

дожник не вел любовных бесед с натурой [Художник] имеет свое самостоятельное, специальное дело, в котором он лучший судья, дело, которое он должен уважать, а не уничтожать его значения до орудия публицистики. Это значит надуть публику... Пользуясь ее невежеством, красть у нее то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развернутым печатным листом. Наконец, это может повести к совершенному даже атрофированию потребности в такого рода наслаждении. Ведь это лучшую частицу жизни у человека украсть» (Мастера искусства об искусстве, т. 7, М., Искусство, 1970, с. 175—176).

Натюрморт как живописная тема особого произведения, т. е. жанр натюрморта, появляется на определенной ступени развития живописи, причем на очень высокой ее ступени, когда возникает, если можно так сказать, самоосознание живописи, т. е. осознание ею ее особого содержания (ср. мысли Врубеля о натюрморте), понимаемого достаточно широко, но главное по существу — как специфически живописного. Тогда же теряет и принципиальное академическое значение и само условное деление на жанры — исчезают герои, и аксессуары, и фоны — изображение становится равноправно во всех своих

частях. Не может быть уже того положения, что человеческий глаз «как живой» смотрит из мертвой покраски еще, правда, кое-как, но слепого лица в окружении лишь оболочек, символов предметов — совсем плохо вылепленных. Для того чтобы живописное содержание выступило на первый план по сравнению с литературным сюжетом, необходимо было прежде завести живописи последовательную систему. В живописи второй половины XIX века были очень сильны академические пути и мешанина старых систем с поисками «живописности», но в свободе мажга нарушалась статика и искалась среда — пленэр, свет, воздух, и все обрело равную ценность — момент важнейший, внутренние закономерности развития живописи его вызвали. Пейзажное толкование мира стало доминирующим. Концепция жанров как особо значимых, специфически содержательных структур в том виде, как она сложилась в эпоху барокко, претерпевает кризис уже в конце XIX столетия. В частности, натюрморт перестает быть узкой специальностью живописца, если даже он занимается только натюрмортом. Как и другие жанры, а в некоторых направлениях и более, чем другие, он ассоциируется с живописью вообще, художник предстает уже не как специалист в узкой области живописи, но просто как живописец. Точно так же не имеют прежнего

смысла <...> и подразделения внутри жанра. Типы натюрморта <...> как целостные структурно определенные и определяющие характер построения картины формы перестают играть прежнюю роль — каноническая определенность и содержательная детерминированность этих форм становится чуждой художнику. Но это не значит, что какие-то внутренние композиционные законы жанров в их наиболее общем выражении не продолжают жить в искусстве. Наоборот, они как бы заново осознаются — и в смелости постановок, освежающих старые схемы и открывающих подлинный смысл акта «постановки», и в стремлении к архитектурности построения. Живописцы ищут собственную художественную суть натюрморта, словно заново открывая его законы, вскрывая богатство его возможностей, постигая логику старой жанровой формы. Таким образом, натюрморт, исчерпавший себя в академических гипотезах, умер, но новый натюрморт <...> занял место во вновь складывающейся живописи. <...> В ряде проявлений натюрморт и ранее занимал особое место, и место это определялось особенностями той системы живописи, составной частью которой он был. <...> Но новая метаморфоза натюрморта в конце XIX—XX в. <...> стала подлинно переломной в его судьбе, что вполне соответствовало перелому в судьбах всей живописи (живописи в целом).

Болотина И. С. Проблемы русского и советского натюрморта : Изображение вещи в живописи XVIII—XX вв. : Исследования и статьи / вступ. ст.: Д. В. Сарабьянов. — М. : Советский художник, 1989.

ЖИВОПИСЬ ИЛЬИ МАШКОВА

И. И. МАШКОВ. К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Живопись Машкова, как и его товарищей по «Бубновому валету», признана классикой русского и советского искусства. В этом признании можно видеть глубокую историческую справедливость, тем более, что тем самым речь идет и о признании определенной позиции, последовательно отстаивавшейся этими художниками, и Машковым в особенности.

