

Елена Хлопина

Давид и Машков: пути в искусстве

В статье предпринимается попытка выявить параллели между Ж.-Л. Давидом и И. И. Машковым; их типологическое сходство основано на совпадении ряда обстоятельств их жизни и творчества: сходство переломных исторических событий, современниками которых они оказались; восприятие их критиками как «свидетелей своего времени» (носившее, скорее, негативный характер). Давид и Машков обнаруживают поразительно близкие черты во взаимоотношениях с властью, художественными группировками, институтами, в организации своих мастерских, а также в своих произведениях.

Ключевые слова:

художник и власть,
художник и традиция,
живописная мастерская,
портреты Ж.-Л. Давида,
портреты И. И. Машкова.

Сопоставление творчества Ж.-Л. Давида и И. И. Машкова кажется на первый взгляд парадоксальным, так как они не связаны ни временем жизни, ни пространством обитания. Однако в их жизни и творчестве есть немало явных совпадений: их жизнь протекала в эпоху исторических перемен, начавшуюся с революции 1789 года во Франции и 1917 года в России. Художники похожим образом реагировали на события своего времени. Оба были талантливыми учителями и притягивали молодых художников, благодаря чему их мастерские оказались самыми многочисленными и длительно существовавшими. Они сходно выстраивали взаимоотношения с учениками и методику преподавания. При изучении портретов И. И. Машкова 1920-1930-х годов очевидно иконографическое сходство с портретами Ж.-Л. Давида и его школы. Но более внимательный анализ портретов показывает, что это сходство гораздо глубже и заключается в особом чувстве цвета, который был отличительной чертой живописного темперамента двух мастеров.

И Давид, и Машков первоначально с энтузиазмом восприняли смену власти, уповав на долгожданную свободу искусства от государственного регулирования. Но, как известно, обе революции поставили искусство на службу пропаганде новой идеологии, привели к полному развалу художественного рынка, чем спровоцировали еще большую зависимость художников от государства. Первое время оба живописца участвовали в создании декораций для революционных праздников, иконографии новых героев и событий современной истории. Однако довольно быстро наступило разочарование. Постепенно осознав свою неадекватность массовым требованиям, они удаляются с арены художественной жизни. Тем не менее в глазах современников и последующих исследователей тема взаимоотношений художника и власти стала определяющей в отношении и к Давиду, и к Машкову, что до сих пор не позволяет объективно оценить уровень чисто живописных достижений мастеров и роль, которую каждый сыграл в своей художественной традиции. Симптоматично, что создатель клише о Давиде, А. Шнаппер,

назвал свою монографию «свидетель эпохи»¹, подчеркивая успешность художника при разных политических режимах. То же можно сказать и о Машкове, чей переход от авангардных поисков к «реализму» в 1920–1930-х годах до сих пор воспринимается как регрессия и попытка соответствовать идеологии новой власти².

Сами живописцы довольно скептически относились к способности своих покровителей от власти понять их искусство. Уже в 1799 году, во время демонстрации «Сабинянок, останавливающих битву между римлянами и сабинянами» (1799, Лувр, Париж), Давид говорил своим ученикам о Наполеоне: «Генералы ничего не смыслят в живописи»³. В эпоху Империи он отказывался от предлагаемых постов (например, художника Правительства), и не сожалел о том, что Бонапарт не оставил для него места в новой администрации: «Я ничуть об этом не сожалею: время и события научили меня, что мое место в моей мастерской. Я всегда горячо любил свое искусство, занимался им с большой страстью и хочу посвятить ему себя полностью»⁴. На удивление похожим оказалось поведение И. И. Машкова. После активного участия в деятельности новых советских организаций (отделе ИЗО Наркомпроса и Губрабиса, ВХУТЕМАСе) и художественных сообществ 1920-х годов (ОМХ, АХРР), работе над монументальными панно для революционных праздников, в 1930-е годы он стремится к обособленности, мотивируя это так: «Я хочу поработать самостоятельно, стать на 100% лицом к производству, т. е. к мольберту»⁵. Художник подолгу жил в своей родной станице Михайловской, в Крыму, и хотя и занимался общественной деятельностью, но лишь формально.

