



М.Б. ГРЕКОВ



М.Б. ГРЕКОВ

В ВОСПОМИНАНИЯХ
СОВРЕМЕННИКОВ

«ХУДОЖНИК ~~ГРЕКОВ~~» . ЛЕНИНГРАД . 1966

165291

БИБЛИОТЕКА
СМИЦ
им. Нурлышева

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Творчество Митрофана Борисовича Грекова — яркий образец патриотического выполнения художником своего гражданского долга. Он сумел с огромной силой раскрыть духовное величие и высокие нравственные качества советских воинов, готовых на подвиг во имя бессмертных идей коммунизма. В этом сила произведений художника, их немеркнущая слава.

Литературное наследие Грекова невелико. Митрофан Борисович был не особенно многословен и не любил говорить о себе, о своем творчестве. Писем художника сохранилось мало. В последние годы своей жизни, поглощенный замыслами создания больших художественных панорам, отражающих величие побед Красной Армии, Греков оставил несколько интересных проектов и предложений, выдержки из которых большей частью опубликованы в изданных монографиях.

В настоящем сборнике печатаются воспоминания жены художника — Антонины Леонидовны Грековой, его племянницы и художников, близко знавших Митрофана Борисовича.

Антонина Леонидовна вместе с Митрофаном Борисовичем училась в Академии художеств по классу академика Ф. А. Рубо и была не только спутницей его жизни, но и помощницей в его творческой работе. Ее воспоминания, которые она закончила в конце своей жизни, являются не только ярким правдивым

документом, освещающим жизнь большого художника, одного из зачинателей социалистического реализма в советском искусстве, — живым встает в них образ самого художника, строгого в своем творчестве, обаятельного и скромного в жизни.

С удивительной теплотой и мягкостью описывает жизнь Грекова периода первых лет становления Советского государства, наиболее трудных в жизни художника, его племянница Т. Грекова, ныне заведующая мемориальным музеем Грекова в Новочеркасске. Множество мелких, порой незначительных подробностей из жизни художника дают возможность полнее представить, что его занимало в искусстве, как он работал, учил молодежь.

В статьях академика В. Н. Яковлева, первого биографа художника А. Н. Тихомирова, художника В. В. Мешкова и Героя Советского Союза Г. В. Терновского читатель найдет немало интересных фактов, характеризующих Грекова как непримиримого борца за высокую идейность советского искусства, страстного поборника панорамного искусства.

Х. Ушенин

ВОСПОМИНАНИЯ



МИТРОФАН БОРИСОВИЧ ГРЕКОВ

Митрофан Греков, сын Тихого Дона, познавший с детства тяжелую долю землероба-крестьянина, еще будучи студентом Академии художеств, инстинктивно, но безошибочно наметил свой творческий путь. Здоровый реализм, тяга к простоте, к правде никогда не покидали художника.

На конкурсный экзамен Греков выставил картину «Во́лы». Жаркая, пыльная степь. Душным маревом опустилось над землей небо. Потрескалась от зноя пыльная, безрадостная почва родимой станицы, крутым бугром выгнувшись к горизонту. Понури́в рогатые головы, бредут по пашне во́лы, далеко бросая на землю черно-лиловые тени. Уже в этой работе Греков проявил себя великолепным наблюдателем жизненной правды, хотя и скованным еще юношеской неопытностью. Прекрасно нарисованные, плотно, реально написанные животные изобличают в нем незаурядного анималиста.

Постоянное общение с землей, любовное, взволнованное созерцание простенького пейзажа, лишенного всяких прикрас, но милого сердцу художника своей бесхитростной правдой,— все это дало возможность начинающему автору создать незабываемый образ. (К этой теме, подсказанной самой жизнью, он возвращался впоследствии не раз. Так, вскоре после окончания Академии, в 1914 году, он вновь пишет «Во́лы в плугу» и позже, в 1929 году, более сложную картину «Колхозный гурт».)

Однако профессора Академии не сумели правильно оценить эту картину молодого Грекова. На конкурсном выпускном экзамене он получил лишь звание художника и не был удостоен заграничной командировки.

Еще будучи учеником Ф. Рубо, Греков вместе с товарищами по классу М. Авиловым, П. Добрыниным, Никитиным и другими в 1908 году был приглашен своим профессором участвовать в работе над знаменитой панорамой «Оборона Севастополя». Тут он впервые подошел близко к решению серьезной и сложной батальной картины, и этой привязанности он остался верен до конца своей жизни.

Работая в тесном общении с опытным баталистом Рубо, он, безусловно, многому у него научился.

Окончив Академию, Греков попадает на военную службу. В качестве нижнего чина участвует в первой мировой войне. С глубоким сочувствием наблюдает он глазами художника жизнь солдата. Его

интересует судьба человека, покинувшего мирный труд ради суровых будней войны, но (и это так понятно) его не вдохновляют картины империалистической бойни.

Правильным инстинктом художника угадывает он всю бессмысленность этой войны. И будущий баталист и историограф Красной Армии не создает ни одной картины на тему войны империалистической. Знаменательный в его биографии факт!

Все же годы первой империалистической войны не прошли для художника бесследно. Правда, не создавая композиции, он все же копил наблюдения, и его альбомы и этюдники заполняются десятками набросков, где он с педантической наблюдательностью как бы готовит себя к последующей деятельности баталиста. Вернувшись с фронта на родину, он поселяется в Новочеркасске. Вскоре город занимают белые, и Митрофану Борисовичу не удается уехать ни в Москву, ни в Петроград. Время владычества белых — наиболее мрачное для художника. Чтоб существовать, он работает в местной гимназии в качестве преподавателя рисования. О живописи помышлять не приходится, да и не реагируют ни глаза, ни сердце художника на окружающее, а если и реагируют, то уж лучше не передавать на холсте своих мыслей и чувств.

Остается угрюмо молчать, отстранившись на время от жизни. Об этом времени своего вынужденного бездействия художник вспоминал впоследствии с глубокой грустью.

И лишь приход красных, занявших в 1920 году Новочеркасск, снял печать молчания с сомкнутых уст художника. Кисть его заговорила свободно, уверенно, вольно. Первая серьезная картина, написанная им в то время, повествует о вступлении полка имени Володарского в Новочеркасск.

В этой работе раскрывается впервые облик советского баталиста. Картина лишена парадного пафоса, холодной официальности. Великолепно написана вся обстановка. Сырая мгла весенней распутицы охватила провинциальный город. Жмутся в сторонке домишки попрятавшихся обывателей; красные конники, соблюдая строй, движутся стройно и слаженно. Это не махновская вольница, а регулярное войско, и только особая простота и сердечность между бойцами и командирами говорит о новых взаимоотношениях во вновь созданной народной армии. Греков, сразу сумевший подметить это новое, становится твердо на правильный путь, приведший его к дальнейшим успехам.

Помимо психологически правильного решения темы, в творчестве Грекова ярко намечается и новое отношение художника к своей задаче. Цель его не этюд, а строго продуманная, великолепно построенная картина.

Жизнь разворачивалась перед глазами художника суровая, полная трагического величия и внутренней силы.

Жадно вглядываясь в совершающиеся перед ним события, он стремится увидеть признаки нового, прекрасного мира. Масса этюдов с натуры, зарисовок, набросков заполняет его альбомы. Грекова волнует и трогает отношение окружающих к его работе. Он узнает кон-

туры нового быта в самом отношении бойцов и командиров к своей работе. Его любопытство понятно окружающим, он чувствует, что он нужен. А это великое счастье для художника. И вот он больше и больше срастается с жизнью и бытом Красной Армии. Руководит кружками самодеятельности, организует студию, сам работает чрезвычайно много и продуктивно.

Особенно стимулирует его деятельность близкое знакомство с руководителями Красной Армии, с которыми он встретился в эти годы и дружески сошелся.

К. Ворошилов, С. Буденный, Е. Щаденко с огромным вниманием и любовью следили за его деятельностью, направляли ее, помогали художнику. И Греков, уже окончательно сформировавшись и как человек и как художник, все силы свои отдает бытописанию Красной Армии.

Пригодились ему его анималистские и пейзажные работы, пригодился ему и опыт, приобретенный во время совместной работы с Рубо. Острая наблюдательность, страстность, помноженные на профессиональное мастерство, помогли ему сделаться необычайно своеобразным и глубоким баталистом. Он не только мастер многофигурных композиций, где уже сама по себе широко взятая тема помогает раскрытию батального замысла. И не только в действующем войске, не только в больших сражениях умеет он уловить смысл совершающихся в народном сознании исторических сдвигов. Баталист новой, советской формации, Греков понял глубоко и правильно душу народную, понял и великолепно передал, где народ, на чьей стороне его симпатии, кому он доверяет, за кем идет!

Вот писанная в 1923 году небольшая по размерам и несложная по сюжету картина «В отряд к Буденному». Это — подлинно маленький шедевр. По пустынному степному шляху пробирается в отряд к Буденному верховой. Всадник не только сам хочет присоединиться ко вновь формируемой народной армии: он заботливо, по-хозяйски ведет в поводу запасного коня.

Излюбленная Грековым степная ширь. Солнечно лежит она, истомленная зноем, у низкого горизонта скопилась пыльная, душная мгла. К седлу приторочена винтовка, неизвестный путь полон опасности.

Так из-под камня выбивается струйка прозрачной холодной воды, и бежит она, не пересыхая, до встречи с новой струйкой, а там еще, и еще — и вот уже целый ручеек, прихотливо изгибаясь по степи, вливается в шумную многоводную реку. Великолепно передан Грековым смысл этого стихийного тяготения народа к новой, Советской власти, к легендарной Красной Армии.

Те же настроения, только выраженные более широко, отразились в другой картине Грекова — «Подвоз крестьянами снарядов к Новочеркаску».

Новые темы владеют помыслами художника. Счастливо для него складывается и то обстоятельство, что большинство событий, свидетелем и историографом которых он стал, разворачивалось на фоне

с детства знакомой, любимой, изученной с огромной наблюдательностью природы. Поэтому так хороши его пейзажные фоны, так правдиво передана сама обстановка, как бы сливающаяся воедино с самой сутью изображаемого.

В этом отношении у Грекова есть много общего с Шолоховым. Как мастерски умеет писатель использовать в своих произведениях состояния природы и связывать в единый впечатляющий, запоминающийся образ и свист ветра в камышах, и серебряную рябь на реке, над которой склоняются к воде ветки краснотала, и низко несущиеся над горизонтом облака, и величие бескрайних степей, и цветущие казачьи станицы! Это знание родной природы, эта любовь к ней помогают ему создавать целостные, глубоко эмоциональные образы. У Грекова настроение создается не только композиционным центром картины — каждая деталь у него работает на пользу общего. Как усиливает настроение безнадежности в картине «Ликвидация остатков армии генерала Кржижановского» великолепно написанный пейзаж! Злой поземок гонит снежную пыль. Низко нависли лохматые холодные тучи. Окруженный отряд белогвардейцев обречен — это читается и в позах людей, заметаемых зимней пургой, и во всем колорите картины, мастерски написанной и скомпонованной.

Большая наблюдательность, постоянные зарисовки и этюды необходимы истинному баталисту. Его диапазон шире, чем, скажем, у портретиста или пейзажиста. Баталист обязан знать почти все, что составляет область живописи. О значении пейзажа мы уже говорили. Умение изображать переживания человека в самых неожиданных и сложных ситуациях, знание характерных особенностей костюма, формы, вооружения также необходимо. Отсюда вытекает понимание задач чисто натюрмортного порядка. Посмотрите, как у Грекова написаны сыромятные уздечки, кожаные седла, покрытая ином броня танков. И эти натюрмортные задачи тем сложнее, что необходимо уметь видеть и правильно изображать предметы не в привычных условиях обстановки мастерской с обычным дневным светом, достаточно уже изученным и легко доступным для длительного наблюдения. Баталист, ставящий перед собой серьезные задачи, должен много видеть, знать, уметь. Кроме задач, требующих только профессиональной культуры, он должен свободно разбираться в исторической сущности тех событий, изображению которых посвящено его творчество.

Как истинный баталист Греков в полной мере обладал всеми этими качествами.

Непреходящее значение его работ подкреплено тем обстоятельством, что он подлинный живописец. Картины Грекова — это не иллюстрация к тому или иному военному эпизоду, сделанные более или менее грамотно. Греков взволнованно вживается в свою тему. Он знает, на чьей стороне правда. Он умеет страстно любить и неистово ненавидеть. Это помогает ему понять и правдиво, впечатляюще изложить смысл изображаемого.

Вот его «Тачанка». Несложная по сюжету, эта вещь полна огромной драматической силы. В ней — горячий воздух боя, в ней —

огромный пафос и героизм гражданской войны. Это — целая эпическая поэма. Кони и люди слились в один бешеный порыв, и, кажется, никакая сила в мире не остановит этот стихийный порыв. Небольшая, вполне реальная сцена перерастает в значительный, полный глубокого смысла героический символ. Так творить может только подлинный мастер, рука которого направляется и разумом и трепетным чувством.

Горячею, страстною любовью к Родине, верным политическим чутьем проникнуты и другие вещи Грекова. Таковы его «Красное знамя в Сальских степях», «Отряд Буденного» и весь цикл полотен, посвященных боевым действиям Первой конной. В этих вещах с особенной силой разворачиваются все лучшие черты Грекова и как художника и как вдумчивого мыслителя. «Реввоенсовет Первой конной в период Егорлыкских боев» — это не просто групповой портрет. Вновь у художника нашлись сильные, убедительные средства показать в углубленном образе не только человека, но и эпоху, в которой он действует, социальную базу событий, их внутренний потенциал. Романтически, приподнято, без фальши и пафоса повествует он потомкам о героизме людей, впервые активно и действительно поднявших Красное знамя борьбы за счастье трудящихся.

Группа красных командиров во главе с товарищем Буденным остановилась в степи. Зорко вглядываясь в снежную хмару, совещаются воины. Ветер вздымает целые тучи снежных валов, буран свирепствует над всем пространством, видимым глазу. Упрямо склонилось навстречу ветру полотнище алого знамени, как бы кутая в свои складки людей. Широко раздув ноздри, закинув гордую голову, сторожко прижавши уши, конь переднего всадника словно прислушивается к свирепому вою урагана.

И какие бы вещи Грекова мы ни рассматривали — он остается верен себе. Глубокий и искренний реалист, он умеет создавать свои живописные повести с предельной выразительностью.

Творческая работа не отвлекала Грекова от общественной деятельности. С живейшим интересом принимает он участие в художественной жизни страны. Враг формализма, он примыкает к группе художников-реалистов, объединившихся в Ассоциацию художников революционной России (АХРР), сыгравшую в свое время весьма положительную роль в деле консолидации художников, искренне стремившихся создать подлинно реалистическое, доступное пониманию самых широких масс искусство.

Много труда и сил отдает Греков делу подготовки молодежных кадров. Страстный общественник, он болел душой, видя, как отсутствие школы мешает начинающим художникам умело применять свои силы. В беседах с нами, его товарищами, он мечтал о создании настоящей советской школы живописи.

Греков, бесспорно, первый наиболее крупный советский баталист. Но не только станковая картина привлекает к себе его внимание. Учитывая огромную силу воздействия на широкого зрителя панорамной живописи, он стремится возродить и это искусство. Грекова по

справедливости следует считать отцом советской панорамной живописи.

Он делает многочисленные и очень удачные эскизы к панораме «Перекоп», задумывает грандиозную панораму «Оборона Царицына», ему же принадлежит инициатива создания эскизов к панораме «Егорлыкский бой».

Для широкой, почти необъятной исторической темы он ищет и новые грандиозные методы пластического воплощения. Делает диораму «Взятие Ростова», которая, по существу, является первой советской диорамой. Так, полный замыслов, подходит он к десятой годовщине Красной Армии.

Целый цикл картин был подготовлен Грековым к этой выставке, ставшей его подлинным триумфом. Греков был понятен широкому зрителю, который по его полотнам учился любить свою армию, загорался патриотизмом, проникался ненавистью к врагу.

Бойцы и колхозники, рабочие, интеллигенты, учащая молодежь — все с глубоким волнением останавливались у холстов Грекова. Существовавшая же тогда критика обходила Грекова молчанием. Может быть, я и ошибаюсь, но в памяти моей не сохранилось ни одной сколько-нибудь значительной попытки в литературной форме раскрыть для народа сокровенную природу грековского творчества, любовно и вдумчиво проанализировать его творческий метод, указать на подлинное и почетное место Грекова в деле строительства советской живописной культуры, в деле создания социалистического реализма.

Но любовь народная верно отметила своего избранника. У полотен Грекова всегда толпился народ, возникали воспоминания, слышались споры. Зритель не мог оставаться холодным и равнодушным: слишком живые струны сердца затрагивал художник.

Вот его «Бой за Ростов у Генеральского моста», «Бой под Егорлыкской», «Отступление деникинских частей от Новочеркасска», «Корниловцы» — сколько в этих вещах большой исторической правды, сколько живой и острой наблюдательности!

