы стали выплывать из тумана прошлого картины наших вхутемасских дней, дорогой для нас, суровой и замечательной юности, картины нашей советской изошколы самых первых годов ее существования, нашей советской художественной «альма-матер» эпохи гражданской войны.

Не ставя себе задачей (пусть этим займутся критики, которым это положено делать «по штату») создания официальной истории тех лет, я хотел бы воскресить в памяти некоторые картины, образы товарищей-художников, педагогов, их работы, думы, мысли и правдивые факты их жизни и деятельности, как они сохранились в памяти. Воскресить черты бурной и замечательной во всех отношениях эпохи двадцатых годов, когда в огне и буре гражданской войны не только закладывались основы Советского государства и делались первые шаги по дороге к коммунизму, но рождалось в борьбе и противоречиях могучее реалистическое советское изоискусство — самое передовое искусство мира.

2. СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ

Как многие молодые люди двадцатых годов, пришедшие в стены советской художественной школы в дни ее зарождения, я уже прикоснулся ранее к искусству живописи в Москве, в школе популярного художника Федора Федоровича Рерберга — известного ревнителя правильности и знания художниками живописной технологии, исследователя красок, автора книги о них, популярного педагога и увлекательного лектора по вопросам истории изоискусства.

Шел 1917 год — канун Октября. Старый мир оканчивал свое существование на наших глазах.

Студия Рерберга прекратила свою работу, и пришлось забыть об искусстве кисти и краски, но ненадолго. Когда прошли бурные дни октябрьских боев, жизнь стала входить в какую-то новую колею.

Как сейчас помню, это у меня стоит перед глазами, как веха жизни, в марте 1918 года на стенах московских домов и на заборах появились боль-

шие афиши, напечатанные на простой желтой оберточной бумаге черными буквами, извещавшие всех и вся о том, что организуются

«ВЫСШИЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВОБОДНЫЕ МАСТЕРСКИЕ»

Доступ в художественную школу был широко открыт для всех желающих. И вот я, прочтя среди огромного количества афиш это многообещающее объявление, прельщенный именами Бенуа, Архипова, Рериха и других «корифеев» живописи, явился по адресу: Рождественка, 11. В этих свободных мастерских мне, как и многим моим товарищам, было суждено провести пять исключительно интересных лет.

Свободные мастерские первого года Советской власти представляли собой сочетание мастерских бывших Училища живописи и Строгановского училища, объединив в своей системе все виды академических творческих и покладных дисциплин изобразительного искусства.

Все первые годы Советской власти деятельность новой объединенной художественной школы активно проявлялась по всем направлениям, необходимым для полноценного воспитания художника. Знаменитые и пресловутые «формальные» дисциплины с их ограниченными формалистическими задачами «цвета, формы и объема» и отрицанием реального изображения появились на много лет позже, когда действительно на некоторое время эти ограниченные течения заняли ведущее положение в советской художественной школе.

Пока же обучение оставалось традиционным.

Преподававший анатомию, желчный великан-художник старик Щербиновский в романтическом черном плаще и черной шляпе, похожий на инквизитора, диктаторски требовал детального изучения скелета и мышц человека.

Тайны перспективы раскрывал нам одетый в рясу и являвшийся странным диссонансом нашей ультраантирелигиозной аудитории умный и тонкий монах Флоринский, ряса которого среди костюмов той эпохи воспринималась чуть ли не как театральная костюм.

Графические дисциплины преподавали поразительный мастер гравюры на линолеуме, пламенный Фалилеев и терпеливый дотошный старик Иван Павлов, «Московские дворики» которого нам очень нравились.

Раскрыли свои двери для желающих живописные мастерские, возглавляемые именами мастеров, начиная с блестящих виртуозов кисти Константина Коровина и Архипова и кончая малопонятным нам эстетом Паоло Кузнецовым, автором сине-зеленых «неродившихся душ» и примитивных цветочных букетов.

Нужно сказать, что строгих дисциплинарных мер к нарушителям посещаемости не было и деятельность нашей высшей художественной школы держалась на своеобразной дисциплине энтузиазма и творческого соревнования.

Нужно понять еще одну особенность двадцатых годов, когда мир для нас, только что вошедших в жизнь, раскололся надвое и старое было разрушено. Художники были одним из передовых отрядов советского общества тех лет, и творческое сознание их, разворошенное революционными событиями, неудержимо стремилось ко всему новому и ниспровержению всего старого.

Вхутемас являлся в те годы не только своеобразным университетом изобразительного искусства, но и производственными мастерскими первых лет Советской власти. Коллектив художников-студентов и их педагоги являлись творческой и технической силой в обеспечении агиткампаний в помощь фронту, в выпусках «Окон РОСТА», в создании всевозможных

выставок, уличных оформлений праздников и годовщин, в массовых кампаниях, в оформлении театральных постановок. И надо отдать должное художественной молодежи тех лет в том, что она, как по боевой тревоге, по призыву Московского Комитета партии бросалась в атаку со своими кистями то расписывать агитпоезда и казармы, трафаретить «Окна РОСТА», то в театр — выполнять декорации «Мистерии-Буфф». «Площади наши кисти — улицы наши палитры» — эти слова Владимира Маяковского были практикой жизни нашей школы, преисполненной сознанием огромного политического значения выполняемой нами работы.

3. ВХУТЕМАССКИЕ ТИПЫ И ХАРАКТЕРЫ

Вхутемасская «вольница» казалась действительно чрезвычайно разнообразной по своему внешнему облику.

Вереницей проходят предо мною сейчас, когда попадаешь на улицу Жданова, эти вхутемасские типы двадцатых годов.

