

начинающих. То есть молодой живописец учился задумывать, видеть картину в материале — в красках, положенных на холст определенной фактуры, размера, формата, с определенным образом подготовленным грунтом. Как тонко заметил в свое время А. Бенуа, «одно то характерно, что он (Машков. — И.Б.) заставляет своих учеников и сколачивать подрамки, и тереть краски, и грунтовать холсты. Лучше всяких наставлений на ученика действует тесное его «общение с материалом». Краска, приготовленная самим живописцем, обладает, как и все созданное собственными руками, какой-то близостью, чуть ли не душой. И эта близость — огромный плюс в работе, огромное и неожидаемое облегчение»<sup>8</sup>.

Учил Машков и бережному отношению к законченному полотну. Каждую законченную картину, перед тем как вставить ее в раму, он обивал тонкой планочкой, чтобы предохранить край холста от повреждения. Как правило, процесс работы над картиной заканчивался у Машкова только с помещением ее в раму<sup>9</sup>. О раме он заботился заранее; порой он сочинял или даже изготовлял ее сам, особенно в молодые годы. Кстати, и в изготовлении рам Машков учит нас проявлять выдумку — например, в некоторых своих рамах он применяет различные фигурные накладки, в том числе сделанные из папье-маше и имитированные под дерево.

Мы надеемся, что из сказанного начинающий легко может извлечь для себя урок. Конечно, оборудовать себе мастерскую, сколько-нибудь сравнимую с машковской, начинающему живописцу, особенно любителю, вряд ли удастся. Но создать для своей работы творческую атмосферу, приятную и радостную, можно и более простыми средствами — важно лишь взять урок фантазии, выдумки, любви и уважения к своему делу; важно научиться чувствовать свою принадлежность к славному цеху мастеров-живописцев. (...)

Наконец, стоит еще раз задуматься вот над чем: нередко то, что кажется совершенно незначительным человеку, делающему первые шаги в искусстве, — ремесло, казалось бы, столь далекое от собственно творческих проблем — представляется чрезвычайно важным зрелому мастеру. И быть может, как раз эти основательность и серьезность подхода к своей работе с первых же ее шагов в сочетании с живым отношением к своему делу и стремлением к совершенству во всем и помогли Машкову достичь великолепной зрелости.

## ЗАМЕТКИ О МАШКОВЕ

Для Машкова в творчестве, по существу, заключалась вся жизнь — кажутся естественными для него слова, однажды им написанные: «Если художнику скажут — погибнет ли его наследие, его работы или он сам, художник предпочтет погибнуть сам». Зная исключительную искренность и прямоту Машкова, можно понять, как много он вкладывал и в эти слова, и в каждую свою картину.

Машков — не теоретик, не мученик идеи, он человек увлекающийся и живой. В его живописи есть простота; он не грешит изысканностью, хотя красота отдельных вещей и живописных кусков бывает у него захватывающе сильной и острой. Он может в ущерб живописной цельности увлечься предметом до забвения каких-то других ценностей, он не снисходит (или не поднимается — кому что милее) до построения живописных систем, освобожденных от прихотливой жизни вещей, он также равнодушен, если не враждебен, к психологической и тем более символической глубокомысленности предметных сопоставлений — поэтому бессмысленно вычитывать в его натюрмортах авторский скрытый смысл. Если в них можно усмотреть нечто вроде подтекста, то он возникает в нашем сознании помимо воли художника. Вещи сами начинают жить. Пластическая красота и вещная выразительность натюрмортов богаты смыслом, присущим искусству живописи.

Это живое, теплое, неуклюже-прекрасное искусство — без идеальной выверенности схем-программ, стерильной чистоты метода. Машков переступает через каноны дозволенного, и его «ошибки» в конечном счете также воспринимаются как достоинства. Можно,

<sup>8</sup> Бенуа А. Машков и Кончаловский.

<sup>9</sup> Как вспоминал Ю. Меркулов, «картина мыслилась Машковым обязательно в специальной раме». — Меркулов Ю. Вхутемасские очерки двадцатых годов, с. 199.