В задачу моей статьи не входит подробный анализ всех произведений Грекова. Мне, близко его знавшему, хотелось только наметить широкими штрихами его портрет, нарисовать его обаятельный облик художника, общественника, гражданина. Помню, как, собравшись в моей мастерской, мы с Грековым, Шухминым, Радимовым, Степаном Карповым страстно беседовали о любимом искусстве, мечтали о возрождении высокого мастерства, спорили о задачах и целях социалистического реализма.

Митрофан Борисович часто бывал моим гостем. Делился своими замыслами, кое-что показывал из набросков: иногда это были только геометрические схемы, своеобразно раскрывавшие композиционный замысел, иногда же темпераментные, очень своеобразные наброски, в которых ясно читался основной замысел.

Особенно удавались Грекову сцены, отмеченные динамическим движением больших масс. Одной из наиболее сильных в этом отно-

шении его работ надо признать «Кавалерийскую атаку». С редкой даже в мировом искусстве стихийной силой движется в бой казачья лава. Пыльная, ржавая степь стелется под ноги всадникам.

Здесь умение Грекова изображать движение скачущей лошади достигает предельной выразительности. Дух занимается, глядя на эту картину. Так и слышится тяжелый храп взбесившихся коней, и гулко дрожит земля от топота копыт. С тем же страстным порывом написан и «Бой под Большими Салами», где драматичности сюжета великолепно соответствует реалистически написанный пейзаж. В композиции удачно сведены воедино и взрывы снарядов, и прорывы света в облаках, и бешено мчащиеся всадники.

Но не только такими средствами располагает художник для раскрытия своей темы. И не только отдельные эпизоды интересуют его. Борьба народа за свою волю, классовый характер вновь созданной Красной Армии, кровно связанной с интересами трудящихся, массовая воля к победе, ясно осознанная цель, роль партии — вот, собственно, основная тема его работ. Порвавший навсегда оковы рабства народ — вот герой его произведений. В этом широком и мудром понимании исторической сути происходящих событий основа силы и доходчивости грековских произведений.

Задумывая панораму «Оборона Царицына», он большое место отводит показу крестьянского движения. Массовые народные сцены всегда великолепно удаются художнику. В этом отношении у него есть нечто общее с Суриковым.

Вот великолепная, как степная раздольная песня, картина «Трубачи Первой конной». Оптимизмом, уверенностью в победе, лихой силой, как солнечным светом, пронизан весь холст. Алое знамя полощется в воздухе, золотые кисти, подхваченные ветром, сверкают и искрятся, перекликаясь с яркой медью труб. В такт победного марша стройно ступают кони. В самой композиции, простой и стройной, чувствуется удалая сила, единый могучий порыв. Но как написан каждый участник этой сцены, как выразителен каждый отдельный тип! Так же удачна в этом отношении другая его картина — «Знаменщик и трубач», — проникнутая теми же жизнеутверждающими настроениями. Человек у него не противопоставляется массе: он в своей борьбе за народное счастье радостно сливается с нею, и в этом его сила и залог непобедимости.

Необычайно плодотворный художник, Греков до конца не утратил своего творческого энтузиазма. Я бы сказал, что его жизнь трагически оборвалась на самой высокой ноте. Последний год его жизни (он умер в 1934 году) был, пожалуй, наиболее плодотворным. «Атака Первой конной под Батайском», «На Кубань!», «На пути к Царицыну» говорят о зрелом, уверенном мастерстве. Греков отдал весь пламень своего большого сердца любимой Родине.

Счастлив художник, сумевший так полно и щедро отдать Родине все богатства духа, взволнованного созерцанием одной из наиболее героических эпоей, занесенных на скрижали истории.

ВОСПОМИНАНИЯ О М. Б. ГРЕКОВЕ

О детстве Митрофана Борисовича мне известно очень мало. Ирина Алексеевна Грекова, его мать, была вечно занята хлопотами по хозяйству и скупа на рассказы. Но однажды она рассказала один эпизод. Будущему художнику было года три-четыре, когда на хуторе Шарапаевка была свадьба у кого-то из родных Ирины Алексеевны. На свадьбу взяли и маленького Митю, но во время свадебного гулянья про него забыли. Вспомнили лишь к вечеру. «А где Митя?» — забеспокоилась мать. Начались поиски. Долго искали его по соседним хатам и наконец обнаружили его на чужом базу. Там ходила громадная свинья с двенадцатью поросятами, а за нею следом с хворостинной в руке, заложенной за спину, степенно шагал Митя. Она его так заинтересовала, что он проходил за свиньей с поросятами почти весь день совсем голодный. А когда дома его отец, Борис Иванович, спросил: «Что тебе, сынок, понравилось на свадьбе?», он, не задумываясь, ответил: «Финня». (Мальчик тогда еще плохо говорил и не мог выговаривать слово «свинья».) Кроме свиньи с поросятами, у него не осталось никакого впечатления о свадьбе. Вот с каких пор в нем уже проявлялся анималист.

Характер у Митрофана Борисовича был с детства волевой, настойчивый. Он обладал богатой фантазией, придумывая разные игры, среди ребят пользовался большим авторитетом. Товарищами его были: Ромка — сын мирошника (так на Дону называли работника, отмерявшего зерно и муку на мельнице) ближайшего ветряка и Улас Шумский — сын крестьянина-соседа, его ровесник.

Своей ловкостью и увертливостью он брал верх и, не боясь драк, вступал в поединки с более сильными и старшими мальчиками, обижавшими меньших. Но здоровье у Митрофана Борисовича было с детства слабое. Несколько раз он болел воспалением легких. В дошкольном возрасте упал со скирды, и его в бессознательном состоянии принесли в хату. Больница была далеко. Так и лежал он несколько недель дома. Второй ушиб в то же место — «под ложечку» — он получил школьником, учась в Каменском училище. В то время еще процветали среди казачат кулачные бои. В них любил участвовать и Митрофан Борисович, за что и пострадал дважды. В первый раз ему выбили из сустава указательный палец на правой руке. Боясь сказать старшим о случившемся, он терпеливо перенес боль. Палец невправленным и укороченным так и остался на всю жизнь.

168501

А во второй раз результат кулачных боев Митрофану Борисовичу не удалось скрыть, потому что удар попал «под микитки», по выражению казаков, и был настолько силен, что Митрофана Борисовича отвезли в больницу, где он пролежал несколько недель. Третий сильный удар в то же самое больное место он получил уже взрослым в 1914 году на фронте империалистической войны, во время отступлений с передовых позиций в тыл. Девятнадцатая Донская особая казачья сотня, в которую был зачислен во время мобилизации Митрофан Борисович, прикрывала отступление обоза и беженцев. Две недели не расседывались кони казаков. Медленно, непрерывным потоком двигалась сплошная масса по шоссе день и ночь. Все были измучены. Коня и казаки спали на ходу. Шоссе и боковые дороги были сплошь забиты отступающими. Однажды ночью получился какой-то затор на дороге. Вся масса отступающих внезапно остановилась. Остановился и Бурый, придавленный какой-то повозкой спереди, оказавшийся в тисках. Митрофан Борисович, заснувший от усталости в седле, от сильного толчка ударился животом о деревянную переднюю луку седла, как раз в свое больное место. Ему стало так плохо, что его положили в походный госпиталь в Предборжье и он пролежал там около месяца. Боль в желудке мучила Митрофана Борисовича всю жизнь. Его изнуляли разными диетами и лечениями. Предполагали, что у него язва желудка от избытка кислотности. Он постоянно носил с собой в нагрудном кармане пиджака плоскую фляжку с содовой водой и пил из нее глотками. Митрофан Борисович боялся, что у него рак желудка, потому что отец его, Борис Иванович, умер, хотя и восьмидесяти лет, от сужения пищевода почти голодной смертью. Это пугало Митрофана Борисовича. Уезжая в Москву ежегодно, он клал мне каждый раз в изголовье свое охотничье ружье и просил главным образом беречь его, потому что, как он говорил, «это мое спасение. Если мне придется так голодать, как мой отец, если у меня будет рак, то я не выдержу и застрелюсь из своего ружья».

Во время операции в 1931 году профессор Юдин рака не нашел, а от застарелого кровоизлияния (в результате сильных ушибов) зарубцевавшаяся поверхность желудка была стянута звездообразными спайками, вызывавшими боль. После операции Митрофан Борисович почувствовал большое облегчение. Желудок стал эластичен, и боли прекратились. Он так радовался, что ему разрешили все есть, а главное — любимый украинский борщ с помидорами, который ему был запрещен с 1922 года. Но оказавшаяся совершенно ненужной строгая диета настолько ослабила и истощила его организм, что Митрофан Борисович недолго прожил после операции. Восстановить упущенное было трудно.

В студенческие годы в Одессе, а потом в Академии художеств Митрофан Борисович увлекался игрой в шашки. Его любимым партнером был товарищ по одесской школе скульптор Руссо — очень способный и талантливый ученик. На каком-то шашечном турнире Митрофан Борисович получил второй приз — серебряный жетон, который долго носил на цепочке отцовских часов. В Новочеркасске Митрофан

Борисович пристрастился уже и к шахматам. Часто поздним вечером к нему на Скородумовскую улицу заходил его сослуживец, живший неподалеку от нас, на Колодезной улице. Это был руководитель хорошего кружка Кавалерийских курсов усовершенствования комсостава, а потом директор Новочеркасского музыкального техникума Андрей Гаврилович Тушканов. С ним Митрофан Борисович часто просиживал за шахматами далеко за полночь. Он был талантливым музыкантом и композитором. Казак Константиновской станицы, сын портного, он закончил Петербургскую консерваторию, записал много старинных казачьих песен, переложив их для рояля и хорового пения. Пел и играл на рояле свои сочинения. Особенно нравилось Митрофану Борисовичу его сочинение «На майдане», в которое входили мотивы старинных казачьих песен.

В тридцатых годах в Москве Митрофан Борисович иногда вспоминал шахматы и по вечерам ходил играть к художнику Христенко, но это случалось редко. Он скучал по музыке, которой ему так не доставало в Москве. В концертах и театрах мы с ним не бывали. После напряженного трудового дня для него это было утомительно, да и не по средствам. Живя у Н. Д. Гагарина на улице Кропоткина, Митрофан Борисович ходил по вечерам к Петру Ивановичу Котову, который жил близко, в Померанцевском переулке, и имел радиоприемник. Тогда это было еще редкостью и мало кому доступно. По радио передавали отрывки опер, и однажды Митрофан Борисович услышал музыку из оперы Чайковского «Евгений Онегин», которую он очень любил. Котов, желая похвалиться своей четырехлетней дочерью Ирочкой, сказал ей, чтобы она спела под радио. Ирочка, приняв серьезную позу, запела «Что ж ты, Ленский, не танцуешь!» так поразительно верно, с такой интонацией и выражением, что нельзя было не поразиться ее таланту, музыкальности и абсолютному слуху. Мы с Митрофаном Борисовичем были в восторге и поражены такой юной «артисткой», а отец был очень доволен произведенным на нас впечатлением. Ирочка была его гордостью всю жизнь. Она окончила консерваторию, была ученицей Ойстраха и стала виртуозной скрипачкой. Своей игрой она доставляла много отрадных минут Митрофану Борисовичу и мне. Мечтой Митрофана Борисовича было по возвращении с Перекопа купить пианино и слушать Ирочкину игру на скрипке под мой аккомпанемент. Но этой мечте не суждено было сбыться. С Перекопа Митрофан Борисович не вернулся, и пианино мы не купили. Митрофан Борисович очень любил детей вообще, но маленькую Ирочку Котову он любил особенно за ее талант.

На этюды Митрофан Борисович ходил всегда окруженный детьми и любил с ними беседовать. А дети гордились тем, что Митрофан Борисович позволял им нести скамеечку, зонтик или этюдник.

Во время работы они ему никогда не мешали, молча располагались сзади Митрофана Борисовича амфитеатром и, наблюдая за его работой, шепотом передавали друг другу: «Вот видишь, это забор, это вот хата, а это труба...» и т. д. Когда детворе было неясно и непонятно что-нибудь в рисунке, то они начинали шептаться: «А это что?

Что он сейчас рисует?», тогда Митрофан Борисович обращившись к ним и разъяснял непонятный для них мазок, почему он так изобразил данный предмет. Из этих любознательных ребят вышли бы, вероятно, хорошие художники, если бы они продолжали смотреть и учиться, как пишет Митрофан Борисович. К сожалению, я порвала всякую связь с Новочеркасском и не знаю быть может, из этих маленьких «любителей искусства» теперь получились настоящие художники?!

Батальная мастерская профессора Рубо была в академическом саду, отдельно от главного здания Академии художеств. В мастерской было два отделения — вечернее и дневное.

Занятия в мастерской начинались в девять часов утра и кончались обычно в семь часов вечера. Но иногда, если натура была интересна, она использовалась еще и для пятнадцатиминутных набросков с семи до восьми часов вечера. В девять часов утра ежедневно приводилась лошадь и позировала два часа. С одиннадцати до двенадцати часов делали перерыв на завтрак и подготовку к следующей натуре, с двенадцати до двух часов писали портрет, с двух до пяти часов был обеденный перерыв. Иногда Франц Алексеевич уступал просьбам учеников и с двух до четырех часов писали еще обнаженную женскую натуру, но Рубо это не поощрял, считая, что в батальной мастерской не надо писать обнаженное женское тело, а лучше использовать эти часы для этюдов на пленере.

В саду на открытом воздухе влажного, туманного петербургского утра так живописны были тяжелые ломовые лошади, впряженные в длинные дроги со сплошными (без спиц) колесами специально для перевозки больших тяжестей. Часто Рубо садился с учениками и тоже писал этюд. Я очень любила такие редкие случаи, дающие возможность видеть всю технику и метод его работы и присмотреться к его палитре.

Когда я начала заниматься у Франца Алексеевича Рубо, из женщин я была одна. Двое учеников — М. И. Авилов и М. С. Безродный — были переведены из классов в батальную мастерскую. Было еще два студента — Жаба и Гинзбург, но они уже были допущены до дипломной работы, получили в главном здании отдельные, так называемые «конкурентские» мастерские, в которых писали свои дипломные работы, и приходили в батальную мастерскую только тогда, когда нуждались в каком-либо совете Рубо. Был еще один любитель живописи, не ученик Академии и никогда не пытавшийся держать вступительный экзамен в Академию, очень бедный, жалкий на вид, скромный, очень порядочный и увлекающийся живописью Вартанес Каврустович Ахикян. Способностей у него было мало, но настойчивости много. Он добился своей цели и, как я потом узнала, стал у себя в Армении

преподавателем рисования в средней школе. Четвертый ученик Рубо, вольнослушатель, был Б. К. Лучун. Я была пятой. Это был наш небольшой, но дружный коллектив. Зимой, с переходом некоторых студентов из других мастерских, когда Рубо стал более популярен как профессор и заинтересовал многих учеников Академии, наш коллектив стал разрастаться и постепенно сильно увеличился.

К тому времени батальную мастерскую начали посещать студенты и других профессоров. Рубо разрешал всем желающим работать у него и пользоваться натурой, тем более что помещение было очень просторное. Сам Франц Алексеевич Рубо был очень культурным человеком, интересным художником и великолепным рассказчиком. Со всеми учениками он держал себя очень просто, как старший товарищ. Никогда никому не отказывал, когда к нему обращались за советом. Ученики его уважали и любили. Он учил учеников и словом и своим примером, работая иногда вместе с учениками, и всячески старался передать свой опыт и свои знания. Если Митрофан Борисович был не всем удовлетворен, то это лишь потому, что Митрофан Борисович был в то время сильнее других учеников и требовал от Рубо того, чего тот не в состоянии был дать в рамках академической учебы. Писание этюдов уже не удовлетворяло Митрофана Борисовича. Его тянуло к большим холстам, к сложным темам. А когда он, увидав панораму Рубо «Покорение Кавказа» («Ахульго»), выставленную в 1908 году в Петербурге на Марсовом поле в специально построенном павильоне, — панорама стала его целью в искусстве. И только работая на реставрации Севастопольской панорамы летом 1908 года, Митрофан Борисович получил полное удовлетворение.

Желание перейти от станковой живописи к панорамной у Митрофана Борисовича зародилось еще в ученические годы, когда он был учеником Репина. В мастерской Репина в то время учился и Г. Н. Горелов, с которым Митрофан Борисович дружил. С Гореловым Митрофан Борисович решил написать диораму на библейскую тему. Помещение получили в саду Народного дома в каком-то павильоне. Была изображена пещера, ясли с новорожденным младенцем, овцы, пастухи, лунный свет, путеводная звезда и волхвы. Диорама получилась удачной и пользовалась большой популярностью и успехом у народа — посетителей сада. Идеалом диорамы тогда была «Голгофа» Яна Стыки, о которой много и часто говорил Митрофан Борисович. Он высоко ценил ее как художественное произведение.

В 1906/07 учебном году в мастерскую Рубо перешло много учеников из других мастерских. Перешел П. С. Добрынин от Кардовского, перешли репинцы, перешел и Митрофан Борисович Греков, тогда еще носящий фамилию Мартыщенко — фамилию своей матери.

