

73-2

2559

МАССОВАЯ БИБЛИОТЕЧКА ПО ИСКУССТВУ

М. М. АЛЛЕНОВ

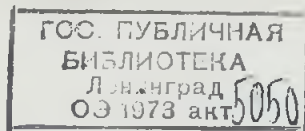
ИЛЬЯ ИВАНОВИЧ

МАШКОВ

«Художник РСФСР» · Ленинград · 1973

Редактор И. М. Гофман
Общая редакция Т. М. Коваленской

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ХУДОЖНИК РСФСР» . 1973



Цель этой небольшой книжки — познакомить читателя с ярким, самобытным художником и его искусством.

Автопортрет Ильи Машкова, написанный в 1911 году, представляет нам его самого и вводит в своеобразный творческий мир художника.

Фигура как будто рассмотрена сначала по частям в разных ракурсах, и полученные таким образом «детали» смонтированы потом художником в зримое единство на плоскости холста. Корпус взят в профиль, благодаря чему ясно прочитываются пропорции фигуры, воспринимается ее гибкость и стройность. Мощное плечо развернуто в фас — и к гибкости добавляется сила. Согнутая рука от плеча до локтя изображена в профиль, от локтя — анфас и становится похожа на просто и точно действующий рычаг, невольно вызывая представление о быстроте и безошибочности моторных реакций. Наконец, лицо сложено из разворота в фас и частично в профиль, воротник, словно рама лица, как бы спроектирован двумя взмахами гигантского циркуля с центром окружности далеко за пределами холста.

Фон — пейзаж с парусником и дымящим пароводяком — представляет собой нарисованную декорацию, вплотную придвинутую сзади к фигуре. Поэтому человек, так сказать, «загораживает полмира». Машков усиливает тем самым впечатление внушительности, богатырской мощи фигуры. Он последовательно добивается парадной импозантности простейшими средствами. От этого сама парадность приобретает слегка парадоксальный характер.

Образ раскрывается, как краткая наглядная формула. Машков показал на полотне как бы схематический проект своего «я», продемонстрировал себя прежде всего как физический организм, гибкий, сильный, энергичный. Так архитектор, для того чтобы показать устремление вверх, размах и мощь здания, сосредоточивает на одном листе главные аспекты, в которых эти свойства наиболее наглядно проявляются.

Художник настойчиво избегает всего того, что говорило бы нам о душе, эмоциях, переживаниях и тому подобном. В таком, казалось бы, несвойственном для портретного жанра устранении психологизма заключается протест против тенденции к чрезмерному усложнению характеристики психического состояния человека, особенно остро проявившейся в начале XX века.

В портретном творчестве Машкова до Октябрьской революции прослеживаются две линии. В одних случаях Машков передает черты лица, фигуру, одежду как оригинальную комбинацию красочных пятен, составляющих в единстве с цветистыми фонами яркое, декоративное зрелище. Таковы «Мальчик в расписной рубахе» (1909, ГРМ), «Портрет Киркальди» (1910, ГТГ), «Дама с фазанами» (1910, ГРМ). Расцветенная на холсте по-ярмарочному интенсивными красками, человеческая фигура оборачивается неким подобием размалеванной рыночной игрушки. Но удивительно не само это превращение, а то, что в нем рождается по-новому понятая специфически портретная экспрессия. При взгляде на эти портреты ясно ощущается, как не нравилось Машкову жить

«среди человеческих бесцветных привидений, среди этих будничных бессмысленных теней» (Бальмонт), которые населяли не только поэзию символистов, но и самую жизнь. Для Машкова бесцветное значит безжизненное. Поэтому все, что есть в человеке красочного, он, так сказать, «включает на полную мощность». С ребяческой наивностью он наделяет свои модели пышущим румянцем, черными бровями, синими глазами, наряжает их в яркие одежды, дает им в руки цветы и фрукты. Но мы говорим о портрете, и поэтому важно, каков же при этом получается образ человека.

Предположим, что ребенок из самых добрых побуждений раскрашивает бесцветный дагерротип; он стремится вдохнуть жизнь в фотографическую тень человека. Нетрудно представить себе результат. Из человека, быть может, изображенного на фотографии важным господином, занимающим высокое положение в обществе, в таком «покрашенном» виде выйдет, как говорится у Голя, «птица не птица, гражданин не гражданин». Нечто похожее происходит в «декоративных» портретах Машкова. Так же, как многие художники в то время, он видел: «Люди стали жить странной, совсем чуждой человечеству жизнью... Они стали суетливы и бледнолицы. У них умерли страсти — и природа стала чужда и непонятна для них»¹. Машков, подобно тому ребенку, стремится хотя бы в живописи возратить своим моделям то, что отняла у них жизнь, и он возвраща-

¹ А. Блок. Безвременье. Собр. соч. в восьми томах. Т. 5. М.—Л., ГИХЛ, 1962, стр. 68.

ет им позу и краску, но он не в силах возратить им нечто более важное — страсть. Обряженные Машковым всей роскошью палитры, люди в его портретах чаще всего выглядят так, как будто они посмотрели на себя в зеркало и застыли в недоумении, не зная, что же им теперь делать с такой изукрашенной внешностью. Возникает впечатление какого-то несостоявшегося праздника: лица размалеваны, костюмы надеты, декорации написаны, но карнавал отменен, потому что никто не знает его правил. Вот та истина «о времени и о себе», которую заключают в себе эти красочные холсты.

К другому ряду портретов относятся такие произведения, как уже упомянутый «Автопортрет», «Портрет поэта С. Я. Рубановича» (1910, ГТГ), «Портрет Н. М. Усовой» (1915, ГТГ). В них, в сравнении с первой группой портретов, несколько мрачноватый колорит. Уже нет яркого ансамбля цветных пятен. Внимание художника сосредоточено на выявлении объема фигуры путем модуляции красочной гаммы, ограниченной сочетанием насыщенных сизых и серо-коричневых тонов. Указанные произведения принадлежат к типу портретов-характеристик. В них индивидуальное в человеке как бы формулируется выявлением одного главного свойства, составляющего своего рода «пластический лейтмотив» фигуры. Этот мотив открывается в позе, жесте или в строении фигуры, чему служит, в частности, своего рода игра в аналогии. Так, изгиб фигуры в «Автопортрете» вторит натянутому парусу в пейзаже фона, и таким образом выявляется характерность осанки и напористая

энергия движения. В «Портрете Рубановича» абрис фигуры напоминает вытянутый узкогорлый сосуд; в «Портрете Усовой» поза сидящей женщины преднамеренно, можно сказать, «передразнивается» формой поставленного рядом кувшина с цветками. В таких уподоблениях предмету индивидуальное в человеке не стирается, а словно овеществляется, теряет таинственность, неуловимость. Характер исполнения этих работ несет в себе решительность, безоговорочность, свойственные искусству Машкова. Это стиль художника, который идет напролом, не оборачиваясь на предостерегающий голос критики: «Но нельзя же пропускать духовное в человеке только потому, что оно — невесомо и не скульптурно; далеко не все в человеке и далеко не всякого человека можно формулировать лепкой плоскостей. . .»¹ Такие рассуждения чужды Машкову-художнику. Дух сомнения не посещает его в момент творчества. Когда возникает новая художественная задача — он видит обычно только один вариант ее решения. Его творческие намерения оправданы стихийной верой, что самый короткий путь в искусстве — самый верный. И это делает его смелым. Смелость — достояние лучших произведений Машкова. Однако его творческая мысль, склонная к упрощениям и прямолинейности, легко может вызвать упрощенные же суждения о его произведениях. Чтобы этого не случилось, надо помнить, что отмеченные свойства таланта Машкова раз-

¹ Я. Тугендхольд. Московские выставки. — «Аполлон», 1913, № 3, стр. 57.

вились в соответствии с теми новыми задачами, с теми требованиями, которые вставали перед искусством в то время, когда художник вступал на путь самостоятельного творчества.

Илья Иванович Машков родился в 1881 году. Одна из статей о Машкове, напечатанная в 1927 году, так рекомендовала его читателям: «Крестьянин Рязанской губ[ернии] по паспорту, питомец Донской области, мальчик на посылках, чистивший до 15-ти пар сапог в день при одном из магазинов в Борисоглебске, ученик Московской школы Живописи, Ваяния и Зодчества по классам Аполлинария Васнецова, Архипова, Пастернака, Серова и Коровина, один из разрушителей старых канонов русской живописи от передвижников до «Мира искусства», а теперь профессор Вхутемаса и один из общепризнанных мастеров-колористов — таков путь жизни и творчества И. И. Машкова»¹.