В отношении к официальной структуре художественной жизни и Академии их позиции также были близки. Оба пытались реформи-

- 1 Шнаппер А. Ж.-Л. Давид. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984.
- 2 В живописи И. И. Машкова 1920-х годов еще Я. А. Тугендхольд видел ретроспективные тенденции, не отвечающие духу современности. Картины 1930-х годов на советскую тематику вызывали идиосинкразию у искусствоведов, писавших о художнике в эпоху перестройки и 1990-е годы (напр.: Тугендхольд Я. А. «Выставка картин». Заметки о современной живописи // Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. С. 188–193; Голомиток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994; Гройс Б. Соцреализм — авангард по-сталински // Декоративное искусство. 1990. № 5. С. 35–37; Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995).
- 3 Wildenstein D. et G. Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David. Paris: Fondation Wildenstein, 1973. P. 151.
- 4 Ibid. P. 152.
- 5 Болотина И. С. Илья Машков. Мастера нашего века. М.: Советский художник, 1977. С. 434.

ровать академическую систему, воспользовавшись свободой, которую дала им новая власть, и каждый опирался в этом на опыт своей индивидуальной мастерской. В первые десятилетия после революций эти мастерские были самыми большими, на их почве сформировались целые школы, фактически заменившие собой Академию, и воплотившиеся в целые направления в искусстве: академизма у Давида, и соцреализма у Машкова. Кроме того, оба мастера масштабом своего таланта как магнит притягивали художников, испытывавших воздействие их искусства, независимо от того, были ли они непосредственными учениками или нет. Поэтому как французская живопись XIX века насковозь пронизана влиянием Давида, так и советская живопись XX века несет явный отпечаток школы Машкова и бывших «Валетов».

Мастерские Давида и Машкова хотя и возникли в разных обстоятельствах, но по своим принципам оказались похожи. У Давида еще была необходимость в мастерской, продиктованная особенностями технологии создания крупноформатных картин, которые считались вершиной мастерства. В процессе совместной работы над большими картинами ученики становились свидетелями и участниками творческого процесса мастера и получали уникальный опыт. У Машкова такой необходимости уже не было. Тем не менее он считал, что лучшей школой является наблюдение за работой мастера: «Наибольшую пользу получает ученик, когда он видит непосредственно процесс исполнения работ своего учителя»⁶. Например, натюрморт «Снедь московская. Хлебы» (1924, ГТГ, Москва) он писал параллельно со своими учениками. Известна картина А. Чиркова «Хлебы» (1924–1925, собрание семьи художника), на примере которой хорошо видны и стремление ученика быть похожим на мастера, и его ошибки, непонимание единства и логики живописной композиции.

Мастерские Давида и Машкова были сугубо индивидуальными: мастер являлся непререкаемым авторитетом, и система обучения была основана на том, что он делился своим опытом с учениками. Это был не только личный опыт живописца, но и опыт изучения картин своих предшественников. Давид придавал большое значение музею в обучении художников, что следует из его многочисленных предложений по реформе художественной жизни и участия в создании музея в Лувре⁷.

6 Там же. С. 66.

7 Wildenstein D. et G. Op. cit. Pp. 150–151.

Машков же, например, по воспоминаниям Е. С. Зерновой, много рассказывал о П. Сезанне, о классической живописи, водил учеников в музей⁸. Он сам учился у картин «старых мастеров» и обучал этому в своей студии. В автобиографической повести, написанной в 1930 году, художник подчеркивал: «Я почти не выходил в тот первый год [обучения] из музеев. Я изучил все уголки в Третьяковке и в Румянцевском музее»⁹.