Митрофан Борисович был среднего роста, плотно сложенный, с красивыми, правильными чертами лица. Пышные, волнистые русые волосы обращали на себя внимание каждого, видевшего его в первый раз. Усы прикрывали всю верхнюю губу, а на нижней губе была маленькая эспаньолка. Нос был с легкой горбинкой, придававшей всему лицу слегка восточный тип. Карие, вдумчивые, серьезные глаза

производили с первого взгляда впечатление строгого, сурового человека. В действительности же Митрофан Борисович был очень добрый, отзывчивый, сердечный и веселый, даже шутник в кругу своих друзей. Голос у Митрофана Борисовича был как у его отца — грудной, бархатистый, звучный, с приятным, красивым тембром. Смех был своеобразный — редкий, с интервалами, но очень заразительный. В руках почти всегда у него была потухшая папироса или самокрутка, вставленная в самодельный мундштук — камышинку, срезанную в речке Березовой. Трубку он ненавидел и никогда не имел и не курил.

Увидя вошедшего в первый раз в мастерскую Рубо Митрофана Борисовича Грекова, я невольно обратила внимание на его внешность. На нем был скромный, грубошерстный костюм серо-зеленого цвета в полоску, ясно показывающий, что этот человек стеснен в средствах. Темная клетчатая рубашка. Для работы в мастерской он надевал серый халат, походивший спереди на клеенку: столько на нем накопилось за многолетнее пользование масляных красок. Палитра его была большая и очень запущенная. По ее краям насохло много слоев ненужной, уже отработанной краски. Кисти не мылись, а опускались в посуду с водой, чтобы не засыхали до следующего дня. Это было у него, как правило, всю жизнь. Часто служитель мастерской Алексей Сохин, увидя запущенные, немые кисти «господина Мартыщенко» (как в то время было принято служителям называть учеников), мыл его кисти, хотя Митрофан Борисович никогда не просил об этом. У Митрофана Борисовича постоянно роились в голове новые композиции, новые идеи, и, чтобы не терять драгоценного времени на «пустяки» (мытьё кистей), он тут же, за столом, по окончании дневной натуры спешил карандашом запечатлеть новые композиции в альбомчике, который был всегда при нем. Этим он отличался от других учеников, и эта сравнительно небольшая, но очень характерная черта становилась сразу заметной для наблюдательного глаза и подтверждала всю его серьезность и страсть к искусству. Позднее, когда мы жили в Новочеркасске, а потом в Москве, мытьё кистей было моей обязанностью, которую я выполняла ежедневно добросовестным образом, но палитру чистить Митрофан Борисович мне не разрешал. Он не любил работать на чистой палитре, как не любил начинать писать на белом холсте. Свою палитру он чистил раза два в год, когда руке становилось уже тяжело держать. Он соскребал ножом все краски, а где нож не брал, он подносил к горячей плите всю палитру, обернув ее к теплу краской. Краска вздувалась пузырями, шипела, делалась жидкой и легче счищалась. Таким способом он доводил ее до абсолютной чистоты, до блеска — опять на целый год. Такой ручной палитрой он пользовался почти всю жизнь, но в последние годы, очевидно по случаю болезни, у него стала уставать левая рука, и он придумал и сам сделал из фанеры род пояса, на который прикреплял свою большую палитру. Таким образом левая рука его была свободна и держала лишь несколько кистей, нужных в тот момент для работы, и тряпочку для вытирания кисти в процессе работы. Этот пояс с палитрой хранится в Ростовском краеведческом областном музее.

Первый год Митрофану Борисовичу в Академии художеств было очень трудно. Родители не могли ему высылать на жизнь, получал случайную помощь от них в размере пятнадцати — двадцати рублей. Нанять комнату он не мог. Митрофан Борисович со своими одесскими товарищами И. И. Бродским и С. Ф. Колесниковым сняли втроем на Васильевском острове, поближе к Академии художеств, маленькую комнатку.

Хозяйка давала вечером кипяток, а на свои скудные средства они покупали хлеб и обрезки колбасы, которых на пять копеек можно было в то время купить полную тарелку. Это был их скромный ужин. Так жили тогда многие студенты, не имевшие родных и знакомых в Петербурге. Вполне понятно, что Митрофан Борисович, со слабым здоровьем, перенес в детстве несколько раз воспаление легких, приехав после теплого юга в сырой Петербург, часто болел. Такие условия отражались и на его здоровье и на его учении. Он часто опаздывал на утреннюю натуру, а иногда совсем пропускал ее и приходил в мастерскую только в двенадцать часов на вторую натуру — портрет. В дальнейшем Митрофан Борисович стал реже опаздывать, а когда стал получать академическую стипендию, то дела его значительно поправились, и он стал аккуратнее посещать занятия в мастерской. Он был очень трудоспособным и увлекался работой, которая его интересовала настолько, что он забывал о своем здоровье.

Я была с детства приучена родителями к дисциплине, любила приходить на занятия за десять — пятнадцать минут, чтобы заранее приготовить мольберт, холст с этюдом, кисти, краски, а когда введут в мастерскую натуру, то тотчас же приступить к работе. Авилов и Безродный так же относились к своим занятиям, поэтому меня первое время удивляло такое небрежное отношение к учению Митрофана Борисовича. Но когда я узнала от Авилова, что они с Безродным петербуржцы и живут у своих родителей, а Мартыщенко приезжий, у него плохие условия — недоедает и недосыпает, — то мне его опоздания стали понятны. Первоначальные суровость и необходимость Митрофана Борисовича постепенно исчезли. Он стал разговорчив, со всеми прост, любил пошутить и умел сослать, подметив в ком-нибудь из товарищей какую-нибудь слабость, но это все получалось у него безобидно, и товарищи никогда не обижались на его остроту, любили его за откровенность, находчивость и справедливость. Любимые темы для разговора были, разумеется, об искусстве и об охоте. На эти темы Митрофан Борисович мог говорить с кем угодно и сколько угодно. Уже в студенческие годы у него сложились свои определенные взгляды на реалистическое искусство, которые он отстаивал до конца своей жизни.

Митрофан Борисович очень любил музыку, любил напевать казачьи и старинные украинские песни, но чаще наигрывал их на балайке. Песни были все заунывные: «Ой, морозз-морозонько...», «Мисяц бачив, як учора могилу копали...», «Поехал казак на чужбину далеку...» и много других, исполнявшихся Митрофаном Борисовичем с большим чувством и музыкальностью.

Бывая запросто в квартире профессора Рубо, я смотрела, как он работает над картиной, выполняя свои заказы, которых было много. Он выполнял их акварелью, темперой и маслом — как хотели заказчики. Рубо работал с большим напряжением и терпением. При мне он гуашью написал небольшую композицию, изображавшую конную группу офицеров, едущих по пыльной дороге на фоне великолепного пейзажа. Сколько раз приходилось Францу Алексеевичу смывать и вновь писать лица и все ордена офицеров. Заказчики были все высокопоставленные лица: генералы, великие князья, которых интересовало во-первых фотографическое сходство, точность изображения всех нагрудных орденов, а потом уже общий вид и живописное исполнение картины. Они обращались с великим художником и мастером как со своим подчиненным, от которого можно было требовать выполнения всех ненужных в картине деталей. Они щедро оплачивали работу, но и выжимали из художника все соки. Такое отношение очень унижало и подчас оскорбляло не только Франца Алексеевича, но и нас, его учеников, с которыми он делился своими переживаниями. Сдав такой неприятный заказ, Рубо покупал билеты в ложу Мариинского театра на оперу с участием Шаляпина, которого он очень любил, и мы, все пятеро его учеников, во главе с Францем Алексеевичем, отправлялись за его счет в театр. Так отмечал Рубо сдачу заказа.

Иногда Рубо уезжал среди зимы ненадолго к своей семье в Мюнхен. Тогда, чтобы не оставлять батальный класс без руководителя, он просил классного педагога Яна Францевича Ционглинского замещать его на вечерних занятиях. Ционглинский приходил ежедневно, но как скучно, сухо он преподавал по сравнению с Рубо! Например, вот его буквальные выражения: «Не входите в паллиативы с линиями и всяческий с ними компромисс, выражаясь русским языком, пишите помашистее». Или вот еще другое его выражение: «Зацепите глазом за линию и тяните ее». В классах он считался хорошим педагогом, и ученики отзывались о нем хорошо, но в батальной мастерской его никто не любил, и все ждали с нетерпением возвращения Рубо.

Весной обычно все ученики разъезжались на летние этюды: кто по домам, кто на академическую дачу под Тверью, а Рубо — к себе в Мюнхен. Под Мюнхеном, на станции Риметинг, на берегу озера Химзее, у него была великолепная дача — «вилла Рубо», где он проводил все лето с семьей. Наружные стены его виллы были затянуты особым сортом вьющихся абрикосов, распластавших свои ветки по всем стенам, почти до второго этажа, где была мастерская Франца Алексеевича и его рабочий кабинет. Столовая и вся семья помещались в первом этаже. Столовая была вся в русском стиле. Вдоль стен стояли большие, широкие скамьи, как в русских избах. Стол, стулья и кресла были из простого дерева, кустарной работы, расписанные специальным лаком — красным, черным и золотым. Вестибюль был высокий, просторный. Все стены его были сплошь увешаны фотографиями с его произведений от самого потолка до пола. Посреди вестибюля была широкая, отлогая лестница, ведущая во второй этаж — в мастерскую Франца Алексеевича.

В 1908 году я ездила в Севастополь навестить своих товарищей по батальной мастерской, работавших в качестве помощников Рубо над реставрацией Севастопольской панорамы. В Севастополе работали с Францем Алексеевичем М. И. Авилов, М. С. Безродный, М. Б. Греков, Б. К. Лучун и П. С. Добрынин. Работа у них шла успешно и подходила к концу. Несмотря на осень, в Севастополе стояла еще сильная жара, и работать с самого утра до вечера было очень утомительно. Все спасались только купанием в море утром и после работы, освежаясь и набираясь новых сил.

Надо было поражаться энергии и неутомимости Франца Алексеевича. С высоты своей зрительной площадки он управлял работой учеников, как дирижер оркестром. Ученики работали внизу, у большого холста панорамы, разводили краски, пробовали мазками, верный ли тон, а Рубо издали, сверху, корректировал и давал ученикам указания: «Светлее, темнее, теплее или холоднее» — или просто: «Прибавьте такой-то краски в этот тон». Но часто это оказывалось недостаточным, и Франц Алексеевич сходил с площадки, сам подбирал нужный тон и часто показывал, как надо писать то или иное место панорамы. Примером показывал, как быстрее, проще и легче изобразить целую толпу или роту солдат при помощи общего тона, теплых рефлексов снизу и воздушных синеватых налетов сверху. Этой манерой и техникой он быстро достигал полной иллюзии массы людей — толпы. Нельзя было сосчитать, сколько раз в течение рабочего дня поднимался и спускался Рубо к панораме.

Сколько было во Франце Алексеевиче энтузиазма, подвижности, несмотря на пожилой возраст! Сколько любви к панорамной живописи!

Франц Алексеевич был очень наблюдательным и, заметя у М. С. Безродного типичные для солдата ноги, не замедлил это использовать в панораме. Он отлил форму с мозолистых ног Безродного, и в предметном плане панорамы этот слепок использовал для убитого солдата, прикрытого шинелью и лежащего на первом плане. Это производило полную иллюзию настоящих торчащих из-под шинели голых ног.

Митрофан Борисович был самым талантливым учеником Франца Алексеевича в батальной мастерской, и Рубо поручал ему в Севастопольской панораме самые ответственные места.

Пробыв один день на Севастопольской панораме, я вернулась в Петербург, где меня ждали мои маленькие ученики. В первое же воскресенье я возобновила уроки с ними и продолжала заниматься всю зиму.

Педагогическая деятельность мне нравилась, и я, занимаясь в Академии художеств, продолжала давать уроки детям. Узнав, что я занимаюсь с детьми в Лесном (пригороде Петербурга), Митрофан Борисович иногда сопровождал меня; туда в то время ходил паровичок с Выборгской стороны до самого Лесного института. Вид зимнего, заснеженного соснового леса поразил его своей красотой. Он, степной житель, не представлял себе северной красоты. Стройный,

густой лес, с множеством молодых елочек и сосенок, окружал Лесной и Политехнический институты. Пока я давала урок детям (один час), Митрофан Борисович бродил по лесу, наблюдал и восторгался природой. Иногда он провожал меня только до паровичка, оставался на Выборгской стороне, наблюдая и запоминая улочки и переулки в рабочем районе. Глубоко запечатлелись у него эти вечера, и он написал картину «На Выборгской стороне», которая была премирована на весенней выставке в Академии художеств, назначена на Международную выставку в Мюнхен, где и была приобретена зарубежным музеем.

В мастерской Рубо в ту зиму редко ставился натурщик для набросков. В семь часов вечера занятия кончались, и Рубо посоветовал ученикам ходить на наброски в манеж, изучать движения лошадей и больше наблюдать. В манеже Кураева верховая езда была по средам от восьми до десяти часов вечера, а у Боссе — по пятницам, тоже от восьми до десяти часов вечера. После вечерних занятий мы вполне успевали в манеж. Но, несмотря на советы Рубо, Авилову и Безродному, а потом и другим посещение манежа показалось однообразным и неинтересным. Только мы с Митрофаном Борисовичем, яркие лошадики, продолжали всю зиму наблюдать и делать наброски. Манеж Кураева — на Петербургской стороне, близ Монетной улицы, где я с родителями жила, — был довольно скромным, не отличался породистыми лошадьми, но лошади были красивые, выхоленные и хорошо тренированные. В манеже Боссе, который посещал и Франц Алексеевич, были полукровки и чистокровные английские верховые лошади и даже был один красавец, белый «араб», с большими темными умными глазами, широкими ноздрями, изящными, подвижными, как точеными, ушами на сухой голове и безукоризненными линиями экстерьера. Это был общий любимец всех посетителей манежа.

Бывали вечера, когда мы все отправлялись в театр, в оперетту, помещавшуюся в здании «Аквариума» на Петербургской стороне. В другие театры мы не ходили: там надо было заранее покупать билеты, а это было не всем доступно, а в «Аквариуме» давали по студенческим удостоверениям входные билеты по пятьдесят копеек, по которым надо было идти на галерку и стоять или пристроиться где-нибудь на барьерчике. Нас это не смущало и не утомляло. Мы видели сцену и слушали музыку — все, что нам хотелось. Сидели и отдыхали во время антракта, когда все выходили в фойе и освобождались нумерованные места. Мы позволяли себе это удовольствие раз или два в неделю и за зиму успевали пересмотреть и переслушать все новые оперетты и всех интересных опереточных артистов. Это не мешало учебе в Академии. Занятия не пропускались. Батальную мастерскую посещали исправно.

Когда у Митрофана Борисовича улучшилось финансовое положение (он стал получать академическую стипендию имени Судковского и через «Кушелевку» продавать свои этюды и эскизы), он переселился с Васильевского острова на Петербургскую сторону, сняв отдельную маленькую комнатку у одной старушки на Каменноостровском

проспекте близ конки, ходившей через Тучков мост на Васильевский остров. Вечером Митрофан Борисович провожал меня до Монетной улицы, возвращаясь из манежа, а утром я часто заходила за ним по пути, чтобы вместе ехать на конке в Академию.

Зимой 1909/10 года у нас была интересная и необычная натура. Осенью мне подарили чистокровную английскую борзую. Красивую, изящную и красивой окраски: серо-тигровая. Я предложила ее в мастерскую Рубо. Все заинтересовались такой необычной натурой, и я привезла собаку в батальную мастерскую, поручив уход за ней и кормежку ее служителю Алексею Сохину. Стояла еще золотая осень, когда она начала у нас позировать вместо лошади. Набрав в академическом саду желто-золотистых листьев клена, мы раскидали их по полу. Красавица Налетка (такая была у нее кличка) очень живописно гармонировала с осенними листьями, и мы все написали очень интересные этюды и делали наброски разных поз. Она зимовала у нас в мастерской, и многие ею любовались. Но больше всех восторгался ею заядлый охотник — Митрофан Борисович. У них в деревне, на Березовой речке, были борзые, с которыми охотились на лисиц и на зайцев, но, конечно, такой породистой английской борзой ни у кого не было. Так как мне в городе она была совсем не нужна, то я подарила ее Митрофану Борисовичу с тем, чтобы он отвез ее к себе в деревню. Он написал об этом своему брату Коле, жившему с родителями на Березовой круглый год и помогавшему старикам по хозяйству, и тот ответил Митрофану Борисовичу восторженным письмом.

С тех пор Митрофан Борисович начал мне читать письма своего брата Коли, рассказывать про охоту на Березовой и вообще, видя, что я интересуюсь деревенской жизнью и деревней, делиться своими деревенскими новостями. Брат его, Николай, был, по рассказам Митрофана Борисовича, очень хороший рассказчик и, хотя окончил только два класса начальной школы, письма писал увлекательно. Конечно, все об охоте, но для меня это было ново и интересно.

Все больше и больше находилось у нас общих интересов, крепили наши дружеские, чисто товарищеские отношения. У нас было много общего в характерах, не считая любви к искусству, к животным, к деревенской жизни, природе. Все вместе взятое как-то сближало нас и укрепляло нашу дружбу. Никаких «ухаживаний», никаких «флиртов». Самая глубокая и искренняя дружба обнаружилась незаметно для нас самих.