Еще в отроческие годы урывками начались занятия рисованием, сначала в приходской школе, потом в Борисоглебске под руководством учителя рисования А. Д. Евсеева. От него Машков с удивлением узнал, что живопись может быть не просто любимым занятием, но и профессией, что ей можно учиться. В августе 1900 года, выдержав конкурс, Машков становится учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

В условиях ломки старых художественных систем, происходившей на рубеже веков, не могло

¹ Б. Волжский. По мастерским художников. — «Вечерняя Москва», 1927, 25 мая.

существовать единой школы мастерства, поэтому училище едва ли было в состоянии привить ученику прочные творческие принципы. Московское училище живописи, ваяния и зодчества в то время давало будущему художнику главным образом навыки работы с натуры. Влияние отдельных мастеров, преподававших в училище, лишь косвенно отразилось в зрелом творчестве Машкова. В пейзажной мастерской А. М. Васнецова он обучался живописи на воздухе в манере, имевшей своим ближайшим источником творчество Левитана. Это была традиция, впоследствии сознательно отвергнутая Машковым.

Период «музейного ученичества» начинается у Машкова в 1907 году, когда он впервые попадает в Петербург, в Эрмитаж. Изучение великих мастеров было для него не только познанием драгоценного опыта прошлого, но и познанием самого себя, своих склонностей и антипатий. Он явно тяготеет к таким художникам, как Тициан или Рубенс, по преимуществу колористам и живописцам.

В следующем году художник едет за границу, знакомится подробнее с произведениями Рубенса, Веласкеса, великих итальянцев. Особенно интересует его современное состояние западной живописи. В Париже внимание Машкова привлекает искусство, связанное в своих истоках с живописью Сезанна.

Уже начав преподавание рисунка в собственной частной студии (1903) и получив звание некласного художника (1904), Машков в 1907 году осуществил свое давнее намерение: поступил в

училище в класс, руководимый В. А. Серовым и К. А. Коровиным. Из учителей Машкова именно эти два художника оказали наибольшее влияние на формирование творческого метода Машкова: Серов, прививавший ученикам трудолюбие и упорство, требовавший ясности понимания изобразительной задачи, воспитывавший уважение к ремеслу художника; Константин Коровин — живописец, творивший дерзко и как бы беззаботно, олицетворявший стихийное начало искусства, являя прямую противоположность творческой дисциплине Серова.

Большое значение в формировании личности молодого художника имела Москва, ее облик и быт. «С наступлением нового века... Москву охватило деловое неистовство первых мировых столиц. Бурно стали строить высокие доходные дома на предпринимательских началах быстрой прибыли. На всех улицах к небу поднялись незаметно выросшие кирпичные гиганты»¹. И в то же время «...Москва еще сохраняла свой старый облик живописного до сказочности захолустья с легендарными чертами... былинного стольного града и всем великолепием своих знаменитых сорока сороков»².

Этот яркий облик патриархальной Москвы переплотился в произведениях Машкова в былинный, «сказовый» ритм и громкоголосие красок, в смелую, «удалую» лепку красочной поверхности, в живописную расточительность, в тематику

¹ Б. Пастернак. Люди и положения. — «Новый мир», 1967, № 1, стр. 208.

² Там же, стр. 207.

«съедобных» натюрмортов, заставляющих вспомнить знаменитое московское хлебосольство, в своеобразную красоту неправильных пухлых круглящихся форм, чуть наивных шероховатых линий, словно напоминающих о стихийном движении неподвластных чертежной линейке московских улиц.

Все эти черты наглядно проявились в одном из первых самостоятельных произведений Машкова — «Натюрморте с ананасом» (около 1910 г., ГРМ). Холст заключен в овальную раму. В центре, словно крепостная башня, рисуется темно-золотистый гигант — ананас на блюде из потемневшего серебра. Около ананаса — яблоки; вокруг блюда, повторяя очертания рамы, расположились хороводом фрукты: увесистые груши, литые яблоки и темно-рубиновые гранаты. Округлые формы плодов, гармонируя с овальным обрамлением, прочно «укомплектовываются» в целостную, монолитную композицию. Краски, сгустившиеся в этих мощных плодах, будто большего веса и плотности, чем обычно. Предметы зрительно утяжеляются; грузные, они диктуют художнику мерную, однообразно-торжественную расстановку, которая определяет монументализированный строй этого произведения. Колорит натюрморта с «золотистым загаром» напоминает потускневший от времени цвет золоченых рам или краски старых картин под пожелтевшим лаком. Натюрморт подобен громадному подносу, расписанному блюду или вывеске, то есть вещам, имеющим декоративно-прикладное назначение. Такие вещи живут не сами по себе, а в соответствующем бытовом окружении.

Но вместе с тем совершенно очевидна характерная двойственность этого произведения, так сказать, невыясненность жанра, к которому его можно отнести. Помещенный на улице в качестве вывески, натюрморт Машкова слишком напоминал бы музейную картину, в то время как на музейной стене он бы слишком походил на вывеску. Кажется, будто создавая произведение, художник так и не решил для себя, изображает ли он вещь, чтобы написать картину, или же, подобно ремесленнику, украшает плоскость гирляндами фруктов, чтобы сделать декоративный поднос или вывеску. Явной становится задача стереть грань между ремеслом и профессиональным искусством, попытка устранить противоречия между народным творчеством и высоким искусством. Здесь обнажается главный нерв той художественной борьбы, которую затеяла группа художников, именовавшаяся «Бубновый валет». Машков был одним из ее организаторов.

«Вакханалия художественного скандала» — так характеризовала критика появление на арене искусства «Бубнового валета». Образованное в 1910 году, имевшее свои выставки, устав, издававшее каталоги, сборники статей и альбомы, общество «Бубновый валет» просуществовало фактически до 1916 года. Оно составило новое влиятельное направление в русском искусстве начала XX века. После Великой Октябрьской социалистической революции, когда общество уже фактически не существовало, художники, составлявшие некогда ядро «Бубнового валета», — Кончаловский, Лентулов, Куприн, Рождественский,

Фальк, — пройдя сложный и во многом противоречивый путь творческого формирования, стали крупными мастерами советского искусства.

Вот как характеризовал «Бубновый валет» Я. А. Тугендхольд, критик, наблюдавший развитие этого общества во все его периоды: «Как известно, мастера «Бубнового валета» ... получили название русских или, точнее, московских сезаннистов. В довоенную (до 1914 года) эпоху они осуществили собою крупную художественную миссию, сблизив русскую живопись с французской художественной культурой. «Бубновый валет» противопоставил литературности передвижников и утонченному стилизму мирискусников здоровый материализм живописного мастерства, здоровую влюбленность в яркую плоть и кровь вещей, здоровую, грубоватую, подчас доходящую до «лубочности» выразительность»¹.

Почему, обратившись к опыту европейского искусства, «Бубновый валет», а вместе с ним и Машков, примкнул именно к сезанновской традиции, не удовольствовавшись тем вариантом «европеизма», который представляла собой деятельность художников «Мира искусства» и «Голубой розы»? Потому что деятельность этих обществ воспринималась новым поколением художников как типичное проявление индивидуалистической буржуазной культуры. Индивидуализм в искусстве выступал в виде романтической оппозиции творческого «я» черствой прозе буржу-

¹ Я. Тугендхольд. Живопись. — «Печать и революция», 1927, кн. 7, стр. 174.

азных отношений. Отстаивание автономии творческой личности, сосредоточенность в себе приводили к чудовищному разрастанию субъективно-психологического мира личности. Формула «душа наша — лабиринт» — порождение индивидуалистической эпохи. В этой ситуации естественно возникали попытки найти опору творчества в таких переживаниях, которые давали бы человеку радость цельного мироощущения, свободного от ига цивилизации.

Период девятисотых годов, то есть время, когда формировались эстетические представления будущих бубнововалетцев и Машкова в том числе, был отмечен кризисом индивидуализма. В этих условиях живопись Сезанна привлекала не только своим высоким мастерством. Особое значение получила имперсональность художественного мира, созданного Сезанном, то есть присутствующий его творчеству пафос отречения от своей индивидуальной субъективности во имя того, чтобы говорила сама природа. Искусство Сезанна использовалось бубнововалетцами как орудие в их борьбе за преодоление эстетического индивидуализма, и не только в чуждых им художественных направлениях, но прежде всего в собственном сознании. Сезанн был воспринят этими художниками сквозь призму специфических русских целей и намерений, и поэтому в искусство бубнововалетцев был внесен чуждый природе сезанновского творчества элемент полемической страстности.

