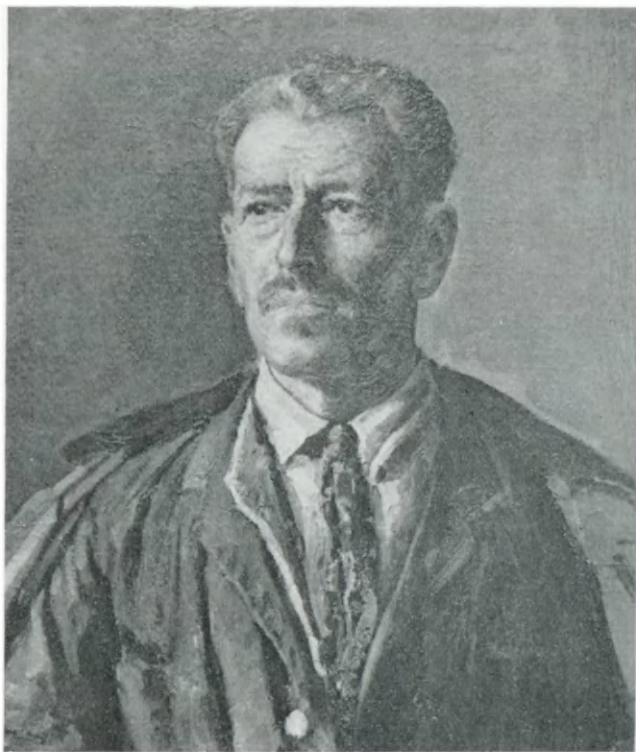


МАССОВАЯ
БИБЛИОТЕКА
ПО ИСКУССТВУ

М. Б. ГРЕКОВ





Г. Н. Горелов. Портрет М. Б. Грекова. 1934. Фрагмент

С. Н. ЛЕВАНДОВСКИЙ

**Митрофан
Борисович
ГРЕКОВ**

1882 – 1934

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1982

Scan+DjVu: AlVaKo
17/08/2022

Л $\frac{4903000000-151}{М 173(03)-82}$ 149—82

© Издательство «Художник РСФСР» . 1982

Искусство наших дней — это не антикварная вещь в коллекции мецената [...] Время уютных уголков в искусстве прошло. Через натуру — к социалистическому реализму.

М. Б. ГРЕКОВ

Митрофан Борисович Греков — художник, чье имя обрело поистине всенародную славу. Общепризнана его роль в становлении и утверждении реалистических принципов советского изобразительного искусства. Грекову принадлежит несомненный приоритет в области нашей батальной живописи, его по праву считают основоположником советского панорамного искусства, картины его получили широчайшую известность. В честь Грекова названа Студия военных художников, Союзом художников СССР учреждены почетные медали имени М. Б. Грекова за достижения в области батального искусства.

Эти обстоятельства несколько заслоняют от нас реальные условия, в которых художнику приходилось жить, работать и бороться, преодолевая трудности своего времени, превратности собственной судьбы. Ему пришлось вынести немало испытаний и невзгод. Фортуна не была особенно благосклонна к художнику. Будучи незаконнорожденным, он до зрелых лет не имел права носить не только собственную фамилию, но и отчество; по окончании Академии художеств попал в армию и на долгие годы оказался оторванным от свободной творческой работы. Уцелев на фронте империалистической войны, был демобилизован лишь по тяжелой болезни, а затем, уже в период гражданской войны, испытал много лишений, голодал, перебивался случайными заработками, ощущал постоянную нехватку материалов для живописи, а главное — свою изолированность от художественного мира. С приходом Советской власти, когда жизнь в стране стала налаживаться и началась интенсивная творческая работа, художник в полной мере испил чашу нападок,

незаслуженных обвинений и неприкрытой травли со стороны противников реалистического искусства, глухого непонимания со стороны художественной критики, а вдобавок к этому еще и разлад с товарищами по АХРР. И, наконец, после удачной хирургической операции, проведенной знаменитым С. С. Юдиным, внезапная и безвременная смерть от сердечного приступа застала Грекова на самом взлете его дарования и перечеркнула многие его планы, замыслы и надежды.

На протяжении всей жизни Греков мужественно противостоял ударам судьбы, неустанно работал и был способен превратить нелегкий личный опыт в тот ценный багаж, из которого черпал как художник-реалист в своем стремлении к правде.

К моменту вступления Грекова в искусство батальная живопись находилась в кризисном состоянии. Остались в далеком прошлом принадлежавшие своему времени парадные, рассчитанные на пышные дворцовые интерьеры многофигурные композиции XVIII века, отошел и казался неоправданным, даже ходульным романтический пафос баталистов первой половины XIX столетия. Прогрессивную общественность не удовлетворяла и мелочная, поверхностная, а подчас и ура-патриотическая трактовка военно-исторических сюжетов академическими живописцами середины и второй половины XIX века. В. В. Верещагин уже сошел со сцены, к тому же пацифистская концепция, к которой тяготел этот крупнейший представитель русского батализма, также не отвечала современному пониманию войны, не могла служить объяснением ее. Только выдающийся мастер Ф. А. Рубо выступал как продолжатель демократических традиций русской живописи, но и он работал в очень специфической области панорамного искусства.

Возвышавшиеся на общем безотрадном фоне недо-
стижимыми вершинами произведения 1890-х годов ге-

ниального В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» и «Переход А. В. Суворова через Альпы» лишь подчеркивали глубину упадка тогдашней батальной живописи.

Надо отметить, кризис затронул не только русскую, но и европейскую батальную живопись, не давшую к началу XX века художников, равных по масштабам творчества не только Ф. Гойе, Э. Делакруа, Т. Жерико, но и А. Менцелю или Э. Мейссонье, которые, в отличие от Сурикова, не сумели подняться над апологетикой личности царственных полководцев, будь то Фридрих II или Наполеон. Более того, в области теории искусства — и как ни странно, именно в период первой мировой войны — возникли даже предположения о неизбежности отмирания самого батального жанра, поскольку масштабы современной войны, огромная протяженность боевых действий в пространстве и времени якобы делают невозможным их воспроизведение в живописи (книга Я. А. Тугендхольда «Проблема войны в мировом искусстве». М., 1916).

Действительно, в то время как эпоха франко-прусской войны, например, дала таких видных мастеров, как Э. Детайль и А. Невиль, империалистическая война не способствовала появлению крупных художников. И если один из воспитанников петербургской Академии вполне сформировался как военный живописец еще в предреволюционное время, то Грековым этот художник стал лишь после 1917 года. Кроме того, рассматривать творчество Грекова исключительно с точки зрения батального искусства, подходить к нему с ограниченными мерками жанра — значит в чем-то умалять значение художника. Даже обращаясь к непосредственному воспроизведению боевых действий, к чему вовсе не сводится его творчество, он менее всего был изобразителем сражений. Продолжая вполне определенную традицию русской батальной живописи, Греков сознательно акцентировал в своих карти-

нах жанрово-бытовой аспект*. Надо стремиться, утверждал художник, к отражению «разных моментов боевой жизни»¹. Именно внимание к конкретным, характерным приметам и условиям места и времени, типичным, показательным обстоятельствам событий делает его искусство правдивым и человечным, помогает преодолеть как штампы академического искусства, так и абстрактный пацифизм. Присущее живописцу романтическое восприятие событий революционной борьбы народа, образная насыщенность, содержательность, возможно, и скрытые от поверхностного взгляда, внимание к человеку на войне, к ее моральному фактору наделяли лучшие его произведения эмоциональной силой, превозмогающей мертвящую бесстрастность документалистики.

Не случайно творчество Грекова нередко рассматривается в тех разделах трудов по истории советского искусства, которые посвящены исторической живописи, историко-революционному жанру. Роль Грекова в развитии этих областей искусства велика, его воздействие на них продолжает сказываться на протяжении долгих лет. Уроки, преподанные Грековым, традиции его творчества (не только в смысле восприятия событий и образов, но и в стилистическом отношении) ощутимы в работах таких художников, как И. В. Евстигнеев («Ночной бой», 1946), П. А. Кривоногов («На Курской дуге», 1949), Г. М. Коржев («Интернационал», 1958), Е. Е. Моисеенко («Первая Конная», 1956) и других. При этом находки и достижения Грекова развиваются, поднимаются на такую высоту мастерства, наделяются такой человеческой глубиной, какие, по выражению одного из исследователей, не были доступны баталисту старой школы².

* Традиция эта восходит к середине XVIII века и особенно проявилась, начиная с середины XIX столетия, в творчестве В. Ф. Тимма, К. Н. Филиппова, П. О. Ковалевского, В. Д. Поленова, А. Д. Кившенко, И. М. Прянишникова, Н. Д. Дмитриева-Оренбургского, отчасти Б. П. Виллевальде.

Первые же опыты Грекова в области панорамного искусства были подхвачены и продолжены его современниками и последователями, послужив основой столь развитой в наши дни и давшей уже многие достойные примеры области живописного искусства (диорамы Р. Р. Френца, А. А. Горпенко, А. М. Стадника, П. И. Жигимонта, А. И. Интезарова, П. Т. Мальцева, Г. И. Марченко, Н. В. Присекина, П. С. Корецкого, Ф. П. Усыпенко, Н. Н. Соломина, Е. И. Дешалыта). Заветы мастера и традиции его творчества продолжают члены Студии военных художников, которая скоро уже полвека с честью носит его имя.

Родился Греков 3 (15) июня 1882 года на Дону, на хуторе Шарпаевка Яновской области. Его отец, Борис Иванович, происходил из старинной фамилии казацкой «старшей», получившей дворянство на рубеже XVIII—XIX веков. «В нашем роду и поляки, и турки, и греки — отсюда и фамилия наша — Грековы», — рассказывал отец. Однако мальчик официально числился как Мартыщенко, по фамилии первого мужа матери, развода с которым она дождалась лишь после его смерти. Даже отчество было присвоено Митрофану по крестному отцу, крестьянину Павлу Ильичу Скоробогатову.

Воспоминания детства не были особенно разнообразными и тем более отрадными: «Степной пейзаж, волю, лошади [...] — писал впоследствии художник. — Нужда и непосильный труд»³. Наиболее благоприятно сказалась на развитии Мити постоянная близость природы. На всю жизнь сохранил он любовь к пейзажу родного края, беспредельным выгоревшим пыльным просторам, палящему зноем солнцу, буйным метелям.

Рисовать начал, по собственному признанию, рано, «с самого малого возраста», конечно, по воображению, так как о рисовании с натуры не имел никакого представления. «Единственным моим руководителем, который,

быть может, определил мой будущий жанр, был дядя, крестьянин, брат моей матери. Он часто вырезал из дерева коней и быков, конечно, очень примитивно, даже без ног. Я, помню, сознавал, что они мало похожи; вспоминаю, что меня несколько смущала застывшая их форма»⁴. Но главное было то, что дядя Андрей живо интересовался рисунками мальчика, иногда хвалил, иногда критиковал их. «Гляди лучше — и нарисуешь лучше», — говорил он племяннику.

Поощряя увлечение сына, родители выписали для него богатый иллюстрированный журнал «Нива». Эти большие, толстые тома уносили мальчика в мир фантазий. Он срисовывал картинки, проводя все вечера за книгой. Особенно привлекали его тщательно проработанные, выполненные со множеством подробностей жанровые рисунки известного в то время художника и писателя Н. Н. Каразина. Начав с копирования, Митя стал в конце концов домысливать увиденное, создавая сценки, которые могли бы последовать за изображенными. Постепенно у него развилась непреодолимая «страсть к рисованию [...] Я заводил тетрадки, альбомы и нарочно, чтобы было что рисовать, сочинял, писал всякие путешествия и приключения и их иллюстрировал»⁵.

До семнадцати лет художественные впечатления Грекова ограничивались тем не всегда качественным материалом, который публиковался в «Ниве» или выходил в бесплатных приложениях к журналу. Но это было судьбой многих и многих будущих художников, чье отрочество проходило в провинции. Единственной картиной, которую мог видеть Греков в детстве, был старинный семейный портрет, изображавший его прадеда — молодого офицера с Георгиевским крестом на груди. Тем не менее тяга к искусству была столь велика, что сразу же по окончании в 1899 году Каменского училища семнадцатилетний Митрофан Мартыщенко отправился в Одессу



Волы в плугу. 1911

поступать в художественное училище. Его общеобразовательная подготовка оказалась весьма слабой, сдать экзамен по французскому языку он был и вовсе не в состоянии. Однако сложные, динамичные многофигурные рисунки юноши привлекли внимание одного из ведущих преподавателей училища — К. К. Костанди. По его настоянию Греков был зачислен сразу во второй, орнаментальный класс, с условием догнать других учеников по языку и рисованию с гипсовых моделей.

Костанди был заметной фигурой в художественной жизни того времени. Его произведения в 1880—1890-е годы! пользовались неизменным успехом на выставках передвижников. При активном участии Костанди в Одессе

в 1890 году было создано Товарищество южнорусских художников. Ученики Костанди с благодарностью вспоминали потом своего учителя, давшего много полезных советов. Он умел привить им вкус к внимательному изучению натуры, учил самостоятельно работать над развитием зрительной памяти и творческого воображения, постоянно «рисовать глазами», мысленно фиксируя мельчайшие подробности увиденного, формы и цветовые отношения. Уроки Костанди многих, в том числе и Грекова, научили свободно писать по памяти, по впечатлению.

Другим преподавателем, добросовестным и весьма требовательным, был скульптор Л. Д. Иорини, итальянец по происхождению. До десяти раз заставлял он учеников переделывать не вполне удачные рисунки. Рисование с гипсов казалось Грекову занятием скучным и утомительным, но, сознавая, что иначе он не научится писать картины, подобные увиденным в Одессе, «со старанием принялся за это скучное дело»⁶.

Из педагогов училища больше всего, как впоследствии утверждал сам Греков, дал ему Г. А. Ладыженский. Понять, почему Греков считал так, помогают воспоминания его соученика И. И. Бродского: «Я на всю жизнь запомнил свой первый урок по живописи. Эти два часа я считаю самыми важными в своей жизни: Ладыженский [...] открыл мне глаза на понимание натуры и научил меня работать». Молчаливый художник-педагог учил не на словах, а на деле, показывая, как нужно писать, не забывая при этом об ученике, и «с живым огоньком следил» за его реакцией. «Ладыженский дал мне все, что требовалось для будущего художника, — заключает Бродский. — Я учился в Академии у многих профессоров, не исключая и Репина, но считаю, что те два часа [...] дали мне не меньше, чем все годы обучения в Академии [...]»⁷ (курсив мой. — С. Л.). Иметь такого руководителя, как Ладыженский, было поистине счастьем для начинающего

художника. Чрезвычайно обогащало и общение с товарищами по училищу, талантливой молодежью. Кроме Исаака Бродского, ставшего на долгие годы близким другом Грекова, одновременно с ним учились Натан Альтман, Борис Анисфельд, Давид Бурлюк, Павел Волокидин, Илья Гринман, братья Иван и Степан Колесниковы, Арнольд Лаховский, Савелий Сорин, Дмитрий Цензор, Павел Шиллинговский и многие другие, снискавшие потом известность кто на художественном, а кто и на литературном поприще.

Одесса была крупнейшим культурным центром юга России. Здесь нередко устраивались выставки, в связи с которыми в город наведывались видные мастера искусства. Воспитанники художественного училища надолго запомнили визит И. К. Айвазовского, то, как он в их присутствии продемонстрировал свое мастерство, исполнив за два часа большой морской пейзаж. Громким событием явился и приезд в Одессу осенью 1900 года В. В. Верещагина по случаю его персональной выставки и посещение им училища. К сожалению, можно только догадываться о том впечатлении, которое произвели картины прославленного баталиста на юного студента Мартыщенко, ставшего через четверть века крупнейшим после Верещагина и Рубо мастером отечественного батального жанра. Исследователи творчества Грекова ни словом не упоминают об этом факте, который, вполне вероятно, сыграл определенную роль в творческой судьбе живописца, в выборе им своего пути.

Учебные дела у Грекова шли со временем все лучше, особенно удавались ему эскизы композиций — занятие не обязательное, но всемерно поощряемое педагогами. Грекову была назначена стипендия имени Р. Г. Судковского, учрежденная на средства известного в свое время рано умершего художника и предназначавшаяся «для талантливого, но нуждающегося ученика».

Работа продолжалась не только в период занятий, но и во время летних вакаций. На лето Греков вместе с товарищами уезжал, как правило, к родным кого-либо из друзей или к собственным родителям. В компании с Бродским и С. Колесниковым Греков не раз гостил у Бурлюка, отец которого был управляющим в княжеском имении Золотая Балка в Херсонской губернии. Бурлюк-старший старался создать молодым художникам самые благоприятные условия для работы, выписывал многие литературные и художественные журналы.