Структура мастерских Давида и Машкова была основана на принципах флорентийских мастерских эпохи кватроченто. Согласно ученику Давида, Э. Делеклюзу, в мастерской существовало три уровня роста ученика: «пачкуны» (фактически подмастерья), «академики», овладевшие правилами, и «аристократы», приближенные к мастеру, участвующие в его работе¹⁰. Наиболее ясно представления Машкова о роли мастерской в художественной жизни, ее структуре и задачах воплотились в эпоху сложения СВОМАСа и ВХУТЕМАСа. На разных этапах ее существования повторялась многоступенчатая структура. Низовой уровень был самым многочисленным и состоял из начинающих, напоминал изокружки и изостудии, следующий уровень составляли ученики, допущенные в собственную студию Машкова в Харитоньевском переулке, и, наконец, третий уровень представляли ассистенты, которые вели занятия в мастерской в отсутствие мастера. Судя по сохранившимся документам, основные принципы мастерской Машкова были сформулированы еще в 1910-х годах, а в 1920-х были вывешены в виде плакатов на стенах студии¹¹. В 1930-е годы, когда Машков загорелся идеей создания индивидуальной школы, не подчиняющейся никаким административным институциям, в «Обзоре деятельности И. Машкова на хуторе Михайловское, составленном им самим» он писал: «Используя все лучшее из прошлого, можно будет осуществить эту идею создания творческо-производственной школы коллектива, объединяющую художников разных поколений, с разными степенями знания и опыта, такую школу, которая не обезличивает учащихся, художников — руко-

8 Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. М.: Советский художник, 1985. С. 29-30.

9 Цит. по: Художник И. И. Машков в искусстве, в текстах, документах 1930-х годов. М.: БуксМАрт, ВМИИ им. И. И. Машкова, 2014. С. 58.

10 Delécluze M. E. J.-L. David, son école et son temps. Souvenirs par M. E. Delécluze. Paris: Didier libraire-éditeur, 1855.

11 Рукопись «Правила поведения в мастерской И. И. Машкова» датирована 16.11.1916. ОР ГТГ. Ф. 112. Ед. хр. 128; Плакаты в мастерской И. И. Машкова во II Свободных государственных художественных мастерских 1919 года впервые опубликованы И. С. Болотиной (Болотина И. С. Указ. соч. С. 422).

водителей на всех ступенях школы и главного руководителя — мастера искусства. Система этой школы отчасти напоминает мастерские художников эпохи Ренессанса и ныне существующие московские архитектурные мастерские, именные московские театры, научные институты и лаборатории»¹². В процессе работы ученики демонстрировали свои человеческие качества, способности в живописи и рисунке, характер и степень заинтересованности в выбранном пути и, наконец, степень адекватности своему учителю. Высшим критерием качества, тем, к чему все стремились, было понятие живописного мастерства и освоение колористических возможностей масляной живописи, то есть законов цвета. Как отметила на основании изучения воспоминаний некоторых учеников Машкова О. Малкова, автор альбома-каталога «И. И. Машков в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств»: «Обучая студентов, он прежде всего уделял внимание живописной культуре в самом широком ее понимании, умению ставить колористические задачи, постижению богатейших возможностей масляной краски»¹³.

На первый взгляд Давид и Машков выглядят реформаторами старой системы школы. Каждый участвовал в преобразовании академической методики обучения. После 1789 года Давид активно участвовал в реформе художественного образования, поддерживая закрытие Академии живописи и скульптуры. Он выдвинул идею создания системы художественного образования, основанную на индивидуальных мастерских и предполагающую свободный выбор учителя начинающим художником¹⁴. Машков еще до революции участвовал в выработке проекта нового устава Московского училища живописи, ваяния и зодчества¹⁵, а в 1918 году был назначен уполномоченным от художественной коллегии Наркомпроса по реорганизации училища¹⁶. При более внимательном изучении их методы оказываются не новаторскими, а консервативными, так как они возвращаются к истокам, стремясь возродить принципы ренессансной мастерской.

Судьбы художников, вышедших из мастерских Давида и Машкова, демонстрируют много общего. Пока они были в составе мастерской

12 ОР ГТГ. Ф. 112. Ед. хр. 345. Л. 5.

13 Малкова О. И. И. Машков в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств. Волгоград: ООО «ИИА Областные вести», 2014. С. 211.

14 Wildenstein D. et G. Op. cit. Pp. 147-148.

15 ОР ГТГ. Ф. 112. Ед. хр. 58.

16 РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 1018.