Недовольство новых художников положением дел в современном искусстве имело и социальный

подтекст — неудовлетворенность кризисным состоянием общества, точнее русского буржуазного общества, вступившего после революции 1905 года в пору своего заката. А недовольство своей «сумеречной» эпохой соответственно распространялось на все смутное, таинственно недосказанное, романтическое в искусстве.

В противовес символической живописи художники «Бубнового валета» стремились выработать новую, антитайнственную и антипсихологическую систему живописи. В этот период Машков создал одно из самых выразительных своей полемичностью произведений — натюрморт «Синие сливы» (1910, ГТГ).

Если образам «Голубой розы» больше всего подходит слово «кажется», то образ этого произведения определяется словом «есть». Намерение Машкова просто, даже элементарно: продемонстрировать, как изображение предмета творится художником из красок на холсте. Самоочевидность, обнаженность живописной задачи будто призвана удержать зрителя от непредвиденной игры ассоциаций, уводящих в зыбкий и для Машкова двусмысленный, подозрительно обманчивый мир душевных переживаний.

В картинах на выставке «Голубая роза» изображение мерцало на холсте, как красочное видение, готовое исчезнуть, уступив место другому. Это было восприятие жизни, нашедшее свое прекрасное выражение в стихах Бальмонта: «И жизнь идет, зовет, и все плывет, как дым»¹.

¹ К. Б а л ь м о н т. Воздух. — «Весы», 1905, № 1, стр. 18.

Творческая энергия Машкова, «делающего» свой натюрморт, направлена как раз в обратную сторону, то есть к тому, чтобы мир в изображении приобрел устойчивость, определенность. Холст Машкова нагружен, зрительно утяжелен красочной массой.

Романтически-мечтательно настроенный художник «Голубой розы» словно боялся рассеять грезы резким движением кисти. Кисть его нежно и незаметно прикасалась к холсту. Машков, напротив, добивается того, чтобы фактура картины давала почувствовать реальное мускульное усилие руки, наносящей мазок, обводящей контур. Его кисть движется по неровной живописной поверхности с выступающим, несглаженным мазком, как колесо телеги по бездорожью. Намеренная грубоватость, шершавость этой линии — явное противопоставление утонченности, рафинированности, изысканной графичности художников «Мира искусства» (Бенуа, Сомова, Добужинского и других).

Наконец, главное расхождение между «Бубновым валетом» и художественной практикой его предшественников заключалось в понимании и использовании цвета. Для художников «Голубой розы» цвет — выражение настроений, символ душевного переживания. Грубо говоря, для них источником цветовых ощущений является душа, тогда как для Машкова источником цвета является краска.

Краска — материальный носитель цвета, она есть реальный, осязаемый, весомый предмет, из которого на холсте создаются изображаемые

предметы, в данном натюрморте — сливы и другие фрукты. Цвет воспринимается только зрением, но чтобы почувствовать краску в ее консистенции, вязкости, тяжести, должно включиться в работу наше осязание. Оно, таким образом, выступает как показатель реальности, достоверности, осязание доказывает нам, что видимое не кажется, а есть. Естественно поэтому, что Машков, преодолевая «кажимость» образов «Голубой розы» и стремясь низвести цвет из области души и фантазии в мир земной реальности, обостряет осязательные ценности живописи, достигая этого шершавостью красочной фактуры, обнаженностью мазка, а также откровенным звучанием чистых красок. В этом пункте следует еще раз подчеркнуть органическую связь Машкова с живописным опытом Сезанна. Сезанн «одним из первых в XIX веке увидел в краске не только ее цветовую функцию и красящее свойство, но ощутил эмоции, возникающие от восприятия самого вещества, теста краски, фактуры»¹. «Раньше живопись Лишь видела, теперь она Осязает»², — писал один из бубнововалетцев Н. Бурлюк.

Но это не значит, что в натюрморте Машкова «Синие сливы» осязаемым сделался изображенный предмет, его фактура, то есть поверхность фруктов. Нет, осязаемой стала фактура картины, красочная поверхность. Отрешенная было от

¹ Н. Э. Радлов. О футуризме. Пб., «Аквилон», 1923, стр. 45.

² Н. Бурлюк. Кубизм. См. сб.: Поощенина общественному вкусу. М., 1912, стр. 97.

своей плоти в искусстве голуборозовцев русская живопись, так сказать, «приходила в себя» в картинах «Бубнового валета», радуясь и демонстрируя всем, что она имеет свое тело, свою материю. Можно смело сказать, что нет другого такого произведения, которое выразило бы эту радость обретения себя, эту идею «самоопределения» живописи раньше и красноречивее, чем натюрморт Машкова «Синие сливы». Творчество не как «волхование» и «мистическое нисхождение духа в материю» (М. Волошин), а как реальное действие, «делание картины» — вот цель и тема этого натюрморта Машкова. Художник уподобляет свой труд труду ремесленника, делающего ту или иную вещь; приближает живопись к народному творчеству с присущим ему чувством исходного материала. Такое «заземление» живописи в то время, когда среди художников и в публике господствовал «культ тайны и веры», воспринималось как нечто совершенно противоестественное, как потрясение самих основ искусства вообще.

В своем протесте против эстетской утопченности и гипертрофированного психологизма современной живописи художники «Бубнового валета» искали вдохновения в фольклоре, в лубке, в домотканой пестряди, в самодельных набойках, в пряниках архангельского изделия, в ремесленном примитиве вывесок с кренделями, сахарными головками и бутафорскими дынями¹.

¹ С. Маковский. Силуэты русских художников. Прага, 1922, стр. 147.

Художники «Мира искусства» и потом «Голубой розы», обращая взоры к народному творчеству, искали в нем не всеобщей и вековой правды, но свое утраченное детство, когда вместе с дешевыми рыночными игрушками, сказками, праздничным весельем ярмарочных балаганчиков и каруселей образы народного искусства впервые входят в сознание человека, оставаясь навсегда далеким, но милым воспоминанием. Но если прежде художник искал в нем забытые наивные чувства и мечты, то Машков вместе с другими «бубновыми валетами» видел в народном творчестве созидающие принципы, практические методы работы.

В обнаженности самого процесса созидания живописной вещи и в патетической яркости красочно звучащая как бы формулируется Машковым исходный принцип народного искусства: сочетание двух сторон народной жизни — труда и праздника.

Одно из наиболее ярких выражений темы праздника — натюрморт Машкова «Тыква» (начало 1910-х гг., ГТГ). В цветовых гиперболах натюрморта словно материализовалась радость постижения земного изобилия.

Здесь явственно проступает, быть может, неосознанная художником, но заложенная в самой природе искусства «Бубнового валета» способность к пародии, веселому шутовству. Разглядывая натюрморт Машкова, нельзя отделаться от впечатления, что на холсте происходит некое состязание предметов: кто толще, увесистее, красивее, у кого лучше, ярче и красочнее наряды.

Но именно потому, что в этой «овощной интермедии» роль актеров отдана предметам, развитая сюжетность натюрморта приобретает пародийный смысл по отношению к настоящей сюжетной живописи. Самый «стиль вывески» изымают это произведение из сферы «высокого», «серьезного» искусства и приобщает его к миру «наивного» народного творчества. Забавное нарушение действительной логики весело и полно глубокого смысла. Вглядываясь в натюрморт, замечаешь, как подозрительно величественны кувшин и тыква — прямо-таки поп с попадьею на официальном портрете. И в самом деле, «Тыква» похожа на спародированный парадный портрет. Самим своим существованием такие произведения заявляли, что пора отменить прежние понятия о высоком и низком, дозволенном и недозволенном, серьезном и примитивном в искусстве.

Надо особенно подчеркнуть, что искусство Машкова даже среди «Бубнового валета» выделяется своим культом природного, плотского, вещественного, предметно-осязаемого, что определяет и основную тему и метод его живописи. Но, пожалуй, главное, в чем проявляется этот «культ чувственного», было особое истолкование самого процесса творчества. Один из критиков выразил это так: «Воображение было низложено. . . вдохновение объявлено вне закона и сведено, кажется, к правильному пищеварению»¹. В этих словах — иронически-заостренное указание на то,

¹ Н. Э. Радлов. О футуризме. Пб., «Аквилон», 1923, стр. 67.

что в новой живописи процесс творчества сознательно был лишен всяких мистически-романтических значений. Живописный образ существует не в виде окрашенного «дуновения души», а как своего рода изделие из красок на холсте, требующее для своего рождения вполне реальной игры не только воображения, но и мускулов. Именно об этом должна была напомнить живопись Машкова. Как и другие художники «Бубнового валета», он надеялся возратить искусству здоровье духа через утверждение в живописи здоровья тела. С этой точки зрения все описываемые прежде формальные новшества у Машкова раскрывают свой содержательный смысл.