Когда Митрофан Борисович «вышел на конкурс», он получил в главном здании Академии художеств отдельную мастерскую, так называемую «конкурентскую», и начал в ней писать дипломную работу. Первой темой была батальная — «Атака лейб-гвардии Казачьего полка». Но она трудно ему давалась, не было необходимого материала, и, неудовлетворенный этой картиной, он перешел на любимую и хорошо знакомую ему бытовую тему «Волы». Натура — волы и пейзаж — была под рукой на Березовке, куда он уехал ранней весной 1911 года.

Начав писать конкурсную картину, Митрофан Борисович приходил в мастерскую Рубо только вечером на рисунок. После вечерних занятий мы, как обычно, шли в манеж или оперетту, если у меня не было урока с детьми в Лесном. Я так привыкла делиться с ним всеми своими впечатлениями, переживаниями и мыслями, что сильно ощущала отсутствие Митрофана Борисовича. Тогда я осознала, какое глубокое чувство привязывает меня к нему.

Ранней весной 1911 года Митрофан Борисович поехал к своим родным на Березовую, обещав приехать летом на один месяц в Ессентуки, где я жила у своих родителей. Митрофан Борисович приехал на Кавказ, как обещал, и снял комнату в станице недалеко от нас. Мы виделись ежедневно и все дни проводили вместе: написали много этюдов, ездили верхом, собрали пейзажный материал для будущих картин. Именно тогда мы решили связать свою судьбу.

Пробыв на Кавказе один месяц, Митрофан Борисович вернулся на Березовую кончать свою дипломную работу. Я провела все лето у родных в Ессентуках, но у нас с Митрофаном Борисовичем началась переписка, чего до тех пор не было. Это была первая осень, когда я и Митрофан Борисович спешили раньше вернуться в Петербург. Митрофан Борисович привез свою картину «Волы», а 9 ноября 1911 года была наша свадьба — торжественное венчание в церкви, как тогда было принято. Мы устроились в доме, где жили мои родители, на Большой Монетной улице в отдельной четырехкомнатной квартире. Две комнаты занимала моя младшая сестра, одну комнату — мы, а вторая большая, с двумя окнами на север, была мастерской Митрофана Борисовича. Вид из окон мастерской был на соседний двор, где жили ломовые и рабочие. Из окна этой мастерской была написана весной 1912 года картина «Весенний дворик» (или, как ее называл Митрофан Борисович, «Ломовой и сапожник»). Она выставлялась на весенней выставке, была премирована, тоже, как и «На Выборгской стороне», отобрана на Международную выставку в Мюнхен и там приобретена Лондонским городским музеем. Она изображает двор ранним утром с ярко освещенным на солнце снегом. Ломовые извозчики запрягают в свои рабочие дроги и полки лошадей. Справа, из открытой двери деревянного домика, выходит рабочий-сапожник в своей спецовке, в кожаном фартуке, направляясь к переднему ломовому. Во дворе весна: куча навоза, в котором копошатся пестрые куры, и на куче весело кукарекает, вытянув шею, ярко блестящий своим красным оперением счастливый глава своей куриной семьи — петух. Самая обыденная бытовая сценка, но великолепно написанная, частью с натуры, частью по наблюдению и впечатлению.

Рядом с нами, в соседней квартире, жил полковник кирасирского полка Александр Николаевич Коленкин, сын инженера, бывшего сослуживца моего отца. А. Н. Коленкин был большой знаток и любитель живописи, старинного оружия и исторических памятников старины. У него была ценная коллекция картин русских художников XVIII и XIX веков. Митрофан Борисович любил с ним беседовать об искусстве, а Коленкин хвалился Митрофану Борисовичу своими новыми

открытиями или приобретением какой-нибудь старинной картины или рисунка.

Отношения у Митрофана Борисовича с Коленкиным очень скоро установились чисто товарищеские. Коленкин был культурный, интересный собеседник. Кроме того, Митрофана Борисовича связывала с Коленкиным особая дружба: и тот, и другой были заядлые охотники. Они оба проводили каждое лето на юге, на охоте в южных степях, а Коленкин, кроме того, охотился и в великокняжеских заповедниках, как привилегированный придворный гвардеец. Митрофана Борисовича очень интересовали охотничьи рассказы Александра Николаевича, особенно охота на фазанов, на которых Митрофан Борисович никогда не охотился и даже не видел их на воле. Увлекательны были и мне рассказы Коленкина о кавказских охотах в имениях великих князей в очень красочных, живых выражениях и с юмором в эпизодах над горе-охотниками — князьями и их егерями. Коленкин жил постоянно в Царском Селе, но по субботам вечером приезжал на все воскресенье в Петербург. Он обычно садился против мольберта Митрофана Борисовича, курил папиросу за папиросой и интересовался каждым мазком Митрофана Борисовича, иногда задавая вопросы по искусству или по ходу работы над картиной. Во время отдыха Митрофан Борисович, сидя на диване с Коленкиным, заводил разговор об охоте, о ружьях, о всяких вопросах, касающихся охоты.

Я пишу так подробно о полковнике Коленкине, потому что в жизни Митрофана Борисовича он сыграл большую роль и с 1911 года был его лучшим другом. Коленкин держал себя очень просто, без всякого высокомерия в отличие от тогдашних офицеров-гвардейцев. Культурный и отзывчивый, он сделал много хорошего для Митрофана Борисовича. Коленкин устроил Митрофана Борисовича в лейб-гвардейский Атаманский полк вольноопределяющимся. Высоко ценя талант Митрофана Борисовича, он устроил ему хороший заказ тотчас по окончании Академии художеств. Во время первой империалистической войны содействовал его переводу из 19-й сотни в Атаманский полк, чтобы дать Митрофану Борисовичу возможность быть в армии в качестве художника, а не писарем или связистом — развозить пакеты.

Несмотря на то что в то время Александр Николаевич Коленкин был полковник лейб-гвардии кирасирского ея величества полка, а Митрофан Борисович — нижний чин, вольноопределяющийся, только что окончивший Академию художеств, так сказать со школьной скамьи, Александр Николаевич относился к Митрофану Борисовичу с большим уважением и никогда ни в чем не подчеркнул разницу между ними ни в чинах, ни в положении, ни в возрасте (Коленкин был намного старше Митрофана Борисовича). Узнав, что Митрофан Борисович страстный охотник, но за неимением средств на покупку хорошаго ружья имеет лишь старинную шомпольную двухстволку двенадцатого калибра, Александр Николаевич заказал Митрофану Борисовичу написать какую-нибудь маленькую картину на любую тему

в обмен на имеющееся у него новенькое бескурковое заграничное ружье-«утятницу» завода «Льеж», автоматически выбрасывающее пустые патроны после каждого выстрела. Такого ружья Митрофан Борисович, конечно, и не видел и потому долго и внимательно разглядывал его, всячески поворачивая в руках. Разумеется, Митрофан Борисович был в восторге от такого предложения и написал картину «Волы в плугу», небольшую, но очень понравившуюся Коленкину. Эта картина ныне приобретена Музеем А. С. Серафимовича в городе Серафимович (б. станица Усть-Медведицкая). Митрофан Борисович, получив заграничное ружье за своих «Волов в плугу», радовался, как радуется ребенок новой игрушке.

В то же время Коленкин посоветовал Митрофану Борисовичу написать пробную большую картину «Атака кирасирского полка» к весенней выставке в Академии художеств, обещав дать для этой картины весь необходимый материал — альбомы, обмундирование. Это была первая большая самостоятельная батальная картина молодого, только что окончившего Академию художеств баталиста. Она имела успех на весенней выставке в Академии художеств и у офицеров гвардейских полков. Митрофан Борисович благодаря Коленкину получил заказ на эту картину для Офицерского собрания кирасирского полка, а потом Павловского и гренадерского полков.

Для выполнения этого ответственного заказа Коленкин обеспечил Митрофана Борисовича всем, что могло потребоваться в процессе работы: историческим альбомом полка, литературой о Бородинском сражении, полным обмундированием 1812 года, прислал позировать натурщиков — солдат, надевавших это обмундирование вплоть до кирасы. Прислал даже копыто коня с подковой, чтобы Митрофану Борисовичу было ясно, какие крупные кони у них в гвардейских полках и как видны ухнали в подковах при карьере. Этой деталью Митрофан Борисович воспользовался, изобразив ее в первой своей «Атаке кирасир». Началась подготовка к картине: писание этюдов кирасир в форме, наброски поз, композиционные эскизы.

Но начать писать картину в декабре 1911 года не пришлось. Митрофана Борисовича призвали в армию отбыть воинскую повинность в 44-й запасной Донской казачий армейский полк. А это означало, что надо ехать на Дон, и заказ срывался. Опять Митрофана Борисовича выручил Коленкин. Чтобы не лишать возможности Митрофана Борисовича заниматься живописью целый год, Коленкин договорился с командиром лейб-гвардии Атаманского полка генералом Сазоновым, и Митрофана Борисовича зачислили вольноопределяющимся в Атаманский полк. Таким образом Митрофану Борисовичу удалось остаться в Петербурге, но на первое время пришлось поселиться в казармах полка на Обводном канале. Первый месяц был тяжелым для Митрофана Борисовича: военная муштровка трудно досталась ему. Его не отпускали из казарм даже по воскресеньям, пока Митрофан Борисович не научился по-гвардейски козырять и становиться во фронт перед генералами. Через месяц стали отпускать Митрофана

Борисовича в субботу вечером на весь воскресный день, но поставив только условием ездить на извозчике: пешком ходить по городу не разрешали. И вот я, на своей неказистой лошадке жмудской породы, ездил за Митрофаном Борисовичем через весь город в казармы, привозила его домой поздно вечером в субботу, а в шесть часов утра в понедельник отвозила его обратно в казармы.

Со стороны, вероятно, было очень странно смотреть на нас. Хорошо, что наши поездки через весь Петербург совершались всегда в темноте, почти по ночам, когда фонари горели тускло и плохо освещали улицы. Мой «пассажир», так плохо поддающийся военной муштре, сидел на мягкой подушке сиденья для седоков, укрывши ноги теплой полостью саней, в серой шинели, в бескозырке, одетой набекрень, как полагалось нижнему чину, с большим казачьим чубом. А на козлах, «на облучке», стояла, чуть присев, маленькая женская фигура и правила неказистой малорослой лошадкой. Сидеть на козлах я боялась из-за своей близорукости. Стоя мне было виднее, а поэтому я старалась не сидеть на кучерском сиденье. В темноте не было видно, сижу я или стою: лишь бы скорее доехать, чтобы мой «седок» не замерз в своей солдатской шинели, подбитой ветром. И только тогда, когда он усвоил премудрость становиться во фронт, его стали ежедневно отпускать домой после занятий в казарме. Командир полка предоставил Митрофану Борисовичу некоторые льготы, дав возможность писать картину и в дни занятий, чтобы не затормозить выполнение срочного заказа кирасирского полка. Консультантом был Коленкин, но часто навещали и целые комиссии полка, контролируя работу Митрофана Борисовича. Писал Митрофан Борисович с увлечением. По мере того как подвигалась работа, он получил второй заказ на картину «Бородинское сражение» для лейб-гвардии гренадерского полка. Казармы этого пехотного полка были очень близко от нашей квартиры, и члены комиссии, офицеры полка, тоже стали приходить к Митрофану Борисовичу в мастерскую. Чаще всех бывал полковник Сабо, он же был и консультантом.

Мастерская Митрофана Борисовича была просторная, светлая, весь материал по Бородинскому сражению был под рукой, работа шла легко и была увлекательна. Он писал обе картины почти одновременно, а в 1913 году выполнил еще и третий заказ на эту же тему (то есть Бородинское сражение, в котором участвовал и лейб-гвардии Павловский полк). Все три юбилейные картины были написаны за 1912 и 1913 годы.

Летом 1912 года Митрофан Борисович получил известие с Березовой, что его отец плох (у него был рак пищевода) и хочет повидать Митрофана Борисовича и познакомиться со мной. Митрофану Борисовичу дали месячный отпуск для поездки к родным, но в 1913 году пришлось этот месяц отслужить, так что Митрофан Борисович пробыл на военной службе один год и один месяц, что затянуло сдачу заказов. В то время окончившим отбывание воинской повинности вольноопределяющимся, то есть имеющим высшее образование, присваивали младший офицерский чин или, по крайней мере, выпускали

старшим урядником — с двумя поперечными нашивками на суконных погонах нижнего чина. Митрофану Борисовичу дали только одну нашивку младшего урядника и то с большой натяжкой, потому что на выпускном экзамене он не знал всех воинских сигналов: несмотря на хороший слух и музыкальность, за целый год не мог их запомнить. Он был в полном смысле «свободный художник», и «военный дух» был ему чужд и неприятен. Когда в 1915 году с фронта его хотели послать в военное училище, чтобы через год стать офицером (он имел на это право как окончивший Академию художеств), Митрофан Борисович категорически отказался, предпочитая оставаться всю войну нижним чином и полковым писарем. Война, по его мнению, была жестокой, губительной для народа и всего человечества. Без возмущения он не мог о ней вспоминать. Пробыв все три года на фронте нижним чином, сталкиваясь и непосредственно общаясь с народом, с многострадальными солдатами-пехотинцами и казаками, он испытал на себе все тяжести войны. Он написал очень много этюдов и сделал много зарисовок исключительно с нижних чинов: «Солдат Ширванского полка», «Урядник 19-й сотни», «Казак Колодка», «Уральский казак», «Пехотинец на отдыхе», «Солдат в походной форме» и много других. Ни одного этюда с офицеров. А сколько тяжелых, душераздирающих случаев пришлось Митрофану Борисовичу наблюдать во время войны, особенно когда их сотня занимала только что покинутые немцами окопы. Очень впечатлительный по натуре, Митрофан Борисович долго не мог избавиться от кошмаров войны.

Возвращаясь к 1912 году, хочу упомянуть еще одно обстоятельство. Одновременно с полученным Митрофаном Борисовичем заказом и мне нашлась работа для кирасирского полка.

Для украшения стен Офицерского собрания надо было изобразить двенадцать эпизодов из жизни полка на больших фарфоровых блюдах. До этого мне приходилось работать по фарфору. Я рисовала на белых чашках, бокалах и тарелочках, которые потом дарила родным и знакомым. Краски для фарфоровой живописи у меня были, изменения их цвета после обжига мне были известны. Большие блюда мне выдали в полку, так же как и цветные репродукции, которые мне надо было скопировать. Это были фигуры кирасир на фоне живописных пейзажей. Удачно выполнив этот заказ, мы смогли сейчас же купить себе хорошее пианино, и наша квартира ожила и приобрела какой-то особый домашний уют. С тех пор Митрофан Борисович понял, как помогает ему музыка творить, и сам часто садился за пианино, подбирая по слуху мелодии своих любимых родных украинских песен и напевов.

Закончив и сдав свои три заказные картины в начале 1913 года, мы собрались на все лето на Дон к родным Митрофана Борисовича. Перед отъездом на Березовую, как обычно каждую весну, Митрофан Борисович закупил охотничьи и рыболовные припасы на троих, то есть на себя, брата Колю и закадычного их друга — охотника и рыбака Алексея Ивановича Лимарева, или, как его все звали до самой старости, Алеши. Для Митрофана Борисовича охота и рыбная ловля

с Колей и Алешей были лучшими днями летнего отдыха, но живописи уделялось главное время.

Митрофан Борисович писал летом этюды своих родных степей со скирдами, белых круч, балочек, яров, бугров, разных «вытяженки» и быков. Писал и небольшие акварели, исполнял композиции пером тушью на охотничьи темы: «Ставят вентерь», «Рыбалка на заре», «Порожня сеть на Березовой речке», «Охота на стрепетов», «Гают в лесу» и много других. К сожалению, немногие из этих работ сохранились до настоящего времени.

Прожив до глубокой осени в деревне на Березовой речке, поохотившись по первой пороше на зайчиков, мы вернулись в Петербург. Митрофан Борисович принялся за изучение исторических материалов о Пугачеве. «Историю Пугачевского бунта» Данилевского читал и компоновал эскизы карандашом по впечатлениям от прочитанного. Читал и другие книги о Пугачеве и Степане Разине и писал эскизы. Случайно сохранились два эскиза, один на небольшом холстике — «Пугачев» и один на фанере — «Вольница — Степан Разин». Первый находится в Литературном музее в Москве, а второй в Ростовском краеведческом областном музее. Эти эскизы показывают, как глубоко заинтересовали Митрофана Борисовича темы народного движения. Возможно, что со временем обнаружатся еще рисунки и эскизы по этим темам. Во время первой империалистической войны, когда Митрофан Борисович был на фронте, я жила с его матерью в деревне на Березовой, все живописное и другое имущество наше оставалось в Петрограде, в нашей квартире на Большой Монетной улице. В ней жили посторонние люди, а в Стрельне, под Петроградом, жила сестра Митрофана Борисовича, Евдокия Борисовна, со своим мужем Е. М. Антоновым, которая в то время работала сотрудником у художника Исаака Израилевича Бродского. Бродский организовал в то время «Салон» — аукционный зал, в котором продавал живописные произведения художников. Через Евдокию Борисовну поступали в «Салон» картины и этюды Митрофана Борисовича и мои академические работы. Этюды не были подписаны ни Митрофаном Борисовичем, ни мною и хранились все вместе в специальном ящике. Бродский не интересовался, чьи картины и этюды продаются, но мне потом стало известно, что мои этюды лошадей зачастую сходили за работы Митрофана Борисовича. В будущем, возможно, что кто-нибудь будет выдавать этюды моей работы за этюды работы Митрофана Борисовича. Знаток живописи, техники и манеры Митрофана Борисовича, конечно, отличит подделку и не ошибется, а профан может попасться на удочку. В композиционных работах ошибиться нельзя, а в академических этюдах можно.