или, уже ведя самостоятельную работу, продолжали считать себя учениками, в их картинах очевидно влияние методов работы мастера, что подробно рассмотрено Т. Кроу в исследовании, посвященном мастерской Давида¹⁷. В портретах Ж. Ж. Друэ, раннего А. Гро проявляется характерная для Давида непосредственность натуральных впечатлений, эскизная манера, использование техники фроттажа. Иногда такие портреты, как «Зеленщица» (1795, Музей Изыщных искусств, Лион), даже приписывались кисти самого Давида¹⁸. То же можно сказать и об учениках Машкова. Е. С. Зернова вспоминала, что в мастерской все писали, как Машков, и это называлось «обмашковиться»¹⁹. Но чем сильнее было влияние мастера, тем сильнее оказывалось желание ученика вырваться и стать независимым. Именно поэтому картины, созданные после разрыва с учителем, не имеют почти ничего общего с работами мэтра. Как ни странно, но ни один из нескольких сотен учеников, прошедших мастерскую Давида или Машкова, не стал последовательным преемником школы своего учителя.

Профессиональное становление Давида и Машкова развивалось в одном направлении. Оба начинали свой путь с ремесленных мастерских, Давид — в рисовальных классах Гильдии св. Луки, которая считалась школой для ремесленников. Машков до приезда в Москву и поступления в МУЖВЗ писал вывески и лубки. Академию оба вначале воспринимали идеалистически, как возможность попасть в профессиональную среду. Но и для того, и для другого академические методы оказались тупиковыми. Давид, попав в Рим и увидев картины великих живописцев, был настолько поражен качественно другим уровнем (по сравнению с парижской Академией), что с 1776 по 1778 год сам ничего не писал. У Машкова период 1905–1907 годов — «трехлетие без жи-

17 Crow Th. *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*. New Haven&London, 1995.

18 Впервые картина была опубликована в описании двадцати картин из Музея изобразительных искусств Лиона в 1928 году Л. Розенталем. В 1920-е годы авторство Ж.-Л. Давида не вызывало никаких вопросов. Сомнения в авторстве Ж. Л. Давида высказывает, например, К. Бреммон в критической статье, посвященной сборнику Л. Розенталя. В каталоге музея 2014 года авторство поставлено под вопрос, и картина отнесена к школе Ж. Л. Давида. (См.: *Rosenthal L. Le Florilège des musées du Palais des arts de Lyon*. Édition Albert Morancé: Gallica, 1928; *Bremond C. Le Florilège: présentation par Léon Rosenthal de vingt peintures du musée de Lyon, décembre 2012*. URL: http://tristan.u-bourgogne.fr/Rosenthal/Documents/articles_biblio_pdf/C.Bremond.pdf; *Borden C. Catalogue raisonné des peintures françaises du XVe au XVIIIe siècle*. Musée des Beaux-Arts de Lyon. Sous la dir. de Frédéric Elsig. Paris: Somogy Éd. d'Art, 2014.)

19 Зернова Е. С. Указ. соч. С. 29.

вописи», которое он сам объяснял «утратой веры в авторитет школы»²⁰. Давид, вернувшись в Париж, открыл для себя, что великие живописцы, синтезировавшие традиции венецианского и северного колоризма, есть и среди его французских предшественников и современников, но не в Академии. Это вышедший из моды и считающийся образцом «дурного вкуса» Ф. Буше, О. Фрагонар и камерный Ж. Б. С. Шарден. Для Машкова путешествие по Европе в 1908 году стало важным этапом, открытием европейской традиции колоризма и шагом к новому пониманию своих целей. В автобиографии 1933 года он писал: «В 1908, 1913 и 1914 годах увидел 10 стран, в том числе Египет, Грецию, Италию и др. страны. Множество городов, музеев, колоссальное количество художественных произведений, древнестарую, средневековую и новую культуру и т. д. Эти поездки объяснили мне, как надо писать, изображать видимый реальный мир»²¹. Этот опыт освободил его от зависимости от узкой, локальной школы и дал свободу для экспериментов с цветом. После возвращения художник другими глазами увидел лубок, примитивов, народное искусство. Они стали одной из главных составляющих художественного языка Машкова. Несмотря на негативный опыт в процессе обучения, оба художника с уважением относились к своим академическим учителям. Давид включил портрет Ж. М. Вьена в свое главное произведение эпохи империи: «Посвящение императора Наполеона I и коронование императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года» (1806–1807, Лувр, Париж). Машков же был рад, когда В. А. Серов, который сначала не принял его экспериментов, в 1910 году рекомендовал И. А. Морозову купить на «Осеннем Салоне» в Париже именно его картину²². В письме к И. А. Морозову по поводу «Осеннего Салона» 1910 года, на котором была выставлена картина Машкова «Натюрморт. Синие сливы» (1910, ГТГ, Москва), В. А. Серов заметил: «Очень неплох был наш московский Матисс-Машков — серьезно. Его фрукты весьма бодро и звонко написаны. Сам Матисс не нравится...»²³