Все проблемы колорита, фактуры, композиции, которые предстояло самостоятельно решать Машкову, можно определить как особое понимание соотношения пространства и предмета, вернее, пространственного и предметного в живописи. Путь к завоеванию новой формы лежал через устранение гипноза пространственных иллюзий предшествовавшей живописи.

Резкие перспективные сокращения, неожиданные ракурсы, видоизменяющие форму предмета, различного рода отражения в воде, на стекле, в зеркалах, световоздушная вибрация, расплавляющая контуры и цвет — все эти пространственные эффекты виртуозно разработаны художниками «Мира искусства» и особенно «Голубой розы». Это господство пространства, растворение предметного в пространственном выражало отвержение «земного» во имя «небесного» — «наш Воздух — лишь намек на пропасти Эфира. . . О,

бесконечное, великое Пространство»¹, — восклицал Бальмонт. Преодолеть эту магию пространства — значило в тех условиях свести живопись с небес на землю, чего и добивался Машков. Утверждение предмета и предметности в противовес пространственности и составляет исходный принцип его искусства в 1910-е годы. В связи с этим именно живопись предметов — натюрморт — выдвигается в его творчестве на первое место.

Но, затеяв вместе с другими живописцами «Бубнового валета» эту войну с пространством за предмет, Машков оказался в ней самым последовательным и бескомпромиссным, но не самым гибким и осторожным. Его демонстративное и понятное вначале презрение к пространственным ухищрениям живописи могло обернуться впоследствии недостатком композиционной изобретательности. Так в «Тыкве» взяты предметы не только интенсивных цветов, но и разнохарактерных форм. Их объемы нельзя было уложить в плоскостную композицию, что легко было сделать в «Сливах». В данном случае требовалось глубинно-пространственное решение композиции. Но построение формы в глубину связано с пространственными градациями цвета. Это был путь к дроблению цвета на оттенки и к снижению красочной интенсивности. Но художник не хочет приносить цвет в жертву пространственной форме. В натюрморте Машкова «Тыква» особенно

¹ К. Бальмонт. Воздух. — «Весы», 1905, № 1, стр. 19.

наглядно выявился конфликт плоскостно-декоративной и объемно-пространственной системы изображения. Усиление цветового звучания разрушало существующие в натуре пространственные отношения между предметами, и таким образом становилось невозможно передать реальное пространство, в котором размещены овощи и фрукты. Необходимо было заново сконструировать на холсте это пространство, исходя из тех требований, которые предъявляла к художнику противоречивость задачи. Но для Машкова такое отвлечение от реально существующей перед глазами постановки всегда представляло значительную трудность. В данном случае Машков уклонялся от действительного решения проблем и не развязал, а разрубил узел: он попросту закрасил фон, стол, скатерть, смешав все пространственные планы. Как мы видим, усложнение художественных задач могло приводить к обнажению уязвимых сторон его живописного метода, осознание которых должно было постепенно видоизменить самый характер живописных приемов мастера.

Комплекс новых идей и форм в искусстве Машкова своеобразно проявился и в немногочисленных его пейзажах 1910-х годов. Одни из них выполнены на юге или за границей, другие связаны с Москвой. Среди первых — пейзаж «Женевское озеро» (1914, ГТГ). Это произведение демонстрирует нам странное на первый взгляд сочетание приемов новой живописи с глубоко традиционными чертами в композиции пейзажа. Обнаженность живописного приема — крупные, грубова-

тые мазки, воспроизводящие горы, стволы, зеленую массу листвы, интенсивность цвета, черные контуры — выдает влияние современной французской живописи. Вместе с тем кулисное построение с чередованием горизонтальных планов, параллельных плоскости холста, замкнутое синими горами пространство, достигнутое благодаря симметрии статичное равновесие — эти методы организации изображения имеют давнюю традицию, восходящую к классицизму. По-видимому, неслучайно у Машкова всплывают элементы классических построений: по своему смыслу они соответствовали общим устремлениям Машкова в искусстве, ибо его, как раньше Сезанна и еще раньше художников классицизма, «останавливают в природе не миги погоды, не дрожание эфира, не пляска солнечных пятен, не водная зыбь и струение небесного пара, но все, что имеет три измерения: стволы, камни, горы, дома. Не мимолетное, а вечное... не становление, а бытие, не явления, — а формы»¹.

Одно из самых красивых и в живописном отношении тонко исполненных полотен художника — «Городской зимний пейзаж» (середина 1910-х гг., ГРМ). Разворот пространства не в глубину, а вверх по вертикали холста, геометризованные объемы домов, ясное чередование цветовых зон типичны для Машкова. Заинтересованным зрителем придана наивно правильная, шаровидная форма. В целом в этом пейзаже есть

¹ Я. Тугендхольд. Пейзаж во французской живописи. — «Аполлон», 1911, № 7, стр. 10.

нечто, напоминающее пряничный город. Удивительно точно воссоздан здесь неповторимый цветовой образ московской зимы, заставляющий вспомнить зимний пейзаж Москвы в суриковской «Боярыне Морозовой». Именно колорит, переданный с тонкой наблюдательностью, натуральностью, придает этому, быть может, слишком рационалистично построенному произведению Машкова обаяние непосредственности.

В годы первой империалистической войны, предшествовавшие Октябрьской революции, искусство Машкова обогатилось новыми чертами. Они сказались в несвойственной прежде стилю серьезности, в неожиданной мрачности колорита, в своеобразной драматизации натюрмортных «сценариев». Меняется и характер изображения. Прежде предмет красовался в виде декоративно-красочного пятна на плоскости холста; теперь главную выразительность составляет объемная форма предмета, подчинившая себе цвет. Скульптурность вещи, ее архитектоника управляют цветом, дисциплинируют красочную стихию. Господство рельефно вылепленной формы явилось для художника средством достижения патетически-мощного звучания живописи. Таков его «Натюрморт с самоваром» (около 1919 г., ГРМ). Это произведение — царство вещей-великанов: на холсте их размеры больше натуральных. Предметы изъяты из ограниченной буднично-бытовой сферы. Они начищены и выстроены во фронт, будто на параде, и выглядят, как актеры, представляющиеся зрителю перед тем, как сыграть патетическую пьесу. В сущности, такая театрализация в натюр-

морте Машкова не является неожиданностью. Ведь и «Тыква» оставляла впечатление какого-то ярмарочного представления, где сама тыква имела вид толстой и голосистой «примадонны». В «Натюрморте с самоваром», как и в предшествовавшем ему «Натюрморте с лошадиным черепом» (1914, ГРМ), меняется, так сказать, жанр пьесы с легкого на более серьезный — соответственно изменившемуся мировосприятию художника. Жизнь выступает здесь, как яркая смена, как превращение одного в другое: кухонных вещей — в действующих лиц драматической постановки, привычного — в неожиданное, заурядного — в значительное, будней — в праздники.

Цвет целиком подчинился предмету. Он сложно разработан, дифференцирован в соответствии с характером каждой вещи и точно проникнут звуком. Толпятся, сталкиваются, перекликаются малиновые, сизые и красные тона на блестящих поверхностях чайников, ступок, кастрюль и керосиновой лампы, громыхает всплывками лимонно-желтый цвет с красными и сиреневыми подголосками в медном листе, а в центре, как надувшийся филин, ухает сизый, с жирным бликом пузатый самовар.

Оставляя свободной большую площадь холста вокруг тесно поставленных вещей, художник создает ощущение гулкого пространства. Погруженное в темноту, это пространство не имеет видимых границ, оно, так сказать, открыто в бесконечность. Кажется, будто звучное эхо кухонного оркестра уносится за пределы холста, образно говоря, звучит всему миру.

В ряду наиболее значительных произведений художника середины 1910-х годов — «Сидящая обнаженная натурщица» Русского музея. Трактовка форм и характер красочной лепки «Натурщицы» заставляют вспомнить «Натюрморт с самоваром». Соотношение грузных объемов приведено к напряженному равновесию. Художник отвлекается от всего портретно-индивидуального в изображаемой модели: образная цель — выявление общих, родовых черт, выражающих извечное представление о женском теле как о символе земли, плодородия. Мощь природных сил, воплощенная в изображении человеческого тела, находит здесь соответствие в бурлении и напряженности красочной материи. Ни в одном другом произведении Машкова живописная фактура не была столь динамична, не обладала таким богатством красочных контрастов. В этой картине можно усмотреть оттенок неожиданной для нас в Машкове романтики и одухотворенности. Творчество выступает здесь не только как «работа с живописным материалом», но и почти как романтический порыв вдохновения, что трудно было бы сказать об искусстве Машкова прежде.