Опишу один курьезный случай. Это было в 1913 году. Однажды к нам на квартиру, на Монетную улицу, явилась незнакомая особа — любительница живописи — и заявила, что хочет купить работу художника Грекова. У Митрофана Борисовича никаких картин тогда не было, и он показал свои академические этюды лошадей. Но покупательнице ни один этюд не понравился, а в кипе этюдов моей работы,

отобранных и отложенных в сторону Митрофаном Борисовичем, эта особа обнаружила этюд именно такой, о каком она мечтала и который ей очень понравился. Это был этюд вороного коня с английским седлом, написанный мною в Академии. Тщетны были утверждения Митрофана Борисовича, что это не его работа. Покупательница ничего не хотела слушать и настаивала на продаже ей этого этюда. Митрофан Борисович не возражал против продажи, но подписать этот этюд отказался, несмотря на ее настойчивые просьбы. Уплатив Митрофану Борисовичу стоимость этюда, любительница живописи ушла очень довольная своей покупкой.

Ранней весной, в начале апреля 1914 года, Митрофана Борисовича снова потянуло в родные края, на Дон. Наступила горячая пора для рыбной ловли. Надо было вязать сети, вентера. Зимой Ирина Алексеевна пряла нитки для сетей из конопли, а наше дело было вязать сети. Взялись дружно за дело, я быстро усвоила это ремесло, и все четверо: Коля, Алеша, Митрофан Борисович и я — осилили в неделю эту работу. Вытащили из-под навеса лодку-плоскодонку, проконопатили ее заново, осмолили и отправились со снастями на речку. Лодку перевозили обычно на дрогах. Охотники-рыболовы ставили вентера и порежную сеть на перекатах, оставались ночевать у сетей на речке, а я возвращалась порожняком домой. На заре рыбаки выбирали сети и «трусилы» вентера, а я к тому времени должна была быть с конем и дрогами на месте их ночевки. Живая рыба переливалась серебром, трепеща и вскидываясь при лучах восходящего солнца, на дне лодки, которая вместе с рыбой водворялась на дроги, а рыболовы усаживались как могли сбоку лодки. Всегда возвращались домой с богатым уловом. Ирина Алексеевна быстро и ловко бралась за варку ухи из судака и сазана. Какой вкусной казалась тогда уха из свежей рыбы!

Рыбы было так много, что ее варили, жарили и мариновали целую неделю. Речка Березовая изобиловала крупной рыбой. Алеша Лимарев питался все лето рыбой своего улова, а осенью переходил на дичь. Так проходило начало отдыха в деревне. Митрофан Борисович писал этюды, брался за новые композиции, а в июне мы поехали к моим родителям на Кавказ, в Ессентуки. Мой отец в 1914 году летом руководил постройкой в станице крытого рынка по его проекту. А мы ездили на этюды, собирая пейзажный материал. Митрофан Борисович успел написать в Ессентуках большую картину в подарок моим родным «В горах Кавказа. Эльбрус», занявшую весь простенок над роялем (размер приблизительно 175 на 130). Картина изображает вечер в горах на фоне величественного Эльбруса при заходящем солнце. На первом плане плато, в полумраке слабо горящий костер, дымок и несколько горцев у костра в черкесках и папахах. Написана на холсте маслом, широкими мазками. В 1931 или 1932 году она была продана моей сестрой, жившей в Ессентуках, в Пятигорский или Кисловодский краеведческий музей. Судьба картины мне неизвестна.

В то лето была начата и осталась незаконченной небольшая композиция «Раненый гусар на вздыбленном коне». Она была оставлена Митрофаном Борисовичем в Ессентуках, в квартире моих родных.

Неожиданно грянула война, была объявлена всеобщая мобилизация, и стало не до живописи. Митрофан Борисович получил телеграмму — явиться в станичное правление Милютинской станицы Донской области, куда он был приписан и числился в запасе. Заехав предварительно к своим родным, Митрофан Борисович тотчас же явился в правление Милютинской станицы, отстоявшей от Березовки в семнадцати верстах в сторону. С тех пор начались для Митрофана Борисовича мытарства.

Митрофан Борисович был зачислен в 19-ю донскую особую казачью сотню и через три дня должен был явиться к командиру этой сотни, формировавшейся в станице Каменской в двухстах пятидесяти верстах от речки Березовой. Каждому казаку надо было иметь своего коня, седло и шашку. Строевого коня у Митрофана Борисовича не было. Пришлось ехать служить на нашем единственном Буром, который был упряжным и одновременно моим верховым конем.

Оседлав Бурого моим казачьим седлом, взяв с собой акварельные краски, альбомчики и тетрадки для зарисовок, положив в седельные сумы все живописные принадлежности и смену белья, Митрофан Борисович поехал верхом в 19-ю сотню, в Каменск. За неимением второго верхового коня я не могла сопровождать Митрофана Борисовича и поехала поездом. В Каменской мы сняли маленькую комнату у одной приветливой казачки, прожили у нее больше месяца, пока формировалась сотня. Командир сотни был пожилой, малокультурный, брюзгливый казачий офицер, а его помощник — молодой, только что окончивший юнкерское военное училище не казак, а полурусский-полунемец Картенбек. Узнав, что среди казаков единственный грамотный казак — урядник Митрофан Борисович Греков, да еще и с высшим образованием, командир назначил Митрофана Борисовича писарем. Как ни старался Митрофан Борисович, но освободиться от писарских обязанностей ему не удалось. У Митрофана Борисовича совсем не оставалось времени для зарисовок, а с канцелярскими делами он справлялся с трудом и получал от командира выговоры за неисправности в канцелярской книге. Я видела и чувствовала, как страдал Митрофан Борисович от писарской работы, и поспешила ему на выручку. В сотне не было помещения для канцелярии: книги и все бумаги Митрофан Борисович приносил домой. Воспользовавшись этим, не спрашивая разрешения, я стала вести всю отчетность по сотне, и все пошло гладко и без придирок командира. У Митрофана Борисовича появилось время и для зарисовок и для работы акварелью. Конь Бурый был тоже на моем попечении: уход, чистка, кормежка. Я выполняла все это с удовольствием; боялась лишь одного, что скоро настанет время отправки 19-й сотни на фронт.

Это случилось в конце июля. Накануне погрузки Митрофан Борисович проводил меня на вокзал, усадил в поезд, и я, исполняя его желание, поехала на Березовую помогать его матери Ирине Алексеевне по хозяйству. Она осталась одна в деревне: сыновей мобилизовали, помощников не было. Мы условились с Митрофаном Бори-

совичем писать друг другу ежедневно, что и выполнялось нами до конца войны.

Наступила осень, надвигалась зима. С фронта наши «служивые» стали писать, что скоро можно будет женам приехать к ним на побывку: они стоят в деревне в сорока верстах от Могилева. Несколько казачек стали собираться навестить своих мужей. Митрофан Борисович звал меня к себе, и я, обрадованная, что находятся попутчицы, не раздумывая, поехала с ними. Через несколько дней езды мы приехали на указанную нам станцию. Стояла ночь, но нам с вечера не спалось от волнения. Два казака, мужья моих спутниц, встретили нас на станции, сказали, что Митрофан Борисович приехать не может: его с вечера назначили дежурным, но казаки приехали на двух подводах, и всем нам было место в розвальнях. Не дожидаясь рассвета, мы поехали в деревню Ильковичи, чтобы рано утром быть уже там.

Всю дорогу ехали лесом. Страшными казались мне могилевские дремучие леса, занесенные снегом, с глубокими сугробами сбоку дороги. Где-то вдаль был слышен вой волков. Но предусмотрительные казаки приготовили все необходимое в случае приближения волков и успокаивали нас, чтобы мы не боялись их нападения. Утром мы благополучно приехали в Ильковичи. Девятнадцатая сотня была расквартирована по всей деревушке, по три казака в каждой избе. Кони находились на тех же подворьях, в бревенчатых «пунях», крытых соломой. Изба, в которой жил Митрофан Борисович с казаками Ермаковым и Тормасовым, была очень небольшая, и в ней помещалось десять человек. Хозяин с женой спал на широкой лавке у печки, трое ребят спали на печи, а грудной — в зыбке, подвешенной на длинном гибком шесте почти посередине избы. Казаки спали на скамьях вдоль наружных стен. Мне приставили еще одну скамью к скамье Митрофана Борисовича и наложили свежей соломы. Одеялом нам служили солдатская шинель Митрофана Борисовича и мое пальто. В избе было холодно. Под лавкой, на которой спали хозяева, не было пола. Там, на земле, лежала картошка, как они называли — бульба, и она замерзала. Избы все были без завалинок. Во второй половине избы жили старики — родители нашего хозяина; содержались свиньи, овцы, а под столом стояла большая кадушка с закваской, в которой не переводилось кислое ржансе тесто. В нее один раз в неделю добавлялась теплая вода и ржаная мука, и хозяйка пекла на всю неделю на всю семью хлеб. Культура в эти захолустные деревушки еще не проникла. Грязь всюду была ужасающая. В той половине, где жили старики, стояло корыто для свиней. Полы за весь месяц, что я там жила, ни разу не мылись. На полке лежала большая деревянная миска, из которой ела вся семья сразу. Эта единственная посуда никогда не мылась.

Мой приезд был радостно встречен не только Митрофаном Борисовичем, но и моим другом Бурым. Он был вообще очень строгий конь, не любил чужих и кусался. Хозяйка наша очень боялась его и, увидев, что я вышла во двор, где ходили на свободе все три коня, испугалась и закричала мне, чтобы я не подходила к коню Грекова:

он кусается. Но Бурый, услышав мой голос, радостно заржал, подбежал ко мне и начал ласкаться об мое плечо.

В обязанности 19-й сотни входило развозить срочные пакеты на ближайшие посты. Так как наш Бурый был не только верховой конь, но и упряжной, то в зимнюю стужу Митрофан Борисович предпочитал ездить в деревенских розвальнях. Да и ездить ночью одному было опасно. Казаки стали ездить вдвоем в саних, чтобы один правил конем, а другой мог отстреливаться от волков: волков было очень много, и они часто нападали на проезжих. Одно такое нападение Митрофан Борисович сам пережил и написал небольшую акварель «На пост», переданную мною в Ростовский областной музей краеведения. Акварель эта экспонируется в мемориальном зале М. Б. Грекова. Когда случалось отвозить пакет днем, то и я ездила с Митрофаном Борисовичем. Во время стоянки сотни в Ильковичах у Митрофана Борисовича оставалось время на зарисовки пером и карандашом и на небольшие акварели. Акварелью он написал внутренность той избы, в которой мы с ним прожили почти полтора месяца. Эта акварель не совсем закончена, но очень тонко написана и передает характерность обстановки. Желая побаловать детишек наших хозяев, Митрофан Борисович захотел устроить новогоднюю елку. Казак Тормасов срубил маленькую елочку, поставили ее на столе у наших изголовий. Купили дешевых конфет, пряников, я сделала из бумаги разные сеточки, цепочки и украшения. Тормасов достал где-то несколько восковых свечек. Детвора пришла в восторг от нашей елки. Митрофан Борисович очень любил детей и радовался, глядя на их восторги. Миколаю было шесть лет, Сивке было четыре года, а меньшей сестренке, Мархульке, только два года. Митрофан Борисович снимал с елки лакомства и оделял их, пока все не было поедено и свечки погасли. Тогда закончилось и наше новогоднее торжество.

Переписываясь с моими родными, которые жили зимой в Петрограде, я узнала, что Атаманский полк должен скоро прийти с фронта на отдых в Петербург. Генерал Сазонов, знавший Митрофана Борисовича по его службе вольноопределяющимся Атаманского полка еще с 1912 года и как художника по его картине в кирасирском полку, устроил ему перевод в Атаманский полк. Сколько радости было у нас обоих! Быстро собрав свои сумы, запрягли Бурочку в санки и пока-тили рано утром в Могилев. Оформив у командира сотни документы, получив на коня фураж, мы погрузились в товарный вагон. Перегородили вагон пополам толстой доской, к которой привязали Бурого, а сами расположились во второй половине. Бурый спокойно жевал овес в своей торбе, а мы блаженствовали на куче свежей ржаной соломы, заменившей нам мягкий вагон 1-го класса, мечтая о скором приезде в Петербург, о домашнем уюте, об отдыхе после прифронтовой бивуачной жизни. Митрофан Борисович мечтал, кроме того, о возможности заняться живописью и передать на холсте накопившиеся впечатления и зародившиеся композиции. Но наши мечты остались мечтами. Наш эшелон двигался так медленно, что мы только

через месяц добрались до Петербурга. Все лютые крещенские морозы мы прожили в нетопленном товарном вагоне, греясь по утрам и иногда случайно днем, когда Митрофану Борисовичу удавалось на какой-нибудь большой станции достать кипятку и принести в солдатском котелке.

Приехав наконец в Петроград, мы узнали, что Атаманский полк уже пополнил свой рядовой состав и скоро вновь выступает на фронт. Недолго нам удалось пожить дома. Митрофан Борисович успел написать несколько небольших композиций, обновил свои запасы красок и холста и вскоре отправился с полком опять на фронт, но на этот раз уже на передовые позиции.

В Атаманском полку Митрофану Борисовичу стало значительно лучше. С ним считались уже как с художником, давали возможность писать этюды, наблюдать за ходом боя, зарисовывать разные эпизоды. Сохранилось много альбомов его фронтовых зарисовок, акварелей, типажа царской армии — исключительно нижних чинов — солдат-пехотинцев и рядовых казаков Атаманского полка, в среде которых он все время вращался и жизнью которых интересовался. Портреты начальства, офицеров Митрофан Борисович не писал, это не было его целью, и, не сочувствуя им и их поведению, он не стремился бывать среди них. Его интересовал народ, его он изучал, с ним разделял все тяготы и горести нелепой войны. Ожесточенный бой, в котором участвовал Атаманский полк, наблюдал Митрофан Борисович в непосредственной близости в Берзалупах. Ему поручили написать на этот сюжет картину, которая получилась удачно и за которую Митрофан Борисович получил подарок от полка — серебряную чарку с надписью «За Берзалупы». Эту чарку Митрофан Борисович привез после войны в деревню Березовую, но, к сожалению, она не сохранилась. А картину я не видела, она осталась у командира полка на фронте. Возможно, что благодаря «Берзалупам» его прикомандировали в качестве художника к Ставке, где можно было работать с большим удобством. Это было уже под конец войны, Митрофану Борисовичу дали в Ставке двуколку, в которую он запрягал Бурого. Это дало ему возможность на продолжительных стоянках писать маслом на холсте более серьезные композиции. Так в то время были написаны картины «Ушли из боя», «Спешанные атаманцы», «Эпизоды Атаманского полка».

В 1917 году Атаманский полк отправили на Дон, в Усть-Медведцкую станицу, где он был сформирован из местных казаков. Митрофан Борисович сгорал от нетерпения скорей покинуть строй и вернуться в родную Березовку. На первой железнодорожной станции, до которой он доехал верхом, он сел на поезд, распрощавшись навсегда со своим неизменным другом Бурым, с казаками-атаманцами, взяв только свое живописное богатство, и через несколько дней был дома, в родной Березовке. Отдохнув некоторое время, порыбачив и поохотившись с Алешей Лимаревым, надо было думать о дальнейшем житье-бытье. Заниматься живописью было невозможно. Проехать в Петроград нечего было и думать. Узнав, что

в Новочеркасск эвакуировалась из Варшавы 3-я мужская гимназия Влацлавского, Митрофан Борисович подал заявление директору гимназии и был принят преподавателем рисования и чистописания. С 1 сентября начались занятия в гимназии, и Митрофан Борисович поехал в Новочеркасск.

Я осталась на некоторое время в Березовой, чтобы обработать свою полоску земли: надо было себя обеспечить на будущее лето хлебом и арбузами. Закончив пахать и посеяв рожь, я должна была ехать к Митрофану Борисовичу в Новочеркасск, но неожиданно для всех вспыхнула эпидемия испанки, принесшая много горя и унесшая много жизней. Никакой врачебной помощи, никаких лекарств! Иванова наполовину вымерла, как и многие соседние хутора. Не миновала испанки и я. Проболев почти целый месяц, я страшно ослабла. Начался фурункулез, измучивший меня вконец. С трудом добралась я до Новочеркасска уже в конце ноября. К тому времени Митрофан Борисович устроился на квартире в семье рабочего Кармазина, на окраине города — в конце Кавказской улицы. Комнатка была маленькая, с одним окном на улицу, но семья была очень хорошая, труженики из потомственных кочегаров и машинистов-железнодорожников. Кармазины относились к нам как к своим. Перестали опасаться, что Митрофан Борисович может случайно услышать их семейные разговоры, не всегда допустимые при Донском правительстве. Потом выяснилось, что железнодорожники были большевиками. Выжидали только приближения Красной Армии и с нею Советской власти.