Первое, что бросается в глаза при сравнении картин Давида и Машкова, — иконографическое сходство портретов. Долгое время портреты Давида считались второстепенным жанром в его творчестве

20 Болотина И.С. Указ. соч. С. 13

21 ОР ГТГ. Ф. 112. Ед. хр. 126.

22 Болотина И.С. Указ. соч. С. 408.

23 Цит. по: Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи / Сост., вступ. ст., тексты к разд., комм. Л.С. Алешина, Н.В. Яворская. М.: Советский художник, 1977. С. 111.



1. Илья Машков. *Портрет жены художника М.И. Машковой*. 1923. Холст, масло. 91 × 70
Государственный Русский музей



2. Жак-Луи Давид. *Портрет Анны-Марии-Луизы Телюссон, графини Сорси*. 1790. Холст, масло, 131 × 98
Новая Пинакотека, Мюнхен



3. Илья Машков. *Портрет А. Б. Шимановского*. 1922. Холст, масло. 126 × 103. Художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов



4. Жак-Луи Давид. *Портрет Якоба Блоу*. 1795. Холст, масло. 92 × 73
Национальная галерея, Лондон

по сравнению с исторической живописью. Но талант живописца наиболее ярко проявился именно в портретах. Они меньше всего зависели от временной конъюнктуры, в гораздо большей степени в них видны связи с французской живописью XVIII века и колористические способности мастера. К портретам Машкова до сих пор относятся скептически, он считается «королем натюрморта». Хотя его портреты представляют собой полифонические композиции, в которых порой большую роль играет натюрморт или пейзаж, позволяющие добиться разнообразия пространственных и колористических решений.

Машков обращается к французской живописной традиции XVIII века в 1920-е годы. На это обратил внимание еще Я. Тугендхольд, в 1923 году написавший по поводу работ Машкова в статье «Выставка картин. Заметки о современной живописи»: «Машков возмечтал о XVIII веке»²⁴. В его натюрмортах вместо матиссовских орнаменталь-

ных ковров появляются гобелены с изображением «галантных» сцен, а также ампириная мебель, веера, зеркала, вызывающие прямые ассоциации с XVIII веком. В портретах он использует иконографическую схему обстановочных портретов в интерьере Ж.-Л. Давида. Например, «Портрет жены художника М. И. Машковой» (1923, ГРМ, С.-Петербург) (ил. 1) сопоставим с «Портретом Сорси-Телюссон» Ж.-Л. Давида (1790, Баварское национальное собрание, Новая Пинакотека, Мюнхен). (Ил. 2.) Похожи и позы моделей, и плавные очертания ампириных кресел, поддерживающие общий ритм композиций, строящийся на круглящихся линиях. В «Портрете А. Б. Шимановского» (1922, Саратовский художе-

24 Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. С. 191.



5. Жак-Луи Давид
 Портрет Мари-Луиз Трюден. 1792
 Холст, масло. 130 × 98
 Лувр, Париж

ственный музей им. А. Н. Радищева) (ил. 3), художника и своего ученика, Машков пишет на фоне ниспадающей тяжелыми складками красной драпировки и колонны орехового дерева, что является прямым использованием репертуара атрибутов французских портретов XVIII столетия. Одновременно он включает в композицию яркий поднос и самовар, своеобразную провокацию и демонстрацию того, что обращение к «старым мастерам» — не просто стилизация, а индивидуальное переосмысление пластической задачи и новое живописное решение. Машкову явно нравились портреты Давида, он внимательно их изучал. Иконографическое сходство, выбор близких форматов свидетельствует об осознанном обращении к картинам французского мастера.