После Октябрьской революции Машков становится деятельным участником преобразований, проводившихся тогда в области искусства. Он был членом комиссии по делам изобразительных искусств при Наркомпросе, в июле 1918 года Машков назначается уполномоченным по делам Московского училища, в котором когда-то учился (осенью 1918 года оно было переименовано

в Государственные свободные художественные мастерские). В это время происходила коренная реорганизация руководства художественным образованием. Учащийся мог сам выбирать себе мастерскую и учителя, как это было во времена Возрождения. Машков прилагал много усилий, чтобы в годы разрухи и гражданской войны мастерские продолжали работать.

В сентябре 1918 года при перевыборах профессуры Машков, наряду с Коровиным, Архиповым и Малютиным, получил большинство голосов. Его мастерская стала одной из самых популярных.

В 1923 году бывшие бубнововалетцы, составившие Общество московских художников, организовали «Выставку картин». На ней были представлены произведения Машкова, созданные уже после Великой Октябрьской социалистической революции. Большинство из них — натюрморты, демонстрирующие заметные изменения в творческих намерениях мастера.

Чтобы понять существо перемен, происходивших в творчестве Машкова на исходе 1910-х годов, следует иметь в виду следующее. К тому времени получило сильное развитие «беспредметное», «абстрактное» или, по тогдашней классификации, «крайне левое» искусство. Постепенная «депсихологизация» искусства, к которой, как мы говорили, был причастен Машков, как и вообще «Бубновый валет», привела теперь к лозунгу одного из родоначальников русского абстракционизма К. Малевича — «Духовную силу содержания отвергнуть — как принадлежность зеленого

мира мяса и кости»¹. На фоне этого лозунга выявилось и стало для всех, в том числе и для самих художников, очевидным «духовное», то есть, с точки зрения «крайне левых», традиционное содержание живописи «Бубнового валета». Осознав свою принадлежность к «миру мяса и кости» в противовес выдвинутого «левыми» «культу машинизма и американизма»², художники «Бубнового валета» как бы заново открыли себя, ощутили свое своеобразие уже не в контрасте с художниками бывшей «Голубой розы», а в отношении к «миру машинизма и американизма». По новой расстановке сил «Бубновый валет» оказался гораздо ближе к своим бывшим противникам, чем это можно было предполагать. Машков и на этот раз остался верен своей натуре. Он раньше и определенней других выразил этот процесс «поправления» «Бубнового валета», отталкивания от «холодного, как ландшафт луны», формализма «крайне левых». В творчестве Машкова более явственно выступают черты, противоречащие его исходным позициям. В начале 1910-х годов художника интересовал не сам по себе предмет, существующий в действительности, например, яблоко, а предмет, который еще предстоит сотворить, — сама картина. Предмет был не целью, а средством для выявления собственных возможностей живописи. Стремление сосредоточить внимание именно на свойствах живо-

¹ К. Малевич. О новых системах в искусстве. Установление «а», пункт 7. [Витебск, 1918].

² А. А. Федоров-Давыдов. Предисловие к каталогу выставки К. Н. Редько. Изд. 2-е. М., 1926, стр. 8.

лиси приводило к тому, что для натюрморта вы-
бирались предметы обычные, простые — овощи,
фрукты, хлебы. Но по мере того как изживалась
несколько преувеличенная на первых порах со-
средоточенность на живописных проблемах, ме-
нялось и отношение к изображаемым предметам.
Если в период создания натюрморта «Синие сли-
вы» (в начале 1910-х гг.) Машков ценил красоч-
ность предмета, то в начале 1920-х годов его уже
привлекает «драгоценность» предмета. Теперь он
обычно изображает вещи, в самой действитель-
ности существующие как объект эстетического
чувства, например, полированное красное дерево,
гобелены, зеркала или фарфоровая статуэтка,
напоминающие о XVIII веке — любимой эпохе
художников «Мира искусства». Это бросающееся
в глаза изменение подбора вещей было частью
общей перестройки живописной системы Маш-
кова.

Раньше в его творчестве ведущим был процесс
труда и созидания, теперь — момент отображе-
ния и любования. В «Тыкве» декоративный эф-
фект определялся силой открыто звучащего
цвета на поверхности холста, в натюрмортах на-
чала 1920-х годов цвет как бы исходит из глу-
бины предмета. Смягчаются цветовые контрасты,
появляется гладкая фактура — в искусстве Маш-
кова проникает созерцательность и интимность.
Его идеалом становится ровная, сплавленная жи-
вопись, подобная технике русских мастеров
XVIII — начала XIX века. Он вспоминает
П. А. Федотова с его тихой любовью к вещам и
умением переживать их как своеобразную драго-

ценность. Художник становится особенно внима-
телен и чуток к предмету, стремясь в красках за-
печатлеть все богатство его свойств — легкости,
хрупкости, теплоты, изящества, уютности или,
наоборот, тяжести, твердости, звонкости, холода,
блеска. Его задача — путем соответствующих со-
поставлений добиться возможно более полного
раскрытия эстетических свойств каждого из
предметов. Все это в еще большей степени, чем
прежде, требует от него мастерства постанов-
щика, режиссера в натюрморте. В самом этом
мастерстве появляется изощренность, которая
в начале 1910-х годов была ненавистна Машкову,
будучи приметой враждебного ему творчества ху-
дожников «Мира искусства» и «Голубой розы».

Это обращение к классике (XVIII — начало
XIX века) было симптомом времени. Его можно
поставить в связь с пробудившимся тогда массо-
вым интересом к искусству, который обнаружил
после Октябрьской революции новый зритель,
естественно начавший накапливать свой эстети-
ческий опыт с усвоения несомненных, проверен-
ных временем ценностей прошлого искусства.

Обычно присущая натюрмортам Машкова
«театральность» остается в работах 1920-х годов,
но характер «представления» снова меняется.

«Натюрморт с фарфоровыми фигурками»
(1922, ГРМ) является причудливым соединением
старых и новых принципов искусства Машкова.

Стол красного дерева — словно подмостки сце-
ны. Задник — картина, напоминающая старый
гобелен с изображением прогулки в парке. У
подножья фигурок симметрично положены

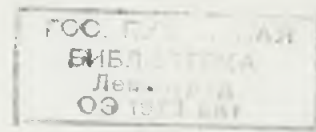
справа слива и лимон, слева — два яблока. Спреди, у края стола, — ветка винограда, как бы отмечающая границу сценического пространства. В центре — ваза, аккуратно выложенная по краям и у основания яблоками и увенчанная огромной грушей, напоминающая некий безводный фонтан. В декоративно выраженной, благодаря симметрии, торжественности картинного построения мы узнаем вкус автора «Натюрморта с ананасом». Но сюда проникли жеманные кавалер и дама — образы другого мира, словно сошедшие с картины в глубину сцены. Они, эти образы — всего-навсего фарфоровые статуэтки, и художник легко подчиняет их симметричному порядку своей картины. Но в фарфоровых формах фигурок запечатлелся иной вкус, иная жизнь. Изящные игрушки своей хрупкостью, прихотливыми узорами одежд, чуть манерными позами отрицают привычную для Машкова упорядоченную, статичную расстановку. Меланхолично склонив головы, они, кажется, раздумывают над странной прихотью художника, поместившего их в чуждый им мир. Они взирают на этот фонтан, как на неискусную забаву бутафора. Излюбленный Машковым мир земного изобилия оказывается чуть печальным в своей неподвижности. Так, на первый взгляд парадоксально, преломилась в искусстве Машкова критическая переоценка эстетических установок недавнего прошлого, происходившая в то время не только у него одного.

Надо сказать, что лучшие натюрморты Машкова начала 1920-х годов обладают высокими худо-

жественными качествами. Можно подумать, что, принимаясь за такие произведения, как «Натюрморт с фарфоровыми фигурками» (несколько вариантов) или «Натюрморт с веером», художник задался целью создать шедевры, могущие быть причисленными к классическому, «вечному» музейному искусству. В этих произведениях ему удалось до конца преодолеть те слабости изобразительного метода, которые были отмечены в натюрморте «Тыква». Пафос поистине патетически пережитой и воссозданной объемной формы предмета, глубина словно светящегося сквозь слой лессировок цвета, мастерство постановки, изобретательность пространственных построений при целостности и единстве общего декоративного эффекта — все это позволяет считать названные натюрморты безусловной вершиной в творчестве художника.

Натюрмортная живопись Машкова 1920-х годов довольно точно отражает тот процесс переоценки ценностей быта, который происходил в умах людей, ставших свидетелями революционного переворота во всех сферах человеческого бытия. В этом смысле натюрморт, наряду с другими жанрами живописи, может рассматриваться как своего рода документ времени.