С 1 января 1918 года я тоже устроилась на работу преподавателем рисования, чистописания и ручного труда в частную классическую гимназию Фирсовой. Там было еще только два начальных класса. Уроков у меня было мало, и я прибавила себе уроки в 3-й мужской гимназии, освободив от уроков Митрофана Борисовича и дав ему возможность заняться исключительно живописью. Директор гимназии Влацлавского пошел нам навстречу, разрешив мне замещать Митрофана Борисовича. Первый пробный урок я дала в присутствии директора. Таким образом, Митрофан Борисович числился преподавателем гимназии, получал зарплату, а я преподавала в двух гимназиях. Освободившись от уроков, Митрофан Борисович начал по вечерам иллюстрировать «Географию Войска Донского», а днем писал небольшие картины по истории Донского края для Новочеркасского музея краеведения: «Каменные бабы», «Курганы в донской степи», «Раскопки степных курганов».

Первого мая начались каникулы в гимназиях, и мы поехали на Березовую. Митрофан Борисович хотел там пописать этюды и поохотиться, но обстановка была неблагоприятной. Было беспокойно, чувствовалось какое-то брожение среди крестьян-иногородних и казаков, какая-то напряженность. Волна Великой Октябрьской революции докатывалась и до донских хуторов. Хутора крестьян на Березовой речке были расположены на одном берегу реки, а казачьи хутора были на противоположном берегу. Мостов не было. Речку переезжали во многих местах вброд, так она была летом мелководна.

Семья Грековых жила на крестьянском берегу Березовки, а не на казачьем, и потому на хуторе Ивановке у них было много друзей.

Соседние крестьяне часто обращались к Борису Ивановичу как к культурному человеку за разными советами и разъяснениями, Борис Иванович никому никогда не отказывал в этом. Он любил беседовать с крестьянами и со стороны крестьян пользовался любовью и уважением. Так же хорошо, просто, по-дружески относились они и ко всей его семье, особенно к ребятам и Ирине Алексеевне. Вполне понятно, что у Грековых было больше связей с крестьянами, чем с казаками. Таким образом Митрофан Борисович хорошо изучил жизнь крестьянина. От его наблюдательного глаза художника не ускользнула ни одна характерная черта их быта. Живя в деревне, он имел возможность видеть, как началась, вернее, как зарождалась революция на Дону среди крестьян-хлеборобов. Однажды вечером, возвращаясь домой с братом Колей с охоты на перепелов, они шли по дну балки, вдоль Белых круч. Были сумерки. У одной вытяжинки на боковой развилке их остановил крестьянин, лица которого из-за темноты нельзя было рассмотреть. Со словами «Браты, сюда!» он указал на вытяжинку в боковой балке. Там происходила сходка крестьян-большевиков, тщательно скрытая от казаков и посторонних людей. Крестьянин был поставлен указывать «своим» дорогу на сходку.

Из окна мастерской Митрофана Борисовича была видна бескрайняя степь, балка (глубокий овраг) Белые кручи и большая дорога (шлях), пролегавшая вдоль Березовой речки в полуверсте от хуторов. По ней то тянулись обозы — шли партизаны, то скакали казаки, то тянули пушку, и брела, подымая пыль столбом, пехота. Хутора переходили из рук в руки. Организованного войска не было. Проходили случайные маленькие отряды, то белоказачьи, то крестьян-большевиков. Бывали ночи, когда хутора оставались совершенно пустыми. Жители, предупрежденные верховыми ребятами-связистами, спешно покидали хутора, забирая свой скарб, детвору, стариков, прячась в оврагах и лесах по ночам, а иногда и несколько суток подряд не возвращаясь в свой хутор. Скотина, брошенная крестьянами на произвол судьбы, бродила в степи и в поле всю ночь, ревели недоенные коровы, голодные телята и свиньи в катухах. Только рано на заре иногда пробирались некоторые смельчаки в свои хаты накормить голодный скот, подоить корову и захватить хлеба и молочка детишкам. И снова спешили уйти никем не замеченными обратно в лес или балку.

Бывали налеты казачьей кавалерии и схватки среди хуторов или обстрел из орудия бугров и степи, когда по ошибке стадо коров принималось за боевую группировку. Много эпизодов пришлось наблюдать в то лето, которые никогда не изгладятся из памяти и которые Митрофан Борисович отобразил во многих картинах: «За землю», «Спор о земле», «В хуторе» и других.

Весь этот богатый материал накапливался в памяти Митрофана Борисовича и с двадцатых годов начал воплощаться в картинах,

сперва в маленьких, на фанерных дощечках, а потом и в больших размерах на холстах.

На Березовой у Митрофана Борисовича оставался небольшой запас масляных красок и холста. Забрав их с собою, мы вернулись в Новочеркасск и приступили к своим педагогическим обязанностям. Я преподавала всю зиму, а Митрофан Борисович работал для Новочеркасского музея. Зима 1918/19 года прошла без особых событий у нас. Летом, пока мы были на Березовой, в Новочеркасске было неспокойно, но осенью стало тихо, если не считать, что жителей заставляли где-то за городом рыть окопы. Но педагогов это не коснулось, преподавание шло как обычно. С Кавказской улицы мы переехали на другой конец города, ближе к своим гимназиям, в большую и удобную комнату на Колодезной улице. Там Митрофан Борисович мог писать более серьезные и крупные композиции. Комната была в два окна на север, очень светлая и просторная. Митрофан Борисович написал несколько картин для музея краеведения по заданию директора музея Богаевского: «Выезд на позицию артиллерии», «Бой в хуторе» и некоторые другие.

Воспоминания о первой империалистической войне были еще свежи в памяти, но они были ему тяжелы и неприятны. Он предпочел выполнить поручение музея краеведения сделать несколько зарисовок реки Белой и переправ через нее. Писал маслом этюды окрестностей Новочеркаска, чтобы освежить свою живописную память, делал зарисовки и композиции. А я занялась разведением хозяйства, купив пару коз и кур. На Березовую мы уже не поехали. Колодезная улица была на окраине города, где было привольно пасти наших двух козочек. Митрофан Борисович иногда заменял меня, брал свой альбом для зарисовок и шел пасти коз. Глядя на эту мирную картину, подчас Митрофан Борисович уносился далеко своей фантазией, и у него уже зарождалась новая идея, новая композиция на батальную тему. Тогда, придя домой, он сейчас же садился за стол и компоновал новую картину, имея в виду, какие этюды он использует в ней. Так, в его записной книжке, хранящейся в архиве, имеется написанная рукой Митрофана Борисовича заметка «Этюд, где пас коз». Он любил наблюдать за козами, как и за другими животными. Хозяйка (Е. П. Рыковская), у которой мы снимали комнату, выделила нам половину своего сарая, где я устроила своим козам ясли и отгородила стойла. Митрофан Борисович любил по вечерам ходить со мной в этот сарай, наблюдая, как при мерцании маленького фонарика я доила коз и задавала им на ночь сена. Митрофан Борисович сделал много набросков, а однажды написал даже на этот сюжет небольшую картину маслом на фанерке. Он изобразил коз у яслей, освещенных красноватым светом фонаря (внутри стойла), а в открытую у яслей дверь виден был голубой свет ночи, со снегом, освещенным луной. Очень много настроения было передано в этой бесхитростной, обыденной картине. Даже такие незначительные бытовые сценки обращали на себя внимание Митрофана Борисовича и не ускользали от его наблюдательного глаза, а воспринимались им как интересный и достойный сюжет для живописи.

С 1 сентября 1919 года занятия в гимназии и у Митрофана Борисовича и у меня возобновились как обычно, но в декабре директор 3-й мужской гимназии объявил Митрофану Борисовичу, что занятия прекращаются по случаю эвакуации гимназии, и выдал всем учителям авансом на три месяца зарплату, объявив, что они могут быть свободны. Гимназия покинула Новочеркасск. Поступок директора гимназии Прокоповича дал нам возможность некоторое время жить и питаться нормально. Но иным было поведение директора Новочеркасского музея — Богаевского. Когда Митрофан Борисович пришел в музей, чтобы получить гонорар за написанные и уже давно сделанные Богаевскому в музей заказы, то он указал Митрофану Борисовичу на заколоченные ящики с картинами, сказав при этом: «Хотите ехать с нами? Поедьте. За границей я вам уплачу за ваши картины». Покинуть свою горячо любимую Родину, Дон, родные степи Митрофан Борисович не мог и решительно ответил: «Эмигрантом быть не хочу и Родину свою не покину». Возмущенный предложением Богаевского, не получив гонорара за картины, вернувшись домой, Митрофан Борисович рассказал мне про разговор с директором. Некоторые из этих картин кем-то были возвращены в том же ящике в Новочеркасский музей после окончания войны и теперь находятся в Доме-музее Митрофана Борисовича Грекова.

С балкона дома Рыковской, где мы тогда жили, видна была река Тузлов, фашинский мост. Лучшего наблюдательного пункта нельзя было и придумать. По шляху, подымая облака пыли, весь декабрь, задолго до взятия Новочеркасска советскими войсками, тянулись по направлению к Новочеркасску, на юг, обозы, гнали гурты скота, везли раненых и больных, ехали беженцы, торопясь добраться до Новочеркасска. Одни, поднявшись по Петроградскому спуску в гору и проехав город, проезжали дальше на железнодорожную станцию, а другие сворачивали в боковые улочки и размещались по домам, чтобы немного передохнуть. Город был наводнен чужим людом. Слухи шли самые разнообразные.

Днем 6 января 1920 года началось наступление Красной Армии к реке Тузлову. Видно было, как перебежали в цепи солдаты, залегая за небольшими прикрытиями, слышен был свист пуль, летящих через наш двор, а разрывы снарядов потрясали весь небольшой домик, в подвале которого мы и соседи укрывались ночью, как в бомбоубежище. Один снаряд был утром обнаружен у самого угла нашего дома — воткнувшийся носом в землю и по счастливой случайности не разорвавшийся. К Новочеркасску подступали красные части. Вечером они подошли к самому городу, и вскоре появился бронепоезд. Появилось несколько танков. Белые, уходя из Новочеркасска, втащили на колокольню Троицкой церкви, стоящей на горе над самым Петроградским спуском, пушку и из этой пушки выпустили один снаряд по бронепоезду, и тогда началась яростная перестрелка и обстрел города. На наш район посыпались снаряды с бронепоезда. Начали свистеть пули, впивающиеся в стены сарая, прикрывающего вход в подвал дома. Наблюдать с балкона в бинокль было хорошо и днем

и вечером. Однако вечером стало уже опасно: могла сразить шальная пуля.

Ночью надо было сидеть в подвале, ничего не видя и ничего не зная. Оставаться в своей комнате было жутко. От каждого взрыва снаряда казалось, что дом рушится. Только утром мы узнали, что фашинный мост был подожжен и на нем провалился загоревшийся танк.

Проснувшись рано утром 7 января 1920 года, мы увидели против наших окон расположившуюся по всей Колодезной улице пехоту. Это был полк имени Володарского. А скоро мы увидели и конников, перевязанных через плечо белыми рушниками. Это были жлобинцы, по приказу своего командира Жлобы перед ночным боем перевязавшиеся белыми полотенцами, чтобы в ночной темноте было легче отличить в бою своих от белогвардейцев. Первая группа таких бойцов зашла к нам в квартиру рано утром. Митрофан Борисович не утерпел и начал тут же расспрашивать бойцов о подробностях боя. Узнав, что в степи стоит отбитый деникинский танк, что второй танк провалился на горевшем мосту, он быстро направился с альбомом к месту бывшего ночью боя. Бронепоезд стоял еще на путях. Танки, убитые казаки, кони — вся картина предстала перед его глазами. Сразу созрела мысль о картинах «Взятие Новочеркасска» и «Отбитый деникинский танк», которые вскоре были исполнены Митрофаном Борисовичем.

Вслед за зарисовками с натуры последовали многочисленные карандашные эскизы, разные варианты на эти темы. Но за неимением холста Митрофан Борисович не мог тотчас же приступить к писанию картины. Вместо холста Митрофану Борисовичу удалось достать на базаре старый фанерный ящик из-под какой-то галантереи, и на крышке этого ящика он написал свою первую серьезную тематическую картину «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского», которая сейчас хранится в Государственной Третьяковской галерее.

Когда в квартире Рыковской расквартировался штаб полка имени Володарского, стали собираться в квартире полковые командиры. Узнав, что в одной из комнат живет художник, они заинтересовались, познакомились с нами, стали нас посещать и быстро подружились с Митрофаном Борисовичем, который по своей любознательности не замедлил заинтересоваться красноармейскими буднями, расспрашивая командиров обо всем, что до сих пор было ему неизвестно и незнакомо. Интересовался боевыми эпизодами, которые очень интересно и с увлечением рассказывали командиры. Лучшим рассказчиком был командир батальона товарищ Обухов, который уделял по вечерам много времени на беседы с Митрофаном Борисовичем. Близкое общение и эти беседы с командирами Красной Армии были очень полезны Митрофану Борисовичу и благотворно повлияли на его дальнейшую творческую работу. Митрофан Борисович написал несколько маленьких картин по этим рассказам, которые были в ту же зиму 1920 года приобретены только что организованным Центральным рабочим клубом имени Подтелкова. Это были маленькие картины, написанные на фанерных старых дощечках («Предостережение», «Застава», «Красные

казаки в степи», «Допрос», «Ночная разведка», «Разведка получает ценные сведения», «Старик и фронтовик»). Эти работы хранятся в Музее Советской Армии, а картина «В отряд к Буденному» находится в Третьяковской галерее. Они сыграли большую роль в жизни Митрофана Борисовича. Их-то и увидел Климент Ефремович Ворошилов в рабочем клубе, приехав в Новочеркасск в 1921 году.

В январе 1920 года в Новочеркасске, в здании бывшей 3-й мужской гимназии Влацлавского, вскоре после занятия города полком имени Володарского были размещены краткосрочные военные курсы «Спартак». Через несколько месяцев на их место приехали Пензенские курсы, а потом их заменили 53-и пулеметные курсы. Митрофан Борисович поступил на курсы «Спартак» руководителем изокружка, а потом, после отъезда одних курсов, поступил на следующие курсы, пока наконец его не перевели на постоянные Кавалерийские курсы усовершенствования комсостава. На всех военных курсах Митрофан Борисович числился вольнонаемным клубным художником, получая красноармейский паек. Он занимался с красноармейцами в клубе, по вечерам писал для клуба лозунги, афиши и плакаты. Работы клубной было много, на живопись оставалось очень мало времени.

Некоторые считают ошибочно, что Митрофан Борисович был бойцом Первой конной армии, прошел весь ее славный боевой путь. Когда в Новочеркасск были переведены постоянные курсы усовершенствования командного состава, занявшие хорошее и удобное помещение бывшего Донского кадетского корпуса, Митрофан Борисович подал докладную начальнику курсов о зачислении его в Красную Армию с предоставлением штатной должности художника — клубного работника и руководителя изокружка. С тех пор он был приказом зачислен в Красную Армию, но не строевым, а клубным работником, как художник.

Митрофан Борисович был не бойцом, а лишь певцом Первой конной. Боевой путь Первой конной армии он изучил по карте и все бои писал по рассказам К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного.

Митрофану Борисовичу выдали обмундирование и сухой паек. Обмундирование было заменено хорошим сукном, и с разрешения начальника курсов Митрофану Борисовичу сшили казацкие шаровары (гвардейские, без лампасов) и свободную куртку защитного цвета, которую он так полюбил, что носил до 1934 года. Специальную военную форму Митрофан Борисович не носил. Пальто и шляпа были штатские, сапоги и синие шаровары — военные, а куртка — полувоенная. Военная форма вызывала у Митрофана Борисовича тяжелые воспоминания о первой империалистической войне, а в полуштатском обмундировании он чувствовал себя свободнее, непринужденно, и начальство, относящееся очень хорошо к Митрофану Борисовичу, не возражало. Митрофан Борисович пользовался даже некоторыми льготами на курсах: когда было много срочной работы по клубу, то обычно верховой привозил вечером к нам на квартиру мешок с рулонами чистых обоев для лозунгов. За ночь лозунги должны были быть написаны, а в шесть часов утра верховой приезжал с тем же мешком и забирал

их. Этих лозунгов и афиш было иногда так много, что и мне приходилось брать за кисть и помогать Митрофану Борисовичу. Разостлав по всему полу рулон обоев, мы вдвоем работали иногда до двух часов ночи. Для нас, не знакомых с оформительской работой, этот труд был очень тяжел и утомителен. Все приходилось размерять и размечать, на это уходило много времени. Но мы все же справлялись, и к утру задание своевременно сдавалось верховому.