Вот облаченные в черные брюки и черные гимнастерки, как бы сошедшие с картины своего учителя, тончайшего художника Нестеова, брата Корины. Их виртуозные рисунки с музейных антиков, великолепные копии с рисунков старых мастеров, отточенные с величайшей тщательностью с натуры рисунки огромного Гаттамелаты из Музея изящных искусств поражали наше воображение своей завершенностью и мастерством, близким к легендарным и романтическим «старым мастерам», и заставляли биться от зависти наши сердца.

А вот скромно и тихо шествует, весь какой-то собранный, невысокий, красивый, темноглазый юноша с черными усиками в фуражке Училища живописи, сохранив и форменную добротную тужурку, — ассистент Малютина, прославленный в позднейшие годы Василий Николаевич Яковлев, сопровождаемый чернобородым красавцем-ассирийцем Даниилом Черкесс. О них ходили слухи, что в тиши труднодоступной для праздных посетителей мастерской Малютина они пишут «под голландцев» черным лаком натюрморты на заливкашенных особым образом, по всем рецептам классики, досках.

Выплывают в памяти черты великана Павло или, как ласково звал его Машков, Павлуши Соколова-Скала, чьи кисти, холсты и натюрморты отличались монументальными размерами, под стать автору. О Соколове-Скала ходили рассказы, как он убежал от чехословаков, нырнув в щель забора, когда его вели на расстрел.

Вот тоже большой-большой, но тихий-тихий Роберт Фальк. Задумчивый живописец, прекрасный собеседник, державшийся со студентами, как равный. Вот неразлучная пара — работяги «строгачи» — Гриша Александров и кудрявый Петька Жуков, труженики театров и декораций.

Вот блондин с голубыми глазами, с профилем героя гофманских сказок, с душой милого ребенка, романтически, на всю жизнь влюбленный в живопись, в красоту жизни, природы, стройный и порывистый, удивительно милый и душевный Александр Александрович Осмеркин, ассистент Петра Петровича Кончаловского.

Здесь и великан «Соколов-Скала в юбке», или «девица-кавалерист», как ее называл Илья Машков, монументальная Катя Зернова, ее подруги — сестры Зина и Валя Брумберг, ныне известные мультипликационные кинорежиссеры.

Общей любовью и уважением пользовался спокойный, крепкий парень в очках, в кожаной куртке, один из первых коммунистов Вхутемаса — Родион Макаров, декоратор, ныне авторитетнейший художник Большого театра.

Рекорд чрезвычайной вхутемасской элегантности несомненно был побит одним из учеников Георгия Богдановича Якулова известным сейчас художником Николаем Федоровичем Денисовским, облаченным в великолепную черную визитку с белоснежным накрахмаленным воротничком, галстуком-бабочкой и в серые клетчатые жокейские бриджи в крупную клетку с желтыми крагами.

Впрочем, это его щегольское одеяние вполне оправдывалось для нас тем, что он был тогда секретарем отдела художественного образования Наркомпроса у Д. П. Штеренберга, по должности имея в своем распоряжении английский кабриолет сначала с белой, а затем с рыжей лошадю, с коротко подстриженным хвостом, с шорами, украшенными неведомыми монограммами их прошлого владельца, выброшенного революцией.

Этим видом государственного транспорта тех дней Денисовский управлял с большим изяществом до тех пор, пока однажды кабриолет вместе с лошадю, длинным хлыстом и шорами кто-то угнал от подъезда Наркомпроса, где доверчивый Коля оставлял этот признак своего высокого положения.

Наш с Вильямсом неразлучный друг, в юные годы свои маленький, толстенный, пузатенький и большеголовый, сейчас всем известный гигант Андрей Гончаров — чрезвычайно общительный, находящий интересы и дружбу с художниками самых разных направлений.

Обращали на себя внимание одетый в необычайный пиджак с кожаными отворотами, прямой, широкоплечий, широколобый со стремительной походкой спортсмен Александр Дейнека и тихий задушевный человек и талантливый художник Юра Пименов, близкие по живописи и рисунку друг другу в начале своего творческого пути.

В контраст к витавшим в эмпиреях живописцам деловитая вхутемасская мастеровщина из деревообделочных, металлообрабатывающих и полиграфических мастерских вечно спешила куда-то со стружками в волосах, в синих халатах-спецовках и рабочих блузах, измазанных типографской краской.

На графическом факультете начали свою деятельность нынешние знаменитые Кукрыниксы (Куприянов, Крылов, Соколов), создавшие свой ансамбль еще во время работы во вхутемасских стенных газетах.

Вот целая галерея вхутемасских девушек, скромно и без претензии одетых, не знавших губной помады и пудры, преданных энтузиасток прикладного искусства, живописи, скульптуры, театральной декорации, ходивших всегда стайками, горячо обсуждая произведения Пикассо и Сезанна, Татлина и Матисса, Кончаловского и Дега.

Среди вхутемасской толпы, шумевшей и бурлившей по коридорам и дворам, важно шествовали в руководимые ими мастерские прославленные мастера живописи и рисунка, декораторы и скульпторы, чьи имена были овеяны для нас романтикой отечественных и заграничных выставок, страниц монографий и критических статей.

Вхутемас предоставлял нам, как я уже писал, право и возможность свободного выбора любой мастерской и любой профессии. Отправимся в путешествие по нашему старому Вхутемасу двадцатых годов, заглянем в мастерские, познакомимся с их внутренней жизнью и некоторыми чертами этой интересной, богатой событиями эпохи в нашем изобразительном искусстве.

Поднявшись по ступенькам вестибюля, взбежишь сначала на второй этаж, где в круглом зале, устроившись между причудливыми колоннами, бойко торговал киоск с красками и кистями, размещенными по прилавку знаменитым усатым «Осипом», снабжавшим в те времена художников необходимыми для их деятельности кистями и красками, маслом, подрамниками

и палитрами, грунтовым клеем и мелкими гвоздями, а главное — красками, сияющая соблазнительная прелесть которых под этикетками ультрамаринов и краплаков, кадмиев, кобальтов и сиены, веронезов и изумрудных зеленых, охр и белил пряталась в серые свинцовые тубы для того, чтобы выдавившись на полированную гладь палитры, явить миру неведомые шедевры и композиции, зарождавшиеся в вихрастых головах будущих советских Веронезов и Тицианов, Ван-Дейнеков и Леонардо да Винчи, наполнявших коридоры Юшковского дома своей шумной толпой.