Давид Бурлюк, личность яркая, оригинальная, независимая, имел большое влияние на своих друзей и, что важно отметить, влияние благотворное. «Бурлюк в те годы не был футуристом, к искусству относился серьезно, был очень трудоспособен, работал без отдыха с утра до ночи», — вспоминал Бродский⁸. Если прибавить к этому отзывы о Бурлюке В. В. Маяковского, который сблизился с ним в Московском училище живописи, ваяния и зодчества несколькими годами позже, — «бурлящий Давид», «прекрасный друг. Мой действительный учитель»⁹, — станет ясно, какая подлинно творческая и истинно товарищеская атмосфера царила в Золотой Балке.

«Все мы в тот год работали с упоением, как птицы поют, — вспоминает сестра Бурлюка Людмила, тоже художница. — Каждый день был заполнен работой: этюды, наброски с мужиков, баб, парней, девчат или совсем случайная натура». Много рисовали и «животный мир»: лошадей, коров, волов и овец, причем Бурлюк подсмеивался над страстью Грекова к изображению лошадей: «Русский мальчик родился вместе с лошадкой», — так писал Достоевский. Это, по-моему, Митрофан, он писал про тебя»¹⁰.

В июне 1902 года Одесское общество изящных искусств организовало в виде награды выпускникам училища двухнедельную поездку в Крым. Двадцать человек,

Атака шведов ярославскими драгунами. 1913—1914

в том числе Греков, Бродский, С. Колесников, совершив путешествие под руководством молодого педагога Д. К. Крайнева, побывали во многих городах Черноморского побережья. Эта поездка, оставившая замечательные впечатления, не носила исключительно экскурсионного характера: молодые художники усердно работали над этюдами на открытом воздухе, что принесло неплохие результаты.

Наступила пора расставания с Одессой. Получив в училище рекомендацию в Высшее художественное училище при Академии художеств, дававшую право поступления без сдачи экзаменов, Греков отправляет документы в Петербург, и его зачисляют в училище. Сбывалась еще недавно казавшаяся недостижимой мечта.

Студенты-первокурсники занимались в общих классах у дежурных профессоров, сменявших друг друга ежемесячно. Занятия вели Г. Р. Залеман, П. Е. Мясоедов, И. И. Творожников, Я. Ф. Ционглинский. Программа была очень насыщенной, требования предъявлялись высокие. Свободного времени почти не оставалось, дни были заняты целиком. По издавна заведенному распорядку с девяти часов утра начинались лекции по перспективе, анатомии, истории искусств, с десяти до часу дня шли занятия по живописи. После небольшого перерыва на обед — два часа рисунка, с семи до десяти вечера — работа в библиотеке.

«Работы в Академии такая уйма, — писал родным первокурсник Петр Шухмин, будущий товарищ Грекова по АХРР, — что ухажу утром, а прихожу не раньше 10 часов вечера. [...] После такой гонки приходишь домой усталый как собака. [...] времени очень мало»¹¹.

«Пишу мало, потому что занят, — сообщал родителям Бродский, — работаю целыми днями без отдыха. Домой прихожу, когда совсем темно, хорошо, что живу близко от Академии»¹². Уместно в данном случае привести эти

слова, так как, по свидетельству П. Д. Бучкина, именно любовь к труду — наряду с увлечением музыкой — была тем главным, что объединяло больших друзей, Грекова и Бродского. В студенческие годы они и жили неизменно в одной комнате, иногда к ним присоединялся С. Колесников. Жилье снимали на Малом проспекте Васильевского острова. Л. Бурлюк вспоминает их комнату, в которой часто бывала, «довольно большую, с низким потолком, обои голубенькими цветочками; комната бедная: железные кровати, стол, покрытый клеенкой, умывальник и платяной шкаф»¹³. Между товарищами воцарился дух соревнования, доброго соперничества: «никакой зависти, антагонизма, недружелюбия между ними не было и в помине», — подчеркивает их соученик скульптор Я. А. Троицкий¹⁴.

Первый год не был отмечен у Грекова успехами, он дался ему с трудом. Его работы почти сплошь оценивались третьими разрядами (четвертый считался уже неудовлетворительным). Возможно, сказывались материальные условия: стипендию он стал получать только с 1907 года, родители же могли высылать лишь изредка по 15—20 рублей. Питание было скудным, к тому же, оказавшись в промозглом, сыром Петербурге, Греков, не отличавшийся крепким здоровьем, часто болел.

Впечатления от Академии и от самого Петербурга были у него поначалу довольно сумбурны и противоречивы. По признанию самого художника, ему все нравилось — он увлекался одновременно творчеством И. Е. Репина и И. И. Левитана, которого любил тогда больше кого бы то ни было из художников, М. А. Врубеля и представителей «Мира искусства». В то же время оставался ему дорогим и иллюстратор Каразин. Сказывалось отсутствие руководителя, который мог бы направить молодого художника, дать ему верные ориентиры, помочь разобраться в волнующих вопросах, обрести уверенность.

Добросовестно относясь к занятиям, Греков был вместе с тем несколько разочарован системой академического воспитания. Впоследствии он высказывал убеждение в том, что «настоящая школа была там уже утеряна. Профессора нам давали не больше, чем обозрение их картин. [...] Да и сам И. Е. Репин говорил, что «в Академии стены учат». Так оно и было. Нас учили стены»¹⁵. Вероятно, значительно большее влияние на развитие художника оказало само пребывание в столице, возможность посещать театры, концерты, музеи, выставки. Бродский, единственным отдыхом которого была музыка, доставал контрамарки на концерты в консерваторию, в зал Дворянского собрания (ныне филармония) и часто брал с собой Грекова и других товарищей.

Лучшей школой было изучение богатейших собраний петербургских музеев: Эрмитажа, открывшегося лишь несколько лет тому назад Русского музея и, конечно, музея Академии художеств со знаменитой в то время Кушелевой — прекрасным собранием произведений отечественной и западноевропейской живописи, переданным в дар Академии Н. А. Кушелевым-Безбородко (впоследствии эта коллекция поступила в Государственный Эрмитаж). Постепенно у Грекова складывались стойкие художественные пристрастия, которым он не изменял до конца жизни. Отправляясь по выходным дням вместе с Бродским в Эрмитаж, шел изучать только Рембрандта, Веласкеса, Рубенса, избегая смотреть все подряд.

Усердие в занятиях скоро принесло свои результаты. На втором году обучения работы Грекова по рисунку и композиции получают уже первые разряды, которые давались лишь в редких случаях. Уже в те годы Греков выделялся среди других студентов композиционным даром, так ярко проявившимся впоследствии. По словам жены художника А. Л. Малеевой, учившейся вместе с Грековым, у него «постоянно роились в голове новые



Атака шведов ярославскими драгунами. Фрагмент

идеи»¹⁶, и нередко можно было видеть, как он спешил запечатлеть их в своем карманном альбомчике.

Излюбленным занятием Грекова становится импровизированное сочинение эскизов многофигурных композиций на батальные сюжеты, с большими массами всадников, показанных в движении, а также работа над эскизами из хорошо знакомой ему жизни донского казачества. Их он выполнял по памяти, без использования какого бы то ни было подготовительного материала. Это не мешало ему в подробностях, детально изображать плетни, повозки, различную домашнюю утварь, сараюшки на двориках. По свидетельству П. Д. Бучкина, работавшего над эскизами рядом с Грековым, в промежутке между занятиями по живописи и рисунку, композиции его «были всегда с изображением лошадей, характер и повадку которых он изучил великолепно. [...] К нему обращались те, кому надо было в эскизе изобразить лошадь. Греков спокойно выправлял ошибки, объяснял строение животного, делал указания, как изобразить застежки, сбруи, шлеи, телеги и т. д. У него всегда было довольно терпения помочь товарищу»¹⁷.

Интенсивная, насыщенная, но и размеренная студенческая жизнь была прервана революционными событиями 1905 года, в результате которых Академия оказалась закрытой почти на два года. Студенчество, в том числе академическая молодежь, встретило революцию с энтузиазмом. В аудиториях кипели политические собрания и митинги, непременным участником которых был и Греков. Воскресным утром 9 января Греков вместе с другими студентами явился свидетелем грандиозной манифестации трудящихся и кровавой расправы над безоружными людьми. Когда по команде «Шашки наголо!» отряд казаков начал разгон демонстрации, Греков и Колесников, находившиеся в академическом саду, увидели, как Бродский, спасаясь от карателей, одним махом преодо-

лел со стороны улицы высокую садовую ограду, но зацепился за решетку и повис вниз головой. Освободив товарища, они втроем поднялись на крышу Академии, откуда наблюдали за столкновением. Казаки заметили друзей и велели им сойти — иначе грозили стрелять.

В знак протеста против избиения мирной демонстрации студенты объявили забастовку и прекратили занятия. В зале совета Академии был оборудован перевязочный пункт для раненых. На одном из митингов в Круглом академическом дворе собралось до трех тысяч человек. Разбрасывались листовки и прокламации, выступавшие провозглашали необходимость низвержения царизма. На куполе здания императорской Академии художеств был водружен красный стяг.

В ответ на волнения учащихся президент Академии великий князь Владимир, который как начальник петербургского гарнизона был одним из непосредственных виновников расстрела демонстрантов, наложил резолюцию: «Полагаю Академию закрыть и даже наглухо заклепать. Это — мой ультиматум». Академия была оцеплена войсками, у главного входа поставлены часовые.

Прокатилась волна черносотенных погромов. Ходили слухи, что назначен день расправы и громилы помечают ворота домов и двери квартир, где живут смутьяны и «скубенты», крестами мелом. Однажды Греков и Бродский обнаружили подобный знак и на своих дверях. Забаррикадовав двери и положив под подушки топоры, они провели «в ожидании страшных пришельцев» долгую бессонную ночь. Погромщики не явились — возможно, им помешали осуществить свои намерения организованные по всему району рабочие дружины, дежурившие на улицах до рассвета. Но и выходить из дому в студенческой шинели было небезопасно. «В дни, когда беспорядки приняли чудовищные размеры, гонения на студентов усилились вплоть до того, что черносотенцы их убивали на

Отверженные (Корниловцы). 1922

улице, сбрасывали со второго этажа конок и т. д., — пишет Бродский. — Бывали вечера, когда мы даже не могли выйти на улицу и, пробравшись в Академию, оставались там несколько дней»¹⁸.

В феврале 1905 года занятия были отменены, все студенты Академии увольнялись на неопределенное время в отпуска. Неразлучные друзья Греков, Бродский, Колесников отправились на юг, по домам.

Поездка оказалась связанной со многими трудностями и приключениями, поскольку работа железнодорожного транспорта была парализована частыми забастовками. На одной из станций дежурный жандарм задержал показавшихся ему подозрительными студентов с какими-то странными вещами (этюдиками) и повел их на допрос. Когда, просмотрев фотографии разыскиваемых лиц и не обнаружив ничего предосудительного, офицер отпустил друзей, они купили сырых яиц и, отъезжая от станции, забросали ими «своего» жандарма из окон уходящего поезда. Конечно, это было ребячеством, но в то же время и демонстрацией протеста, которая могла закончиться плохо.

По возвращении в Петербург искреннее желание по-сильно содействовать борьбе с самодержавием привело молодых художников на вечера помощи революционерам, которые устраивались у актера П. В. Самойлова, у художницы Е. С. Зарудной-Кавос, у ее подруги — тоже художницы — жены Д. И. Менделеева А. И. Поповой и в других домах демократически настроенной интеллигенции. На вечерах этих собирались многие известные писатели, артисты, музыканты, ученые. Художники делали обложки, в которые вкладывались программы благотворительных концертов; продавались они довольно дорого. В течение вечера успевали иногда сделать до ста обложек. Главными участниками этих вечеров, помимо Грекова, Бродского, братьев Колесниковых, были их то-

варищи по Академии Г. Н. Горелов, К. И. Горбатов, А. М. Любимов, Н. И. Фешин, а также Е. Р. Грабовский и Н. Г. Цириготти, слывший лицом весьма подозрительным и неблагонадежным: он укрывал нелегальную литературу, постоянно находился под надзором полиции, которая не раз устраивала у него обыски и засады.

Не отдавая еще себе полного отчета о смысле происходящих событий, художники инстинктивно чувствовали социальную правду. Революция, несомненно, оказала сильнейшее влияние на мировоззрение и развитие творчества многих молодых художников, и особенно Бродского и Грекова. Обычно немногословный Греков в то время часто говорил о политике.

К лету 1906 года относятся строки воспоминаний Л. Бурлюк: «Митрофан стал намного взрослее, он зорко присматривался к людям, был полон сил, без усталости работал. [...] Об искусстве он говорил своеобразно и остроумно»¹⁹.

За время самостоятельной работы вне стен Академии Греков постоянно занимался натурными, в основном пейзажными этюдами. Эта пленэрная практика много дала ему как живописцу, обогатила его палитру, научила разнообразить технические приемы. Вместе с тем в нем вызревало неуклонное стремление к содержательной, идейно значительной живописи — недаром в беседах с друзьями он последовательно отстаивал значение сюжета в искусстве, находя убедительные аргументы в защиту своих взглядов, в то время как некоторые его товарищи, и прежде всего Бурлюк, все больше склонялись к мысли о самоценности живописной формы, к убеждению, что художник — «маг и чародей», вольный обращаться с натурой, как ему заблагорассудится.

В Академию Греков возвращался с твердым намерением поступить в мастерскую под руководством И. Е. Репина, что ранее сумел осуществить Бродский. Задача эта

была чрезвычайно сложной. В мастерскую Репина стремились попасть столь многие, что число студентов в ней вместо положенных тридцати—сорока человек, достигало семидесяти, а то и девяноста,—разместиться лишнему ученику с мольбертом в помещении было просто невозможно. Но, несмотря на все трудности, Греков сумел добиться поставленной цели и в декабре 1906 года, успешно сдав полагавшийся экзамен, был зачислен в репинскую мастерскую.

Роль Репина как преподавателя лаконично и образно, в несколько парадоксальной форме определил И. Э. Грабарь: «Педагогом Репин не был, но великим учителем все же был»²⁰. Всецело поглощенный собственным творчеством, Репин появлялся в Академии один, иногда два раза в неделю. Он сам вел и рисунок, и живопись, и композицию. Приезжал из Куоккалы по понедельникам, с самого утра. До полудня руководил этюдами с натуры, с часу до трех вел занятия портретом, а затем, с четырех до пяти вечера, беседовал со студентами об искусстве. Темы затрагивались самые разнообразные, «обсуждались выставки, картины, художники. Илья Ефимович увлекался беседой, высказывались и ученики. Но разговоры,—с сожалением отмечает Греков,—были очень широки и отвлеченны, они имели смысл воспитательный, но не школьный»²¹. Главное достоинство Репина-педагога состояло в том, что на занятиях он сам брал кисть, становился к холсту и раскрывал перед столпившимися вокруг студентами процесс своей работы—от выполнения беглого подготовительного рисунка и прокладки подмалевка до нанесения завершающих мазков.

Как бы ни расценивать отношение Репина к своим обязанностям профессора-руководителя, считать ли, что он отдавал ученикам «много драгоценного времени» (Г. Н. Горелов) или, напротив, утверждать, что он бывал в мастерской мало и уделял каждому из учеников «не

Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского. 1920

более пяти—десяти минут» (И. И. Бродский), ясно одно: влияние Репина на студентов было велико и для многих оставалось ощутимым на протяжении всей их дальнейшей творческой деятельности. Репин увлек Грекова своим отношением к искусству как важнейшему делу жизни, утвердил в нем всегдашнее его стремление к реалистической правде в живописи, возбудил дремавший до той поры интерес к социальной, общественно значимой проблематике, вселил в молодого художника неприятные крайности «левых» течений.

Репин по достоинству оценил склонность Грекова к сочинению композиций, что всегда считал проявлением истинно творческого начала в художнике. Уже через месяц после возобновления занятий Греков завоевал на традиционном январском конкурсе эскизов первую премию за работу «Охота на лисицу» (1907). На весенней выставке ему была присуждена премия имени А. И. Куинджи за картину «Степная речка весной» (1907), а осенью за ряд летних работ, показанных на ежегодной академической выставке, он получил стипендию от Общества поощрения художеств в размере двадцати рублей в месяц. Это было значительной поддержкой для вечно нуждавшегося Грекова, которому прожить на то, что присылали из дома, было невозможно.

Однако вскоре Репин стал все реже и реже посещать свою мастерскую, а потом вовсе оставил преподавание — Греков не проучился у него и года. Оказавшимися без присмотра студентами временно занялся престарелый П. П. Чистяков, затем они были переданы его ученику В. Е. Савинскому. Спустя некоторое время Греков решает перейти к Ф. А. Рубо, который вел батальную мастерскую.

«Меня волновали его большие холсты, — признавался потом Греков, — мастерство, движение, просторы действия в его картинах. Особенное впечатление произвела

на меня панорама «Покорение Кавказа» *. Величественное, сильное искусство, какую мощную силу приобретают большие просторы, широкие горизонты! Я хотел у Рубо изучить приемы овладения большими холстами»²².

Рубо был противником продолжительного штудирования натуры и предпочитал «скоростные» постановки, считая, что баталист в первую очередь должен научиться схватывать общее, передавать характер движения в целом, не отвлекаясь на детали, развивать цепкую зрительную память, уметь работать в конечном итоге по воображению. Эти установки профессора привлекали Грекова. Нередко пропуская то или иное занятие (ради того, например, чтобы лишний раз побывать в Манеже и полюбоваться зрелищем выездки чистопородных лошадей), он тем не менее успевал наверстать упущенное и продолжал получать на конкурсах премии и награды.