Я продолжала по-прежнему преподавать в гимназии Фирсовой. Так как в то время было туго с питанием, то на школьном педсовете решили хлопотать в наробразе о горячих завтраках для детей и педагогов. Поручили это мне. Хлопоты увенчались успехом, нашей школе стали ежедневно выдавать свежий хлеб и продукты. Какое это было подспорье в то тяжелое время! Не пришлось нам с Митрофаном Борисовичем больше сыпать разные отбросы (принаду) на задворках, приманивая ворон и галок, чтобы с крыльца стрелять их и готовить на обед. На память о том времени остался лишь эскиз на фанере, написанный Митрофаном Борисовичем, — «На пустыре», изображающий четырех ворон, сидящих на заборе в вечернюю пору.

Летом Кавалерийские курсы выезжали в лагерь Персиановку, и Митрофан Борисович ходил туда пешком за семнадцать верст, чтобы два раза в неделю руководить изокружком на занятиях с курсантами.

Случайно и очень своеобразно произошло знакомство М. Б. Грекова с К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным.

Когда Климент Ефремович Ворошилов приехал в Новочеркасск и в Рабочем клубе имени Подтелкова увидел картины из гражданской войны на Северном Кавказе, он был удивлен тем, что, хотя Ростов и Новочеркасск еще находятся в прифронтовой полосе, какой-то местный художник уже написал пять картин о Красной Армии. Климент Ефремович заинтересовался этим художником.

В один из осенних холодных дней явился к нам с винтовкой милиционер и сказал, чтобы М. Б. Греков одевался и шел с ним к начальнику милиции. Конечно, это было столь неожиданно и непонятно, что Митрофан Борисович, надев свой нагольный фронтальной тулупчик, попрощался со мной, сказав: «Не чувствую за собой никакой вины, но не знаю, вернусь я сегодня домой или нет».

Митрофан Борисович пошел, чувствуя себя как под конвоем, сопровождаемый милиционером с винтовкой. Вернувшись домой вечером, Митрофан Борисович рассказал мне все подробно, и выяснилось, что ему надо ехать в Ростов: его вызывает командующий Северо-Кавказским округом К. Е. Ворошилов.

В январе 1922 года Митрофан Борисович поехал в Ростов, где он был встречен К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным и имел с ними беседу. Он встречался с ними часто и в последующие годы, до самого отъезда К. Е. Ворошилова в Москву командующим Московским военным округом. Митрофан Борисович присутствовал на совещаниях состава, агитировал за искусство, спорил с командирами, и Климент Ефремович Ворошилов всегда его поддерживал, говоря, что «нам нужна армия, нужно и искусство».

В одну из первых поездок в Ростов Митрофан Борисович был приятно удивлен, встретив у К. Е. Ворошилова художника М. И. Авиллова — нашего товарища по мастерской Рубо. Авиллов был вызван К. Е. Ворошиловым из Ленинграда.

Встреча была очень неожиданной и радостной. В течение нескольких лет они не виделись и не знали ничего друг о друге. На вопрос К. Е. Ворошилова, знает ли он Митрофана Борисовича, Авиллов ему ответил утвердительно и объяснил, что они с Грековым товарищи по Академии художеств и что теперь не надо вызывать его, Авиллова, из Ленинграда: «Греков напишет вам любой портрет — у вас свой донской художник-баталист».

К. Е. Ворошилов дал Митрофану Борисовичу фотографии Пархоменко, Коробкова, Маслака и Литунова, чтобы с них написать большие портреты маслом размером восемьдесят восемь на семьдесят сантиметров. Эти портреты были написаны в начале 1923 года и впоследствии приобретены Музеем Советской Армии.

О своей первой поездке в Ростов к товарищу К. Е. Ворошилову Митрофан Борисович много и с большим восторгом рассказывал мне подробно и выразил уверенность, что теперь и художникам будет работа и можно будет серьезно заниматься живописью. Фантазия его заработала над большими темами. К. Е. Ворошилов часто вызывал Митрофана Борисовича к себе в Ростов, и он жил иногда в Ростове у С. М. Буденного и К. Е. Ворошилова по целой неделе. В то время был написан с натуры этюд боевого коня Климента Ефремовича на снегу, в саду, сделано много зарисовок, набросков, а потом по этим материалам написана картина «Маузер — боевой конь Ворошилова», которая экспонировалась потом на выставке АХРР в Москве и после выставки была подарена К. Е. Ворошилову.

В одну из поездок Митрофана Борисовича в Ростов С. М. Буденный продемонстрировал перед Митрофаном Борисовичем, как его конь, в конце двора становясь на дыбы, по сигналу шел на задних ногах к Семену Михайловичу, чтобы получить из его кармана кусок сахара. Митрофану Борисовичу очень понравилось, что Семен Михайлович так любил своего четвероногого боевого друга и уделяет коню столько внимания.

Климент Ефремович относился к Грекову очень тепло и сердечно, внимательно выслушивал планы и проекты Митрофана Борисовича. Законченные работы Митрофан Борисович сам отвозил в Москву, в Музей Красной Армии, и взамен картин привозил краски и холст. Так была написана известная картина «На бивуаке у костра». Сюжетом к этой картине послужили рассказы К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного о том, как они ночью, при свете костра, обсуждали свои боевые планы. Климент Ефремович подарил Митрофану Борисовичу фотографию, которую Митрофан Борисович использовал почти целиком, прикомпоновав лишь на первом плане справа вестового с двумя лошадьми, костер, освещающий лица и карту. Вся эта группа написана на фоне чудесного пейзажа — уходящей в бесконечную даль донской степи, освещенной лунным светом. С какой любовью, как просто

написана эта картина на маленьком куске фанеры, и как правдиво передает она бивуачную жизнь! Эту картину Митрофан Борисович также подарил К. Е. Ворошилову. К этому времени относятся и картины «В отряд к Буденному», «Красное знамя в Сальской степи» и другие небольшие работы.

На Скородумовской улице у Митрофана Борисовича была небольшая отдельная комнатка с северным светом, но она не отапливалась зимой. Больших композиций нельзя было написать. Летом были написаны на фанере маслом «Танки в бою» и «Подвоз снарядов и орудий». С наступлением осени с ее холодом и ветрами в летней комнате было плохо работать. Надо было думать о зиме и о топливе. Обычно в Новочеркасске с шахт привозили на базар уголь возами. Шахтеры продавали свои полученные в счет зарплаты пайки. Но в ту осень на базар уголь не привозили; на складе — Цикуновой бирже — угля для жителей не было запасено. Купить было негде. Из козьего навоза я налепила около сотни кизяков, но это была капля в море. Надо было что-то придумать. Митрофан Борисович предложил: «Нельзя ли использовать в качестве топлива сухой бурьян?» А я предложила осмотреть срочно все близлежащие пустыри, нет ли там чего подходящего.

Ум хорошо, а два лучше. Осмотрев тщательно прилежащие к нашему двору пустыри, мы обнаружили на задворьях за нашим забором пустырь, поросший густым высоким бурьяном, состоящим из застаревшей лебеды, лопухов и кое-где чернобыльника и полыни. Ведь это целое богатство! Ценнейшее топливо! И, не раздумывая, мы перелезли через забор на этот пустырь, вооружившись — я серпом, а Митрофан Борисович топором, — и работа у нас закипела. Лебеда была человеческого роста, стебли ее толстые, росла густо. Я жала и вязала в снопы, а Митрофан Борисович рубил под корень уже застаревшие лопухи и чернобыльник, похожие на кусты, а не на бурьян. Снопы получались большие, тяжелые. По мере их накопления Митрофан Борисович перекидывал их через забор в наш двор, а я продолжала жать, и к вечеру мы обработали весь заросший участок. Во дворе у нас был полуразрушенный сарай и флигель, когда-то жилой. В них мы перетаскали все снопы, плотно укладывая их до самой крыши, и наполнили таким образом до отказа. С этим запасом топлива мы перезимовали, не ощущая особого холода в доме.

Митрофан Борисович подучился у какого-то сапожника и, работая по вечерам, починил нам всю старую обувь, а из сыромятной козьей кожи сшил моему отцу теплые бахилы. Одну пару ботинок сшил и себе и был очень доволен, что научился сапожничать. При полном безденежье это было действительно большим достижением. Митрофан Борисович нас обул. Он изучил за эту зиму мастерство сапожника.

По живописи Митрофан Борисович скучал, скучал и по охоте. Его тянуло в степь, на приволье, выслеживать по пороше зайчиков. И однажды, дождавшись пороши, он с ружьем отправился в степь на бугор. Охота была неудачная — зайца не удалось выследить, а инте-

ресный сюжет для живописи он «выследил». Из Бирючьего Кута выезжал обоз, груженный боеприпасами. Мобилизованные старики-казаки сопровождали этот обоз, который везли на волах к Новочеркасску. Рыжие и бурые волы, темные армяки и шубы казаков темными пятнами выделялись на снегу. Задача была живописная и интересная. Вернувшись домой, Митрофан Борисович запечатлел виденное в альбоме, сделав, как обычно, свои пометки, и потом написал на эту тему картину «Подвоз снарядов на волах в двадцатом году». Предварительно был написан маленький эскиз на фанере — «Обозный старик с волами», где вместо снега была мокрая осенняя земля.

Осенью 1924 года мы перебрались на два квартала выше по тому же склону горы, но ближе к базару, на Песчаную улицу, в дом номер сто два. Дом был просторный, с большой комнатой на северную сторону, но с полуразрушенным потолком. Требовался большой ремонт, чтобы можно было в нем зимовать. Стояла глубокая осень, но нас это не остановило. Дружно взявшись за работу, мы с Митрофаном Борисовичем вдвоем за месяц успели утеплить его мастерскую и соседнюю с нею небольшую комнату. Выпилили в северной стене бревна и сделали большое окно — у нас получилась хорошая мастерская в двадцать квадратных метров, в которой можно было начать писать большие картины. Митрофан Борисович был счастлив и, несмотря на свое плохое здоровье (у него возобновились боли в желудке), приступил к осуществлению накопившихся в большом количестве разных замыслов на темы гражданской войны. Тяжелый физический труд сильно отразился на здоровье Митрофана Борисовича, но средств у нас не было, и пришлось все делать своими силами. Врачи делали рентгеновские снимки, разные анализы, но затруднялись определить болезнь. Строгая диета не помогала. Я возвратилась вновь к педагогической деятельности, организовав две группы учеников дошкольного и школьного возраста. Кроме рисования, я занималась со студентами иностранными языками. Надо было изобретать средства к существованию, а главное — дать возможность Митрофану Борисовичу заниматься живописью.

Для начала Митрофан Борисович опять взялся за свою знакомую тему бытовой сельской жизни, написав большую картину «Сев»: впряженные в рядовую сеялку четыре коня в степи, на воздушном весеннем пейзаже (она приобретена Центральным музеем Советской Армии). Этим было положено начало работе в новой мастерской. Разговоры с руководителями Первой конной были еще свежи в сознании, не давали покоя Митрофану Борисовичу; мысли и темы роились в голове и были уже зафиксированы в альбомах в многочисленных вариантах, но за неимением мастерской не были воплощены в живописи. Наконец, настал благоприятный момент, когда можно было приступить к живописи на холсте. В мастерской на Песчаной начали появляться одна за другою большие картины на тему гражданской войны на Северном Кавказе.

По рассказам К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного была написана картина «Остатки корпуса генерала Кржижановского», которая

показывает, как силен, упорен и организован был враг, которого разгромила Первая конная армия. Товарный поезд с эшелонами белых — офицерским корпусом Кржижановского — окружила Первая конная армия. Гибель белых была неизбежной. Покинув товарные вагоны, они выстроились в каре и стреляли из револьверов в мчавшихся на них красных конников. Много конников погибло смертью храбрых от их пуль, не доскакав до них, но кто доскакал, тот безжалостно врезался в каре и рубил, пока наконец не осталось ни одного белого офицера. Стойко держался офицерский корпус, пока всех не уничтожила Первая конная — ни один офицер не сдался в плен. Семен Михайлович Буденный подробно рассказывал об этом эпизоде, обращая внимание на то, что Первой конной приходилось бороться с очень сильным врагом, что победы давались нелегко.

К этому времени относится «Тачанка», приобретенная Государственной Третьяковской галереей, и «Взрыв тачанки». Этюдным материалом к ней служил этюд с Березовой — поле с копнами хлеба.

В первых числах ноября 1924 года меня постигло тяжелое горе. После тяжелой болезни умер мой отец. В Ессентуки на похороны я не доехала: в Ростове мне стало так плохо с сердцем, что пришлось с полдороги вернуться обратно в Новочеркасск. Тяжелая работа по ремонту потолка в новом помещении, мастерской, отразилась на моем сердце. Митрофан Борисович сперва обеспокоился моим внезапным возвращением, а потом обрадовался. Он очень не любил, когда я отлучалась из дома, и говорил мне, что не может спокойно работать, когда меня нет дома. Он всегда беспокоился о моем здоровье и боялся за мое сердце. Но время шло, душевная боль затихла, и жизнь вошла в свою нормальную колею.

В то время Митрофан Борисович продолжал ездить зимой в Ростов-на-Дону и однажды зашел в музей краеведения и получил там заказ написать большую картину «Бой за Ростов под Большими Салами». Ознакомившись подробно с материалом, он ездил специально с одним очевидцем делать этюды той местности и приступил к выполнению заказа. Размер картины был так велик, что холст, стоя на двух мольбертах по диагонали, упирался одним концом в стену у окна, а другим доходил до самой двери нашей спальни. Размер картины 430 на 210. Эта картина была очень трудоемкой и нелегко далась Митрофану Борисовичу. Он остался недоволен своей первоначальной композицией и несколько раз менял ее уже на холсте, в процессе работы. Одним из первоначальных вариантов был с убитым быком на первом плане. Убрав его и изменив несколько центральных фигур всадников, Митрофан Борисович снова стал перекомпоновывать первый план правой стороны. Вместо быка написал несколько правее убитого коня, изменив еще много неудовлетворявших его деталей. Только пейзаж остался неизменным. Темная, тяжелая туча на горизонте над Ростовом. Сквозь прорывы видна потухающая вечерняя заря, освещающая легким, скользким розовым светом снег до самого переднего плана. Идет ожесточенный бой. Динамично написаны разъяренные люди и кони. К сожалению, эта картина не сохранилась.

В Москве, в Центральном музее Советской Армии, сохранилась лишь копия с нее, написанная мною к посмертной выставке Митрофана Борисовича в 1935 году, в четверть оригинала.

Встречаясь зимой 1925 года в Ростове с Жлобой и получив от него много исчерпывающего материала, Митрофан Борисович написал картину «Взятие Новочеркасска», приобретенную Музеем революции в Москве.

Были написаны небольшие работы «Пленные деникинцы» и «В казачьем хуторе», приобретенные Государственной Третьяковской галереей с его посмертной выставки в 1935 году. Последняя картина была написана Митрофаном Борисовичем по личным наблюдениям на Березовой. В его альбомах сохранилось много карандашных зарисовок, набросков, целых композиций на эту тему.

Получив материальную поддержку от реализованных картин, мы сразу же решили приобрести пианино. Удалось купить по случаю подержанное, старенькое, но с очень приятным тоном. Это пианино сыграло большую роль в творчестве Митрофана Борисовича, который был большим любителем музыки и говорил, что «музыка помогает творить, подсказывает композицию». Начиная писать новую картину, Митрофан Борисович всегда просил меня играть. Я должна была бросать все свои дела по хозяйству и садиться за пианино. Однажды, помню, я отказала Митрофану Борисовичу с утра — у меня было какое-то срочное дело по хозяйству, — тогда Митрофан Борисович с досадой сказал: «Если ты не можешь играть, когда мне это необходимо, то я буду кого-нибудь просить или найму, чтобы мне играли». Эти слова показали мне, насколько важна для него музыка, и я поняла, что не имею права ему отказывать в этом. Играть я могла что угодно — сонаты Бетховена, романсы Чайковского, украинские и русские народные песни, особенно знакомые ему, отрывки из опер, этюды Шопена, — но его любимая музыка была восточная: «Кавказские этюды» Ипполитова-Иванова, «Пер Гюнт», 1-я и 2-я сюиты Грига, оперы «Князь Игорь» и «Демон». Звуки музыки служили Митрофану Борисовичу как бы фоном для его фантазии. В полной тишине он любил только заканчивать свои картины, когда композиция и все в картине его удовлетворяло и оставалась лишь отделка деталей.