Пройдем по мастерским большого дома на Мясницкой. Вряд ли в другие времена и эпохи искусства можно было бы видеть столь удивительное смешение школ и направлений.

В одной мастерской было тихо. В морозные зимние дни творческая жизнь в ряде мастерских замирала. У еле топящейся «буржуйки» вяло дожигал остатки подрамника какой-то долговязый мерзнувший детина. Нахохлившаяся, как ворон в мокрую погоду, замерзшая и скучная самоотверженная натурщица Осипович в невероятном боа из перьев, из которого выглядывало ее красное лицо, высиживала стойчески свои часы, положенные на рисунок и живопись.

В соседней мастерской не было никакого помина о модели. Собственно, было даже трудно сказать, какое отношение к искусству живописи имела эта мастерская, напоминавшая скорее жестяную лавку. Консервные банки и оберточная бумага, куски стекла и деревянные неструганые чурбаны были размещены на столах, около которых стояли мольберты, и несколько юношей и девушек, перебрасываясь с важным видом словами о фактуре и крепости конструкций, приколачивали молотками к поверхности картины разные предметы, куски жести и присыпали на свеженакрашенную краску опилки.

Нет, здесь тоже явно было скучно!

Заглянул я по дороге и в другие мастерские. В нижнем коридоре за мольбертом в тишине священнодействовал Василий Яковлев, о котором шла слава, как о блестящем рисовальщике и «советском голландце» и было известно, что он целый год писал один натюрморт с черепом.

В мастерской Кончаловского буйная ватага красок выбегала из тюбика на поле холстов угловатыми ударами кисти, создавая сдвинутые и тяжело-ватые портреты, натюрморты и пейзажи. Здесь добротная фигура Петра Петровича Кончаловского часто маячила монументом около студенческих мольбертов.

В мастерской Архипова и Коровина подстриженные в скобку студенты в длинных блузах, сохранившие облик еще от Училища живописи, писали натюрморты и портреты так, как это водилось на выставках дореволюционного времени.

Приблизившись к любимой двери своей машковской мастерской, я услышал гул голосов, стук молотков, визг пилы и стук чего-то падающего на пол.

Вот, наконец, и наша

«Мастерская живописи профессора
Ильи Ивановича Машкова»

— как было каллиграфически, рукою самого мастера, выведено на вывеске.

4. ИЛЬЯ МАШКОВ И МАШКОВЦЫ

Художником, размышлявшим «с кистью в руках» у картины, как учил великий Леонардо, был Илья Машков, мастер живописи, непревзойденный колорист, воспринявший традиции и технологию старых мастеров.

Опытнейший педагог, со школьной академической скамьи занимавшийся

в течение ряда лет преподаванием живописи и рисунка, перевидавший тысячи учеников, с великой щедростью отдавший им все, что знал, думал и умел, он разыскивал в каждом нечто особое, присущее только ему, и находил свои методы, иногда чрезвычайно оригинальные, в воспитании не только художника, но и человека. Он любил своих учеников, изучал их характеры, следил за ними, выдвигал в ассистенты, делал своими непосредственными помощниками, привлекая к работе над картинами, наглядно демонстрируя все то, чему он учил.

Как опытный скульптор, он лепил характер каждого из нас. Бросив родных, я ушел жить к Илье Ивановичу Машкову, его личным учеником, увлеченный романтической традицией мастерских старых мастеров. Месяцы, проведенные в его мастерской на Харитоньевском и в мастерской на Мясницкой, — лучшие воспоминания вхутемасских лет.

Вот характерные картины одного из зимних дней 1919 года, характеризующие эту оригинальную и популярную мастерскую Вхутемаса.

Открываешь дверь, и тебя сразу обдает теплом. Большая кирпичная печь, ярко пылая, уютно согревает высокую огромную, светлую мастерскую. Посредине мастерской, в черных трусиках, высилась могучая атлетически развитая фигура самого Машкова, со смешно вывернутыми, как сразу бросилось в глаза, ногами. Мастер выжимал двухпудовую гирию и, подбросив ее, бросал на пол (эти звуки и были слышны из-за стен мастерской).

Кругом, вдоль стен, были развешены яркие натюрморты, пейзажи, натурщицы с зелеными бликами и красными щеками, огромные кувшины, хлебы, арбузы с черными косточками висели рядом с вазами с цветами. Огромные плоды — символ изобилия — несли по раскрашенным холстам обнаженные сильные юноши и девушки среди огромных цветов. Мы писали их коллективно.

Мастерская заполнена до отказа работавшими студентами и студентками. Одни терли краски курантом на стекле, другие пилили и строгаали доски, делая подрамники, третьи натягивали холсты и грунтовали их большими кистями.

У расставленных у стен ларцов, сосудов, развешенных церковных тканей радиусами стояли мольберты.

Рыжая, обнаженная натурщица Пошковская сидела на синем бархатном фоне, держа в руках жемчужное ожерелье. У расставленных мольбертов на больших холстах писались картины. Огромный детина с живым и острым взглядом темных глаз, с огромной палитрой, огромными кистями, огромными мазками увенчивал один огромный натюрморт подписью «Соколов-Скала». Сняв законченную вещь с мольберта и поставив чистый холст, Скаля, не останавливаясь, продолжал писать не менее огромную розовую раковину на зеленом фоне с разводами, птицами и причудливыми цветами.