Наиболее талантливых своих воспитанников Рубо пригласил в 1908 году в качестве помощников для установки и реставрации панорамы «Оборона Севастополя». Рубо исполнил это грандиозное произведение (о его масштабе говорят уже сами размеры полотна: длина — 115 и высота — 14,5 метров) к полувековому юбилею героической эпопеи: панорама была открыта в мае 1905 года. В связи с революционными событиями предполагавшийся приезд на церемонию открытия в Севастополь Николая II был отменен, и весной 1908 года панорама была перевезена в столицу лишь для того, чтобы монарх высочайше соизволил осмотреть ее и сделать свои замечания.

Предстояло в сжатые сроки восстановить заметно пострадавший при перевозке красочный слой, подогнать к изображению макетный (предметный) план и подгото-

* Греков имеет в виду панораму «Штурм аула Ахульго», выполненную Ф. А. Рубо в 1896 году для Тифлисского военно-исторического музея.



В отряд к Буденному. 1923

вить панораму к открытию в специально возведенном павильоне на Марсовом поле. В этой кропотливой работе Рубо помогали Греков, которого он относил к числу лучших своих учеников, известные впоследствии живописцы Михаил Авилов и Гавриил Горелов, а также Вартанес Ахикян, Макарий Безродный и Петр Добрынин.

После осмотра императором панорамы Рубо было предложено заменить фигуру адмирала П. С. Нахимова изображением главнокомандующего, князя Горчакова, а также убрать с картины показанные крупным планом выразительные фигуры солдат и матросов. В противном случае, было указано живописцу, все переделки будут произведены без его ведома. Рубо вынужден был скрепя сердце пойти на компромисс. Он вышел из конфликта



как настоящий художник: наутро, по словам Авилова, на раздражавшем царя месте «блестел свеженаписанный мощный взрыв, закрывавший своим пламенем и дымом яркие, незабываемые образы народных героев»²³. Фигура Горчакова так и не появилась, однако теперь и без нее панорама была открыта для всеобщего обозрения.

Осенью произведение было возвращено в Севастополь, и Рубо с помощниками предстояло выполнить примерно те же операции, что и в Петербурге. Грекову на этот раз были поручены наиболее ответственные места, в частности, те, где картина должна была незаметно перейти в макет: он «списывал» холст с предметным планом. Впоследствии художник с гордостью вспоминал свое участие в работе с Рубо и часто приводил слова Чистякова, восхищавшегося панорамой и утверждавшего, что «это искусство большое, сильное и красивое, что это искусство будущего»²⁴.

Много лет спустя, в 1926 году, Грековым было направлено письмо к Рубо с просьбой приехать в Севастополь и восстановить произведение в прежнем виде. В своем ответе знаменитый баталист, ссылаясь на слабое здоровье, выражал пожелание, чтобы его ученики сами воссоздали в панораме соответствующий участок живописи. В том же году группа художников во главе с Грековым и Авилым, облеченных доверием автора, восстановила уничтоженные некогда фрагменты композиции, в том числе и фигуру Нахимова. Так судьба вновь, уже заочно, свела ученика и учителя после того, как в 1910 году, накануне защиты Грековым диплома, внезапно прервала их отношения.

Тогда, получив заказ на исполнение панорамы «Бородинская битва», Рубо взял длительный отпуск, покинув своих подопечных перед самым выпуском из Академии. «На конкурс я вышел в неблагоприятный момент, — констатирует Греков. — [...] Мне пришлось работать большую

картину без руководства, без помощи»²⁵. Терзаясь сомнениями, Греков долгое время не мог выбрать саму тему для конкурсной работы. Скорее всего, именно с поисками значительной темы для будущей картины связано обращение молодого художника к образам народных героев прошлого. На весенних академических выставках появляются его эскизы «Степан Разин» (1910) и «Пугачев» (1911).

Как свидетельствует жена художника, Греков внимательно изучал исторические материалы о крестьянской войне XVIII века и тут же, по впечатлению от прочитанного, компоновал эскизы. Наконец, он остановился на мысли показать один из моментов собирания Пугачевым повстанческих сил в Яицких степях. Композиция «Пугачева» неожиданна своей простотой и лаконичностью. Группа всадников скачет по нескончаемой, нетронутой, поросшей седым ковылем степи. Тревожное состояние выражено и в суровой сосредоточенности казаков, молча спешащих навстречу опасности, и в характере пустынного, безмолвного пейзажа. Экспрессия достигается не разработкой сюжетного действия, а передачей контраста застывшего бескрайнего пространства — и целеустремленного, энергичного движения компактной, держащейся кучно группы всадников. «В этой небольшой вещи, — писал впоследствии близкий друг Грекова художник В. Н. Яковлев, — он уже, хотя и робко, пробует свой голос. И голос этот звучит удивительно верно. Его «Пугачев» — [...] не мрачный разбойник, а предводитель народного восстания, плоть от плоти его вольнолюбивого родного казачества. И по колориту и по композиции эта вещь позволяет видеть в молодом мастере будущего замечательного реалиста. [...] он безошибочно намечает свой творческий путь»²⁶.

Однако Греков вполне отдавал себе отчет в том, что представлять столь тенденциозную картину в качестве

выпускной работы рискованно — ему памятно было неодобрительное отношение к эскизу «Степан Разин» самого ректора, который даже велел переименовать работу и назвать ее более нейтрально — «Ватагой». Не закончив «Пугачева», Греков берется за сюжет из истории Отечественной войны 1812 года, который, возможно, был подсказан приближающимся вековым юбилеем изгнания французов из России и к тому же выглядел более естественным для выпускника батальной мастерской. В картине «Атака лейб-гвардии кирасирского полка» (1911)*, воспроизводящей один из эпизодов Бородинской битвы, Греков поставил себе задачей показать неудержимый, стремительный натиск конной лавины.

Изображение блестящей парадной формы кирасир, их белоснежных мундиров и вороненых металлических лат, сверкающих в свете полуденного солнца клинков, занесенных над высокими касками, умение свободно показать коня в сложных поворотах и ракурсах вовсе не означало еще слепого следования художника эффектным, но довольно трафаретным образцам официальной батальной живописи с ее неумеренными «кавалерийскими восторгами», в чем упрекают Грекова некоторые исследователи. Правы скорее те, кто за традиционностью приемов видит в картине явные признаки сложения собственного, достаточно своеобразного подхода к изображению боевых сцен. Построение пространства с типичным для Грекова перенесением основных масс изображения вглубь, освобождением простора вокруг и использованием «высокого горизонта», а также экспрессия в передаче напора сыплющейся по скошенному хлебному полю сквозь вспышки взрывов и облака пороховой гари конницы позволяют говорить о том, что в этой картине художник сумел найти то главное, что сделало впоследствии чрезвычай-

* До 1957 года картина эта была известна под названием «Атака кавалергардов под Аустерлицем».

чайню близкую ей по композиции картину «Кавалерийская атака» (1927) одной из наиболее значительных в творчестве Грекова зрелого периода.

Впрочем, и эта работа не принесла художнику удовлетворения. Видимо, отсутствие необходимого личного опыта тяготило живописца, лишало его уверенности в правде изображенного. В подавленном состоянии Греков оставил работу и отправился домой. Срок подачи конкурсной картины неотвратимо приближался, до него оставалось всего несколько месяцев.

Окунувшись в привычную среду, Греков внезапно приходит к смелому решению взять для своей картины сюжет из казацкого быта. В основу замысла был положен, по словам живописца, тяжелый труд под палящим южным солнцем. В картине «Воле в плугу» (1911) он показывает близкий, хорошо знакомый ему по собственному опыту момент пахоты.

Во весь большой по размеру холст — пыльная, ссохшаяся от зноя земля, покрытая извилистыми оврагами, с горизонтом, тающим в дымке знойного марева. По склону холма, за которым открываются дали побуревшей степи, медленно движутся три пары усталых разношерстных волов. Их грузная размеренная поступь и склоненные под тяжестью деревянного ярма крутолобые головы убедительно передают нелегкий характер земледельческого труда. Резкая темно-лиловая тень, падающая от упряжки вперед, под ноги быков, соединяет их фигуры, данные общим силуэтом, с пейзажем, что придает композиции цельность, монолитность.

В картине отчетливо проявились определяющие черты складывающегося индивидуального грековского стиля: следование неприкрашенной правде подлинной действительности, убежденный демократизм воззрений, пластическая цельность, лапидарность композиции. Строгий отбор главного, наиболее существенного, всегдашнее четко

выверенное соотношение центральной группы, выделенной и композиционно, и колористически, — и выступающего в качестве фона окружающего пространства, пейзажа. Все внимание сосредоточено на основной группе, остальное — фигура погонщика в красной рубаше, белые хаты, рыжие балки — затянуто клубами пыли, вздымаемой плугом. В то же время пейзаж играет большую роль в создании не только среды, но и эмоционального строя произведения.

Написанная широко, пастозно, картина, без сомнения, во многом была еще несовершенна: резкость рисунка, несгармонированность цвета, разрозненность красного, оранжевого, зеленого, фиолетового, звучащих диссонансом; определенное однообразие живописной техники говорит о неопытности молодого художника. Он и сам признавал недостатки своего холста, но в то же время «Волы в плугу» были дороги Грекову как картина, за которую он получил звание художника. Это в полном смысле программная работа, в которой живописец создал необычайно выразительный, запоминающийся, типично «грековский» образ.

Руководство Академии не сумело распознать самобытность таланта молодого художника, и право заграничной поездки, на которую втайне надеялся Греков, мечтавший об Испании, было предоставлено другим лицам. Исполнение же детской мечты — воспроизведение его картины на обложке «Нивы» — служило теперь не особенно большим утешением.

«Да, Митрофан, подвели тебя твои быки», — говорил Грекову случайно встретивший его на Невском проспекте Бурлюк, тогда уже громко именовавший себя «директором-распорядителем футуризма». Подбадривая товарища, призывая его не отчаиваться, Бурлюк начал темпераментно излагать свои идеи о революционной роли в искусстве кубизма, футуризма, противопоставляя их «давно

Отбитый у денинцев английский танк. 1924

набившим оскомину» реалистам, передвижникам, и предлагал Грекову перейти в свой лагерь. «Кто не забудет своей первой любви, не узнает последней. Брось его, этот твой реализм, переходи ко мне! В кубо-футуризм переходи. Шумный успех я тебе гарантирую», — убеждал Бурлюк²⁷.

Нельзя сказать, что старый приятель не заронил сомнения в душу Грекова. Вспоминая незадолго до смерти этот эпизод, он с полной серьезностью заключил свой рассказ словами: «Приходилось делать выбор». В этом ему помогали здоровое чувство реализма, неистребимая стихийная тяга к правде и жизненности в искусстве. Они надежно ограждали Грекова как от влияния эпигонской позднеакадемической живописи (еще в юности, в 1902 году, он подшучивал над С. Колесниковым, работавшим ради заработка над большим холстом с изображением Андрея Первозванного: «Эх, Степан, ну что ты связался с богами!»), так и от увлечений псевдоноваторскими, ультрасовременными течениями, которые художник квалифицировал как возвращение к примитиву и с которыми всю жизнь боролся, не только давая им резкие отповеди, но и противостоя им высоким реализмом собственного творчества.

Окончание Академии было ознаменовано сразу несколькими радостными событиями в жизни Грекова: в ноябре 1911 года «за отличные познания в живописи и научных предметах» он был удостоен звания художника, вскоре состоялось бракосочетание Грекова и его сокурсницы Антонины Малеевой, и, кроме того, ему была восстановлена настоящая фамилия.

Первый год самостоятельной работы приносит художнику ряд успехов. Он получает премию имени А. И. Кунинджи на весенней выставке 1912 года за этюд с натуры «Мастерская», его картины «На Выборгской стороне» и «Весенний дворик (Ломовой и сапожник)» (обе 1912 г.)

назначаются советом Академии на Международную выставку в Мюнхен, откуда последняя приобретается Лондонским городским музеем.

Призванный в конце 1911 года для отбывания годичной воинской повинности, Греков был зачислен вольноопределяющимся в казачий лейб-гвардейский Атаманский полк. Эта привилегированная часть, носившая свое название в честь бывшего командира, героя Отечественной войны 1812 года атамана М. И. Платова, была расквартирована в Петербурге. Вскоре кирасирский полковник А. Н. Коленкин, друг семьи Малеевых, любитель истории, знаток и коллекционер живописи, помог получить Грекову большой заказ на создание нескольких картин для гвардейских полков.

Первой появилась картина «Атака лейб-гвардии кирасирским полком французской батареи под Кульмом в 1813 году» (1913). Греков писал ее легко, с увлечением, пользуясь советами консультантов, знатоков военной истории, амуниции и оружия. По мере продвижения этой работы Греков получил заказ на картину «Атака французской батареи гвардейской пехотой в сражении при Бородине 26 августа 1812 года» (1913).

После демобилизации Греков создал еще три картины из истории Павловского, кирасирского и гренадерского полков. Одна из них по-прежнему посвящена эпохе наполеоновских войн («Лейб-гвардии Павловский полк в сражении под Фридландом 14 июня 1807 года», 1913). Две другие воспроизводят боевые эпизоды из русско-турецкой кампании 1877—1878 годов («Атака лейб-гвардии гренадерского полка на турецкие позиции под Горным Дубняком», 1914) и Северной войны 1700—1721 годов («Атака шведов ярославскими драгунами», 1913—1914).

Если рассматривать эти работы с точки зрения становления творческой индивидуальности художника, в контексте его наследия в целом, можно сказать, что он искал

здесь подступы к тому, чтобы показать войну не театрально и подняться над преобладавшей в батальной живописи на протяжении долгих десятилетий преувеличенной патетикой, вступающей в вопиющее противоречие с подлинным ликом войны мишурной красотой и церемониальной торжественностью, свойственными скорее плац-парадным экзерцициям, нежели реальным боевым действиям.

Возможно, в этих картинах сквозит несколько излишне рационалистическое построение композиций, но объясняется это просто: отсутствием знания подлинной боевой обстановки, опыта участия в сражениях, который более всего способен наделить произведение баталиста непрекращаемой убедительностью. Об этом говорил В. В. Верещагин, именно это придавало силу воздействия работам В. Д. Поленова, к такому же выводу пришел впоследствии и сам Греков. «Знаете, — говорил он В. В. Мешкову, — военным художником может быть далеко не всякий, хотя бы и самый одаренный живописец и рисовальщик. Надо очень хорошо изучить военное дело, знать его тайны, запахи, уметь точно представлять действия войсковых масс, их подразделений и отдельных солдат и офицеров. Короче говоря, надо непременно побывать в шкуре военного человека, понюхать пороху [...] А самое главное, надо ближе узнать народ на войне, почувствовать его дух»²⁸.

Главный итог работы над серией картин — и в этом смысле она сыграла важнейшую роль в формировании Грекова-баталиста, в определении его кредо — заключался в том, что в них художник нащупывал подступы к передаче подлинного драматизма боевых эпизодов. Недаром в качестве сюжетов живописец выбирает кульминационные моменты сражений — штурмы, атаки, приступы. Особенно показательна в этом отношении картина «Атака шведов ярославскими драгунами». Нападающие и оборо-



Тачанка. (Пулеметам продвигнуться вперед!) 1925

няющиеся показаны не грациозными фехтовальщиками, а воодушевленными боем непримиримыми врагами, яростными противниками. Не механическая сумма отдельных поединков, а сильные человеческие переживания: азарт погони, ожесточение боя занимают Грекова. Помимо всего прочего, с работой над картинами этой серии связано и первое приближение художника к использованию методов и приемов панорамной живописи, занимавшей его мысли до конца жизни, — в первую очередь это касается отличающейся вытянутым по горизонтали форматом (соотношение сторон 1 : 2,5) картины «Атака под Горным Дубняком».

Завершив свой труд, живописец отправился на юг к родным, где его застало известие о начале войны и всеобщей мобилизации. Греков был призван нижним чином в действующую армию и вскоре, в октябре 1914 года, в составе 19-й особой казачьей сотни оказался на германском фронте, в Белоруссии. Подобно своему академическому товарищу Авилову, Греков служил конным ординарцем для связи, доставляя срочные пакеты от командования на передовую, донесения из частей — в штаб. В течение всех четырех лет пребывания на фронте Греков не расставался с двумя объемистыми тетрадями, которые дают теперь представление о том, что попадало в поле зрения художника, привлекало его внимание.

Первая акварель была выполнена по дороге на запад, в теплушке железнодорожного эшелона — «В пути на германский фронт». Многие другие этюды, наброски и зарисовки также передают живые моменты походной жизни, типы фронтовиков, характер пейзажа прифронтовой полосы: голой, изрезанной окопами и ходами сообщения, изрытой воронками равнины, опустевших, покинутых жителями селений с разбитыми зданиями, солдатских погостов. Встречается и целый ряд эскизов предполагаемых композиций со схематично обозначенными основными группами



и сопровождающими их записями определяющих цветовых отношений.