Пережитые годы войны, разрухи, зимы без огня, страшный голод Поволжья, жизнь, полная лишений и повседневной самоотверженности, наделяла поэтическим достоинством все то, что связано с естественными, первичными ценностями и благами, от которых зависит существование человека, — тепло, дом, хлеб и питье. Этим свой-



ством — быть чутким эхом своего времени, переживаемого исторического момента — в наивысшей степени обладают натюрморты Машкова советского периода.

Жизнь молодой республики не стояла на месте, она изменялась. Пора войны, голода, разрухи осталась позади. В 1924 году Машков пишет «Хлебы» (ГТГ). Однако же суровость минувшего, когда хлеб и жизнь часто сливались в сознании людей в единое понятие, обусловила тот особенный пафос и восторг, который запечатлен в знаменитом натюрморте. Именно теперь в творчестве Машкова устанавливается полное соответствие между живописным методом и жанровой формой так называемого «съедобного» натюрморта. Ибо здесь впервые съедобность изображаемых вещей специально акцентируется, художественно обыгрывается. Теперь изображение предметов проникнуто чувством человека, которому доставляет удовольствие сознать непосредственную полезность этих булок, калачей, баранок и пирожных. Картина Машкова словно призвана веселить народ зрелищем съедобного изобилия. Живопись Машкова преисполнена тем чувством гордости и самоудовлетворения, которое венчает плодотворный труд человека на земле.

В более раннем натюрморте «Хлебы» (начало 1910-х гг., ГРМ) хлебные изделия интересовали Машкова только как предметы, могущие своими формами, цветом и очертаниями дать своеобразный декоративный эффект, столь характерный для «стиля вывески». Там не было и в помине практического взгляда на хлеб как на съедобный

предмет. Там радовался глаз — все остальные чувства молчали.

Натюрморт «Хлебы» (ГТГ) взывает ко всем пяти человеческим чувствам. Кажется, что Машков не только увидел готовые изделия, но и услышал, как пыхтит вздувающееся тесто и лопается в печи корка ржаного хлеба; он заставил осязать характерную шершавость хлебных форм по контрасту с гладкой полированной поверхностью стола; наконец, он словно воспроизвел все тонкие градации в куса в переливах цвета испеченного теста — от коричневых, ржаво-красных, желтых до нежно-пепельных, сизо-голубых и розоватых. Машков мастерски сопоставил формы хлебов так, что острее воспринимается заманчивая аппетитность каждого изделия. Краска на холсте вязкая, шершавая, ноздреватая, в ней, как в тесте, дышит и бродит жизненная энергия. В этих хлебах нет ничего обыденно-домашнего. Они красуются на холсте, привлекают и манят, как в уличном дневном шуме привлекает нас витрина, где вещи выставлены на всеобщее обозрение. Этот прием изображения представляет собой трансформацию прежнего «стиля вывески».

«Хлебы» объединены общим названием «Снедь московская» с другим натюрмортом того же времени — «Мясо, дичь» (1924, ГТГ). В этом произведении снова заметно тяготение Машкова к рациональному картинному построению, достигнутому через акценты симметрии в композиции: постановка фланкируется вытянутыми вертикально тушками фазана и дрофы; вершина массивного куска мяса расположена по центру картины, кон-

туры силуэтов тетерева и печени на первом плане вторят друг другу. Пространство картины — это неглубокое, как в академических построениях, пространство фриза, замкнутое между фоном и предполагаемой передней плоскостью, которая фиксирована опущенной крышкой стола. Как и в «Хлебах», конкретная индивидуальная выразительность форм является главной заботой художника: он заставил прочувствовать структуру мускулов мяса и дичи по контрасту с ровной поверхностью кувшинов. Его кисть воспроизвела каждую складку мясной горы в центре, он заметил все переливы красного, показал увесистость печени рядом с легким тетеревом и так далее.

Вместе с тем изображенные вещи намеренно отстранены от зрителя. Благодаря уступу стола предметы, как это часто бывало у Машкова прежде, выглядят, как поднятые на подмости герои сценического действия, и оказываются отделенными от зрителя так, как изолируется от зрительного зала сцена. Предметы образуют замкнутый, сосредоточенный в себе мир.

Натюрморты «Снедь московская» можно считать кульминацией в творчестве Машкова советского периода. А. В. Луначарский высоко оценивал эти натюрморты, быстро снискавшие симпатии публики как одно из украшений VII выставки Ассоциации художников революционной России (АХРР) «Революция, быт, труд», где впервые они были выставлены. Машков первым из бывших бубнововалетцев вступил в АХРР и впоследствии, в 1928 году, вошел в центральный совет объединения.

Одной из программных установок АХРРа была борьба за создание тематической картины широкого социального звучания.

А. В. Луначарский еще в 1922 году, излагая содержание одной из своих бесед с Машковым, отмечал желание художника написать большую картину на революционный сюжет. В той же статье Луначарский писал: «Машков стоял около меня и в оригинальной своей манере парадоксально и неуклюже старался высказать свои мысли: «Что же, можно и треугольники, даже красиво можно, но все же, по-моему, любить надо, а главное — хочется так сделать, чтобы каждый сказал: «Вот этот умеет!» Разве в этих простых словах самого непосредственного из русских крупных мастеров нашего времени не находится целая программа?»¹

Итак, идеалом Машкова являлось тогда абсолютное мастерство, всегда восхищающее умение делать хорошо свое дело. Но умение художника не есть просто абстрактное умение делать все, что угодно. Мастерство Машкова неразрывно связано было со специфическим подходом к видимому миру, подходом, который условно можно было бы назвать натюрмортом, и, будучи мастером в этой области, художник мог оказаться беспомощным в другой. Ему надо было учиться «уметь» делать «большую картину на революционный сюжет». То есть, нужно было выработать какие-то новые приемы и методы изображения, а для этого надо

¹ А. Луначарский. Русская выставка в Берлине. — «Известия», 1922, 2 декабря.

было иначе видеть действительность, заново взглянуть в человеческое лицо, словом, надо было в какой-то степени стать другим человеком, перестроить свой способ видеть, узнавать и уметь.

Машков стремился обогатить репертуар своего искусства, уделяя большее внимание портрету и пейзажу. Именно эти жанры рассматриваются Машковым как средство приблизиться к современной теме. В этой связи заслуживает внимания «Портрет партизана Торшина» (начало 1930-х гг., Музей Советской Армии, Москва) как своеобразная, хотя и несколько наивная попытка создать картину революционного звучания. Изображен скромный человек, с добродушной покорностью принявший нужное положение. Занятый непривычным для него делом — позированием, он словно разучился держать ружье. И в этой трогательной неумелости заслуженного человека даже в исключительных случаях принимать торжественный вид, в том, что здесь он таков, какой есть и всем своим обликом отрицает «высокий» замысел художника, и заключается своеобразная правда этого портрета.

В другом своем произведении портретного жанра — «Колхозница с тыквами» — Машков создает образ-тип, выражающий представления художника о радостном и вольном труде людей на земле.

В живописной манере Машкова появляются новые черты. Они характеризуются использованием приемов тональной системы живописи, импрессионистической динамикой мазка, стремлением иллюзорно передать пространство, воздух, игру солнечных лучей. Но Машков сохранил при-

страстие к интенсивному звучанию цвета: композицию этого портрета он решает прежде всего как декоративное сочетание пятен голубого, зеленого, красного, белого цветов.

Тяготение к новому роду картинности, связанной с обращением к темам современности, проявилось в серии многочисленных пейзажей Машкова. 5 июля 1926 года в «Вечерней Москве» публикуется очень характерное для тех лет сообщение: «Художник И. И. Машков по соглашению с Главкурупромом выезжает на южный берег Крыма (в Мисхор), где он будет писать большую картину из жизни и быта курортных больных». В следующем году Машков совершает с той же целью поездку на Кавказ. Конечно, современность этих картин была чисто внешней. Многочисленные панорамы Машкова не принадлежат к числу удач художника. «Сверкающие, крепкие, уверенные, они лишены в то же время того трепета чувственной радости жизни, который так непосредственно ощущался в его прежних натюрмортах. Природу Кавказа художник воспринимает прежде всего как великолепную бутафорию, — такова была оценка этих работ одним из критиков¹.

Последний раз в качестве изготовителя эффектных видов Машков выступил при исполнении заказных панно для банкетного зала гостиницы «Москва». Перенесение приемов панорамных пейзажей в монументальный масштаб оказалось неорганичным, наглядно выявило и усилило поверхностный характер этой живописи.