Как известно, советской идеологией французская революция была принята как прообраз Октябрьской революции, и биография Давида, его дружба с Маратом и Робеспьером, обеспечила ему популярность среди советских художников. В 1933 году вышел перевод книги «Речи и письма живописца Луи Давида»²⁵, издавались альбомы с репродукциями его картин. Однако и до революции Давид был популярен среди колористов. Например, товарищ Машкова по «Бубновому валету», А. Ленгулов, уже в 1910 году, посетив Лувр, восхищался портретом Рекамье Давида: «Первый раз в жизни я осознал силу спокойных гамм, которые нисколько не убивали и не умаляли значение и действие колорита Давида»²⁶. Показательно, что Давид воспринимался им как колорист даже на фоне Жерико и Делакруа.

Однако сходство не ограничивается только иконографией, а заключается в характере подхода к работе над портретами. Давид и Машков отличаются от своих современников тем, что выходят за пределы границ жанра. Для них портрет предполагает длительный анализ и работу над формой, что характерно для натюрморта, и одновременно передаче непосредственности, изменчивости свето-цвето-воздушной среды, что свойственно пейзажной живописи. Но они находятся в совершенно разных исторических контекстах художественной жизни, и это определяет их отношение к жанрам, правилам и условностям мастерства. При сопоставлении, например, «Портрета Якоба Блоу» Давида (1795, Национальная галерея, Лондон) (ил. 4) с «Юным рисовальщиком» Шардена

25 Речи и письма живописца Луи Давида / Пер. Б. Денике, введ. ст. Д. Аркина. М. – Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.

26 Арistarx Ленгулов. Воспоминания. Санкт-Петербург: Петроний, 2014. С. 72.

(1737, Лувр, Париж) очевидно внимательное отношение Давида к форме. Формат, пирамидальная композиция, но главным образом сам подход к портрету демонстрируют близость двух мастеров. Нейтральный фон в картинах Давида, как и Шардена, не глухой, а написан тончайшими, вибрирующими цветовыми переходами, образующими ореолы вокруг фигур и воспринимающимися как воздух и пространство.

Машков также придавал большое значение тому, что он называл «касаниями»: границам фигуры и фона, где у него появляются ореолы, с помощью которых фигура растворяется в пространстве фона. В отмеченных работах Давида и Шардена пространство строится путем ступенчатого перехода от первого плана стола к лежащим на нем предметам натюрморту, затем к самой фигуре и фону, который написан тончайшими цветовыми нюансами. Внимательная лепка формы с помощью цветовых отношений, характерная для метода Шардена, в живописи Давида со временем становится все более тщательной. Модели в портретах брюссельского периода выглядят как плотная, литая форма в пространстве; уже не видно ни следов касания кисти, ни вибрирующего фона, все написано тончайшими лессировками. Одно из основных отличий стиля Давида и Шардена — характер колорита. Шарден тяготеет к голландской традиции XVII века, его картины отличаются равномерностью почти монохромного общего тона, который, тем не менее, строится на контрастах отдельных рефлексов, мазков чистого цвета. Давид больше склонен к колориту Буше и Фрагонара, основанному на открытом контрасте спектральных цветов. В ряду портретов Давида есть те, которые очевидно тяготеют к портретам Фрагонара, как, например, «Портрет Трюден» (1792, Лувр, Париж). (Ил. 5.) Пуристическая, лаконичная композиция, построенная на мощном развитии диагонали, одухотворяется движением кисти художника. Объем дематериализуется, красный фон начинает восприниматься как бесконечное пространство, заполненное вибрирующим воздухом. Подобные портреты Давида, так же как и картины Фрагонара, с позиций Академии воспринимались как незаконченные, эскизные. Спонтанность и непосредственность живописной реализации, открытая импровизационность, виртуозность и свобода мазка свидетельствуют об особом складе таланта и темперамента, свойственных, скорее, пейзажисту.

Если Давид — отец-основатель французской школы XIX века, то Машков — наследник парижской школы от Моне до Сера, Сезанна и Матисса. Давид, скорее, вопреки, чем благодаря своим осознанным

целям в искусстве соединил непосредственность, спонтанность творческого акта с величайшим вниманием и интересом к длительному анализу цветовых отношений, передаче вибрации воздуха с построением формы в пространстве. Машков уже опирался на опыт своих предшественников, и прежде всего Сезанна, и осознанно поставил задачу соединить метод пленэрной живописи с традицией «старых мастеров». Для него не существовало жанровых границ, и он одинаково решал ее в натюрморте, пейзаже и портрете.