В отличие от многочисленных рисунков, поставлявшихся в то время художниками-корреспондентами иллюстрированных журналов, беглые, часто незаконченные эскизы Грекова являются несравненно более серьезными, вдумчивыми, лишенными какого бы то ни было налета шовинистических настроений, лжепатриотического дурмана. В основном в рисунках и акварелях Грекова («Письмо на родину», «В походе», «Горнист», «Волки напали», «На пост», «С разведки», «Дозоры») запечатлен нелегкий походный и окопный солдатский быт — к изображению боевых эпизодов он обращается лишь в отдельных случаях.

Несколько акварельных композиций художника, появившихся в 1915—1916 годах, были воспроизведены благотворительным Комитетом для оказания помощи воинским чинам и их семьям в виде открытых писем: «У проволоки», «Отстреливаются», «Высматривают», «Дозоры вперед!», «Подожгли». Живописные работы этого периода были долгое время неизвестны исследователям. Теперь установлено, что художник создал несколько картин, местонахождение части которых еще не выяснено, иные же не дошли до наших дней («Бой под Берзалупами», 1916).

В работе «На позиции» (1915) Греков повествует о горькой участи солдат-пехотинцев, оказавшихся брошенными на бесконечные дороги войны, передает тяжкое ощущение неоправданности переживаемых людьми невзгод и лишений. То же убеждение в вопиющей бессмыслице войны, ее жестокости, о которых на страницах своего дневника мучительно размышлял Греков, в конце концов приведший к выводу о том, что причина «страшных разрушений и уничтожений [...] причина войны лежит в организации самого общества»²⁹ — это убеждение сказалось и в таких работах, как «Оставленный в Преджборье»,

«Раненых выносят», «Ушли из боя» (все 1916 г., экспонировались на выставке Общества русских акварелистов в 1917 г.).

В отличие от ранних своих картин, Греков теперь нередко избегает прямого показа военного столкновения, предпочитая обращаться к изображению арьергардов и тылов: «Гвардейский Атаманский казачий полк на русско-австрийском фронте» (1916). Даже это полотно, созданное в период знаменитого брусиловского прорыва, отличается сдержанностью трактовки, ничем не напоминая собой громкую военную реляцию.

В конце 1916 года во время ночного перехода под Грековым был убит его любимый конь Бурый. Тяжело раненный при падении, художник долго лежал в госпитале, затем был признан негодным к несению воинской службы и весной 1917 года демобилизован из армии.

Возвращаясь на родину вскоре после свержения монархии, Греков в полной мере мог ощутить признаки надвигающихся новых социальных потрясений и перемен. Октябрь был встречен художником с воодушевлением, он собирался приехать в Петроград, но ход событий помешал ему осуществить свое намерение. Казачий военно-революционный комитет во главе с Федором Подтелковым не сумел противостоять натиску войск атамана Каледина, опиравшегося на поддержку немцев, и вскоре Дон сделался оплотом контрреволюции.

Обосновавшись в Новочеркасске, Греков получил от городских властей предложение написать картину символично-мистического содержания, долженствующую прославить правительство доблестного «всевеликого Войска Донского». От заказа Греков решительно отказался, так же как и от сотрудничества в белогвардейской печати. Находясь в крайне стесненных обстоятельствах, вынужденный охотиться на галок и ворон, которые стали чуть ли не ежедневной пищей художника и его жены,

Греков считал для себя более приемлемым заняться иллюстрированием учебника по географии края, а также созданием небольших картин из истории донского казачества для собрания Новочеркасского краеведческого музея. С сентября 1918 года он преподавал рисование и чистописание в мужской гимназии, успевая одновременно исполнять ради дополнительного заработка обязанности секретаря музыкальной школы. Неустроенность, постоянные бытовые заботы приводят, как пишет Греков в автобиографии, к полной невозможности заниматься творческой работой. Случайно встретив однажды командира полка, в котором служил на фронте, Греков на вопрос о причине подавленного состояния ответил: «Мы, художники, — лишние люди». За этими словами стояла принципиальная позиция человека, для которого существующие порядки были абсолютно неприемлемы. «Я не хотел соединять свою судьбу с теми, от кого всю жизнь видел только оскорбления и унижения. И по убеждениям и взглядам я не был с ними и никогда не верил в движение белых», — утверждает Греков³⁰. Не удивительно, что, настоятельно побуждаемый осенью 1919 года генералом Богаевским к эмиграции (тот отказывался выплатить художнику гонорар, обещая сделать это за границей), художник был возмущен и категорически отверг предложение покинуть Родину.

За 1918—1920 годы перед Грековым прошло много событий, он явился свидетелем ожесточенной классовой борьбы, носившей на Дону чрезвычайно острый, непримиримый характер. На его глазах происходили становление власти Советов, провал антинародной авантюристической политики Каледина и Краснова, героическая оборона от белых Ростова и Царицына, упадок и бесславный крах армий Корнилова и Деникина и, наконец, победоносное наступление Первой Конной армии, принесшей долгожданное освобождение. «Мне пришлось непо-

средственно наблюдать походы, движения войск, бои,—свидетельствует Греков.— Меня захватывает грандиозность движения, хочется писать по живым, свежим впечатлениям»³¹.

Одна за другой появляются работы живописца, постепенно составившие цикл о ходе гражданской войны на юге России. При этом задолго до восстановления Советской власти, когда исход борьбы был не ясен, когда Деникин угрожал Москве, в обстановке белого террора художник раскрыл в своих работах обреченность белогвардейщины. Об этом позволяют говорить такие картины, как «Бредут», «Отступают», «Корниловцы на привале» (все 1919 г.), а также появившиеся несколько позже «Бездорожье» (1920) и «Отверженные» (1922). Не только одни названия, но и весь образный строй этих полотен недвусмысленно выражает отношение Грекова к своим «героям» — участникам провалившегося Кубанского похода Добровольческой армии от Ростова на Екатеринодар.

Если в первых двух работах согнувшиеся, разобщенные фигуры в разномастном обмундировании, пусть устало, полуавтоматически, забыв о воинской субординации, но все же совершают по инерции свое действие, корниловцам дальше идти уже некуда. Расположившись на ночевку прямо в открытом поле, на обочине грязной дороги, сложив на голую землю тяжелораненых рядом с уже умершими, люди из отступающего отряда охвачены полнейшей апатией. Глухая осень, надвигающийся ночной мрак, тревожная полоса света на горизонте передают и оцепенелость природы, и мрачное ощущение тупика, абсолютной безнадежности, бесперспективности целей и дела деморализованного воинства.

Тема неотвратимости безрадостного конца, возможно, наиболее ярко воплотилась в картине «Отверженные», как бы завершающей данный ряд произведений. Греков показывает застигнутую посреди степи бурanom офицер-

скую часть, еще недавно — отборные батальоны, цвет деникинской армии. Одеты белогвардейцы легко, многие — в тонких шинелях, с надвинутыми поглубже фуражками и нахлобученными башлыками, с солдатскими винтовками на плечах, поблескивающих золотом погон. Благодаря умелому построению композиции и передаче кажущегося нескончаемым движения колонны, соотносённости масштабов фигур и фона, меткой характеристике образов картина вызывает ощущение исторической обречённости изображённых людей. Но развенчание белого движения — лишь одна сторона творчества Грекова тех лет. Постепенно у художника нарастает интерес к действиям красных — и партизан, и регулярных частей. Еще до прихода в Новочеркасск Первой Конной он пишет картины «Стремительный натиск краснопартизанского отряда» и «Красноармейцы врываются в станицу, занятую деникинцами» (обе 1919 г.).

Первой работой, созданной при Советской власти, стало полотно «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского» (1920), в основу которого легли собственные впечатления художника. Ранним утром 7 января 1920 года, на следующий день после начала наступления, Красная Армия вошла в город. Греков из своего дома, оказавшегося накануне в зоне боевых действий, наблюдал, как по Колодезной улице, где он жил тогда, растянулась колонна пехотинцев — бойцов рабочего отряда.

На сравнительно небольшого размера фанерной доске (холстом художник тогда не располагал и писал на крышке старого ящика) запечатлен широкий по охвату пейзаж городской окраины с приземистыми домами, сарайчиками, глухими заборами и уходящей вдаль перспективой улицы. В мглистом тумане, заволакивающем центр города, вырисовывается купол собора, с колокольни которого обороняющиеся обстреливали из пушки красный бронепоезд. Четко выделяются темными силуэтами на побу-

Кавалерийская атака (Атака Первой Конной). 1921

ревшем подтаявшем снегу фигуры красных воинов. Выразительно охарактеризован командир головного отряда, стоящий, молодежато уперев руки в бока, со щегольски подвязанным за спиной красным башлыком. Правдиво очерчены и другие персонажи, причем художник не акцентирует внимания на ком-либо из группы, подчеркивает общую для всех спокойную деловитость, неторопливость, уверенность.

Одним-двумя меткими штрихами Греков умеет передать товарищеский характер взаимоотношений между красноармейцами, показать истинно народный характер молодой армии. Картина решена в жанровом, бытовом плане, и это придает особую естественность и теплоту ее общему настроению. При всей достоверности картина не страдает сухой протокольностью: в ней создан эмоциональный образ просыпающегося, оттаявшего после стужи города; утра нового, мирного дня; рассвета, пришедшего на смену ночному мраку.

Значение этой непритязательной композиции выходит за рамки творчества самого художника, а некоторые исследователи склонны оценивать ее как одну из лучших в творческом наследии Грекова. Дело в том, что к началу 1920-х годов престиж станковой картины как формы живописного искусства чрезвычайно упал, причиной чего явился целый ряд факторов как внутреннего порядка, лежащих непосредственно в сфере искусства, так и внешнего, воздействующих из области общественной жизни. К числу первых относится пренебрежение сюжетной, тематической, а в конечном итоге — и содержательной, идейной стороной искусства, вылившееся у представителей крайне «левых» течений в принципиальное отрицание станковизма вообще.

В ряду других причин — псевдореволюционные положения вульгаризаторов о том, что с приходом социализма рухнет не только материальный базис капита-

лизма, но и вся его надстройка — идеология, культура, искусство, в том числе и станковая картина — «порождение буржуазного строя».

В конце 1910-х—начале 1920-х годов, когда, по словам Н. Н. Пунина, в изобразительном искусстве осуществлялась «художественная диктатура творческого меньшинства», направленная против «ихтиозавра»³² реализма, когда, как свидетельствует И. Э. Грабарь, «все реалистическое, жизненное, даже просто все «предметное» считалось признаком некультурности и отсталости, многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических замашек» [...]»³³, а иные, забывая о творчестве, погрязали в пучине словесных споров, мало кто из художников брал на себя смелость работать, исходя из принципов русской реалистической картины второй половины XIX столетия.

Греков был одним из тех, кого не коснулись веяния столичного «авангарда», кто продолжал идти своим путем, не боясь показаться провинциальным, отстать от века. В числе первых он начал осваивать и разрабатывать в искусстве новые темы, новые сюжеты и образы, которые несла с собой сама жизнь, и воплощать их именно в картинной форме. Конечно, на этом пути у художника были и провалы, срывы, ощущалась некоторая робость в овладении новым материалом, в живописной, художественной его подаче. На первых порах он оказывался нередко не в состоянии довести свои наброски, эскизы до степени пластического совершенства. Этим объясняется большое количество беглых эскизов композиций, которые не завершены по исполнению и не претендуют на большие обобщения, представляя зрителю как бы отдельные эпизоды гражданской войны: «Допрос», «Предостережение», «Разведка получает ценные сведения», «Спор о земле», «Старик и фронтовик» и другие (все 1921—1922 гг.).

В ряде работ этого периода ощутимо даже снижение уровня профессионального мастерства, что можно объяснить по-разному. Сам художник видел причину этого в стремлении прежде всего поспеть за живыми явлениями действительности, охватить их во всем многообразии: «Ждать было нельзя, — эти сюжеты захватывали меня и сами попадали на холст, артистически, формально не обработанные [...]»³⁴

Неудовлетворенность сделанным, стремление к более ясному, выпуклому выражению своих «затей» гарантировали непрерывное развитие художника, его творческий рост. Он был из тех, кто умеет учиться на своих ошибках, и, поставив себе девизом «не дрожать над каждым своим мазком», год от года сознательно и целеустремленно развивался как художник-композитор, как живописец-колорист.

Одной из наиболее удачных работ Грекова начала 1920-х годов явилась картина «Подвоз орудий и снарядов к Новочеркасску» (1920). Возникшая как завершение и обобщение работы над несколькими эскизами на подобную тему, появившимися опять-таки в результате личных наблюдений («Подвоз снарядов на волах», «Артиллерия на волах», обе 1920 г.), картина несет в себе черты монументальности, дает пример широкого, эпического решения темы единства народа и Красной Армии, тыла и фронта.

Очевидец свидетельствует, что на VII выставке АХРР, подойдя к подобным картинам Грекова, зрители «оглядывались, как бы смущенные и обрадованные, и, указывая на полотна, говорили: «Так было, это правда»³⁵. Эти драгоценные крупницы «художественно обретенной правды» были и в ряде небольших, подчас весьма приблизительных по рисунку и живописи эскизах, выставленных в 1920 году в только что созданном в Новочеркасске Центральном рабочем клубе имени Ф. Г. Подтелкова («Доп-



рос», «Застава», «Красные казаки в степи» и другие — всего 15 работ).

В один из своих приездов в город клуб посетил К. Е. Ворошилов, в то время командующий Северо-Кавказским военным округом. Заинтересовавшись творчеством художника, он вызвал Грекова в Ростов для личного знакомства*. В Политуправлении и Реввоенсовете округа живописец делится своими планами о создании серии картин «Гражданская война», встречает поддержку и получает первый заказ на выполнение ряда портретов героев войны. В 1923 году Греков пишет командиров Первой Конной армии Дмитриева, Коробкова, Левандовского, Литунова, Пархоменко, делает карандашные зарисовки Ворошилова и Буденного. Тогда же появляется небольшая картина «Ворошилов и Буденный у костра». Эта ночная сцена заметно выделяется среди прочих работ необычностью своего решения — над бытовой достоверностью в ней начинает явно преобладать романтическая взволнованность, сильнее звучит подтекст... (После выставки картина была подарена Ворошилову вместе с этюдом его боевого коня Маузера.)

Еще не исследована всесторонне роль Ворошилова в деле становления советского искусства. Известно одно: многим художникам он оказывал большую помощь, содействие, а главное — неоценимую моральную поддержку. Грекова он ставил высоко, постоянно интересовался его творчеством, вникал в заботы художника — вплоть до того, что сам привозил ему из Москвы масляные краски. Не случайно Греков, называвший Ворошилова Третьяковым нашего времени³⁶, писал впоследствии, что

* К тому времени Греков добровольцем вступил в Красную Армию (3 ноября 1920 года он был зачислен в политсостав). Служил в должности руководителя кружка изобразительного искусства на кавалерийских, пулеметных, пехотных курсах, а также в клубе курсов усовершенствования командного состава. Грекову приходилось не только преподавать, но частенько выполнять также лозунги и афиши.

Бой за Ростов у станции Генеральский мост. 1927

благодаря ему не даром прожил те годы.

Поездки в Ростов к руководителям Первой Конной становятся регулярными — иногда художник жил у них по целой неделе. Беседы с С. М. Буденным, К. Е. Ворошиловым и Е. А. Щаденко способствовали более глубокому пониманию живописцем смысла происходящих событий, подсказывали ему некоторые темы и образы. Так, по воспоминаниям Буденного, великолепного рассказчика, созданы многие картины: «Въезд в Шаблиевку Первой Конной», «Замерзшие казаки генерала Павлова», «Удар Первой Конной под Воронежем» (все 1927 г.), «Бой под Егорлыкской» (1928—1929) и другие.

Весьма показательно, что Греков черпал в рассказах очевидцев и участников событий особую достоверность, убедительность, в полной мере сохраняя при этом в освещении своих сюжетов простор творческого воображения, фантазии. Работы его никогда не производят впечатления сухой, педантичной реконструкции отдельных конкретных эпизодов боев или походной жизни; автор избегает как перзчислительности, так и внешней занимательности. Его картины ценны не одной точностью деталей и подробностей, но правдивой передачей целого, умением ненавязчиво, тонко выделить определенную мысль, проникнуть в суть изображаемого, прийти к большому обобщению.

Даже в скромных сценках, решенных чуть ли не в бытовом плане, живописец умел передать смысл происшедших перемен, показать народный характер борьбы за новую власть. Подобной широтой взгляда на жизненные явления отмечены такие его работы, как «Красное знамя в Сальских степях» или «В отряд к Буденному» (обе 1923 г.). Последняя картина — небольшая по размеру, сюжетно незамысловатая, прошла надежное испытание временем и прочно утвердилась в истории советской живописи как подлинный «маленький шедевр»³⁷, как «клас-

Бегство белых из Новочеркасска в 1920 году (Отступление деникинцев). 1927

сический образец воплощения правды жизни в искусстве»³⁸.