¹ Ф. Рогинская. Выставка ОМХ. — «Известия», 1928, 28 февраля.

Среди пейзажей Машкова этих лет следует выделить «ЗАГЭС» (1927, ГТГ) как пример характерной для художников АХРРА попытки создать новый тип пейзажа — индустриального. Пейзаж написан в манере, характерной для большинства южных «видов» Машкова. Широкий охват пространства, изображение далей потребовало изменения живописного языка. На этом пути художника ожидали трудности. Вспомним, что его живописный стиль формировался в отрицании вибрации света и воздуха в картине. Машков как прирожденный натюрмортист любит вещи. Чтобы лучше исследовать их в своей живописи, он, как уже указывалось, изолировал предметы от окружающего пространства.

Теперь программное стремление к натуральности воспроизведения и панорамный размах пейзажей требовали как раз передачи единства и непрерывности пространственного движения, подчиняющего предметы. И художник, естественно, добивается того, чтобы взгляд, обнимая ширь и даль, не «спотыкался» о предметные части пейзажа — деревья, дома, холмы. Он стремится поэтому нейтрализовать их, передавая как бы прилизительно, эскизно. Предмет лишается той самоценности, которая составляла исходную предпосылку живописи Машкова, он превращается в деталь, подробность пейзажа.

В результате его живопись утрачивает то, что составляло главный ее эффект, а именно — вещественность, конструктивность материальной формы. Вполне понятно, что художник надеется «взять реванш» в царстве предмета — в натюр-

морте. Видимо, именно этими поисками утраченного можно объяснить появление такого произведения, как натюрморт «Фрукты и магнолии» (1934, ГРМ). Озадачивает в нем прежде всего неожиданное сочетание растений и фруктов с камнями. Допустив в свои картины прежде чуждые его стилю элементы тональной живописи, пленэризма и в результате потеряв осязаемую материальность, предметность в самой живописи, Машков пытается возместить ее, акцентируя материальность, весомость, плотность изображаемых предметов. Вот почему в натюрморте Машкова появляются камни. Рядом с ними фрукты, похожие на раскрашенные муляжи, также подобны разноцветным южным камням. Та же весомость, монолитность в зеленой шишке, помещенной в центре; та же жесткость, непроницаемость, то есть «предметность» в глянцевых листьях магнолий.

Не только характер живописи, но и самый подбор предметов имеет непосредственную связь с южными пейзажами Машкова. Это в буквальном смысле «курортный натюрморт». Предметы выглядят в нем как те печально знакомые многим, отвоєванные у южной природы трофеи, которые привозит на память с юга городской житель. Это даже не столько «дары природы», сколько «сувениры природы». Сознал художник или нет, но круг конкретных жизненных представлений, с которыми связывается эта натюрмортная постановка, мало привлекателен, не является эстетически значительным. Своеобразная выразительность этого натюрморта относится лишь к оригиналь-

ности мотива, то есть определяет лишь первое впечатление от картины, не затрагивая всех сторон художественного содержания. Строго говоря, этот натюрморт можно считать последней и в силу отмеченных свойств кризисной точкой в развитии типа «монументального» натюрморта.

Натюрморты Машкова, созданные во второй половине 1930-х годов, носят иной, более интимный характер. Художник снова обращается к классике, в данном случае — к старым голландцам, великим мастерам натюрморта, недосыгаемым в своем умении вызвать из небытия красивый венецианский бокал, заставить зазвенеть брошенный на стол десертный нож, поманить теплотой мягкой бархатистой поверхности персика или вдруг поразить неожиданно драгоценным мерцанием прозрачной мякоти лимона.

Натюрморт Машкова «Ананасы и бананы» (1938, ГТГ) является вариацией излюбленного мотива голландских мастеров. У них художник заимствовал традиционное понимание натюрморта как тихой жизни вещей. У них Машков научился вести медлительную и проникновенную беседу с натурой, не стремясь взять от нее больше, чем она может дать. В натюрморте «Ананасы и бананы» Машков просто наслаждается чувственной красотой традиционного в натюрмортной живописи «десерта». Но он вместе с тем проявил свой вкус в сочинении композиции. Мы узнаем его руку в мерной расстановке предметов. Можно заметить, как симметрично расположены вокруг разрезанного ананаса кувшин и ананас, апельсин и сахарница. Центричность композиции фиксиру-

ют нож и бананы, соответственно по диагоналям наклоненные к центру. В таком характере постановки и распределении вещей в пространстве холста снова проявилось давнее пристрастие художника к легко читаемой композиционной формуле. Поиски цветовой гармонии, выразившиеся здесь в стремлении добиться общей серебристости цветовой гаммы, характерны и для последующих произведений Машкова, вплоть до написанного за год до смерти натюрморта «Клубника и белый кувшин» (1943, ГТГ).

В годы Великой Отечественной войны, работая в эвакуационном госпитале, участвуя в организации культурно-просветительной работы в воинских частях Московского военного округа, устраивая художественные выставки, Машков не прекращал творческой деятельности. Он задумал большую картину «В госпитале», выполнил серию портретов и рисунков участников войны.

В истории русского и советского искусства Машков занимает особое место прежде всего как великолепный мастер натюрморта. Он находил в предметном мире богатство, яркость и силу. Пафосом своих произведений Машков утверждал способность человека постигать и ценить проявления прекрасного в мире природы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Илья Иванович Машков. — В сб.: Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Живопись. М., «Искусство», 1951, стр. 311—316.

Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Ильи Ивановича Машкова. Каталог. Вступительная статья В. Перельмана. М., изд. оргкомитета Союза художников СССР, 1956.

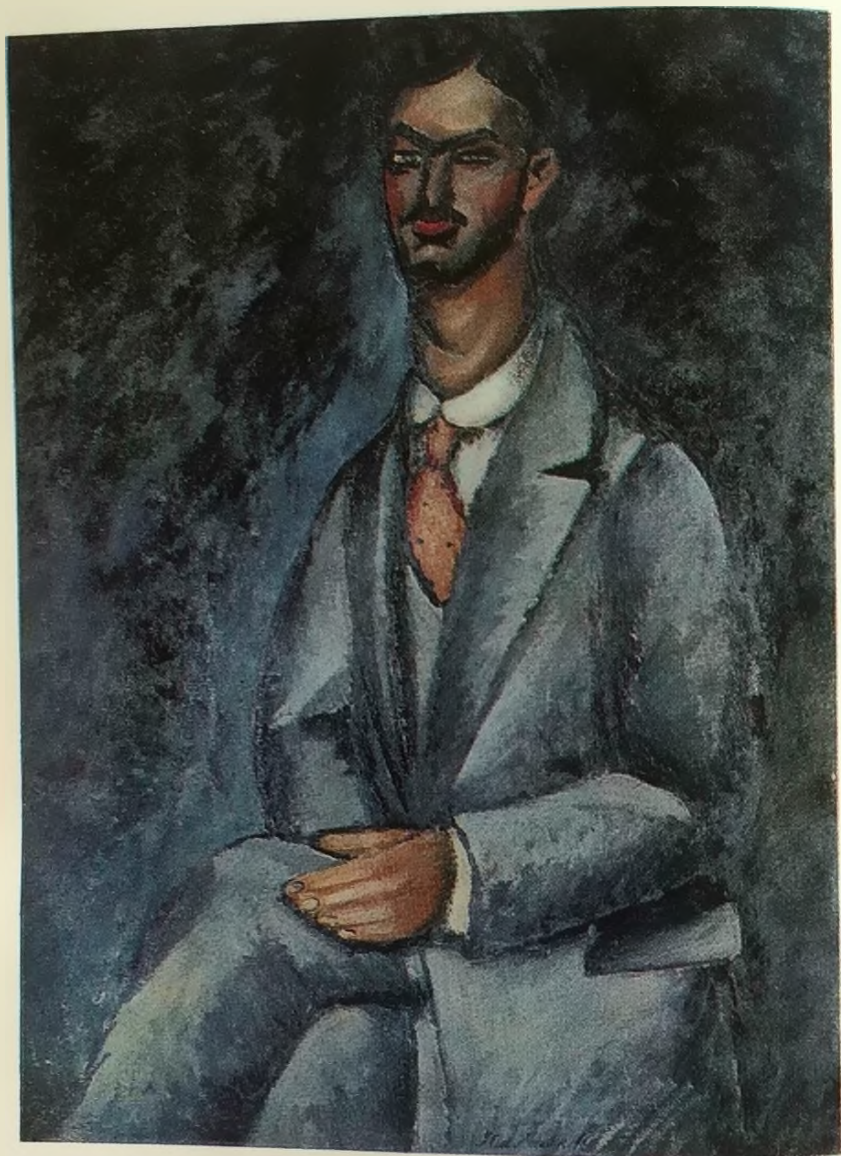
В. Н. Перельман. Илья Машков. М., «Советский художник», 1957.