По сравнению с «пуристическими» портретами Давида портреты Машкова кажутся «барочными». Они включают зеркала, вазы с фруктами, фарфоровые фигурки, иногда парафразы ранних натюрмортов — подносы, самовары. Однако, как и Давид, Машков прежде всего занят формальной проблемой — созданием объемно-пространственной композиции, которая не противоречила бы абстрактности двухмерного пространства холста. В этом отношении Машков опирается на опыт Сезанна. В портретах Сезанна фигуры подчинены геометрическим ритмам, и одновременно строятся как идеальные геометрические формы, двухмерность пространства вступает в противоречие с объемом. Обращаясь к Сезанну в работах 1910-х годов, Машков следовал этому принципу. Но с 1920-х годов его натюрморты и портреты больше напоминают «музейную» живопись, что воспринимаются зрителями как возврат от авангарда к реализму и традиционализму. С помощью обращения к опыту «старых мастеров» он преодолевает противоречие между объемом и абстрактным пространством в картинах Сезанна и открытый плоскостной цвет Матисса, стремясь к единству живописной композиции, в которой нет доминант. С этого времени развитие художественного языка Машкова напоминает движение назад, в прошлое. В натюрмортах появляются реминисценции картин Шардена, фламандцев и голландцев XVII века, в портретах — французской живописи XVIII столетия. Но они осмысляются художником на новом уровне. В результате портреты Машкова балансируют на грани предметности, реализма и абстрактности. Например, в «Женском портрете с зеркалом» (ок. 1918, Екатеринбургский музей изобразительных искусств) (ил. 6) с математической ясностью выстроенная конструкция сочетается со свободной, импровизационной манерой письма. Композиционный модуль — ваза с фруктами на консоли — далее повторяется в форме головы, шеи и плеч самой модели и отражается в зеркале. Точно так же ритмически соподчинены выгнутая спинка стула и положение

рук, разные кубические и треугольные формы — стула, зеркала и его основания, консоли, выреза и рукава платья модели и проч. Осью является диагональ, идущая из левого нижнего в правый верхний угол. Все составляющие подчинены широкому движению кисти художника, как у Фрагонара. Колорит еще близок картинам 1910-х годов и строится на ярких, контрастных сочетаниях лимонно-желтого, красного, зеленого на темно-синем фоне. В «Портрете Шимановского» художник добивается баланса между иллюзией объема, пространства и абстрактным построением композиции по законам соотношений цветовых пятен и ритмических переключек. Формальные приемы не становятся самодовлеющими, а держатся в рамках изобразительности, как в живописи «старых мастеров». Фигура, предметы и фон, активизированный с помощью занавеса, балансируют на грани двухмерности и иллюзии глубины. Так же как у Шардена, по мере усложнения цветовых взаимоотношений определенность пигмента в его картинах постепенно теряется и появляется общий тон, цвет которого трудно определить. В этом отношении показателен «Портрет жены художника М. И. Машковой» 1923 года. В нем уже нет ни ярких «матиссовских» цветовых контрастов, ни широкого движения кисти. Колорит становится сложным, строящимся на переходах теплых и холодных тонов. Цвет наносится небольшими отдельными мазками, разнообразно положенными и тяготеющими к слиянию, что напоминает манеру «старых мастеров». Серое платье модели — композиционный центр и самое светлое пятно, впитывающее в себя все оттенки других пятен, благодаря чему создается единство общего тона. Длительный процесс работы над цветовыми отношениями приводит к ощущению плотной, объемной формы в глубоком свето-цветовоздушном пространстве, в которое превращен нейтральный фон, как в портретах Давида брюссельского периода. К концу 1920-х Машков достигает необычайной живописной рафинированности. Например, в «Портрете З. Д. Р. (Дама в синем у зеркала)» (1927, ГРМ, Санкт-Петербург) (ил. 7) усложняется пространственная и композиционная задачи, происходит переход от открытого мазка к более тонким лессировкам. Художник включает в композицию большое ампириное зеркало, в одной половине которого отражается голова модели на фоне занавеса, а в другой — фрагмент его мастерской с развешенными по стенам картинами. Тема зеркала довольно часто встречается в портретах Энгра, например, в «Портрете Л. д'Оссонвиль (1845, собрание Фрик, Нью-Йорк) или в «Портрете И. Муатессье» (1856, Национальная галерея, Лондон). С помощью