Бескрайним, пустынным степным шляхом устало и неспешно движется верховой. В поводу у него — заводной (запасной) конь с притороченной к седлу походной сумой и винтовкой. Долгий и небезопасный путь позади: привычно, чуть ссутулившись сидя в седле, человек прикрепляет к своей шапке-кубанке алую ленту бойца Красной Армии.

Чрезвычайно простая по композиции, лишенная каких бы то ни было подробностей, способных отвлечь внимание зрителя, картина наполнена глубоким переживанием, идущим от горячей любви художника к своим землякам, простым труженикам. Немногословный, сдержанный до скупости в выражении чувств, Греков, избегая «громких слов», способен за будничностью эпизода показать его значительность. за напряженностью думы человека — ощущение бесповоротности его решения. Свободная живопись картины, хорошо передающая и зеленеющую весеннюю степь, и пронизанную солнечным светом дрожащую воздушную дымку, сгущающуюся у горизонта, одинаково широкая и уверенная и в обрисовке фигур лошадей, и в передаче пыльной дороги, сухих стеблей трав, нисколько не мелочная даже в трактовке лица человека, удивительно органично сопрягается с психологической содержательностью образа. Мысль, столь призывно, остро-плакатно выраженная в знаменитой работе Д. С. Моора «Ты записался добровольцем?», воплощена у Грекова как закономерный итог нелегкой думы человека, в равной мере привычного и к крестьянскому труду, и к несению воинской службы, судя по всему, бывшего фронтовика, вновь взявшегося — уже по своей воле — за оружие.

Картина весьма показательна для творческого метода Грекова, который считал необходимым идти в искусстве от конкретного случая, от единичного явления к более

Бой под Егорлыкской (Бой у Нижнего Егорлыка). 1928—1929

широкому, обобщенному постижению жизни. Художник сумел вскрыть и образно показать истоки непобедимости народной армии. Сам приход к красным нового бойца — не только итог его прежней жизни, но и начало новой. В этом смысле картина «В отряд к Буденному» выступает своеобразной антитезой работе «Бездорожье» (1920), где показан один из тех «стариков-казаков», которые были опорой донской контрреволюции и составляли обычно костяк карательных отрядов. Теперь у него, по словам художника, все в прошлом. Он блуждает по голой, безлюдной степи как затравленный хищник, которому будущее не сулит ничего хорошего. В создании общего эмоционального строя произведения здесь, как и в других работах Грекова, огромная нагрузка ложится на пейзаж.

Особенно ярко это качество работ Грекова проявилось в так называемой «лунной сюите», где художник уверенно разрешал сложные колористические задачи.

Как обычно, на синтезе непосредственных впечатлений и яркого творческого воображения возникла у Грекова символическая по своему характеру картина «Отбитый у деникинцев английский танк» (1924). Эта энергично фрагментированная, броская, лаконичная композиция, построенная на пересечении диагоналей, сложных соотношениях необычных, сильных ракурсов, резких перспективных сокращениях, отличается в то же время единством, ясностью и цельностью. Картина очень динамична при полном отсутствии в ней движения: изображенная сцена как бы сохраняет азарт минувшего боя, передает всю его ожесточенную скоротечность.

В призрачном лунном свете, на сияющем снежном покрове резко выявлены объемы недвижной громады танка, бросающего резкую синюю тень, очертания застывших в причудливых позах фигур убитых — сраженного на всем скаку красного казака, двух танкистов, окоченев-

ших конских трупов. Возможно, эту картину, как никакую другую у Грекова, отличает красноречивая скупость в отборе выразительных деталей. Подготовка к созданию композиции велась на протяжении трех-четырех лет, зато потом работа пошла легко и быстро: выношенная в сознании картина как бы сама собою легла на холст.

Этой легкости исполнения предшествовала интенсивная работа по изучению зимнего пейзажа на ночных прогулках. Следуя заветам Костанди, Греков постоянно тренировался в умении «писать глазами», развивал зрительную память. Эти походы «на этюды» без этюдника, в накинута на плечи бурке были настоящей страстью Грекова, любившего «слушать вьюгу», которая навевала ему сюжеты некоторых картин.

В работе «Ночная разведка» (1924) — тот же светящийся снежный наст, ночная мгла, следы, заносимые поземкой, но этот холст производит совершенно иное впечатление. Не само действие, не кульминация его и не развязка, а ожидание, предвкушение драмы занимают здесь художника. Состояние возбужденной сосредоточенности, обостренного внимания, чувство опасности затеянного предприятия переданы и остротой сюжетного решения, и своеобразной асимметрией в целом уравновешенной и стройной композиции, и тонкой колористической разработкой пейзажного в основе холста с его легкими лессировками и гармоничностью цветовой гаммы.

Произведения, составляющие «лунный цикл», являются ярким свидетельством того, что творчество Грекова ценно не одной исключительной правдивостью в воспроизведении реальных исторических фактов, но прежде всего — своей глубокой образной насыщенностью, силой поэтического переживания и эмоциональностью воплощения замысла. Весьма показательна в этом отношении и появившаяся значительно позже, но чрезвычайно близкая по своему мотиву этому кругу произведений карти-

на «На другой день в станице Платовской» (1934). Посвященная первой крупной победе только что сформированного отряда Буденного, в результате которой было уничтожено несколько сот белогвардейцев и захвачены большие трофеи, художник избегает показа военной сцены. Картина, по сути, носит пейзажно-анималистический характер: оседланные лошади у брошенного на снег сена возле покосившихся бедняцких хижин. В основу замысла ложится не событийная сторона, а общий характер сурового, тревожного времени, глубина человеческого переживания происходящего. Восприятие Грековым современных ему событий романтично. Вовсе не «эффект присутствия»³⁹, как считают некоторые специалисты, писавшие о Грекове, главенствует в лучших его произведениях, а как раз способность подняться над единичностью, случайностью, внешностью явления, отвлечься от ненужных подробностей, способность побудить зрителя к самостоятельной работе мысли, памяти, воображения — к сотворчеству.

Как писал о Грекове его ближайший товарищ и соратник Н. Г. Котов, художник «вырабатывал такое мастерство, которое крайне лаконично, без рабского подражания ненужным мелочам, выражало бы самую суть, живописный синтез изображаемых явлений»⁴⁰. Непреходящее значение его работ, по словам В. Н. Яковлева, в том, что он как «подлинный живописец» далек от иллюстративности и всегда «взволнованно вживается в свою тему»⁴¹. Картина «На другой день...» как раз и дает пример блестящего живописного решения избранной темы, являясь по оригинальности композиции и насыщенному, плотному, построенному на контрастных сочетаниях колориту одним из наиболее высоких достижений в творчестве художника.

В 1924 году сбылась давняя мечта Грекова: он получил мастерскую на улице Песчаной, носящей теперь имя

художника, с широким видом на степные просторы. Появилась возможность работать над более масштабными по размерам вещами. Первым крупным холстом, превосходящим по величине ранее созданные, стал «Разгром корпуса генерала Кржижановского» (1924).

Греков умело организует обширное пространство картины, четко и компактно разместив основную массу изображения в центре и оставив окружающее его поле не занятым. Основная композиционная идея — вражеский отряд окружен, и пути к отступлению нет — поддерживается соответствующей эмоциональной трактовкой пейзажа. Мрачное освещение, низко нависшие рваные облака, ветер, вздымающий снежные вихри и мечущиеся, загнанные в западню люди, рухнувший на скаку конь — все в картине создает обстановку безжалостного боя, когда в плен не сдаются и сражаются до последнего. Неумолимый, яростный натиск красных кавалеристов, отчаянное сопротивление белых предстают в изображении Грекова как внушительное зрелище трагического конца выступивших против народа сил.

Иной образ создан в картине примерно того же излюбленного Грековым размера (1,3×3 м) «Взятие Новочеркасска» (или «Жлобинцы под Новочеркасском в 1920 году», 1925). Это образ победы, завоеванной единым порывом устремившихся в атаку буденновских конников. Картина не далась художнику сразу: он долго выискивал точку зрения, выбирал сам момент действия, определял характер движения; как ни странно, прийти к окончательному, столь убедительному решению ему мешали собственные наблюдения, а возможно, и рассказы Д. П. Жлобы. В конце концов художник решил, что картина «не заладилась», и отложил ее. Лишь со временем Греков отказался от первого варианта композиции 1920 года, где довольно пассивно воспроизводилась сцена осторожной переправы красных бойцов через Тузлов

по доскам, настеленным на лед замерзшей реки. Со льда художник постепенно перемещал своих героев на берег, располагая их вдоль городского холма, потом — на железнодорожную насыпь; и вот, словно вырываясь слева и справа от зрителя, скачут вперед, по направлению к городу, над крышами которого поднимается утренняя заря, всадники, перевязанные через плечо белыми полотенцами (это поможет в схватке отличить своих от врагов).

Картина отличается цельностью композиционного и цветового решения, хотя все в ней построено на резкой перебивке масштабов, на контрастах крупных фигур переднего плана и более мелких — в глубине; на прерывистом, то ускоряющемся, то тормозящемся движении, на прихотливой игре силуэтов и мерцающих вспышек ярких красок, сведенных в конечном итоге к единству. Все держится здесь на умении выразительно и лаконично передать динамику боя, его драматизм, выделить смысловой центр композиции, привлечь внимание зрителя к существенным деталям и лишь намеком дать необходимые подробности.

Показанная на восьмой выставке АХРР 1926 года «Жизнь и быт народов СССР», картина заметно выделялась среди представленных на ней произведений других видных советских художников и обрела широчайшую популярность, будучи воспроизведенной массовым тиражом, издательством Ассоциации.

Еще бóльшую славу завоевала другая картина Грекова того же 1925 года — его знаменитая «Тачанка», или, как называл ее сам автор, «Пулеметам продвинуться вперед!». Произведение это очень показательно для Грекова. В картине сравнительно небольшого размера создан поистине монументальный, героический, символично-реалистический образ. Он темпераментно и ярко передает характер самого мобильного и наиболее грозного вида оружия гражданской войны, являясь в то же время воплощением



Трубачи Первой Конной армии. 1934

всей революционной эпохи. Несомненно, это одна из вершин в творчестве художника.

Греков использовал мотив, традиционный в национальном русском искусстве, — достаточно вспомнить птицу-тройку Н. В. Гоголя (художник неоднократно обращался к тексту «Мертвых душ», имея дома сытинское издание поэмы: «Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах?»). Однако известному и популярному образу Греков придает новое звучание, трактует его новаторски. Не одно упоение скоростью, ощущение стихийной силы, но и драматическое напряжение боя, безудержный, мощный порыв к цели лежат в основе создан-



ного живописцем широкого, всеобъемлюще эпического, динамичного и гордого образа. Греков предстает в «Тачанке» великолепным мастером обобщения, демонстрирует точный и меткий изобразительный язык. Это блестящий пример классического единства и цельности композиции в картине. Она строится на передаче импульсивного, как бы нарастающего из глубины холста движения.

Кони буквально летят — они словно распластались в воздухе, оторвавшись копытами от земли. Кажется, вот-вот сорвут постромки, но ездовой, привстав, уверенно и крепко сжимает поводья, молодцевато держатся и пулеметчики за его спиной. Удивительно точное, неожиданно зримое воплощение получает гоголевская метафора: «Гремит и становится ветром разорванный в куски воздух». Картина рождает ощущение молниеносного, неотразимо точного удара.

Основой столь ярко выраженного ритмического начала является в «Тачанке», по мнению Е. А. Кибрика, наличие в картине «живого конструктивного принципа»⁴², простой и ясной пластической идеи, которая вытекает из самого характера замысла. Ведя поиск композиции на протяжении нескольких лет (один из первых эскизов «Тачанки» относится к 1920 году), Греков шел от показа развернутого, густого и плотного потока мчащихся тачанок к выделению одной из них, причем сохранившиеся схематические наброски знаменитой впоследствии картины представляют собой как бы пластическую абстракцию будущей композиции: перспективно сокращенный треугольник, расположение которого в границах эскиза создает чувство стремительного движения. В. Н. Яковлев, частым гостем которого бывал Греков в московский период своей жизни, подчеркивает, что даже если Греков делился своими замыслами, находящимися еще в первой стадии воплощения, — «иногда это были только геометрические схемы, своеобразно раскрывавшие композиционный за-

мыслей», — то и в них «уже ясно читалась будущая композиция»⁴³.

Эмоциональное воздействие картины усиливается напряженным колоритом: напоенный зноем воздух, светлая золотистая стерня жнивья с яркими копнами соломы — и нависшая над горизонтом грозовая туча; солнце, стоящее в зените и дающее короткие резкие тени. Достоверность деталей и всей обстановки, уверенное мастерство живописи, основанной на внимательном изучении натуры (по распоряжению начальника кавалерийских курсов для Грекова была предоставлена боевая тачанка, в которую по выбору художника запрягали лучших лошадей), несколько не противоречат выражению основной идеи, которая позволяет толковать картину иносказательно, метафорично. Так вполне реальная сцена боевого эпизода приобретает более широкий, полный глубокого значения символический смысл.

С появлением «Тачанки» и некоторых других произведений Грекова на седьмой выставке АХРР в феврале 1925 года — выставке, которую многие расценивали как первый серьезный художественный успех Ассоциации, художник становится ее членом. Одновременно с ним в АХРР были приняты такие видные живописцы, как В. Н. Бакшеев, К. Ф. Юон, И. И. Машков, А. М. Герасимов, скульпторы И. Д. Шадр и С. Д. Меркуров.

По сути дела Греков явился одним из зачинателей того художественного движения, которое впоследствии организационно оформилось в АХРР и выдвинуло лозунги: «Художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве», дать картину событий современности «в монументальных формах стиля героического реализма»⁴⁴ (Декларация АХРР, май 1922 года). Греков, участник ахрровских выставок с 1922 года, с момента основания Ассоциации, которую возглавили П. А. Радимов, А. В. Григорьев, Е. А. Кацман,

В. Н. Перельман, отозвался на Декларацию словами: «Вполне разделяю высказанные положения и взгляд на искусство нашего времени»⁴⁵.

В чьих-то глазах значение деятельности АХРР состоит исключительно в обращении ее художников к новым темам, в отстаивании принципов станковой картины как таковых; чуть ли не признаком хорошего тона стали упреки ахрровцам в неразвитости вкуса, в пренебрежении вопросами формального порядка, даже в дилетантизме. Однако за массой проходных работ ныне забытых авторов нужно видеть главное — тот, говоря словами свидетеля и участника событий, известного историка искусства А. А. Сидорова, «общественно-художественный подвиг»⁴⁶, который совершили члены Ассоциации в борьбе за высокий идейный реализм изобразительного искусства. К тому же следует учитывать, что ахрровцы вовсе не призывали игнорировать формальные достижения новейшего искусства и возражали «только против стремления свести все развитие искусства к подражанию и повторению образцов французской школы», видели и опасность того, что, «стремясь к содержанию в искусстве, легче всего впасть в эпигонство, в простое подражание ряду уже изжитых художественных школ и течений»⁴⁷ (циркулярное письмо президиума АХРР ко всем филиалам, май 1924 года. Курсив мой.— С. Л.). Как справедливо отмечается в «Истории русского искусства», «все промахи руководства или предрассудки отдельных членов АХРР [...] искупались талантливыми произведениями передовых мастеров»⁴⁸ — С. В. Малютина и А. А. Рылова, Б. М. Кустодиева и К. Ф. Юона, Б. Н. Яковлева и Г. Г. Ряжского, Б. В. Иогансона и Г. К. Савицкого, И. И. Машкова и М. Б. Грекова. Нельзя закрывать глаза и на то, что именно ахрровское движение к середине 1920-х годов стало основным руслом развития реализма. Как раз это и вызывало злобные нападки его противников, вплоть до демагогических об-

винений в реакционности, более того — в контрреволюционном характере творчества подавляющего большинства членов Ассоциации. Однако стремление к объективности в оценке явлений искусства даже в той чрезвычайно сложной ситуации с неизбежностью приводило людей к отказу от предвзятых мнений. Известно, например, что В. В. Маяковский, которого нельзя было заподозрить в особых симпатиях к АХРР, посетил восьмую выставку Ассоциации и, невзирая на упреки товарищей по ЛЕФ*, признал: «Правильное дело сделали. Безусловно, это ваша победа»⁴⁹. (На выставке Маяковскому была подарена художниками книга «Искусство СССР» с шутливой надписью: «Побежденному от победителей».)

Картины Грекова выделялись на выставках АХРР как своеобразные живописные поэмы о победоносной Красной Армии. Недаром вызывают они песенные и поэтические ассоциации. Так, «Кавалерийская атака» (1927) заставляет вспомнить слова старой песни:

С неба полуденного жара — не подступи,
Конная Буденного раскинулась в степи..,

строки В. Маяковского «Тебе, красноезвездная лава...», М. Светлова «Мы ехали шагом, мы мчались в боях...» или В. Луговского «Дрожь степного простора...» Не она ли вдохновила В. Тельпугова на создание проникновенной миниатюры: «Будто и сам я в том конном строю с гиком и свистом скачу по выжженной солнцем степи, и лавина коней катится за мною — след в след, копыто в копыто...»