Среди ряда работающих выделялась высокая девушка в халате-прозодежде с широкими плечами, Катя Зернова, туго подтянутая широким кожаным поясом в талии, писавшая вереницу обнаженных юношей и девушек, несших на плечах огромные кисти винограда, гигантские яблоки и груши.

Это выполнялся заказ на панно для казарм. Заказ этот привез гигант в кубанке с красным верхом и военной бекеше — командир дивизии, приятель нашей студентки Логиновой.

По нашей мысли, картины «Золотого века» должны были вдохновить красноармейцев на бои с врагами.

Небольшой, гладко причесанный на пробор главный ассистент Ильи Ивановича — Георгий Иванович Мазарев спросил меня: «Трусики есть?» «Раздевайтесь, — сказал он безапелляционным тоном и крикнул высокой девушке: «Зернова, вот вам натурщик!»

Через пять минут я, положив со вздохом кисть, послушно стоял в по-

зе юноши, несшего огромную, доходящую до полу ветку лилово-красного винограда.

Одевшийся мастер, окинув мастерскую все понимающим и острым взглядом капитана корабля и бросив взгляд на потолок, уставился на меня.

«Живопись любишь? Живописец должен быть сильно развитым человеком. Вот видишь потолок, там нужно установить кольца. Сегодня будет Пафнутьев, вводим ежедневную гимнастику».

И вот в душной высоте огромной мастерской я прибываю железную грубу, к которой были затем привинчены на длинных веревках кольца. А еще через пять минут прозвенел звонок. Все инструменты моментально были убраны, мольберты длинными рядами вытянулись по всей мастерской, и мастер, вооруженный кистью, переходя от мольберта к мольберту, правил своей рукой работу студентов, продолжая бесконечный рассказ о бесконечном ряде вещей, которые должны знать, уметь и понимать настоящие художники.

Мастерская Ильи Машкова была целеустремлена на обучение созданию художественной живописной картины маслом на холсте. Живопись была богиней Машкова, и даже рисунок подчинился ее законам, являясь средством для подготовки цветных слоев и объемов.

Машков был русский человек, он обожал Федотова, «Вдовушка» с ее изумительной передачей материала красного дерева была одной из его любимых картин, смотреть которую он рекомендовал нам возможно чаще. «Ставил» натюрморты он бесподобно и исключительно разнообразно, пользуясь запасом старинных одежд, тряпок разных цветов, разнообразных предметов, вводя фрукты и овощи и все, что давало контрасты, валеры и цветные пятна, развивая наш глаз к восприятию всего огромного разнообразия окружающего нас цветного мира, как опытный музыкант развивает слух своих учеников.

Он очень любил женскую натуру и бесконечное разнообразие объемов, тонов, линий и форм человеческого тела.

Картина мыслилась Машковым обязательно в специальной раме. К занятиям живописью присоединялся целый ряд дисциплин по золочению рам (что нам читал мастер этого дела Кульганек, говоривший о рамах, как о художественных произведениях, завершающих живопись).

Придавая исключительное значение грунту картины, Машков, подобно Делакура, учил нас создавать «ложе для живописи» — начало начал этого искусства, посвящая нас в тайны рыбьего клея и других компонентов разнообразных систем грунта, предостерегая, как от проказы, от излишества клея, погубившего произведения многих и многих художников.

В нашей вхутемасской мастерской, в маленькой комнатке, служившей профессорским кабинетом, в который он уединялся с кем-нибудь из нас для специальных бесед о живописи, стоял моторчик небольшого токарного станка, на котором мы учились у него вытачивать пробки для тюбиков с красками, изготавливая их сами.

Большой курант из гранита, обшитый кожей сверху, по форме напоминающая сахарную голову, являлся средством растирания красочных порошков с маслом на мраморной доске. Эти занятия увлекали нас, переносили в прошлые эпохи, напоминая работу подмастерьев у великих мастеров итальянского Ренессанса.

Краски, которыми писал Машков, в большинстве случаев были стертые им собственноручно. Краску он любил во всем многообразии краплавов, прозрачных и нежно-розовых, чистейших кадмиев, синейших ультрамаринов, изумительных «веронезов», золотистых и прозрачных охр, слоновой кости, сияющих белил, с тихим шипением выползающих на полированную поверхность огромной ореховой палитры, которую он учил нас также делать са-

мим и всегда держать в порядке. Мытье кистей было настоящим священнодействием. Холсты грунтовались разными оттенками и «выдерживались», подобно коллекционному вину, определенные сроки.

Без этого преклонения перед технологией Машков не мыслил занятие живописью, и это уважение к технологии и труду живописца прививал нам как обязательное условие для творчества, после чего уже возможны были работы в области живописных и композиционных моментов, на базе чего строилось все создание живописной картины.

Будучи художником «анализа и синтеза», любя материал и изнанку живописи, Машков никоим образом не ставил их выше самой живописи, ее сюжетных и композиционных моментов.

Развитие понимания живописных основ он начинал постепенно с ряда «задач» выполнения изображения одной краской, средствами фактуры, оперируя кистью, как скульптурным стеком, затем вводя полутона с передачей объема и формы валерами двух цветов, постепенно усложняя задачи и доводя до создания законченной композиции.

Машков раскрыл для нас в своих бесконечных рассказах и повествованиях огромную панораму искусства живописи всех времен и народов. Мы стояли, как на огромной высоте, с которой должны были прыгнуть куда-то еще выше, чувствуя себя на равной ноге со «старыми мастерами», авторитет которых для нас был непререкаем по пониманию величия и высоты качества всех элементов искусства живописи. Мы подходили к решению вопросов искусства со свойственной юности наивностью и, вместе с тем, широтой и свободой взглядов нашей эпохи. Машков призывал нас сделать этот следующий шаг еще выше, вперед, призывал быть мастерами, то есть владеть всем тем, что положено современному художнику, вооруженному всеми традициями.