Уже критики 10-х — 20-х годов говорили о «бубновом валетцах» как о некоей школе, «вместилище коллективного опыта в русской живописи» — в связи с «проблемой станковой живописи в свете новой художественной культуры» (Д. Аркин)¹. Их деятельность связывали со своеобразным процессом «возрождения живописи» (выражение П. Муратова)², жизненно важным для ее судеб, хотя и не столь громким и, быть может, даже малозаметным для стороннего наблюдателя на фоне «революций» в искусстве начала XX века. Возобладавшее в умах профессионалов-живописцев и теоретиков представление о кажущейся легкости проблемы изображения видимого мира и исчерпанности самой живописной задачи, выхолащенной салонным искусством во всех его видах (особенно если учесть распространение фотографии и массовой изопродукции разного рода), имело логическим следствием воинствующий отказ от «изобразительства» и от всякой живописи вообще в практике и теории самых левых — от «беспредметников» до «производственников». В этом контексте можно оценить принципиальность линии «московских живописцев», как называли свое общество бывшие члены «Бубнового валета» в 1925 году. Весь путь этих художников и, конечно, И. И. Машкова был определен позицией отстаивания специфики живописи, именно станковой

1 См.: Аркин Д. Р. Фальк и московская живопись. — Русское искусство, 1923, № 2—3, с. 21.

2 «В (...) пестроте случайностей и противоречий протекал процесс, казавшийся и еще кажущийся многим болезненным. Но если большими фигурами возникали среди тугостных будней индустриального века иные, ухитрявшиеся существовать «наперекор всему», живописцы, то в самом явлении скрыто было великое здоровье. Мы были и остаемся свидетелями настоящего возрождения живописи, и слово «возрождение» имеет здесь смысл более точный и более прямой, чем в применении к искусству Ренессанса. Возрождающаяся живопись нашего времени, сколько бы ни говорилось о «новом» искусстве, не включает каких-либо существенных элементов, каких не могли бы мы найти у великих «старых мастеров.» (Муратов П. Живопись П. П. Коцюловского. М., 1923, с. 13.)

живописи, классической живописной традиции в богатстве и тонкости ее культуры, непреходящей остроте и свежести отношений художника с миром природы — открывающей действительности*.

Бунтари, ниспровергатели, гордившиеся своим «скандальным успехом» (выражение И.И.Машкова)³ конца 1900-х — начала 1910-х годов, уже на первых своих шагах были озабочены куда более важными проблемами, чем эпатация публики или же погоня за последним словом в искусстве. В этом убеждает прежде всего сама их живопись, в том числе и ранняя, если внимательно и непредвзято посмотреть ее, — и машковский пример здесь, пожалуй, наиболее убедителен. Письма П.П.Кончаловского к И.И.Машкову, недавно опубликованные⁴, особенно относящиеся к 1908—1909 годам — переломному этапу в творчестве обоих художников, дают еще одно свидетельство их самой серьезной не только практической, но и мыслительной работы, пафос которой состоял не столько в ниспровержении авторитетов, сколько в нащупывании своего места в русле живописной традиции. Конечно, такая работа требовала ясного, даже резкого самоопределения — вплоть до решительного отрицания стереотипа общепринятой и тем самым якобы общеобязательной, а потому и безличной формы искусства. Отсюда и выходила утрированная полемичность утверждения своей позиции в их первых самостоятельных холстах. Отсюда же проистекала не скрывавшаяся ими нетерпимость к ближайшим предшественникам, не исключая и недавних учителей — напомним о конфликте Машкова с В.А.Серовым, а также о характерном признании Машкова из «Автобиографии», что в ту пору он «был прямо озлоблен на М.А.Врубеля, на К.А.Сомова»⁵.

В противовес чисто декларативному, но по сути мнимому преклонению перед классикой молодые Машков, Кончаловский и близкие им художники хотели разобраться, в чем же коренятся истоки истинного величия старого искусства, его непреходящей красоты и силы. Задача, как видим, далеко не формальная, ибо касается она всего комплекса проблем, стоящих перед живописцем. «Бубнововалетцы» мечтали «выковать» надежное «звено для общей цепи — искусства» (эту мысль П.Гогена сочувственно повторял П.П.Кончаловский в письмах к И.И.Машкову)⁶. Здесь важно подчеркнуть, что уроки классики не сводились для них только к учебе мастерству и ремеслу на великих образцах (что по-своему очень

ценно и о чем мы еще будем говорить), но понимались глубже, можно сказать, генетически. Не удовлетворенные школьным знанием, молодые мастера чувствовали необходимость создать свою собственную грамоту⁷, осознать и как бы пройти путь живописи с ее азав, чтобы ощутить связи открытия видимого мира и способов передачи его на холсте, живую взаимозависимость материала, краски, положенной на холст, и изображения. При таком подходе к наследию объяснимы особая любовь и особенный интерес Машкова и Кончаловского к Джотто («сверхгениальному художнику», как писал о нем Машков в 1908 году)⁸ и другим, как они их называли, «праерафаэлитам», то есть дорафаэлевским художникам, у которых, по словам Кончаловского из письма к Машкову, «можно почерпнуть больше, чем в школах законченных, где все совершенно» и на которых «вырос и Тициан, и Веронез, и все чародеи Возрождения»⁹.