В «Кавалерийской атаке» Греков, разворачивая действие на широком пространстве, передает динамичное движение больших масс. Выбран тот момент боя, когда командиру, по чапаевскому правилу, надлежит быть «впе-

* Литературно-художественная организация «Левый фронт искусства» (1923—1930).

реди, на лихом коне», ведя за собой эскадроны навстречу шрапнельным разрывам и фонтанчикам песка, веером вскипающим под секущим землю пулеметным огнем.

Признавая за этой картиной большую силу экспрессии, необходимо иметь в виду, что и в несравненно более скромных по размеру и эскизных по выполнению вещах Греков умел достигать не меньшей степени образного пластического обобщения. Небольшая работа «Первая Конная» (1927), например, отличается такой цельностью композиции, выверенностью колористических и тональных отношений, что, представляя собой, по сути дела, темпераментный набросок кистью, способна произвести впечатление вполне законченной небольшой картины.

В 1927 году, явившемся одним из наиболее плодотворных для художника, в Новочеркасске была организована первая персональная выставка Грекова под названием «1918—1919—1920 годы». Заметное место на выставке занимало основанное на личных наблюдениях полотно «Бегство белых из Новочеркасска в 1920 году» (1927). Эта картина, стоящая в ряду лучших по живописным достоинствам работ Грекова, представляет собой панораму оставленного белыми города. Метки, социально заострены характеристики персонажей, выделенных на первом плане из далеко растянувшейся унылой вереницы беглецов, пересекающей железнодорожный виадук. Живописец демонстрирует здесь острую наблюдательность, позволяющую ему посредством отбора красноречивых деталей создать подчас сатирически выразительные образы.

Одной из центральных была и картина «Бой за Ростов у станицы Генеральский мост» (1927). В ней художник, несомненно, использовал некоторые приемы панорамного искусства, сказавшиеся отчасти и в выше названной работе: развертывая композицию по горизонтали, строя широкую перспективу, Греков отодвигает основное

действие вдаль и выносит на передний план отдельные наиболее важные для него моменты боя, намечая при этом в качестве опорных вех четкие пространственные ориентиры. За внешней беспорядочностью движения, сумятицей боя угадывается внутренне необходимая, строго продуманная и крепко построенная конструкция картины, придающая ей — одной из наиболее крупных по формату в творчестве Грекова — организованность и цельность. Ясно читаются основные композиционно-смысловые линии и узлы: идет яростный встречный бой, наперерез атакующему отряду буденновцев устремился последний, но наиболее надежный резерв белых, состоящий из офицеров и «казаков-стариков»; в центре — поединок красного командира с врагом. Живописец воссоздает впечатляющую картину сокрушительного разгрома белых в январе 1920 года, когда было взято в плен более десяти тысяч вражеских солдат, захвачено много вооружения, в том числе несколько танков. Уже в этом бою была предreshена судьба Ростова. Наряду с несохранившимся монументальным полотном «Бой за Ростов под Большими Салами» (1926) и появившейся впоследствии диорамой «Взятие Ростова (Занятие Ростова-на-Дону Первой конной армией 7 января 1920 года)» (1929) эта картина явилась составной частью своего рода батальной трилогии, посвященной освобождению города.

Сюжет данного полотна был подсказан художнику Буденным и Ворошиловым. От Буденного он услышал и подробности небывало жуткого случая, предшествовавшего сражению у станицы Егорлыкской, где с обеих сторон участвовало до сорока тысяч всадников. Затеяв в феврале 1920 года наступление на Егорлыкскую, генерал Павлов, стоявший во главе пятнадцатитысячного войска, вынужден был трое суток блуждать по степи. Застигнутый ночью бураном, он потерял значительную часть своего отряда — до пяти тысяч человек, и свыше двух тысяч ло-

шадей замерзло на ветру, на лютom сорокаградусном морозе.

В трактовке Грекова момент обнаружения погибшего от стужи отряда («Замерзшие казаки генерала Павлова», 1927) выглядит как жестокий, но неизбежный конец враждебных народу сил: на обочине дороги застывшие в причудливых позах трупы, занесенные снегом, а поодаль — совершающая свое движение вперед непобедимая революционная армия. Зрелище смерти не ставится Грековым в центр картины, не концентрирует внимания, а помогает оттенить основную мысль: возмездие, пусть в виде роковой случайности, стихийного бедствия, непременно постигнет борцов за неправоe дело, жизнь же пойдет своим чередом.

В итоге вдумчивой работы над эскизами (сохранилось пять предварительных вариантов композиции) художник сумел подняться над единичностью факта как такового и дать ему вполне художественное, глубоко содержательное истолкование, раскрыть социально-исторический сумел подняться над единичностью факта как такового

Особенно упорно, создавая все новые композиции, Греков работал над темой егорлыкского боя, которым завершился разгром сил Деникина. В конце концов, он пришел к мысли о необходимости создания диорамы, которая позволила бы широко развернуть картину боевых действий колоссальных масс конницы и отдельных пехотных отрядов.

Первый вариант картины «Бой под Егорлыкской» до нас не дошел — сохранилась вторая по времени появления композиция (1927—1928). Она не свободна от некоторого внутреннего противоречия: с одной стороны, Греков увлекается построением глубокой перспективы в духе панорамного искусства, но в то же время он недостаточно основательно и детально прорабатывает первоплановые фигуры. Свойственных данному полотну недостатков ху-



Знаменщик и трубач 1934

дожник стремится избежать в новой картине «Бой у Нижнего Егорлыка» (1928—1929). Ее композиция отличается большой выверенностью и в то же время живописью, динамичностью. Картина четко, ритмично организована, в ней больше света и простора, исполнена она более свободно и легко. Иначе и в чем-то выразительнее написан пейзаж, хорошо передающий ощущение весенней оттепели. Появилось и нечто совсем новое, чего не было в прежней картине, — изображение нескольких тачанок, которым отведены ответственные места в центре и на переднем плане справа и которые приносят в произведение особую эстетику надежной и прочной конструкции

легкой боевой колесницы, напряженно-нервное ожидание стремительного рывка, атаки.

Найденный здесь мотив выезжающей на позицию тачанки будет использован некоторое время спустя в «Красноармейской тачанке», в развитие же самой темы егорлыкской эпопеи художник создаст картину «Реввоенсовет Первой Конной» (1928—1930).

При работе над картиной «Отступление ставропольских крестьян на Царицын» (1928—1929) Греков, как всегда, всесторонне изучил обстановку и подробности события и, не желая, чтобы его картина производила впечатление панического бегства беззащитных людей (а именно этот момент преобладал в первом эскизе «Обоз, отступающий на Царицын», 1928), наряду с мотивом безмерных страданий и лишений, постигших «иногородных» крестьян, преследуемых озлобленными белоказаками, ввел момент деловой и организованной подготовки отпора врагу. С возбужденной, разношерстной толпой беженцев контрастирует не сразу бросающаяся в глаза группа красных конников со знаменем. Так, возможно, под влиянием появившейся в 1924 году повести А. С. Серафимовича «Железный поток» в картине явственно зазвучала тема героического сопротивления. И хотя в окончательном, несколько многословном варианте картины утрачено было нечто важное, и прежде всего — лаконичная монументальность композиции с выразительным центральным образом матери с ребенком на руках, сам ход мысли художника свидетельствует о более глубоком понимании им сущности изображаемого.

Богатый натурный материал для своей картины живописец собрал в станице Раздорской, старожилы которой помнили приезд в начале 1890-х годов В. И. Сурикова, работавшего тогда над картиной «Покорение Сибири Ермаком» и с увлечением изучавшего предметы казацкого быта (Грекову приходилось слышать горделивые уверения

стариков в том, что их казацкая лодка попала потом в знаменитую картину). Самого Грекова, по его выражению, приехавшего сюда «на яркое солнышко, на эту-ды для красочных впечатлений»⁵⁰, станица Раздорская вдохновила на создание картины «Волы. Донские степи» (1927—1928).

Это полотно типично для Грекова по цельности композиционно-колористического решения, по правдивости и впечатляющей простоте, с которыми передана столь показательная для сельской жизни юга России сцена: обоз, растянувшийся по пыльному чумацкому тракту. Однако среди других работ художника тех лет данное произведение стоит несколько особняком, и не столько в отношении сюжета, взятого из «мирной жизни» (а в те годы Греков обращался и к теме Сельмашстроя — крупнейшего в стране Ростовского завода сельскохозяйственного машиностроения, и к теме передового, оснащенного новейшей техникой совхоза «Гигант», собирався писать и картину из жизни шахтеров Донбасса), сколько в смысле использования сугубо станковой формы картины.

Еще в начале 1920-х годов Греков задумывался над планом создания диорам историко-познавательного характера, а затем стал и практически использовать приемы и выразительные средства, характерные для панорамы, разрабатывая их применительно к специфике станковой живописи в целом ряде произведений. Среди них — уже упоминавшиеся «Штаб бригады», картины сражений у станиц Генеральский мост и Нижний Егорлык и другие. Своего рода рубежом в смысле разработки Грековым принципов панорамной живописи стал 1927 год, а уже в 1929 году, заключив договор с музеем Красной Армии, художник выполнил первую в советском искусстве диораму «Взятие Ростова (Занятие Ростова-на-Дону Первой Конной армией 7 января 1920 года)».

Вслед за Рубо Греков считал панораму наиболее мас-

совым видом изобразительного искусства и в то же время высшей формой батальной живописи. В поисках единомышленников он обращался к Г. К. Савицкому, П. Д. Покаржевскому, И. И. Бродскому. Не сумев в конечном итоге заручиться чьей-либо поддержкой, Греков лишь с помощью своих учеников, Сергея Королькова и талантливого, рано погибшего Анатолия Зеленского, в короткий срок сам справился с работой над огромным холстом (размером 4×8 м). Как вспоминала жена Грекова, он в течение четырех месяцев трудился над диорамой «терпеливо, упорно и энергично [...] работал ежедневно с девяти утра до одиннадцати вечера. Отдыхал голько за обедом. Вечером Митрофан Борисович приходил в свой номер очень усталый, но воодушевленный своей работой»⁵¹.

Живописное изображение и натуральный план диорамы, показывающий налет конницы на железнодорожную станцию, были Грековым органично связаны за счет введения по сторонам смотрового окна реальных предметов (слева — разбитый товарный вагон, справа — макет пакгауза), а также в результате тщательной «живописной» обработки рельсов, шпал и других предметов на переднем плане.

Открытая в феврале 1930 года, диорама имела большой успех. «Дорогой Митро! [...] рад за тебя, что ты так много и хорошо работаешь, — писал Грекову Бродский. — Ты знаешь, как я ценю высоко искусство панорамы, а от тебя я жду достижений, равных лучшему, что создал Франц Алексеевич Рубо»⁵². Диораму осмотрели десятки тысяч человек, одобрительные отзывы дали К. Е. Ворошилов и другие военачальники, а ветераны боев наградили живописца именными золотыми часами с надписью: «Мастеру-художнику батального слова Митрофану Борисовичу Грекову от 1-ой Конной армии 17/XI 1919—1929» (во время Великой Отечественной войны диорама была эвакуирована на Кавказ и погибла при бомбардировке).

Неутомимый энтузиаст и поборник искусства панорамы,

Греков явился инициатором организации в рамках АХР (с 1928 года прежняя АХРР стала именоваться Ассоциацией художников революции) коллектива, намеревавшегося работать над созданием панорам, устройством тематических выставок, а также в области художественного образования, «Чтобы углубить работу АХР по осуществлению лозунга «Искусство — в массы», чтобы найти жизненные художественные формы, понятные и потребные массам,— писал Греков,— семь художников — членов АХР: [Г.] Савицкий, П. Котов, Н. Котов, Е. Львов, [Н.] Терпсихоров, [Н.] Белянин и я — и 14 учеников из ОМАХР * создаем коллективную группу»⁵³.

Окрыленный первым успехом, увлекавший своими идеями многих деятелей искусства (известный кинематографист Юрий Меркулов, например, считает, что знакомство с Грековым, который жил у него в течение двух месяцев во время работы над диорамой, натолкнуло его на идею создания кинопанорамы⁵⁴), художник писал Бродскому: «[...] я очень рад, что мне удалось найти в АХР группу лиц, которые составили коллектив и поставили точные и ясные цели»⁵⁵. Однако успех этот был омрачен тем, что новое руководство АХР, пришедшее в мае 1928 года после первого Всесоюзного съезда Ассоциации, отрицательно отнеслось как к усилиям Грекова по сплочению сил реалистов, так и к самому его творчеству. Влившаяся в АХР большая группа выпускников Вхутемаса и Вхутеина, стоявшая в основном на пролеткультовских позициях, предприняла под предлогом борьбы с натурализмом и мелкобуржуазной идеологией активный натиск на таких художников, как И. Владимирова, В. Журавлев, Б. Иогансон, Е. Кацман, П. Радимов, Г. Савицкий, В. Сварог, Н. Терпсихоров, В. Яковлев, добилась исключения из Ассоциации М. Авилова, И. Бродского, С. Колесникова. О Грекове же говорили с досадой:

* Объединение молодых художников при АХР.

«Жаль, что Греков не писал икон, а то бы его в два счета можно было удалить»⁵⁶. Примерно в то же время, передавая услышанные от С. М. Кирова слова, Бродский писал Грекову: «Сказал, чтобы я плюнул на всех критиков. Советую тебе делать то же. [...] крепись, не сдавайся, помни, что ты очень нужен реалистическому фронту. Я тебя одного считаю за дивизию»⁵⁷.

«Пролетарские кадры» АХР, объединившиеся впоследствии, что весьма показательно, с соответствующей частью ОХС (Общество художников-самоучек) и группой «Октябрь» в Российскую ассоциацию пролетарских художников (РАПХ), сумели настоять на снятии картин Грекова («Отступление ставропольских крестьян...» и ряда других) с одиннадцатой выставки 1929 года «Искусство — в массы». На запрос художника о причинах этой акции ему после долгого молчания было послано письмо за подписью ответственного секретаря, в котором безапелляционно утверждалось, что картины Грекова пассивны и маловыразительны, что в них не видно творческого роста автора.

Греков правильно расценил этот инцидент не только как выпад против него лично, но и как удар по еще не организованному и неокрепшему коллективу художников-реалистов. «Это не ошибка, — утверждал он, — а нездоровое настроение, господствующее у нас в ассоциации»⁵⁸.

Вскоре после третьего пленума центрального совета Ассоциации, проходившего в декабре 1929 года под откровенным лозунгом «АХР на повороте», в знак протеста против «левацкой» ориентации нового руководства большая группа художников во главе с бывшим председателем АХР Григорьевым вышла из ее состава и организовала новое объединение — Союз советских художников (ССХ). Известие об этом обрадовало и воодушевило Грекова, в скором времени сообщившего о своем решении присоединиться к ССХ. Уже весной 1931 года ССХ от-

крыл в Москве свою выставку, на которой Греков участвовал шестью работами. К этому времени идеологическая борьба в художественной жизни страны приняла такой острый и непримиримый характер, что Греков, не желавший оставаться в стороне от событий, принимает решение переселиться из Новочеркасска в Москву. «Здесь, в водовороте борьбы школ и направлений, каковы бы они ни были подчас нелепы, как наши озорники-левачи, есть смысл, и это дает [...] возможность ориентации»⁵⁹.

С лета 1931 года у Грековых началась в Москве кочевая жизнь. Жили попеременно то у Н. Г. Котова в его квартире на подворье Новодевичьего монастыря, то в Крестовоздвиженском переулке у В. Н. Мешкова. Материальные условия были очень тяжелы, и это не могло не сказаться на работе художника. Однако главным было то, что в лице Н. Г. Котова, стоявшего у руководства ССХ, Греков нашел деятельного и увлеченного проповедника своих идей, пламенного пропагандиста панорамного искусства. Отстаивать же этот род живописи, по словам Грекова, приходилось не только перед публикой, но и среди художников, «так как среди них очень много с эстетскими и индивидуалистическими настроениями. Эта же работа коллективная», отвечающая, по его мнению, «нашему общественному и жизненному укладам»⁶⁰.

В итоге при содействии А. В. Григорьева в ССХ было создано специальное бюро панорамных бригад. 12 мая 1931 года Греков и Савицкий заключили с ЦДКА * договор о создании диорамы «Егорлыкский бой». Греков, которому принадлежала основная идея композиции, обращается на сей раз непосредственно к изображению боя, к динамичному столкновению конных отрядов, акценти-

* Центральный Дом Красной Армии (ныне Центральный Дом Советской Армии)

руя центр картины выделением сцены единоборства двух пар конников. При работе между соавторами возник конфликт, причиной которого послужило неприятие Савицким творческого метода Грекова, стремившегося к обобщенной живописной трактовке больших масс фигур и пейзажа. Возражая против этого «рецепта Рубо», как выражался Савицкий, он не устоял перед тем, чтобы не переписать — более подробно, детально, даже мелочно — весь эскиз во время пребывания Грекова в больнице по поводу сложной операции. При этом была утрачена целостность композиции, которую Греков позже пытался восстановить, хотя это оказалось уже ненужным: по ряду причин договор был расторгнут.