конечно, жалеть, что погиб такой темпераментный и смелый живописец, как Машков 1908—1913 годов, но появился мастер великолепного вещно-пластического совершенства, передающий с убедительностью классики вкус и аромат, цвет и телесность окружающего («Хлебы», «Мясо», цветы 30-х годов). Даже бесхитростная видопись второй половины 20-х — 30-х годов, честная точность и добросовестность Машкова не бессмысленны для истории и зрителей — он это видел и хорошо запечатлел, да на странном языке, как будто это и не он, а кто-то еще; но эти вещи так просто со счетов не сбросишь, они живые, они несут в себе жизнь и растерянность художника перед мольбертом, они — яркий человеческий и художественный документ.

Необходимо отметить редкую, можно сказать — уникальную органичность машковского «неопрimitивизма», вытекавшую, очевидно, из его <...> происхождения, его вкусов, опыта работы в вывеске, наконец. <...>

Парадоксы машковского неопрimitивизма разрешаются, если воспринимать его искусство во всей его эволюции — его никогда не спутаешь со средне-европейцем, его лицо всегда самобытно, и почти всегда его живопись близка к тому, чтобы покори́ть изысканный вкус любителей общепризнанного канона (общих мест) в искусстве. Он не похож на правых верных сезаннистов, ему недостает матиссовской изысканности и духовности, пряности экспрессионизма; его кубистические и футуристические полотна воспринимаются скорее как пародия на кубизм и футуризм — при всей серьезности машковской работы; да и его «курортные» полотна 20-х годов и парадные портреты 30-х (вроде тех же партизан и пионеров) никак не похожи на фотореализм ахровской складки и тоже могут восприниматься как пародии при всей несомненной ответственности и серьезности намерений художника — не даром они ставили критику в тупик.

Для ясности вспомним линию — «Автопортрет и портрет П.Кончаловского», «Русская Венера», «Портрет партизан Торшиных». Если первая все-таки считалась «пугачом» (хотя Машков сам вряд ли вкладывал в нее такой смысл), то классическая репрезентативность двух других полностью исключала иронию, хотя у зрителя могла вызвать и удивление, и даже ярость своей парадоксальностью на грани пародийности. «Программные» картины Машкова ставят зри-

теля в тупик. Автопародией кажутся и совершенно неизвестные зрителю «Советские хлебы», в которых Машков варьирует мотив одного из натюрмортов знаменитой «Московской снеди».

Машкову было присуще редкое своеобразие восприятия, особенно ярко проявившееся в его натюрмортах. Каждый из них (или почти каждый) неповторим уже по постановке, причем на протяжении 10-х — начала 20-х годов все более разнообразятся и выбор предметов, и композиция. Непохожесть, своеобразие, нестандартность машковских натюрмортов объясняются прежде всего его небезразличием (в отличие от многих «сезаннистов»), а вернее — чуткостью к вещному характеру своих моделей (ср. замечание А.Федорова-Давыдова о том, что Машков вопреки логике развития стиля «смакует свои фрукты и хлебы», подчеркивая их съедобность). Для Машкова предмет — это не просто объем в пространстве; для него важны характер вещи, ее аромат, качество материала, из которого она сделана.

Все это дает его образам богатую содержательность, многоаспектность, живую теплоту — но средства для передачи этих качеств он берет из арсенала самой современной живописной техники. Машков как бы спорит с натурой в действенной силе образа, он не робкий копиист, а творец, его живопись сама телесна и словно подвижна, активна, требует и от зрителя активного восприятия, заставляя его двигаться около картины, отходить от нее и подходить к ней (не даром Эфрос говорил о приливе физкультурных ощущений перед полотнами Машкова), учиться прочитывать краску и линию как изображение.

Ведь такую, не иллюзорную картину можно и не увидеть как именно изображение, а воспринять только как в особом ритме расположенные красочные пятна. Тогда это только декоративное содержание — т. е. совсем не Машков, полотна которого необходимо воспринимать во всей полноте передачи разнообразных чувственных качеств. Его язык, внешне грубый, почти примитивный, оказывается не так уж сразу доступен, но, начав понимать его, зритель неминуемо попадает под обаяние его. То, что могло казаться в какой-то момент безвкусной мазней, воспринимается как сила и свежесть <...> изысканность.