«Левые» течения, правда, временами уводили нас в сторону, подвергая сомнению необходимость владения реалистическим искусством, но как-то в мастерскую к нам попала фоторепродукция «Портрета Воляра» Пабло Пикассо, выполненная вполне в реалистической манере. Факт этот заставил нас задуматься, тем более, что «синяя» серия Пикассо заставляла нас думать о сюжетных задачах, решавшихся этим «богом левого искусства», который, как оказалось, владеет мастерством рисунка, «как Энгр».

«Живо-пись!», то есть писание жизни, окружающей нас. «Абстрактивисты» предлагали нам уродливые головы, нарушенные пропорции, сдвинутые детали в композиции и рисунке, отсутствие всякого содержания («литературщины»), а вместо красок, лаков, сангин, пастелей, акварелей, гуашей и прочих средств искусства живописи — кирпичи и гвозди, обрывки газет, ослиный хвост, мазки и пятна, линии и формы, лишенные великого содержания и посему не требующие труда, вплоть до тупого, плохо покрашенного черного квадрата.

Было отчего запутаться или даже сойти с ума в этом невероятном калейдоскопическом смещении форм и направлений, школ и дисциплин, которые обрушил Вхутемас на наши молодые горячие и любознательные головы, которые извергались на нас из музеев нового искусства, литературных митингов, бесед и выступлений апостолов правого и левого искусства.

Но я прекрасно помню, что многие из нас, перед которыми были открыты все эти пути и все дороги в искусстве живописи, выбрали живую жизнь как основу творчества; живопись как средство выражения и революцию как главную тему.

5. РОСТА и ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

В нашу мастерскую иногда заглядывала высоченная, широкоплечая фигура с резкими чертами лица и «скривленной» губой. Прохаживаясь среди

наших холстов, бросая меткие замечания и вдыхая с удовольствием запах скипидара и масла, В. В. Маяковский вспоминал, наверное, свою юность, проведенную в этих же стенах... С его именем для многих из нас связана работа в РОСТА.

Время летело незаметно. Часы над жарко пылающей печкой пробили два... Усталая модель расправила затекшую ногу и пошла за ширму одеваться. Мы укладывали ящики с красками на полки у двери из мастерской около раскрашенной всеми цветами радуги головы микельанджеловского «Давида»: на нем наш Машков объяснял, как цвет уничтожает форму. Действительно, издавек голова «Давида» маячила в углу мастерской каким-то непонятным натюрмортом. Черные и красные полосы пересекали нос и щеки Давида, категорически его уничтожая.

Набросив на плечи пальто, мы бежали через двор большого здания на Мясницкой (бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества) в столовую, отпускаящую нам по тарелке супа из чечевицы и по небольшому кусочку серого, колющего язык, хлеба.

После обеда Осип Брик, в роговых очках и лысый, читал нам лекцию о производственном искусстве. Брика сменил мастер-позолотчик рам. День закончился гимнастикой. На расстеленных матах возились пары борцов. Юноши и девушки в гимнастических костюмах вертелись на кольцах, прыгали, бегали вокруг громадной мастерской, в которой было тепло и уютно, несмотря на суровый зимний ветер, завывавший за окнами.

Тепло было потому, что предыдущие день и ночь мы все были в «экспедиции» за дровами. Впрягшись в массивные, нами же сделанные сани — конструктор их, Машков, ничего не мог задумывать в маленьком масштабе (мольберт у него был, как платяной шкаф), — мы, двадцать человек, тащили их на себе по ухабистой дороге, вызывая шутки и удивление прохожих.

Дорога бежала по подмосковным снежным полям. Будущий главный художник Большого театра Вильямс, тонконогий и похожий на гуся, декламировал Маяковского, вытягивая губы и палец навстречу ветру. Андрюша Гончаров, маленький и пузатый, грыз, как кролик, неизбежную морковку и что-то доказывал про «Гирляндаю» мерзнувшим, прячущим в воротник покрасневшие носы, Вале и Зине Брумберг. Мастер шел впереди, завернутый в монументальную шубу... Ночь застала нас в лесу, за рубкой высоких берез, которые падали с печальным шумом. Ночевали в деревне. В избе было жарко, тесно и душно. Громадный «рыжий» детина Ражин спал на лавке, положив ноги на русскую печь. У копившей керосиновой лампы, сгрудившись вокруг мастера, мы слушали повесть о великих мастерах итальянцах, о Репине и Федотове.

Чуть рассвело — мы тронулись обратно. Везли 18 верст стволы двух громадных берез. Везли по шоссе, потом по ухабам Москвы, по Мясницкой, изображая собой репинских «Бурлаков». Очередной «наряд» пилил дрова. Мы, на зависть соседям, таскали нашу добычу в мастерскую, и я с удовольствием думал о том, что эту ночь пойду спать домой, когда в мастерской раздастся звонок и меня вызвали в коридор.

Гурка Малютин, лохматый и маленький, с глазами, как две изюминки, молча показал мне длинный сверток. «Завтра, к пяти часам утра должно быть готово!»

Это была РОСТА.

Через час, добравшись до дому (Сивцев-Вражек), мы сидели на холодном полу, резали трафарет, готовили в тарелках краски. Мы с Гуркой были одной из «ротационных машин» знаменитых «Окон сатиры». Накладывая трафарет и обмакнув платяную щетку в разведенную в глубокой тарелке клеевую краску, мы «печатали» «Окна РОСТА» на желтоватых листах мундштучной бумаги.

К утру я заснул, сидя на корточках и уткнувшись носом в брюхо полагающегося на мою долю последнего капиталиста. Проснулся от холода и толчка в бок. Краска замерзла в тарелке. Гурка заканчивал, подчищая, последние листы.