Вскоре ССХ получил от правительства заказ на создание к пятнадцатой годовщине Октября восьми панорам и крупных диорам на темы революции, гражданской войны и социалистического строительства. Первой должна была появиться панорама «Штурм Перекопа», которую поручили Грекову. Осенью вместе с Савицким он ездил в Крым, на места боев, и на основании собранного этюдного материала написал черновой эскиз «Штурм Турецкого вала», изображавший штыковую атаку, прорыв проволочных заграждений и жестокую рукопашную схватку. Однако и на этот раз дальше работы над эскизом и выполнения фрагментов панорамы дело не пошло — заказ был передан другому художнику, а Греков получил новое задание: подготовить эскиз к диораме «Оборона Царицына». Этой работой он занялся вместе с Авиловым и Шухминым. П. М. Шухмин, воевавший во время гражданской войны в родных местах Грекова, прошедший по донской земле от Воронежа до Новочеркасска и Ростова, был близок ему и своим подходом к решению батальных тем. Шухмин писал впоследствии, что старался избегать в своих работах «насколько возможно, лихо срубленных голов и неистового кровопролития. Дело не толь-

ко в этом: для меня и ближе и интереснее решение задачи в психологическом плане»⁶¹.

Греков работал над левой стороной не дошедшего до нас эскиза, Шухмин — над правой его частью, Авилон — над центральной. Трудились художники-единомышленники с увлечением, однако им не хватало опыта коллективной работы, совершенно непривычным было и обращение к столь масштабной, монументальной форме живописи. «Диорамное дело для всех нас ново. Начинаем мы его в чрезвычайно неблагоприятных условиях в смысле состояния знаний и умения работать», — говорил Греков, — и все-таки «мы должны гарантировать, что напишем не хуже Рубо, а надеемся написать даже лучше»⁶².

Видя, что из опыта совместной работы ничего не вышло, художник решает самостоятельно продолжить разработку этой давно волновавшей его темы. Своего рода переходным этапом от эскиза непосредственно к панораме должен был стать выполненный на большом холсте фрагмент композиции: эпизод борьбы за батарею (1933). Показан критический момент боя, когда на помощь поредевшему артиллерийскому расчету красных, отбивающемуся от яростно атакующих белоказаков, приходит вовремя подоспевший рабочий отряд. Действие разворачивается на фоне широко раскинувшихся приволжских степей и городских окраин Царицына, прославившегося в качестве «красного Вердена», — здесь были остановлены и перемолоты крупные силы белых, поставивших целью выйти на соединение с Колчаком.

Греков работал над темой обороны Царицына в течение трех лет, им было подготовлено множество вариантов композиций, однако и над самим полотном он бился долго, komponуя прямо на холсте. Нередко, добившись желаемого эффекта, художник жертвовал найденным и ради усиления тех или иных казавшихся ему ценными качеств картины переписывал весь холст за-

ново, подчас добавляя новые фигуры или перемещая прежние. Так было и на этот раз. Весной 1933 года живописец, вернувшись к сделанному за зиму, почти все переписал, изменив многое даже в композиции.

Работая над «Обороной Царицына», художник настолько вжился в ситуацию, что даже изобразил себя в фигуре отстреливающегося возле орудийного колеса батарейца с револьвером.

Перейдя вскоре к написанию «договорной» (по заказу Реввоенсовета) картины «Красноармейская тачанка» (1933), которую называют также «большой», в отличие от появившейся ранее, он работал легко, весело, прямо-таки играючи. Вероятно, впервые в жизни Греков писал большую картину в приличных условиях, в светлом просторном помещении, предоставленном ему Музеем народного искусства на Воробьевых горах.

...Сильные кони вихрем выносят боевую колесницу на вершину холма, откуда открываются бескрайние, подернутые предвечерней дымкой степные дали. Тачанка совершает крутой разворот, огибая песчаный бугор, мчит без дороги. Картина построена на контрапункте. Лошади уже резко повернули влево, тачанка же продолжает по инерции двигаться вправо. Центробежная сила заставляет пулеметчика, управляющего ленту, пригнуться, почти распластаться на сиденье, уперев ногу в борт тачанки. В своей стихии чувствует себя другой боец, чуть привставший, крепко держась за спинку сиденья и за щиток «максима».

Противопоставление бурного, стремительного движения и поэтичного, мягко трактованного пейзажа придает картине сложность и глубину содержания.

Основа этого незабываемого образа была найдена Грековым в соответствующем акварельном эскизе, по сравнению с которым в картину внесено еще больше композиционной остроты, динамики. То, что в некоторых

более ранних работах художником подчас лишь декларировалось («Стремительный натиск краснопартизанского отряда»), получает на сей раз зримое, убедительное воплощение.

И все же основные помыслы художника были связаны с панорамой, а здесь не все обстояло благополучно. Правление кооперативного общества «Всекохудожник» не поддержало идею создания панорамы «Оборона Царицына». Не теряя надежды осуществить свой замысел по созданию диорам, Греков предлагает соорудить к 15-летию Первой Конной диораму-памятник. В основу сбраза он предполагал положить ряд наиболее показательных для легендарной истории Первой Конной моментов и, «синтетически их объединяя, собирая, развить»⁶³. Идея создания комплекса диорам была новой и достаточно смелой. В трех составных частях диорамы-памятника, доступных для обозрения с одной смотровой площадки, Греков собирался дать «живое полноценное зрелище массовому зрителю»⁶⁴ (курсив мой. — С. Л.). В этих словах Грекова — полемика с теми, кто, подобно Г. К. Савицкому и П. И. Котову, склонялся к мнению, что диорама не является формой художественного произведения и что работа в этой области оправдывается лишь материальными средствами, которые дают художникам возможность заниматься искусством. Греков считал недопустимой подобную постановку вопроса и призывал к борьбе с тем типом панорамной живописи, который «в принципе идет не от искусства, а от мощей Киево-Печерской лавры» и представляет собой практиковавшуюся до революции «подмену искусства недобросовестным зрелищем»⁶⁵. Со своей стороны, Греков видел в диораме форму искусства, в которой художник получает возможность широкого охвата темы и полную свободу для развития «рисунка и краски», то есть всех средств художественной выразительности.

В эскизе центральной части диорамы — «Разоружение деникинцев» (1933) — художник демонстрирует свое понимание задач панорамного искусства, сочетая показ конкретного эпизода с глубокими обобщениями, разворачивая перед зрителем широкую, тонко разработанную гамму человеческих переживаний.

В степи, возле казачьего хутора происходит церемония сдачи в плен белогвардейцев. В глубине, в образованном конвоем полукольце командарм Первой Конной принимает капитуляцию врага. В центре композиции — трофеи: оружие, амуниция, седла, полотнище трехцветного знамени. Уверенно и беззлобно держатся победители; изъявляют покорность офицеры, стараются сохранить подтянутый, независимый вид урядники, понуро опустив головы и потупив взгляды, стоят рядовые. Многие из них в этот период социальных потрясений запутались и не смогли разобраться, за чьи интересы воюют, а иные оказывались в деникинской армии принудительно. Обращает на себя внимание эпизод встречи двух земляков, а возможно, и родственников, — конвоира и одного из пленных — они радостно устремились навстречу один другому и пожимают друг другу руки. Этот момент привносит в яркую, залитую солнцем сцену триумфа Первой Конной дополнительную бодрую, оптимистическую ноту.

К сожалению, завершить работу над диорамой Грекову было не суждено. В осуществлении его замыслов художнику то и дело оказывали противодействие, в то время как, по собственному выражению живописца, «в других условиях могли быть и лучшие результаты»⁶⁶. Несмотря на содействие Ворошилова и Щаденко, Моссовет лишь к осени 1933 года предоставил Грекову жилую комнату. Мастерской у художника по-прежнему не было, но тем не менее он продолжал упорно и целеустремленно трудиться. Об условиях работы той поры можно судить хотя бы по тому, что Греков вынужден был снимать угол

на кухне у соседа-железнодорожника. «В нише топилась печка, где готовила хозяйка, а у окна Митрофан Борисович ставил мольберт и принимался за работу. Больших картин писать не мог [...] но метровых и полуметровых картин [...] за ту зиму написал много»⁶⁷, причем среди них работы такого уровня, как «Трубачи Первой Конной армии» (1934).

Как видно, возвращение Грекова к методам станковой живописи, которое отмечается многими исследователями, в значительной мере было вынужденным. Однако этому отвечало и усиление интереса художника к психологической характеристике своих персонажей. К этому его вели и замыслы новых картин, их «синтетический», по определению самого художника, характер. Свидетельством тому — такие произведения, как «Пленный» (1933—1934), «Отряд Буденного в пешем строю отбивает атаку противника» (1934) и ряд других работ, представленных на выставке, посвященной 15-летию Первой Конной. Эта экспозиция, открывшаяся 12 ноября 1934 года, была задумана самим Грековым и по существу превратилась в его персональную выставку — несмотря на участие в ней ряда видных художников.

Всю зиму 1933/34 года живописец работал над картиной «Тяжелая атака под Батайском», развивая в ней свою излюбленную тему победоносного наступления, преодолевающего мощное сопротивление врага, причем дает совершенно новое живописное истолкование сюжета. Тяжелый массивированный удар красной конницы происходит здесь на фоне зимнего пейзажа: искрится розоватый на солнце белый покров, летят из-под копыт снежные комья и осколки льда. Обращаясь к одной из самых трудных, дававшихся с большими потерями операций Первой Конной, проведенной в январе 1920 года, художник снова избегает как прямой, открытой связи с конкретным событием, так и развернутого повествования, стремится

дать лишь наиболее существенное, идет по пути обобщения. Он умеет добиться ощущения стремительно приближающейся большой массы всадников, обрисовывая детально всего две-три фигуры кавалеристов, — другие намечены лишь приблизительно, намеком.

Ощущение безусловной правды происходящего, которое Греков неразрывно связывал с понятием красоты в искусстве, считая залогом удачи, выгодно выделяет работы Грекова среди батальных композиций многих других современных ему художников, например, В. В. Мазуровского, Н. С. Самокиша или ученика последнего — Р. Р. Френца, подчас грешивших некоторой нарочитой эффектностью, театральной «инсценированностью» композиций. Грекову это качество абсолютно несвойственно, противно самому духу его искусства, в чем лишний раз убеждают такие его полотна, как «Знаменщик и трубач» (1934).

Картину эту Греков писал с мыслью поместить ее в центре своей выставки: она должна была явиться своеобразным живописным эпиграфом к его художественной летописи героической Первой Конной, да и всей эпопеи гражданской войны. Не случайно, решенная чрезвычайно лаконично, она несет в себе качества декоративности, а с другой стороны, обнаруживая вполне естественный жизненный сюжет, обретает свойства высокой символики, монументальной героики. Образы знаменщика — рабочего-шахтера из Донбасса и трубача — закаленного в боях воина — как бы олицетворяют собой новую рабоче-крестьянскую Красную Армию, плоть от плоти трудового народа, являются воплощением ее триумфа. Недаром художник помещает своих героев высоко, на крутой вершине. В то же время, как пишет один из видных представителей Студии военных художников имени М. Б. Грекова М. И. Самсонов, это произведение наталкивает на мысль о том, что «сам художник был и знаменщиком

нашего социалистического искусства, и трубачом его новых революционных идей»⁶⁸.

Картина, как и многие другие работы художника того времени, написана удивительно широко, живо, свободно; видишь, как его кисть быстрым уверенным мазком очерчивает фигуры, лица, намечает подробности, насыщает формы цветом, сгармонизованным по тону с другими, соседними. Цвет начинает здесь звучать в полную силу: синее, красное, белое, желтое уже не только обозначают окраску неба, знамени, лошади, песка, но слагаются в сильный, полнозвучный аккорд, передают бодрое, радостное состояние. Своей мажорностью, оптимизмом картина «Знаменщик и трубач» перекликается с создававшимися в то же время «Трубачами Первой Конной армии» (1934) — одним из наиболее удачных произведений художника, получившим наряду с «Тачанкой» особенную известность.

При всей определенности своего решения, обусловившего столь «ударную» силу воздействия, картина лишена официальной «парадности», наполнена живыми эмоциями, идущими от горячего чувства художника. В бравурные ноты бодрого, звенящего медью полкового марша вплетаются звуки человеческого голоса:

Мы красные кавалеристы, и про нас
Былинники речистые ведут рассказ...

Греков ведет свое повествование на языке живописи, а что касается живописного мастерства, то художник доводит здесь до совершенства свой неизменный прием «дымки», окутывающей и фигуры, и даль, создающей тональное единство колорита световоздушной среды, тонко разбирает цветовые отношения, выискивая неожиданные в своей определенности рефлексy голубого неба и разогретой дорожной пыли на белых конских телах, на уздечках и трубах, отмечая яркие блики, оживляющие сплошную густую тень под ногами коней. Не стремясь

к изысканности и утонченности, Греков тем не менее достигает здесь той тонкости живописи, которая не раз позволяла А. В. Луначарскому в своих беглых обзорах выставок отмечать «своеобразную красоту» и даже «изящество» «полных жизни батальных этюдов Грекова»⁶⁹. В то же время эта сравнительно небольшая, чисто станкового характера композиция отличается эпичностью и монументальностью, что можно объяснить широким охватом явлений жизни, воплощением радостного чувства обретенной свободы, подлинной народностью образов героев.

Греков всегда показывает своих героев неприкрашенными, ничуть не идеализированными, простецкими, подчас грубоватыми, но полными чувства собственного достоинства, веры в справедливость своего дела и убежденными в победе.

Сказанное в полной мере относится и к картине «К. Е. Ворошилов, И. В. Сталин и Е. А. Щаденко в окопах под Царицыном» (1934). Это, возможно, наиболее интересное произведение из всего цикла работ, связанных с темой героической обороны города. Изображая членов Реввоенсовета фронта в окопе на переднем крае, в группе рядовых бойцов, Греков сознательно стремился избежать традиционной эффектности, парадности в облике полководцев. Художник считал, что искажил бы историческую правду, если бы так написал командиров революционной народной армии, деливших с ней все трудности.

Не показывая хода сражения (если не считать отдаленных разрывов артиллерийских снарядов), Греков сумел передать и суровость, опасность боевой обстановки, и напряженное состояние изображенных, их поглощенность боевыми действиями, показать их не простыми наблюдателями, а людьми, принимающими ответственное решение, способное изменить течение боя. Эффектно

скадрированная, как бы «обрезанная» с краев композиция может быть воспринята как фрагмент широкой панорамы, в процессе обдумывания которой, вероятно, и родился замысел полотна. В то же время оно отвечает требованиям цельного, замкнутого в себе станкового произведения. Греков умело оперирует различными средствами художественной выразительности — от общего построения композиции, выбора наиболее выгодной точки зрения, определившей в данном случае необычный ракурс, до эффективного использования «пауз» — промежутков между фигурами и «пустых», не занятых чем-либо, кроме динамичных теней и пятен яркого солнечного света, свободных пространств холста.

Введением ряда черт, характерных для панорамной живописи, отличается и картина «На Кубань!» (1934), последнее большое произведение Грекова, которому сам он дал поэтическое название «Весна весной». Это была одна из тех редких работ, которая удовлетворила самого автора, считавшего, что он, наконец, понял, как нужно писать, и теперь-то поработает! Прежде всего Греков имел в виду легкий по общему тону, воздушный серебристый колорит картины. Успех произведения был обусловлен не только достоверностью показа переправы Первой Конной через разлившуюся Кубань, но и самым композиционным решением: сопоставлением растянувшейся на широком пространстве предгорий Северного Кавказа победоносной народной армии с могучим, неудержимым стихийным разливом вод. Как вспоминал потом командарм, «весна была в разгаре. Много солнечного света, много тепла и весенних цветов. Впереди нас ждали новые испытания, но настроение было хорошее, приподнятое [...]»⁷⁰

Художник испытывал творческий подъем. Казалось, он наконец вплотную подошел к осуществлению главного замысла своей жизни — созданию панорамы. Получив

от «Всекохудожника» заказ, Греков 8 ноября 1934 года представил на рассмотрение комиссии разработанный им проект памятника-панорамы «Перекоп», в котором предлагал соорудить «комплексную панораму (курсив Грекова. — С. Л.), состоящую из четырех диорам, органически композиционно связанных [...] на следующие темы: 1) Красная армия перед штурмом, 2) Бой на Литовском полуострове, 3) Штурм Турецкого вала, 4) Отступление белых — финал». Кроме того, по условиям задания предполагалась пятая диорама «Чонгарский мост». «Эти пять больших диорам, — писал Греков, — должны представлять одно цельное, развивающееся действие, как отдельные действия в опере составляют единство всей оперы. [...] Вожди, командиры, отдельные бойцы будут проходить через все диорамы, и у зрителя получится полное впечатление единства панорамы»⁷¹.