При таком понимании учения на «образцах», когда во главу угла сознательно ставилось «сохранение ребяческого чувства, не забытого условностями, созданными долгими веками»¹⁰, не могло быть и речи о простом подражании старым мастерам, как, впрочем, и последним достижениям европейской живописи. Именно «последние художники» в конечном счете открыли Машкову с Кончаловским «целый мир образцов»¹¹ в дорафаэлевских фресках и, конечно же, и другие «миры» в искусстве.

«Московские сезаннисты» не скрывали влияния «освободителей нашего времени»¹², как их назвал в тех же письмах П.П.Кончаловский, — Ван Гога, Сезанна и других французских художников. Но молодые москвичи не стали их эпигонами, что оценили уже современники. «Московские сезаннисты» увидели в творчестве своих французских учителей возвращение к природе и к классике, к искренности чувства, то есть подошли к ним не со стороны манеры, а взяли глубокий урок, как раз исключавший возможность внешних заимствований¹³. В этом был залог самобытности и самостоятельности развития Машкова, Кончаловского, да и всей группы, всей школы. Идеи роста, совершенствования, неисчерпаемости задачи живописи не случайно всегда оставались в центре их внимания. Поэтому эволюция творчества «московских сезаннистов» была органична как раз в силу их верности этой задаче. И если в какие-то моменты своей жизни Машков сбивался на подражание внешним признакам классической формы, то это бывал

³ Машков И.И. Автобиография.

⁴ См.: Панорама искусств'78. М., 1979, с. 184—211; Панорама искусств'3. М., 1980, с. 162—190.

⁵ «Автобиография» И.И.Машкова.

⁶ Панорама искусств'78. М., Советский художник, 1979, с. 196, 197.

⁷ См. письмо П.П.Кончаловского к И.И.Машкову от 29 октября 1908 г. — Панорама искусств'78, с. 208: «Заняться формой и цветом, выражением линии, найти самое простое и решительное для того, чтобы уметь сказать то, что хочет душа. После всей работы, которую я теперь вел до сих пор, мне хочется уметь так, чтобы для меня не было ни малейшего сомнения в том, что только так я могу и должен делать. Поэтому как ученик самый жалкий и ничтожный я снова сажусь за грамоту, но эта грамота моя собственная».

⁸ См.: Панорама искусств'78, с. 210 (и далее там же: «Этот Джотто — очарование, единица самая большая за все века»).

⁹ Там же, с. 189.

¹⁰ Там же, с. 194.

¹¹ Там же.

¹² См.: там же, с. 194.

¹³ Там же.

для него шаг в сторону от основного пути, и в его живописи появлялись кризисные черты, не ускользавшие от внимания критики. Но сила машковского характера и особенности его дарования были таковы, что вопреки разного рода обстоятельствам он все же никогда не терял живого интереса к окружающему, умения непредвзято смело видеть мир и находить действенные средства изобразить его.

Машков выразительно описал свой ранний, важнейший для его формирования как художника этап развития — путь от ученичества к творчеству¹⁴. Стоит на этом остановиться, так как здесь мы находим непреходящей ценности урок.