Мы шли через заснеженную предрассветную Москву, дымящуюся туманом морозной изморози, через центр, мимо Третьяковского проезда (я не предчувствовал, что с этим Третьяковским проездом будет связана через несколько лет судьба моя и судьба нового нарождающегося искусства), через Никольскую, где голодные псы дожевывали лежащую уже неделю дохлую лошадь.

Поплясав от мороза около карты фронтов на Театральной площади, мы, наконец, добрались в Милютинском переулке до углового здания, где большими черными буквами было написано прямо по штукатурке:

«РОСТА»

Поднявшись на четвертый этаж, мы вошли в освещенную сильным светом комнату с розовыми обоями. Было четыре часа утра. В этой комнате, несмотря на ночь, было оживленно. Гудел бас лохматого сибиряка Черемных, Черемных ругал нас за плохое «качество продукции». В углу Ваня Малютин, чем-то обиженный, в высокой каракулевой шапке, делавшей его похожим на чернеца-послушника, бубнил о том, что он не станет больше делать надоевшие «эти окна», что он пойдет «писать горшки». Здесь же, склонившись над девственной простыней расстеленного громадного листа белой бумаги, маячила колоссальная, с трудом, казалось, помещавшаяся в комнате, фигура нашего любимого друга и трибуна, поэта и художника Владимира Маяковского.

Он, прищурившись, слушал Черемных, а сам, не переставая, прицеливаясь глазом, набрасывал быстрым и метким углем контуры рисунка. Подумав немного, прямо начисто писал здесь же ядовитый текст.

Сон, почти вымороженный из меня дорогой, соскочил совершенно. Я с любовью и восторгом смотрел на такую знакомую по митингам в «Политехническом» широкоплечую фигуру. Маяковский держал во рту папиросу. Дым от наклоненного положения мешал ему писать. Он щурился, поворачивая голову немного набок. На моих удивленных глазах, как кинокартина, появляется рисунок. Легкая наметка углем, несколько метких ударов быстрой кисти, обмакнутой в стоящие рядом баночки с клеевой краской. Смаху, так же быстро подписанный текст — и мы и другие с нами, спавшие в ожидании своей «очереди» на свертках бумаги, схватив новое задание, бежали вновь работать...

Глядя на могучую фигуру поэта, с высоты своего большого роста оглядывающего орлиным оком разложенный перед ним плакат на фоне растапливающих буржуйку вхутемасовцев, я моментально вспомнил уходящую высь трибуну Политехнического музея, переполненной бурлящей и аплодирующей, шикающей, свистящей и просто орущей толпой и также монументально-спокойную фигуру «барабанщика революции» Владимира Владимировича Маяковского, опиравшегося на палку, в заломленной на затылок небольшой черной мерлушковой шапочке, с папиросой в зубах, в знаменитой короткой черной куртке с поясом, спокойно взирающего на это кипящее зрительское море для того, чтобы, подняв руки и успокоив эту бешущую стихию, бросить в затихший зал своим громоподобным голосом:

В сто сорок солнц закат пылал...

При всем своем величественном и суровом обличье был Маяковский хорошим товарищем и чутким другом молодежи.

Заметив нас, голодных, усталых и измученных всеми трудами и пережи-

ваниями, вповалку прикорнувших в углу мастерской в ожидании новой очередной порции плакатов, Маяковский сделал к нам гигантский, через плакат, шаг и, вытащив по дороге из пальто большой сверток своего завтрака, сунул нам его, буркнув добродушно:

«Ну, вы, вхутемасские энтузиасты, вы, там, в вашем Вхутемасе, видать, ультрамаринами да веронезами одними питаетесь. Ишь, какие зеленые, нате-ка вам! Подкрепитесь». И стал смотреть с доброй улыбкой, как мы улетаем его подарок, не заставив себя долго просить.

Вспоминается еще один волнующий момент.

Как-то после работ по оформлению декораций постановки «Мистерии-Буфф» в цирке на Цветном бульваре выходим мы темным утром после такой же бессонной ночи. (Удивительно много этих бессонных ночей выпало в те годы на нашу долю!) Шли мы обычно целой шеренгой, во всю ширину проезда Цветного бульвара, весело гомоня и распевая. Неожиданно среди нас, в центре, оказался сам автор и участник оформления «Мистерии-Буфф» — Владимир Маяковский.

Вильямс, первый заметивший его, преданный поклонник «Левого марша», рявкнул, имитируя Маяковского:

Кто там шагает правой?
Левой!
Левой!
Левой!

Рявкнул еще громче за нами сам Маяковский:

— Флагами небо оклеивай!

За ним загремели и мы «Левым маршем», оглашая его ритмами темные московские бульвары.

Так и шествовали мы, во главе с Маяковским, шедшим впереди нас, поднимая длани свои вверх, как памятник, ныне установленный на площади его имени, нарушая тишину ночи могучими раскатами своего громopodobного голоса. Его трубный глас, как нам казалось, слышали в эту ночь народы всего мира, и ему вторили мы с великим энтузиазмом и старанием, чувствуя себя пророками самых великих идей на земле:

Крепи
у мира в горле
пролетариата пальцы!

Этот ночной марш наш с Маяковским во главе по темной Москве никому не известен и ждет еще своего художника.

6. ТЕАТРАЛЬНЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ

Психологические портреты, сдержанные пейзажи, лаконичные по цвету, натюрморты небольших размеров сменили упражнения машковской мастерской. Но академичная деятельность наша в мастерской нового профессора — Александра Шевченко внезапно оборвалась увлечением театральной декорацией и кратковременным пребыванием в огромном верхнем зале нового здания «строгановки», где властвовал белокурый великан — театральный художник Федор Федорович Федоровский. Поиски путей к жизни были многообразны, и театр законно привлек наше внимание своей близостью к массам, к широким кругам зрителей, своей сюжетностью и ролью изобразительного искусства в создании спектакля. Театральные художники тех лет жили общими тенденциями живописи, являясь величайшими поклонниками живописного начала и возникавших новых проблем, решительно вносили в театр новые приемы станковой живописи, чем увлекались и Федоровский, и

Вильямс Л.: первый театр. 1912

Якулов, и Лентулов, и Кончаловский, и особенно Иван Сергеевич Федотов. Театр и театральная живопись имели свои технологические законы, определявшиеся клеевым методом писания декораций, включением света, разбивкой на кулисы и задники, в итоге создававшие живописное зрелище в ряде планов.