6. Илья Машков. Женский портрет с зеркалом. Ок. 1918. Холст, масло 182 × 140. Музей изобразительных искусств, Екатеринбург



7. Илья Машков. Портрет З. Д. Р. (Дама в синем у зеркала). 1927. Холст, масло. 184 × 132. Государственный Русский музей

зеркала он сталкивает два мира — реальный, в котором господствует роскошная декоративность моды «второго рококо», и отраженный в зеркале, полный античных реминисценций. У Машкова зеркало играет роль активизированного фона, который облегчает задачу превращения третьего плана из плоскости в пространство, а многократно умноженные прямоугольники дают отсчет для ритмических переключек. Мотив зеркала, задающий тему картины в картине, вызывает множество параллелей с классическим искусством.

Итак, сопоставление двух линий в искусстве — Машкова и Давида — позволяет предположить, что они относятся к определенному типу художника, чья личность и живописный талант очень сходным образом проявляют себя: в отношениях с властью, в участии в художественной жизни и в творчестве. По этому пути их ведут не карьерные устремления, не амбиции и не погоня за славой, а страстная увлеченность профессией

живописца. Свободой, которую дала им новая власть, они воспользовались, чтобы избавиться от старой, косной системы художественного образования и представлений о критериях качества. Кульминацией деятельности стали не звания и посты, а индивидуальные мастерские, возродившие традиции мастерских XV века. Они пытались выстроить мастерскую как инструмент, кратный собственной живописной реализации, но вскоре поняли невыполнимость этой задачи, что привело к отказу от дальнейшего активного участия в художественной жизни. Схожи роли этих мастеров в традиции колоризма. Их талант характеризуется очевидной склонностью к синтезу пластических задач своих предшественников и интересом к цвету. Причем внимание к открытым, спектральным цветовым отношениям дополняется освоением сближенных, тональных градаций. Давид в этом опирается на опыт Шардена и Фрагонара, а Машков сначала ориентируется на Сезанна и Матисса, а с 1920-х годов обращается к европейской живописи XVII-XVIII веков. Художники преодолевают жанровые границы, соединяя, в портрете форму и свето-цвето-воздушное пространство, задачи, характерные для натюрмортов и пейзажа, и демонстрируя баланс между непосредственностью и длительным анализом цветовых отношений. Отмеченное типологическое сходство двух разных мастеров лежит вне времени и не зависит от узких рамок живописной школы. Если Давид закладывает основу для развития французской школы живописи XIX века, которое заканчивается революцией импрессионизма, то Машков вносит свой вклад, идя в противоположном направлении, возвращая новую живопись в традицию «старых мастеров».

Библиография

1. Аристарх Лентулов. Воспоминания. Санкт-Петербург: Петроний, 2014.
2. Болотина И. С. Илья Машков / Мастера нашего века. М.: Советский художник, 1977.
3. Зернова Е. С. Воспоминания монументалиста. М.: Советский художник, 1985.
4. Малкова О. И. И. Машков в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств. Волгоград: ООО «ИАА Областные вести», 2014.
5. Речи и письма живописца Луи Давида / Пер. Б. Денике. Ввод. ст. Д. Аркина. М.—Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933.

6. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи/Сост., вступ. ст., тексты к разд., коммент. Л. С. Алешиной, Н. В. Яворской. М.: Советский художник, 1977.
7. Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987.
8. Художник И. И. Машков в искусстве, в текстах, документах 1930-х годов. М.: БуксМАрт, ВМИИ им. И. И. Машкова, 2014.
9. Шнаппер А. Ж.-Л. Давид. Свидетель своей эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1984.
10. Delécluze M. E. J.-L. David, son école et son temps. Paris, 1855.
11. Wildenstein D. et G. Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David. Paris: Fondation Wildenstein, 1973.