Машков учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества — едва ли не лучшей в России в те годы школе. Он пришел туда еле подготовленным, вернее, подготовленным весьма своеобразно — с опытом «самоучки», самодеятельного, наивного художника, как мы бы сейчас сказали. Незадолго до приезда в Москву для него вообще было открытием, что искусство, оказывается, можно специально учиться. Он поступил в Училище, чтобы «сделаться художником»¹⁵, и полагал, вероятно, что так оно и будет — пройдя положенные классы, он освоит все для этого необходимое и станет художником. Естественно, что он «чувствовал себя морально замечательно»¹⁶. Вкусы его еще не определились, вернее, ломались; он восхищался по приезде в Москву иллюзионистической панорамной живописью, он уважал признанные авторитеты — от самых громких имен до преуспевающих старшекурсников. Его собственные успехи были признаны школой, он получал I и II категории, награждался денежными премиями, но по прошествии четырех лет Училище перерос — сам «стал главным критиком, самым важным, самым строгим критиком самого себя»¹⁷. Пройдя школу, он почувствовал беспомощность, так как не знал, по его собственным признаниям, «что (...) делать и как делать»¹⁸, «все разлюбил, ничего не полюбил»¹⁹. Даже лучший в Училище натуральный класс, где преподавали В.А.Серов и К.А.Коровин, его в тот момент уже не привлекал; нужен был какой-то толчок, чтобы обрести вновь самого себя, захотеть расти и учиться. И таким толчком оказалось для Машкова знакомство с классическим искусством.

Кажется странным, что за четыре года в Училище, рисуя с антиков, слыша безусловно постоянные

разговоры о высоком искусстве, Машков классику не узнал — не увидел и не полюбил. По его яркому выражению, он смотрел на старую живопись как на «черепа первых христиан»²⁰, то есть как на вещи сугубо исторические, — с любопытством и даже почтением, но равнодушно проходя мимо. Встреча с А.Н.Михайловским, о котором мы знаем, к сожалению, только то, что он был художником-педагогом и любителем и знатоком старого искусства, изменила вкусы и взгляды Машкова, а тем самым и его судьбу. Открытие имен и эпох (Тициан, Веронезе, Веласкес, затем уже — импрессионисты, Сезанн и современные французы, потом Джотто и другие «прерафаэлиты») приобрело для Машкова основополагающий смысл в начавшемся у него процессе самоучения — творчества, создания «собственной граммоты»^{**}. На примере машковской учебы видно, что в искусстве живописи ничто не может быть взято механически у учителей, пусть и прекрасных, а каждый прием, всякое предпочтение должны быть самостоятельно поняты, открыты и прочувствованы, соотнесены с материалом жизни.

В конечном счете в становлении Машкова-художника сыграли свою роль и школа, куда он вернулся после того, как открыл для себя старых мастеров, и именно класс В.А.Серова и К.А.Коровина с его установкой на новизну, «стиль», контакты с французским искусством (которые поощрял К.А.Коровин), и старая и новая живопись, которую Машков смотрел во время своего заграничного путешествия 1908 года, и, конечно же, прежний опыт его контактов с народным искусством-ремеслом — вывеской, лубком, его опыт «наивного» художника. Все, что казалось в свое время случайным и ненужным, обрело силу и ожило в его искусстве в органичном сплаве, дав ему редкую самобытность и естественность, наивность и высокую традиционность культуры. Надо оценить мужество Машкова — он ушел с благополучного пути наград и дипломов, с таким трудом обретенного, и сумел найти возможность связать свои полудетские мечты о живописи с самой живописью, не боясь быть непонятым. Подобную смелость он проявлял практически на каждом этапе своего развития — вспомним известный процесс поправления в живописи начала 20-х годов, особенно смутивший критику своей парадоксальностью именно в машковской, бескомпромиссно последовательной трактовке, вспомним и «историю одной неудачи» — так называлась статья

14
«Автобиография»
И.И.Машкова, а также
автобиографические за-
писки И.И.Машкова «В
своих краях» (Архив
ГТГ, ф. 112, ед. хр. 3).

15
Машков И.И. Автобио-
графия.

16
Там же.

17
Там же.

18
Там же.

19
Выражение И.И.Маш-
кова из его анкеты,
составленной А. Аристо-
вой в 1926—1927 гг.
(частный архив, М.).

о его принципиальной вещи 30-х годов, картине «Групповой портрет красных партизан А.Е., И.А. и А.А.Торшинных» (к несчастью, утраченной).

Первые самостоятельные холсты появились у И.И.Машкова в 1908 году, осенью, по возвращении из заграничного путешествия. Он работал тогда очень много и в серовско-коровинском классе, и у себя в мастерской, словно наверстывая упущенное. В этих холстах еще не все Машкову удавалось, он не совсем изжил прежние, чуждые ему приемы, но главное было сделано — он как бы заново, своими глазами увидел натуру, он вновь, как в детстве, захотел рисовать.