Привычка к масляной живописи и незнание театра привели нас с Вильямсом к неудаче на первом шагу на театральном поприще. Один небольшой клубик в Харитоньевском переулке, где находится сейчас клуб промкооперации, поручил мне написать задник для самостоятельной постановки оперы «Паяцы».

Такое вполне самостоятельное задание было воспринято мною и Вильямсом с восторгом. Натянув, как могли, — неровно и со складками — на полу освобожденного для нас от стульев зрительного зала большой холст и, вооружившись нашими живописными кистями, загрунтовав холст при помощи половой щетки, мы развернули на плоскости задника всевозможные итальянско-испанские мосты, кубы зданий и закоулки «а ля Кончаловский», ожидая от своего произведения исключительного эффекта, тем более, что в сыром, мокром виде оно выглядело, с нашей точки зрения, исключительно красиво, насыщенно и интересно.

Когда же на другой день мы увидели высохшим наше первое театральное творение, нас постигло глубочайшее разочарование и отчаяние. Все оказалось серым и плоским. Вылез примитивный ультрамарин, и все выглядело убого и беспомощно.

«Никогда ноги моей не будет в театральной мастерской», — разочарованно протянул Вильямс, покраснев и отвернувшись.

Федор Федорович, к которому мы «нанялись» готовить холсты, разбивать их на клетки и переносить углем основные контуры огромной декорации для «Хованщины», как бы шел в атаку на эти холсты в сопровождении своих лихих помощников Миши Петровского и Сережи Самохвалова, вооруженных огромными «дилижаннами» — большими декоративными кистями, с поразившей нас быстротой расписывая и заливая краской подготовленные нами контуры. Не одну бессонную ночь провели мы с этими умелыми и сильными художниками в мастерских и на сцене «Музыкальной драмы» перед премьерой «Хованщины». Федор Федорович обязательно сам прописывал детали холстов, не особенно считаясь с технологией и «погуще» заводя на клею крапки и ультрамарины.

Практика этой работы величила нас от первой театральной неудачи и в дальнейшем привела Вильямса к постоянной работе в театре. Этот трудолюбивый и тонкий художник, за что бы он ни брался, будь то живопись, рисунок, участие в самостоятельном спектакле, театральная декорация, уличное оформление, выполнял все с величайшим рвением, усидчивостью, трудом и, конечно, талантом, увлекаясь сам и искренне увлекая всех, говоря: «О! Это очень важно!»

В дальнейшем Вильямс увлекся непосредственным участием в театральных спектаклях как актер, что дало ему, несомненно, то глубокое знание законов сцены, за которое так уважали его все впоследствии в Большом театре, включая мастеров всех специальностей этого сложнейшего сценического организма.

7. ПЕРВЫЕ ОБЩЕСТВА И ВЫСТАВКИ

Насколько я помню, первым объединением во Вхутемасе было «Обмолуху» — «Общество молодых художников», объединившее небольшую группу бывших «строгачей», практиков театра и прикладного искусства, умельцев живописного и прикладного ремесла, остроумных и энергичных ребят

(братья Стенберги, Костя Медунецкий, Сереня Светлов, Наумов, Денисовский), учеников Георгия Богдановича Якулова.

Не имея четкой программы и питаясь отблеском идей Маяковского, левыми примерами, это первое объединение не оставило следа в искусстве и не выдвинуло самостоятельных оригинальных методов.

Первым по-настоящему художественным явлением была организация ОСТ — Общества станковистов, само название говорило о примате живописной картины над производственно-прикладными тенденциями. Подготовкой к ОСТ было открытие на улице Горького в помещении против глазной больницы, где когда-то был Московский паноптикум, «Первой дискуссионной выставки», на которой экспонировал свои работы ряд уже определенных групп, из окончивших и оканчивающих Вхутемас художников.

Несмотря на наличие ярко «левых» по манере создания картины и отношения к форме художников, включая таких, как исключительно разнообразный и плодовитый, остро изобразительный живописец и график Саша Тышлер, развивавший линию гравюр Гойи, как лучистый Лучишкин (на его холстах как бы вспыхивали разноцветные и разнофактурные мячи прожекторов), ОСТ ставил себе задачу, как говорило само название, сохранения традиций и методов станковой картины, то есть продукта творчества непосредственной руки художника как основной формы творческой деятельности, ставило задачей развитие живописной культуры и специфических сторон картинного искусства.

В работе членов ОСТ получили отражение методы и формы немецких экспрессионистов, Гойи, старых мастеров, влияние Пикассо и французской школы.

Почему-то считается, что это общество руководствовалось чисто формалистическими тенденциями. Это абсолютное заблуждение, так как общество стремилось, используя все возможности новых достижений и традиций, языком станковой картины решать основные тематические задачи живописи наиболее выразительно и близко к современности.

Доказательством жизненности ОСТ является тот факт, что это небольшое по своему составу членов объединение дало ряд широко известных сейчас имен художников, деятелей живописи, театра, графики, оформительского искусства, включив имена Дейнеки, Вильямса, Пименова, Гончарова и других, деятельность и практика которых в искусстве СССР всем известны и отмечены.

Еще в 1921 году познакомился я с Николаем Котовым — сибирским партизаном — подпольщиком и художником-живописцем. Неугомонный организатор Женя Машкевич в интересах художников взялся за организацию своеобразной «артели» на лето для охраны огородов одного совхоза под Подольском.