Мысль Грекова о замене панорамы серией диорам была новой и оригинальной. Стремясь избежать в будущем произведении как ненужного буквализма, так и условности, символики, беспочвенных домыслов, Греков считал, что, поскольку «главный смысл не в топографических особенностях боя, а в его внутреннем содержании, то есть в героике, то выгоднее применять синтетический метод композиции [...]»⁷² (курсив мой. — С. Л.).

В скором времени Грекову было предложено взять на себя общее художественное руководство работами по подготовке эскиза панорамы. 24 ноября во главе творческой бригады в составе пяти художников, среди которых он, по словам одного из участников группы В. В. Мешкова, пользовался безусловным авторитетом, Греков выехал на юг для изучения местности и сбора необходимого этюдного материала. Прибыв в Крым, Греков по просьбе корреспондента «Красной Звезды» написал для газеты статью о предстоящей работе, о том, что художники поставили себе целью сделать панораму Пере-

копа не «наглядным пособием», а волнующим художественным произведением высокого уровня.

Накануне отъезда Греков чувствовал себя плохо. Проделав колоссальную работу по подготовке к выставке, он очень устал. Однако, хотя ехать и не хотелось, он все же решил. Через три дня, в полдень 27 ноября, во время осмотра Севастопольской панорамы ему стало плохо, и вскоре он скончался от сердечного приступа.

29 ноября в «Правде» был помещен некролог с воспроизведением портрета художника и его «Тачанки». В тот же день нарком обороны К. Е. Ворошилов издал приказ, в котором говорилось, что «Красная Армия будет хранить благодарную память о художнике Грекове — талантливом живописце гражданской войны». В качестве первоочередных мер перечислялись: организация посмертной выставки, издание альбома, учреждение изомастерской самодеятельного красноармейского искусства имени М. Б. Грекова. В приказе давалась краткая, но точная и во многом исчерпывающая характеристика творчества живописца, который стремился показать «историческую правду, как он видел ее собственными глазами, и он знал, что эта правда настолько прекрасна, что она не нуждается ни в каком искусственном приукрашивании. И поэтому полотна художника Грекова с их беспредельными южными степями, охваченными революционным пожаром, красными всадниками, в дыму кровавых схваток мчавшимися навстречу смерти и победе, — навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв»⁷³.

Из Севастополя тело Грекова возвращалось в столицу в сопровождении почетного эскорта черноморских краснофлотцев. В помещении «Всекохудожника», где еще несколько дней назад была открыта выставка Грекова, стоял гроб, возле которого лежали самодельная палитра живописца, его краски и стертые от работы щетинные

кисти. Отсюда морозным утром 1 декабря 1934 года после траурного митинга сотни кавалеристов на подобранных в масть черных конях провожали катафалк к Новодевичьему кладбищу. Хоронили Грекова с воинскими почестями, на могиле его был дан троекратный ружейный залп.

Не стало художника — скромного молчаливого труженика, всегда просто, даже бедно одетого, похожего на мастерового, человека. С годами начала забываться сама его внешность: ладная крепкая фигура, худощавое смуглое лицо с правильными чертами, прямым носом с легкой горбинкой, густыми вьющимися русыми волосами, жесткими усами и эспаньолкой, скрадывавшей его нижнюю губу. Внимательный, художнически зоркий, пытливый взгляд карих глаз, прямая волевая осанка, негромкий басовитый голос — весь его мужественный облик, основной чертой которого было «спокойное достоинство»⁷⁴.

Однако живым и действенным осталось искусство Грекова, имя его звучит и сегодня. Своими работами живописец дал многочисленные примеры творческого обращения с конкретным материалом на основе всестороннего его постижения. Как пронзительно отмечал С. М. Буденный, наряду с тем, что сама «тематика гражданской войны являлась для него близкой, кровной, родной», в его работах «правда исторической действительности предстает перед нами окрыленная творческим воображением художника»⁷⁵. Подобная мысль была высказана и Борисом Полевым: «Все его полотна наблюдения, выхвачены из жизни и как бы вместили в себя гром гражданской войны, грохот пушек, стрекотание пулеметов, нервное ржание коней, запах конского пота и пороховой гари [...]» В то же время «они, как драгоценный радий, постоянно источают и будут источать свою увлекающую, организующую и вдохновляющую силу»⁷⁶.

Демократизировав батальный жанр, обогатив героическую тему человеческим содержанием, Греков сумел в новых исторических условиях продолжить традицию русского демократического искусства, которую сам рассматривал в качестве основной: такое развитие формальной стороны сообразно передовым гражданственным идеям, при котором художественное начало остается на должной высоте, и сюжет не только не доминирует над формой, но сама форма произведения делает сюжет занимательным. Он считал, что главное для художника — «ставить большие жизненные задачи творчества, всегда чувствовать народ, его простую великую силу» и в конечном итоге быть понятым народом, на основании чего делал вывод, что людям «нужны не искания, а слово, произнесенное с полным убеждением. Мастерство. Уверенность»⁷⁷.

Таким убежденным мастером, открывавшим «на базе народной потребности» новые пути в искусстве, новые возможности для следующего поколения художников, и вошел в историю советской живописи Митрофан Борисович Греков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ), ф. 1996, ед. хр. 42, л. 27.
- ² См.: Р. Кауфман. Новые концепции картины. — Творчество, 1969, № 10, с. 12.
- ³ ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 46, л. 10.
- ⁴ Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. М., 1951, с. 213, 214.
- ⁵ Там же, с. 214.
- ⁶ Там же.
- ⁷ И. И. Бродский. Мой творческий путь. Л., 1965, с. 24.
- ⁸ Там же, с. 29.
- ⁹ Владимир Маяковский. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 1. М., 1973, с. 13.
- ¹⁰ М. Б. Греков в воспоминаниях современников. Л., 1966, с. 71, 72.
- ¹¹ Цит. по: С. Разумовская. Петр Шухмин. Л., 1966, с. 10.
- ¹² Цит. по: Памяти И. И. Бродского. Л., 1959, с. 33.
- ¹³ Там же, с. 54.
- ¹⁴ Там же, с. 33.
- ¹⁵ Цит. по: А. Тихомиров. М. Б. Греков, М., 1937, с. 13.
- ¹⁶ М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 21.
- ¹⁷ П. Д. Бучкин. О том, что в памяти. Л., 1962, с. 182, 183.
- ¹⁸ И. И. Бродский. Мой творческий путь, с. 44.
- ¹⁹ М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 72.
- ²⁰ И. Э. Грабарь. И. Е. Репин. Т. 2. М.—Л., 1937, с. 208.
- ²¹ Цит. по: А. Тихомиров. М. Б. Греков, с. 13.
- ²² ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 46, л. 16.
- ²³ Советская панорамная живопись. Л., 1965, с. 26.
- ²⁴ Мастера советского изобразительного искусства, с. 220.
- ²⁵ Там же, с. 215, 217.
- ²⁶ В. Яковлев, Митрофан Борисович Греков. — Искусство, 1949, № 6, с. 29.

- 27 Цит. по: Т. Грекова. Певец подвига. М. Б. Греков М., 1966, с. 16, 17.
- 28 М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 108.
- 29 Цит. по: Ю. Халаминский. Митрофан Борисович Греков, М., 1956, с. 25.
- 30 Цит. по: Г. А. Тимошин. Митрофан Борисович Греков. Жизнь и творчество, М., 1961, с. 82.
- 31 Мастера советского изобразительного искусства, с. 217.
- 32 См.: АХРР, М., 1973, с. 81.
- 33 И. Э. Грабарь. Моя жизнь. Автобиография. М.—Л., 1937, с. 283.
- 34 Цит. по: Р. Можеева. Выдающийся советский баталист. — Искусство, 1959, № 11, с. 16.
- 35 М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 105.
- 36 См.: Памяти И. И. Бродского, с. 217.
- 37 В. Яковлев. М. Б. Греков, с. 31.
- 38 Г. А. Тимошин. «В отряд к Буденному». — В кн.: Замечательные полотна. Л., 1964, с. 89.
- 39 Л. В. Мочалов. Развитие жанров в советской живописи. Л., 1979, с. 24. См. также: Л. В. Мочалов. Образное развитие темы в советской живописи. — Советская живопись³ 76/77. М., 1979, с. 90.
- 40 Цит. по: Р. Можеева. Выдающийся советский баталист, с. 18.
- 41 В. Яковлев. М. Б. Греков, с. 34.
- 42 Е. А. Кибрик. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве. — Вопросы философии, 1966, № 10, с. 105.
- 43 В. Яковлев. М. Б. Греков, с. 34.
- 44 Цит. по: В. Князева. АХРР, Л., 1967, с. 80.
- 45 Цит. по: Ю. Халаминский. М. Б. Греков, с. 54.
- 46 См.: АХРР, М., 1973, с. 67.
- 47 Цит. по: В. Князева. АХРР, Л., 1967, с. 84.
- 48 Слова Р. С. Кауфмана, цит. по: История русского искусства. Т. 11. М., 1957, с. 195.
- 49 Цит. по: Е. Кацман. Записки художника. М., 1962, с. 46.
- 50 Цит. по: Г. А. Тимошин. М. Б. Греков, с. 233.
- 51 М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 57.
- 52 Там же, с. 132.
- 53 ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 48, л. 19.
- 54 См.: Борьба за реализм в искусстве 1920-х годов. М., 1962, с. 206.
- 55 Цит. по: Памяти И. И. Бродского, с. 217.
- 56 А. Тихомиров. М. Б. Греков, с. 50.

- 57 М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 132.
- 58 Цит. по: Г. А. Тимошин. М. Б. Греков, с. 222.
- 59 ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 11, л. 9.
- 60 Цит. по: Г. А. Тимошин. М. Б. Греков. с. 265.
- 61 П. М. Шухмин. Автобиография. — В кн.: Советские художники. Т. 1. М., 1937, с. 384.
- 62 ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 44, л. 123.
- 63 Там же, л. 61.
- 64 Там же, ед. хр. 109, л. 1.
- 65 Цит. по: Г. А. Тимошин. М. Б. Греков, с. 253, 254.
- 66 Там же, с. 270
- 67 М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 66.
- 68 М. Самсонов. Солнце на трубах. — Юный художник, 1978, № 2, с. 12.
- 69 А. В. Луначарский об изобразительном искусстве. Т. 2. М., 1967, с. 139, 222.
- 70 С. М. Будечный. Пройденный путь. М., 1958, с. 444.
- 71 ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 110, л. 4.
- 72 Цит. по: Г. А. Тимошин. М. Б. Греков, с. 318.
- 73 См.: А. Тихомиров. М. Б. Греков Приложение.
- 74 М. Б. Греков в воспоминаниях современников, с. 97.
- 75 Там же, с. 122.
- 76 Борис Полевой. Непобедимая тачанка. — Советская культура, 1975, 24 января.
- 77 ЦГАЛИ, ф. 1996, ед. хр. 44, л. 139.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Г. Н. Горелов ПОРТРЕТ М. Б. ГРЕКОВА 1934. Фрагмент. Холст, масло. Дсм-музей М. Б. Грекова Новочеркасск (на фронтисписе)	
ВОЛЫ В ПЛУГУ. 1911. Холст, масло. 160 x 212. Государственный Русский музей. Ленинград	11
АТАКА ШВЕДОВ ЯРОСЛАВСКИМИ ДРАГУНАМИ. 1913—1914 Холст, масло. 104 x 198. Военно-исторический музей артиллерии, инже- нерных войск и войск связи. Ленинград	15
АТАКА ШВЕДОВ ЯРОСЛАВСКИМИ ДРАГУНАМИ. Фрагмент	19
ДЕМОБИЛИЗАЦИЯ 1917. Бумага, акварель. 31,5 x 43,5. Свердлов- ская картинная галерея	21
ОТВЕРЖЕННЫЕ (КОРНИЛОВЦЫ). 1922. Холст, масло. 71 x 100. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва	23
ВСТУПЛЕНИЕ В НОВОЧЕРКАССК ПОЛКА ИМЕНИ ВОЛОДАР- СКОГО. 1920 Фанера, масло. 75 x 104. Центральный музей Во- оруженных Сил СССР. Москва	27
В ОТРЯД К БУДЕННОМУ. 1923. Фанера, масло. 37 x 52. Госу- дарственная Третьяковская галерея	30
В ОТРЯД К БУДЕННОМУ. Фрагмент	31
ОТБИТЫЙ У ДЕНИКИНЦЕВ АНГЛИЙСКИЙ ТАНК. 1924. Холст, масло. 102 x 160. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва	37
ТАЧАНКА (ПУЛЕМЕТАМ ПРОДВИНУТЬСЯ ВПЕРЕД!) 1925. Холст, масло. 83 x 114. Государственная Третьяковская галерея	41
ТАЧАНКА (ПУЛЕМЕТАМ ПРОДВИНУТЬСЯ ВПЕРЕД!) Фрагмент	43
КАВАЛЕРИЙСКАЯ АТАКА (АТАКА ПЕРВОЙ КОННОЙ). 1927. Холст, масло. 138 x 203. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва	49
КАВАЛЕРИЙСКАЯ АТАКА (АТАКА ПЕРВОЙ КОННОЙ). Фрагмент	53
БОЙ ЗА РОСТОВ У СТАНИЦЫ ГЕНЕРАЛЬСКИЙ МОСТ. 1927. Холст, масло. 208 x 390 Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва	55
БЕГСТВО БЕЛЫХ ИЗ НОВОЧЕРКАССКА В 1920 ГОДУ (ОТСТУП- ЛЕНИЕ ДЕНИКИНЦЕВ). 1927. Холст, масло. 66 x 151. Государт- венный Русский музей. Ленинград	57
БОЙ ПОД ЕГОРЛЫКСКОЙ (БОЙ У НИЖНЕГО ЕГОРЛЫКА). 1928—1929. Холст, масло. 178 x 250. Центральный музей Вооружен- ных Сил СССР. Москва	59
РАЗОРУЖЕНИЕ ДЕНИКИНЦЕВ Центральная часть диорамы «Па- мятник Первой Конной армии». 1933. Холст, масло. 121 x 169. Центральный музей Вооруженных Сил СССР. Москва	61

ГРУБАЧИ ПЕРВОЙ КОННОЙ АРМИИ. 1934. Холст, масло 127 x 157. Государственная Третьяковская галерея . . .	66
ТРУБАЧИ ПЕРВОЙ КОННОЙ АРМИИ. Фрагмент . . .	67
ЗНАМЕНЩИК И ТРУБАЧ. 1934. Холст, масло. 130 x 161. Цен- тральный музей Вооруженных Сил СССР Москва . . .	75
На обложке: ТРУБАЧИ ПЕРВОЙ КОННОЙ АРМИИ. Фрагмент	
На четвертой стороне обложки: НА ДРУГОЙ ДЕНЬ В СТАНИЦЕ ПЛА- ТОВСКОЙ. 1934. Холст, масло. 73 x 99. Государственная Третьяковская галерея	

БИБЛИОГРАФИЯ

Н Дмитриев. Памяти баталиста М. Б Грекова. — Искусство, 1934, № 6, с 38, 39.

А Н. Тихомиров. М Б. Греков М, 1937

В. Яковлев. Митрофан Борисович Греков — Искусство, 1949, № 6, с 29—34.

М. Б. Греков. — В кн: Мастера советского изобразительного искусства Произведения и автобиографические очерки Составители П М Сысоев и В. А. Шквариков. Живопись. М, 1951, с. 213—220.

Ю. Халаминский Митрофан Борисович Греков. М, 1956.

Р. Можеева Выдающийся советский баталист — Искусство, 1959, № 11, с. 15—22.

Г. А. Тимошин. Митрофан Борисович Греков. Жизнь и творчество. М., 1961.

Дом-музей М. Б. Грекова. Новочеркасск. Путеводитель. Новочеркасск, 1963.

Ю. Халаминский. Диорамы М. Б. Грекова — В кн: Советская панорамная живопись. Составитель Х А Ушенин Л, 1965, с. 60—74

М Б. Греков в воспоминаниях современников. Составитель Х А Ушенин Л, 1966.

Т Т. Грекова Певец подвига М. Б Греков М., 1966.

В И. Кулишов Митрофан Борисович Греков — В кн: Певцы донского края. Очерки о художниках Ростов-на-Дону, 1979, с 67—111

Б. Заболотских. Знаменщик и трубач. Греков Хроника жизни М, 1981.

Сергей Николаевич Левандовский
МИТРОФАН БОРИСОВИЧ ГРЕКОВ

Редактор О. Н. Нечипуренко Оформление серии Д. М. Плаксына. Художественный редактор Л. Б. Козин Технический редактор Т. А. Изанова. Корректор Л. Н. Любимова Сдано в набор 19.02.82 Подписано в печать 22.11.82. М-41233. Формат 70 x 100 1/32 Бумага мелованная Гарнитура журнальная рубленая Печать высокая. Печ. л. 3,125 Уч.-изд. л. 4,496. Усл. печ. л. 4,031 Тираж 30 000 экз. Заказ 141. Цена 70 коп. Издательство «Художник РСФСР» Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искомбинат «Художник РСФСР» Росглавополиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Ленинград, Промышленная, 40.

70 коп.