В этих ранних вещах 1908—1909 годов — ключ к живописи Машкова. Художник учится передавать в материале то, что видит и любит сам. Машков смело ищет живописные средства, отвечающие его идеалам, не скрывая изобразительной работы материала, подчеркнем — именно изобразительной. Эту живопись необходимо увидеть, что не всегда сразу доступно, увидеть как живой образ природы, а не некое эффектное сочинение по ее поводу, не сбиваясь в восприятии декоративностью, экспрессивностью и пр. И декоративность, и примитивизм, и экспрессионистические черты не имеют здесь самодовлеющего значения; нужно понять действительный, натурный, если можно так сказать, смысл этих решений (не забудем, что Машков писал всегда только с природы), чтобы адекватно воспринять его свежий и сильный язык ***, по сути своей далеко не наивный, не доморощенный, хотя учтены уроки русской вывески и других форм «примитива», но следующий традициям живописной культуры — понятие основополагающее для деятельности «московских живописцев». Такое начало определило и дальнейшее развитие Машкова. Не все и не всегда, быть может, в равной мере ему удавалось, но надо учесть все возраставшее усложнение задач, которые он перед собой ставил. Верность натуре и классике, высоким идеям мастерства определила своеобразное кредо художника.

Можно по-разному оценивать эволюцию Машкова. Уже его работы конца 1900-х — начала 1910-х годов были подлинно зрелыми и прекрасными; в каком-то отношении они остались непревзойденными. В них есть ясность задания и четкость воплощения, не замутненные сомнениями и колебаниями. Усложнение задачи — переход от однозначной лапидарности обра-

за ко все большей предметной разработанности и индивидуальности изображаемого, естественный в русле живописной традиции, о которой мы говорили, ломал найденную в конце 1900-х — начале 1910-х годов стройность изобразительной системы. Консервация приемов для Машкова была невозможна, как невозможен был отказ от собственного видения и собственных изобразительных задач. Он стал искать новых решений. От метафоричности образа предмета он шел к конкретности, натуральности, стремясь сохранить силу воздействия прежних полотен. На этом пути и возникли у Машкова противоречивые решения, но и среди произведений второй половины 1910-х годов мы найдем немало подлинных шедевров, так же непревзойденных в своем роде, как и его ранние холсты, и вполне сравнимых с лучшими из них. «Натюрморт с веером» (1922, ГРМ), «Московская снедь. Мясо» и «Московская снедь. Хлебы» (1924, ГТГ) — вершины на этом пути. Но Машков здесь не кончился. Хотя в его поздней работе можно видеть некоторый спад (например, А.М.Эфрос в 1933 году по следам юбилейной выставки «Художники РСФСР за 15 лет» говорил о несоответствии силы дарования Машкова и его робости, проявившейся в последних вещах)²¹, все же и холсты конца 20-х и 30-х годов в большинстве своем далеко не заурядны. Конечно, ахровская установка на художественный документ и доходчивость формы, слишком буквально воспринятая Машковым, мешала ему, затрудняя его работу. Машкову приходилось в угоду сюжетному подходу, «предметности» и «видности» едва ли не ломать свою основанную на глубокой композиционности систему живописи, но там, где он бескомпромиссно следовал собственному развивающемуся методу, своим внутренним побуждениям, из-под его кисти по-прежнему выходили оригинальные и смелые вещи, особенно в натюрморте (например, «Крымские фрукты и магнолия», 1934, ГРМ; букеты 1936 г. из Волгоградского музея изобразительных искусств и «Групповой портрет красных партизан А.Е., И.А. и А.А.Торшинных»). Если парадные портреты и эмблематические парадные натюрморты Машкова («Советские хлебы», 1936, Волгоградский музей изобразительных искусств и Государственный музей изобразительных искусств Татарской АССР, Казань), понятные на фоне картинности 30-х годов, но так на нее непохожие, скорее всего, не найдут сегодня поклонников, — в силе и искренности этим образам не откажешь. Это, быть

²¹
Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра. — Искусство, 1933, № 6, с. 36—37.

может, и «неудачи», но такие «неудачи» могут быть достойнее и величественнее многих удач, в том числе и общепризнанных, как, к примеру, камерные натюрморты 30-х годов Машкова же, в общем очень хорошие.