Мы, приглашенные Женей, должны были нести охрану картофельных полей. За котелок молока, мешок брюквы и несколько мешков картошки мы получали шалаш в поле на все лето и осень, оружие в виде пищали довольно старинного вида и безграничную свободу для занятий живописью.

И вот так, вступив с заходом солнца на свой пост, заметив сиявший вдали огонь большого костра, направился я на него, как заблудившийся путник, в поисках какой-нибудь новой истины.

На поляне у соседнего поля ярко горело огромное полено — «швырок», около которого, освещаемый его пламенем, сидел в черном поношенном пальтишке, перепоясанный простой веревкой небольшой бородатый мужичок, похожий с первого взгляда на репинского мужика с «дурным глазом», к тому же вооруженный, как и я, старой пищалью, подвешенной через плечо на ремне. Это был, тем не менее, художник Николай Котов.

✓ Революция застала Котова в Москве, в Училище живописи на Мясницкой, и вместе с Аркадием Пластовым — сейчас всем известным живописцем, вооружившись винтовкой, носился Котов по бурлящей февральской Москве 1917 года, участвуя в арестах и задержании старорежимных деятелей, выступая на митингах и собраниях, чувствуя себя здесь, как рыба в воде.

В начале гражданской войны Котов и Евгений Машкевич отправились на родину Котова в Сибирь и попали в колчаковщину, как и целая группа художников-москвичей, в том числе Анатолий Лямин — скульптор — красивый, стройный и сильный человек, ставший первым красным комендантом Омска после разгрома колчаковщины. Вот эта группа московских молодых художников — воспитанников Коровина, Серова и других в Училище живописи, стала деятелями революционного сибирского подполья, активно участвуя в снабжении и формировании партизанских отрядов.

Николай Котов же стал впоследствии одним из первых основателей и апологетов АХРР, а с 1929 года (времени создания первой советской диорамы в ЦДКА «Штурм Нахичевани I Конной Армией» М. Б. Грековым, который был участником создания панорамы «Оборона Севастополя» Рубо и пламенным пропагандистом идеи создания советских панорам) превратился в такого же, как Греков, фанатика и пропагандиста искусства панорамной картины. Эта идея захватила по-своему и меня, тогда уже кинематографиста, так как Греков во время создания своей первой диорамы жил у меня дома два месяца, увлекаясь обсуждениями проблем кинопанорамы, к идее создания которой толкнуло меня не только знакомство с Грековым, но и служба солдатом-наводчиком в артиллерии.

Лично для меня это общение в течение целого лета с машкевичевской группой художников сыграло очень большую роль, вернув к русской природе (красоты которой пленяли меня с детства) и повернув сознание от «урбанистических» опусов, навеянных поверхностным знакомством с Пикассо, Браком, Фернандом Леже и другими «левыми» французскими художниками, к романтике истории недавней революции 1917 года, к детским воспоминаниям 1905 года и недавно отгремевшей гражданской войны — к реальному окружающему нас миру.

✓ В дальнейшем это новое мироощущение привело меня от экспрессионистских влияний и взглядов ОСТ, от влияния репродукций старых мастеров и поиска обязательно изощренной сверхоригинальной формы к реальному и понятному каждому миру вещей, отраженному на живописной плоскости картины, — к вступлению в АХР.

Существует довольно распространенное толкование, что Вхутемас был исключительно формалистской школой, и только АХР «открыла» пути к реальной жизни. Такое толкование совершенно неверно, упрощает и вульгаризирует развитие нашего изобразительного искусства. АХР не столько внесла новое в изобразительное искусство (оперируя уже сложившимися до революции и давно известными художественными и техническими методами и навыками), сколько вернула художникам опыт старой практики живописи, сменив тему на революционную и создав новую организацию объединения художников, наиболее близкую к нуждам и потребностям нового советского общества.

В этом большая организационная и политическая заслуга АХР, хотя и не совершившей открытий и откровений чисто художественного порядка. АХР была «всеядна» и легко принимала в свою орбиту любого художника, понятно отражающего новую современную тему.

Каковы бы ни были внутренние процессы и противоречия отдельных групп и течений внутри АХР, совершенно несомненно то, что эта организация сыграла исключительную роль в путях и судьбах нашего изофронта,

решительно повернув мышление и практику художников от отвлеченных упражнений под влиянием «французов» и репродукций старых мастеров к конкретной действительности, отражение которой, как оказалось, должно и может быть осуществлено в произведениях живописи, в простой и понятной реальной форме, продолжающей классические традиции русской живописи. Поэтому и я, наблюдая непосредственно реакцию посетителей выставок и музеев — «простых людей», потерпев поражение в многочисленных спорах о необходимости новой, не похожей на дореволюционную формы, решительно вышел из ОСТ, порвав с Вильямсом и другими, и вошел в АХР, за что был наименован немедленно известным «левым» изокритиком в его рецензии на 9-ю выставку АХР «остовской белой вороной» в АХР за выставленную мною серию рисунков «Эпопея гражданской войны».

Но «болезнь левизны» уже была преодолена многими из нас, входящими в жизнь разными дорогами, — кто через графику и театр, как Андрюша Гончаров, кто через текстиль, — как Сергей Колыбанов, Полуэтова и Варенька Арманд, кто, как Петр Вильямс, — через сцену театра, найдя в сложной стихии театральной оперной декорации огромное поле деятельности для своего большого таланта.

И сколько бы ни приходилось воспитанникам Вхутемаса осуществлять в своей дальнейшей жизни самых разнообразных работ, всегда мы будем вспоминать с глубочайшей благодарностью нашу славную советскую художественную школу двадцатых годов, воспитавшую в нас взыскательных художников, творцов, организаторов и тружеников, беспредельно преданных нашей Родине и великому делу партии.