И. Машков. Путь в искусство. — «Художник», 1960, № 10, стр. 40—43.

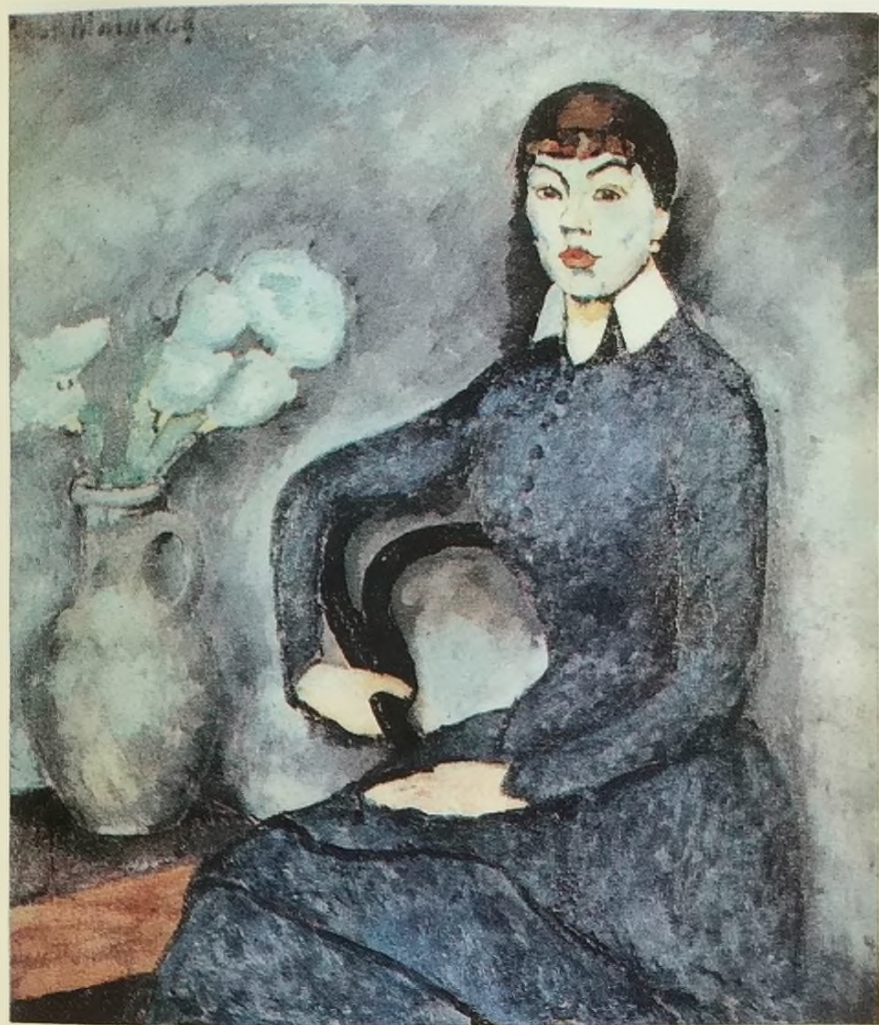
Илья Иванович Машков. Альбом. Предисловие С. Дружина. М., «Искусство», 1961.



Автопортрет. 1911. Государственная Третьяковская галерея.



Портрет поэта С. Я. Рубановича. 1910. Государственная Третьяковская галерея.



Портрет Н. М. Усовой. 1915. Государственная Третьяковская галерея.



Синие сливы. 1910. Государственная Третьяковская галерея.



Тыква. Начало 1910-х гг. Государственная Третьяковская галерея.



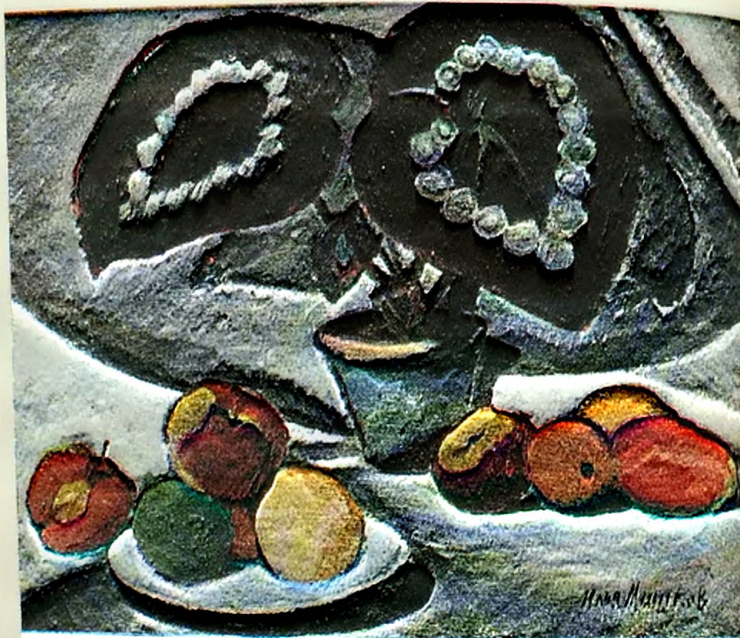
Натюрморт с лошадиным черепом, 1914. Государственный Русский музей.

Натюрморт с самоваром. Около 1919 г. Государственный Русский музей.



Ягоды на фоне красного подноса. 1903. Государственный Русский музей.

Натюрморт с парчой. Государственный Русский музей.



Натюрморт с бегониями. Государственный Русский музей.



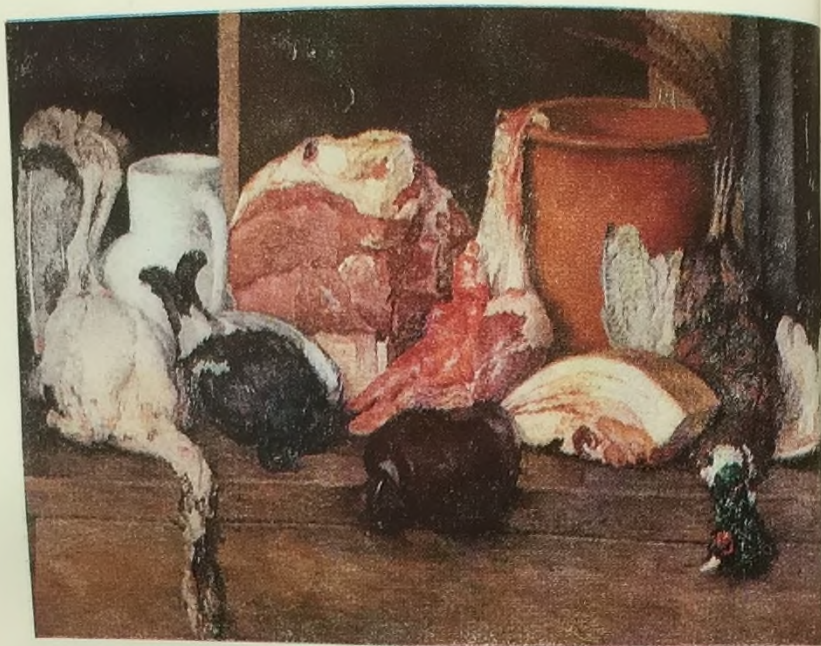
Натюрморт с фарфоровыми фигурками. 1922. Государственный Русский музей.



Натюрморт с веером. 1922. Государственный Русский музей.



Снедь московская. Хлебы. 1924. Государственная Третьяковская галерея.



Снедь московская. Мясо, дичь. 1924
Третьяковская галерея. Государственная Тре-



Ананасы и бананы. 1938. Государственная Третьяковская галерея.

90155

Михаил Михайлович Алленов
Илья Иванович Машков

Редактор А. Н. Тырса. Оформление серии В. Д. Гончаренко.
Технический редактор Г. Л. Лапшова. Корректор М. Г. Арди.
Сдано в набор 21-III-1973 г. Подписано в печать 21-VIII-1973 г.
Формат 70 x 100¹/₃₂ (бумага типографская и мелованная). Печ. л. 1.875.
Уч.-изд. л. 1,934. Привед.-печ. л. 2,418. Изд. № 455871. М-45078.
Тираж 20 000. Заказ 304. Цена 29 коп. Издательство «Художник
РСФСР». Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Типогра-
фия «Художник РСФСР» Росглавполиграфпрома Госкомитета Со-
вета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книж-
ной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.

А $\frac{0812-071}{М 173(03)-73}$ 218--72