«Культура хороша, а свой ум и чувство еще лучше», — писал И.И.Машков²². Культура его живописи глубинна, если можно так сказать, она не мешает проявляться самобытности восприятия, свежести взгляда на натуру, и здесь Машков может соперничать с любым наивным мастером. Это касается его работ самых разных лет, а не только эпохи «неопримитивизма» (конец 1900-х — начало 1910-х годов). Машков, как мы говорили, вырос на искусстве «примитива». Он вернулся к ясности своего полудетского восприятия, но уже во всеоружии живописной культуры. Хотя стилистически его живопись сильно менялась, в его картинах навсегда осталось что-то от наивного мастера — ничем не замутненный интерес к собственному предметному содержанию, любовь ко всему яркому, красивому, лучшему в своем роде. Смелость быть самим собой, свобода от боязни покоробить ревнителей хорошего тона в искусстве, над которыми Машков смеялся, дали его живописи непреходящую ценность. Если мода на те или иные стили переменчива, то индивидуальное, увиденное, открытое собственными глазами — истина натуры всегда притягательна для тех, кто любит в живописи не имена и стилистические одежды, а сами картины. Верность натуре, возросшая на любви к окружающему миру, дает машковскому искусству важнейшую черту подлинной классики — неповторимость.

Еще в 10-е годы критика называла «бубнововалетцев» «своего рода хранителями добрых традиций живописного ремесла»²³. Упадок интереса к форме изображения, а точнее — к изобразительному существу живописного искусства, о котором мы говорили, сопровождался безразличием к вопросам мастерства или же абсолютизацией отдельных профессиональных проблем безотносительно к задаче изображения, в конечном счете и к самой живописи. В противовес этому профессиональные вопросы работы живописца, мастера картины в ее классическом смысле, естественно были в центре внимания «бубнововалетцев» и особенно Машкова — может быть, благодаря его постоянному труду на педагогическом поприще. Даже такие, в общем-то подсобные опера-

ции, как изготовление подрамников и рам или приготовление красок, Машков вводил в круг навыков, необходимых художнику, не говоря уже о столь ответственных для живописного процесса работах, как натягивание холста или приготовление грунта. По воспоминаниям одного из учеников Машкова, «холсты грунтовались разными оттенками и «выдерживались», подобно коллекционному вину, определенные сроки»²⁴. Все это настраивало на особое уважение к материалу — к холсту, краскам — к тому, из чего в конечном счете вырастает картина, без чего она невозможна. В этом сознательном культе ремесла, возвышающем и романтизирующем повседневный труд художника, можно видеть желание подчеркнуть преимущество сегодняшней работы живописца с золотым веком живописи.

Любовь к материалу, знание материала закономерно перерастали в понимание его живописных возможностей, в интерес к игре с материалом ради поиска новых средств и приемов. Можно говорить об эстетизации, о композиционном осмыслении всех рабочих элементов, строящих картину, изображение, таких, например, как организация живописной поверхности. Работа с натуры, преданность задаче изображения требовали сильных и совершенных формальных средств. Поэтому Машков и близкие ему художники постоянно экспериментировали, обостряли форму, но лишь по недоразумению можно называть это формализмом — обвинения в формализме, которые бросались «бубновым валетам» практически на протяжении всей их деятельности, выглядят сейчас предвзято ложными, свидетельствуя главным образом о живописной слепоте критики, не умеющей видеть произведения новой (да в конечном счете и любой) настоящей, то есть глубоко опосредованной натурой живописи.

Не стоит, конечно, замалчивать тот факт, что у «бубнововалетцев» бывали и издержки, и недотянутости — и Машков здесь, пожалуй, уязвим более других. Но сам путь, по которому он шел едва ли не решительнее всех, был исторически оправданным. Та серьезная каждодневная живописная работа, которой гордились «бубнововалетцы» (как говорил Машков — «ежедневная работа не менее 9-ти часов, кроме праздников»), объясняет и совершенство их картин, и притягательность их, и Машкова в особенности, как учителей, у которых хотели учиться и успешно учились молодые. Продуманно приковывая но-

22
Запись ок. 1919 г. в архиве И. И. Машкова, сохраняемом М. И. Машковой. М.

23
Росций (Эфрос А.М.). Выставка русских и польских художников. — Русские ведомости, 1916, 15 апреля.

24
Меркулов Ю. Вхутемасские очерки 20-х годов. — В кн.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962, с. 199—200.

вое звено к цепи великой живописной традиции, они вместе с тем оказывались и живыми ее носителями в современном мире. В сохранении и достойном продолжении этой традиции искусства видения и живописания, воссоздания красоты видимого мира можно видеть непреходящую ценность искусства прекрасного мастера Ильи Ивановича Машкова.