Машков учит нас идти в глубину живописного искусства, не довольствоваться модными суррогатами живописи, забывшей о своем вечном первоисточ-

нике — натуре. Эта жажда воссоздать природу во всей полноте ее качеств порой была у него едва ли не гипертрофированной, но это тоже своего рода лозунг, естественный для максималиста Машкова. Он не боялся быть непохожим, ломая привычные стереотипы: «левое — правое» искусство, «реалист — формалист», и смеялся над попытками установить правила хорошего тона в искусстве. Это тоже хороший урок и для современного живописца, и для современного критика.

Можно ли говорить о потерях в машковской живописи 20—30-х годов? Наверное, все-таки можно. Идя в общем путем продуктивным, путем углубления трактовки предметных качеств природы, он все же отказывается от ряда ранее найденных (или во всяком случае широко им используемых) сильных методов.

Во-первых, можно говорить о колористических утратах, о замене цветового решения светотеневым, о предпочтении «улучшенного» форсированного локального цвета живописному, об отказе от смелых цветовых «экстраполяций» в пользу подсветки основного тона. Во-вторых, в погоне за классичностью живописи Машков менее, чем раньше, заботится о живом разнообразии фактур. Оговоримся, что на этом пути на первых шагах в 21—22 годах у Машкова были и подлинные шедевры — особое внимание к предметным свойствам цвета и фактуры привело к появлению таких произведений, как «Натюрморт с веером» с его подлинно классической гармонией, колористической, тональной и фактурной. Можно назвать и ряд других произведений 22—24 годов, в том числе знаменитую «Московскую снедь», пейзаж с фигурками (из Абрамцева). Но удержать, а тем более развить эти достижения оказалось невозможным. Быть может, Машкову помешала ахровская установка на документализм, тормозившая фантазию, мешавшая ему проявить свойственную ему активность сочинения формы — для передачи правды природы, правды живого восприятия ее. Эта скованность оказалась роковой — она разрушала систему активного восприятия и интерпретации природы, свойственную бубнововалетской живописи Машкова.

Для последнего периода машковского творчества у критики возникло понятие «робость». Эфрос говорил о несоответствии сил Машкова-художника и присущей ему человеческой робости. Но такое положение возникло лишь к 30-м годам и было вызвано серьезными как внешними, так и внутренними причинами:

Машков очень хотел соответствия своей живописи требованиям дня, но совершенно не мог позволить себе в корне изменить принципы своей живописи — в первую очередь структуру жанровой системы, не мог отказаться от натурального способа работы. Выбирая новые сюжеты, он приспособливал их, как мог, к этой системе, пытаясь менять ее в частностях — вводя светотень, например, перечислительную детальность, отказываясь от живой метафоричности цвета в пользу локальной окраски и улучшения в сторону большей яркости основного тона. Понятно, что на этом пути неудачи были неизбежны, но даже и здесь Машков не терял живой заинтересованности в изображаемом, наивности взгляда, и эти его работы даже при явных несуразностях не могут оставить зрителя равнодушным. В них, как в наивном, самодеятельном творчестве, есть яркая заразительная сила, они чем-то коробят вкус, но и притягивают, в конечном счете радуют. Их не вычеркнешь как из машковского наследия, так и из истории нашего искусства. Они не только поучительны и забавны, но и сильны характером, парадоксально впитав в себя время. Прав был Ряжский, давший по свежим следам глубокий анализ «Группового портрета партизан Торшиных», который критика поспешила похоронить как неудачу. Все, кто видел, сумел увидеть этот портрет, глубоко запомнили его. Недаром уже в наши дни его с таким сочувствием вспоминал наш видный теоретик в области художественной формы Н.Н.Волков.

Не надо думать, что мы выше, утонченнее Машкова, и спешить что-то вычеркивать из его наследия — давайте сначала посмотрим на него во всей его полноте; не будем спешить с приговорами — это всегда успеется. Опыт учит терпимости, внимательности не только к малому, незамеченному, но и к «странному», «одиозному», «непохожему». Открытия возможны не только в сфере неизвестного, забытого, но и в сфере презираемого, немодного, обычного, среднего. Здесь, пожалуй, нужна даже большая критическая смелость и зоркость глаза. Не упустить, не потерять, не забыть — об этом мы должны помнить всегда, быть максимально бережливы, сделать достоянием зрителя и истории максимум сохраненного.