Живопись конца XIX — начала XX в. оказалась перед сложной проблемой, аналогии которой легко можно увидеть и в современном искусстве. Казалось, что искусству доступно все, что можно «соединить» рисунок Рафаэля с колоритом Тициана», что живопись совершенствовалась, выиграла в свободности и демократичности, и т. п. Однако подлинное мерило — классика — говорила о другом. Что наряду с новыми и прекрасными достижениями можно видеть массу дешевой салонной продукции, что утрачивается живая связь с традицией, падает культура и ремесла, и мастерства, что массовый уровень произведений живописи как никогда низок, что художники просто разучились писать и рисовать, что школы и академии не в силах справиться со своей задачей, что надо начинать сначала — понять, в чем истина высот искусства классических эпох и вновь открытой области так называемого искусства «примитива».

Что надо, быть может, отказаться от уроков современности, а брать их у классики и тех художников, которые сохранили открытый, «детский» взгляд на природу — начать сначала. То есть не считать, что все умешь и дело якобы лишь в том, чтобы найти тему и стиль повывыгрешнее, но в том, чтобы овладеть тем, чем так несравненно владели любимые старые мастера (...) Учиться у тех, у кого обнаружена эта прямая связь: материал художника — натура; где есть начало начал, не заслоненное недостижимым мастерством совершенной классики. И строгая школа работы с натуры, только по натуре — как у главного современного учителя Сезанна. Это начало пути. (...) «Возрождение живописи» — это возвращение живописи к изображению, осознание задачи изображения как главной для живописи, изображения чувственно-убедительного, полнокровного, а не поверхностно-иллюзорного. Обращение к изображению, так сказать, на новом витке развития искусства. Через осознание внутренних ресурсов и специфики избранного материала овладеть натурой, научиться передавать природу сильно и во всей ее красоте, как это умели классики — именно в работе с на-

туру, постоянно сверяя зрительный образ и изображение; не живопись по рецептам, «с закрытыми глазами», а поиски возможностей изобразить природу полным цветом, ярко, сильно, весомо, соревнуясь в красоте и силе со старым искусством и примитивом, радостно открывая красоту мира. (...) Штампам легкой поверхностной изобразительности, внешнего «психологизма», занимательной сюжетности, уводящей от существа живописи, противопоставлялась едва ли не лабораторная по сосредоточенности работа художника, оставшегося наедине с натурой. Его учителем оставалась классика, антиподом и врагом — публика, принявшая штампы и ослепленная дешевым «реализмом» массовой изобразительности. Миф о легкости и несусветности изображения, подкрепленный успехами фотографии, подрывал в самых основах идею мастерства живописца, переводил внимание с видения на толкование, с открытия мира на философствование по поводу его, с живого языка на язык троика, с подлинной новизны формы на формотворчество, лишь поверхностно уходящее от штампов, но на другой день само превращающееся в штамп. В этих условиях обращение к задаче живописи с натуры (импрессионисты, Сезанн, наши) имело подлинно революционный смысл для возрождения живописи. (...)

В «возрождении живописи» ключевая фигура — Сезанн, а у нас — группа «русских сезаннистов», на нашей почве поставивших вопрос о возрождении классической живописной традиции, не сводящейся только к вопросам чистого мастерства, но относящейся к сути искусства живописи. Такие не похожие на Сезанна художники как наши «бубновые вальтеры» сумели в какой-то степени выполнить его роль у нас, сохранив в нашем искусстве идею живописи. Конечно, они были далеко не единственными живописцами в подлинном смысле этого слова в советской живописи 20—30-х годов; рядом с ними работали такие живописцы, как П. Кузнецов, К. Истомин и другие. (...) В параллель им можно также поставить в гравюре — В. Фаворского, в рисунке — П. Митурича, но они были первые. (...) «Бубновые вальтеры» воплощали в себе «рыцарей

живописи» в ее, так сказать, идеальном виде — не бегущей из себя, но в себя погруженной. И живописи в традиционно изобразительной форме — ибо у нее слишком много дела, чтобы, оставив его, уйти всецело в формальные упражнения, в абстракцию. (...) Можно, пожалуй, по аналогии с гравюрой конца XIX века, о которой говорят, что она была репродукционной, говорить и о «репродукционности» живописи того же времени, о том, что живопись, теряя связь с восприятием мира природы, с натурой, становится сугубо вторичной, давая перифразы классики живописного искусства — по существу становится репродукционной. (...) В XIX в. и позже гравюра была основным средством репродукции произведений живописи. При переводе живописного оригинала на язык гравюры естественно наряду с цветом утрачивались и прочие качества художественной формы, связанные со специфическими свойствами живописного материала; — его фактура, «касания», нюансы лепки и т. п. В репродукции такого рода сохранялись лишь литературные или иконографические, так сказать, признаки оригинала — предметный состав, фигуры, сюжет, «что», а не «как». Характер и качество изображения при этом обезличивались, становились безразличными и нейтральными по отношению к «содержанию» — сюжету, выражению лиц и поз и т. п. Та живопись, которая выдерживала такую процедуру и даже бывала рассчитана на нее, тем самым неизбежно оказывалась родственной репродукционной гравюре именно в своем безразличии к конкретной изобразительной форме. Ср. слова М. Врубеля: «Бруни, Басины, бесчисленные гравюры — все дети конца прошлого и начала нынешнего века давали нам искаженного Рафаэля. Все их копии — переделки «Гамлета» Вольтером» (цит. ст., с. 176). Отыскивая основы классики живописного искусства, отбрасывая «философию», «иконографию», «символику», новые художники всматривались в основу основ — язык изображения в узком смысле этого понятия, смотрели, как работают на холсте те или иные изобразительные ходы. Они изучали работу материала, доискивались чистоты принципа — отсюда

аскетизм новой живописи (Сезанн), новой гравюры (Фаворский). Репродукционной гравюре Фаворский противопоставил собственную гравюру, переуслужению — ясность, стилизации — стиль. В живописи — изучение работы масла, масляной краски на холсте, обнажение приема и испытание силы его в максимальном приближении к натуре, простота средств, их ясность в противовес потере смысла всех приемов — и простых, и сложных. Но в погоне за очищением от скверны «умения» (т. е. от академической псевдоуниверсальности) искусство отыскивало и новые побочные ходы (стилизиция под «примитив»), и вовсе уходило от задач изображения, т. е. от исходного пункта, и шло к его полному отрицанию. Но если помнить, с чего начался «бунт», то естественным его продолжением будет дальнейшее совершенствование изображения, процесс углубления, постижения классики изнутри.

«Изобразительная грамота» как система якобы объективная, универсальная и безразличная к индивидуальным, «творческим» задачам художника объявлялась в разные

времена тем самым и основой учебного курса рисунка и живописи. Ср. слова преподавателя Московского училища живописи, ваяния и зодчества конца XIX — начала XX в. К. Горского: «...импрессионист ли я или требую рабской копировки природы — это к делу не относится... Училище наше должно давать только элементарные знания, тот базис, без которого ни один художник, как бы ни был он талантлив, не может взять ни карандаша, ни кисти в руки... Училище должно дать технику, а техника достаточно определена...» (цит. по кн.: Дмитриева Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., Искусство, 1951, с. 138—139); или слова И. Э. Грабаря: «В художественной школе надо учить только простейшим и бесхитростным вещам, только грамоте, отбрасывая все заумности как ненужный хлам, отнимающий и без того немногие часы занятий. Надо учить азбуке рисования и живописи — все остальное учащийся постигнет сам...» (Грабарь И. Э. Моя жизнь: автобиография. М. — Л., Искусство, 1937, с. 333).

Растерянность И. Машкова по окончании Училища, описанная им в автобиографии, или желание молодого П. Кончаловского найти «собственную грамоту» могут быть объяснены возникшим у них сознанием недостаточности и условности этого «языка».

Машков смело и свободно, осознанно сочиняет — ибо как же иначе можно воссоздать сложнейшее даже в столь простых сюжетах явление природы? (...) Машков порой толкует цвет предмета в соответствии, можно сказать, с динамикой его жизни. Хорошо известно, например, что слива, созревая, приобретает постепенно сизый, синеватый налет. Используя, так сказать, прием «цветовой экстраполяции», доводя цвет сливы до ярко-синего, хотя буквально ярко-синих слив никто не видел, художник создает впечатление ее «сверхспелости». Конечно, вряд ли это расщудочный прием, но его применение говорит об остроте восприятия живописцем предметных свойств природы.