В новой мастерской зимой 1925 года Митрофан Борисович работал очень напряженно. С самого утра он брался за кисти и трудился до позднего вечера, почти не отрываясь от мольберта. Перерыв был только на обед и на перекур. Сидя на своем рабочем диване перед картиной, он внимательно вглядывался в нее, чтобы увидеть ее в целом и на расстоянии уяснить себе, что и как писать дальше. Днем Митрофан Борисович никогда не отдыхал. Вечера проводил за альбомом, занося в него карандашом вновь появившиеся мысли и композиции. Этих композиций и разных вариантов было у него большое количество, о чем говорят многочисленные его альбомы, хранящиеся в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве. Иногда по вечерам, при сильном электрическом свете, Митрофан Борисович писал маслом и акварелью любимые его охотничьи

мотивы, некоторые из них были приурочены специально к заранее задуманной батальной теме, но служили в виде эскиза к ней, для подготовки и уяснения тональности картины и отношения фигур к пейзажу и соответствующему задуманному освещению. Так, например, «Кабан-одиночка» был написан для картины «В станице Платовской», «Охота с собаками на кабана» служила для картины «Атака под Батайском» и т. д. Надо отметить, что Митрофан Борисович никогда не писал одну картину. Он «вел», работал, писал всегда одновременно две или даже три большие картины. Когда глаз его приглядывался, как он говорил, к одной картине, когда слишком привыкал к одной композиции, он ее отворачивал и ставил к стенке, а брался за другую. Потом, отвыкнув от нее, возвращался вновь к ней, а вторую отставлял для отдыха глаз. Эти картины обычно были совсем различны по сюжету, по композиции и по тональности.

Творческая фантазия Митрофана Борисовича была так богата, что он не успевал переносить все композиции на бумагу или на холст. Слишком многое ему хотелось запечатлеть для истории, для будущего поколения, но ему не хватало ни времени, ни рук. Не успеет закончить картину, как у него уже созрела новая композиция. Но он никогда не бросал работу, не закончив ее, всегда доводил до конца, до полного совершенства. Если же работа его чем-либо не удовлетворяла, он безжалостно уничтожал ее, записывал. Так была уничтожена картина на тему из крестьянского быта — «Молодая украинка и пара волов, впряженных в арбу». Этой своей работой он обил сани соседу Шумскому, жившему в нашем дворе во флигеле. Надо было выручить своего друга детства, крестьянина с Березовой речки, который приехал с хутора Ивановки, чтобы извозничать в городе. Клеенку купить в то время было негде, и Митрофан Борисович без всякого сожаления и колебания пожертвовал на обивку саней свою живописную работу. И второй случай был в том же роде. Проломилось сидение на стуле. Новые сидения не продавались. Недолго думая, Митрофан Борисович взял фанеру, на которой был написан один из вариантов «Первой конной», чем-то не удовлетворивший его, отпилил углы и прибил ее на поломанный стул. Этот стул я хранила более двадцати лет как мемориальную реликвию до 1956 года — начала моей тяжелой болезни. Теперь его судьба мне неизвестна.

Закончив свой трудовой день, Митрофан Борисович перед сном, как правило, ходил гулять, дышать свежим воздухом. В обычную хорошую погоду его прогулка длилась один час. Но если зимой бушевала вьюга, метель, буран подымал целые облака снега, слепил глаза, а ветер выл и завывал при этом на все лады, то прогулка Митрофана Борисовича длилась часами. Надев поверх пальто свою любимую кавказскую бурку, закутав голову башлыком, он бродил по опустевшим улицам города или просиживал подолгу на своем балконе, наслаждаясь этой не понятной для меня «музыкой». Очевидно, он вспоминал свое детство, любимые донские степи, где на просторе бушевали метели, родную Березовую и все прошлое, связанное с нею. Эта «музыка» была ему понятна и мила. Со мною он не делился сво-

ими переживаниями, видя, что я не люблю метели и не понимаю ее прелести. Как-то он попытался меня уговорить сидеть с ним на балконе и «послушать, как метель поет», но я отказалась категорически, потому что завывание ветра нагоняло на меня тоску, страх и мрачные мысли. Поняв меня, он наслаждался метелью один, сидя в одиночестве на балконе и предаваясь своим воспоминаниям или мечтам.

В нормальную погоду длинными зимними вечерами Митрофан Борисович предпочитал сидеть дома или с альбомчиком за столом или на старой кушетке в соседней девятиметровой так называемой гостиной, где стояло пианино и на окнах всегда были распространённые в казачьем быту цветущие всю зиму герани — красные, белые и розовые. Оба окна этой маленькой комнатки выходили на улицу, на южную сторону, где было много солнца, необходимого для цветущих растений. Митрофан Борисович и я очень любили цветы. Они так веселили взор и украшали нашу жизнь. Эта комната была его любимой. В ней он отдыхал, слушая по вечерам мою игру на пианино. Иногда, слушая музыку, он неожиданно вставал с кушетки, брал свой альбом и карандаш и быстро в несколько штрихов набрасывал зародившуюся у него новую композицию. И только перед самым сном он выходил на полчаса на балкон.

По личным наблюдениям и зарисовкам была написана в ту зиму картина «Отбитый деникинский танк» (находится эта картина в Музее Советской Армии). Были написаны на фанерках в ту зиму другие мелкие работы на темы гражданской войны на Северном Кавказе.

Во время своих неоднократных поездок в Ростов Митрофан Борисович хлопотал о детдомах, о разрешении организовать занятия по рисованию со способными детьми. Он очень любил детвору, умел с ними как-то по-особенному говорить, вникать в их интересы и, в свою очередь, заинтересовать их своим искусством. Детвора его понимала, любила и окружала его, когда Митрофан Борисович ходил на этюды. Добившись разрешения заниматься рисованием с беспризорниками, Митрофан Борисович отобрал во всех детдомах Новочеркасска способных и талантливых детей и стал с ними регулярно заниматься. Средств на это не было отпущено, и специального помещения не было. Директор музыкального техникума А. Г. Тушканов разрешил заниматься с ребятами в одном из классов техникума. Карандаши Митрофан Борисович купил на свои средства, но никакого оборудования не было. Ходили на этюды в степь, ребята сами собирали себе натуру — лошадиные копыта, черепа с убитых лошадей, оставшихся после боев на лугу; ходили в зоологический музей рисовать чучела птиц и зверей, сами позировали по-очереди для изучения фигуры человека. Так просуществовала детдомовская изошка на хозрасчете два года. Были очень способные ребята, и Митрофану Борисовичу было очень жаль прекратить с ними занятия.

С заведующим новочеркасской библиотекой удалось договориться, и Митрофану Борисовичу разрешили собираться для занятий по вечерам в одной из больших комнат библиотеки. Заведующий был очень культурным человеком и пошел навстречу этому хорошему

начинанию, но разрешил только нашему небольшому коллективу любителей изобразительного искусства, состоящему из тридцати человек: рабочих с заводов, студентов институтов, техникумов, средних школ и некоторых учителей рисования. В складчину мы нанимали натурщика для портрета. Занимались ежедневно два часа, делая наброски и законченные рисунки. После занятий Митрофан Борисович уделял еще один час на разные беседы и дискуссии об искусстве. Приносили репродукции с картин современных художников-реалистов, появлявшиеся в центральных журналах. Для репродукций Митрофан Борисович сам сшил толстый альбом из плотной серой бумаги, в который наклеивал принесенные нами репродукции для тщательного разбора достоинств и недостатков каждой работы.

Так занимались мы всю зиму каждый вечер. Наш коллектив постепенно увеличился. Много новой молодежи примкнуло к нашему «художественному объединению». Митрофан Борисович, вступив в члены АХРР, получил разрешение принимать в члены ОМАХР талантливую молодежь. Можно было думать об организации своей, новочеркасской художественной выставки. Были организованы две художественные выставки, одна в помещении Новочеркасского музея краеведения, а вторая — в здании бывшего реального училища. В здании клуба совторгслужащих он организовал и свою персональную выставку. Все эти выставки хорошо посещались, заинтересовали общественность и выявили новых любителей изобразительного искусства и талантливую молодежь. Нашлось много желающих ехать на этюды и подготовить художественный материал к следующей выставке нашего художественного объединения.

Летом 1925 и 1926 годов мы, как обычно, съездили в Ессентуки к моим родным. Собрали много полезного этюдного материала. Митрофана Борисовича влекли в Новочеркасск начатые большие картины, а у меня был заказ — нарисовать на больших таблицах для кабинета энтомологии Коммунистической академии саранчу и других вредителей сельского хозяйства. У меня оставалось мало времени для хождения на этюды. Это было для меня большим лишением, но приходилось себе отказывать в этом. Но в Ессентуках и особенно когда мы летом 1928 года ездили в Раздорскую станицу на Дон я так увлеклась этюдами, что успевала ежедневно писать по два, а иногда и по три этюда акварелью, вставая в пять часов утра. Этими акварелями иногда пользовался Митрофан Борисович для своих картин. Мои акварели он находил удачными, хотел их отвезти в Москву на акварельную выставку, но я была против этого. Я писала эти акварели к Новочеркасской художественной выставке нашего объединения, на которой они и экспонировались.

Митрофан Борисович за эти годы написал много больших батальных картин: «Отступление из Новочеркасска в 1920 году», «Отряд Буденного в 1918 году», «Отверженные», «Штаб дивизии», «Дымы пожаров», «Спор о земле», «Атака пехоты», «За землю», «Кавалерийская атака» — и начал писать картину «Бой за Ростов у Генеральского моста», законченную в 1927 году летом к его персональной выставке

в Новочеркасске, где она занимала центральное место. Поддерживая постоянную связь с К. Е. Ворошиловым через его адъютанта Лецкого (Климент Ефремович, будучи народным комиссаром обороны, продолжал интересоваться работой Митрофана Борисовича: «Что пишет Греков? Над чем работает? Как его дела?»), Митрофан Борисович подробно писал Лецкому о своей работе. Узнав, что картина «Бой за Ростов» закончена, Климент Ефремович захотел ее видеть. Митрофан Борисович снял ее с выставки, повез в Москву Ворошилову, установил ее для осмотра в ЦДКА, откуда она больше в Новочеркасске не вернулась.

В 1927 году Митрофан Борисович выполнил заказ для Ростовского музея краеведения на тему «Революция 1905 года». Были написаны «Новороссийская республика 1905 года», «Переход рабочих с Темерника на завод «Аксай», «Переход ночью по льду рабочих на завод «Аксай» в 1905 году» (эскиз акварелью) и «Рабочее восстание на Темернике в 1905 году».

Для Музея революции была написана «Первая конная», «Переход», и «Разведка получает ценные сведения» — для Музея Красной Армии. По личным наблюдениям на маневрах в Пятигорске летом 1926 года написана большая солнечная динамичная картина «Джигитовка», изображающая терских казаков. По заданию Изюгиза были написаны «Эпизод с К. Е. Ворошиловым», «На Перекопе после боя (Перевязывают раненого)», «Ночь на зимнике», «Нюска (По воду)», «В степи» и некоторые другие.

Зимой 1926 года скончалась моя мать, и мы стали реже ездить в Ессентуки. В 1927 году поехали на пароходе вверх по Дону в Раздорскую станицу собирать материал для новой задуманной Митрофаном Борисовичем картины «Отступление ставропольских крестьян на Царицын в 1919 году». Пейзаж в этой картине написан исключительно по этюдам Раздорской станицы. Раздорская станица раскинулась на высоком правом берегу Дона, утопая в виноградных садах. Местность очень пересеченная оврагами, ярами, меловыми и красноглинистыми сопками и осыпями. Большие оползни в Дон, пирамидальные тополя, ветряки и своеобразной архитектуры казацкие курени придавали всей станице очень живописный вид. С горы, по которой были разбросаны казацкие курени и катухи станицы, открывался чудесный вид с бескрайними далями на заливные луга противоположного берега Дона. Почти на горизонте при заходящем солнце можно было разглядеть станицы Константиновскую и Семикаракорскую и поблескивающие воды реки Сала. Все это было неисчерпаемым материалом для эпизодов, использованным нами на все сто процентов.

В эту поездку к нам присоединились учитель рисования средней школы К. Кошкин и ученик школы, очень талантливый Анатолий Зеленский — оба члены нашего художественного объединения. Сняв комнату над самым обрывом крутого берега Дона, мы только ночевали там, все время проводя на этюдах. Трое мужчин предпочли ночевать в душном курене, а я устроилась на воздухе, на просторном крыльце, какие принято делать у казаков. С восходом солнца мы вставали и шли

на этюды. Я успевала написать один утренний этюд и к девяти часам утра приготовить горячий завтрак и чай моим «иждивенцам». Искупавшись в Дону и позавтракав, мы расходились на этюды. К двум часам все собирались на обед, который я должна была приготовить без опоздания. Обычно я успевала написать несложный этюд и сварить всем украинский борщ. После обеда, отдохнув немного, опять все шли на этюды. К восьми часам подплывали к станице рыбаки с дневным уловом, и Кошкин сбегал к ним по тропинке, выбирал большого живого судака и, принеся домой, принимался за чистку. Это была его добровольная обязанность. Анатолий собирал во дворе топливо и разжигал перед крыльцом таганок, я готовила посуду к ужину, который через час уже был готов. Уха из свежей рыбы на свежем воздухе была так вкусна, что никому не надоедала за весь месяц. Все ели с большим аппетитом. Надо сознаться, что Кошкин умел готовить ее виртуозно: он был большим любителем рыбы и готовил ее по-особенному.

Получив 6 мая 1926 года бессрочный отпуск, Митрофан Борисович вместо клубной и педагогической работы, отнимавшей у него много времени — особенно когда курсы на лето выезжали в лагерь в Персиановку, — занялся исключительно живописью. По рассказам К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного были написаны два варианта картины «Бой под Егорлыкской станицей» и к ним много композиций в альбомах. Было написано много зимних этюдов на месте боев, с типичными ветряками по бугру. По рассказам С. М. Буденного была написана картина «Въезд в хутор Шаблиевку Первой конной» и другая картина «Первая конная под Воронежем» — солнечная, динамичная, с тонко выписанными конниками в бурках, мчащимися стремительно на конях с крутого песчано-каменистого берега в сине-голубую реку.

Большая картина «Замерзшие казаки генерала Павлова» написана также по рассказам С. М. Буденного. В лютый мороз Первая конная преследовала белоказачков в Сальских степях и выбила их из станицы Платовской. Белоказачки вынуждены были уйти в степь и, несмотря на вьюгу, метель и сорокаградусный мороз, ночевать под открытым небом, так как поблизости в Сальской степи не было ни одного хуторка. На следующее утро Первая конная выступила из станицы Платовской, чтобы продолжать преследование врага. Вдали увидели войско и приготовились к бою. Но противник молчал. Подъехав ближе, увидели, что и люди и кони замерзли. Никто не уцелел. На картине изображен момент, когда к замерзшему войску подъезжают К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный с войсками Первой конной армии.

К тому времени относится и картина «Реввоенсовет Первой конной в период Егорлыкских боев». По заданию наркома связи на основании этой картины Митрофан Борисович сделал тушью рисунок для почтовой марки к юбилею Первой конной армии.

После «Замерзших казаков» он написал «Донские степи. Волы». Бескрайняя степь. Знойный, жаркий день. По раскаленной солнцем дороге медленно движется фура за скошенным хлебом. Мужчины

все лежат (как принято у крестьян) в пустых арбах, а женщина идет впереди фуры, сопровождая первую пару волов. Налыгач ей не нужен: волы хорошо знают свою дорогу и степь, куда они направляются. «Цоб-цобэ» — медленно двигаются ленивой поступью волы. Казачка идет рядом и вяжет чулок, «карпетки», своему казаку. Чтобы палящие лучи солнца не сожгли ей лицо, она его плотно завязала платком, оставив лишь узкую щель для глаз. Эта казачка — уроженка станицы Раздорской, жена доктора Астахова, любезно позировавшая Митрофану Борисовичу для этой картины. Первоначально на картине справа была написана бахча, но это не понравилось Митрофану Борисовичу: разбивалось впечатление цельности и красоты степи. Он отставил картину «для отдыха» и вновь взялся заканчивать через несколько месяцев. Бахчу с арбузами и дынями убрал, переписал всю землю на первом плане, превратив ее в бурьянную степь. В таком виде он и оставил эту картину.

Сознание, что его любимая мирная степь обгагралась кровью в ожесточенных боях гражданской войны, его волновало. Он часто думал об этом и неоднократно возвращался к теме «Степь». Так была им написана уже в последний год его жизни картина «Скирды в степи». Пейзаж с большим настроением, без людей — только степь, скирды и бурьян. Писал он ее в Москве, и в этой работе отражалась его тоска по Донской степи. Но в этом он мне не признавался.

Быть может, это лишь мое предположение. Но я думаю, что я не ошибаюсь. В отличие от картины «Донские степи. Волы», написанной в 1929 году, солнечной, жизнерадостной картины, эта написана очень тонко, великолепно передан наступающий вечер, но пейзаж навевает какую-то грусть. К сожалению, она у кого-то в частном собрании.

Летом 1929 года Митрофан Борисович выезжал в Сальские степи в совхоз «Гигант», так как предполагалось создание нескольких диорам. Но при распределении работ выполнение эскизов на эту тему было поручено художникам Бялыницкому-Бируля и Добрынину. Грекову же вместе с Шухминым и с Авиловым поручили ехать в Сталинград для сбора материалов к диораме «Оборона Царицына».

Митрофан Борисович собрал много этюдного материала, написал пейзаж выгоревшей, поросшей корявым кустарником местности, овраги, заводы и даль за городом. Все это было уже подготовкой к созревшей к тому времени у Митрофана Борисовича теме картины «Оборона Царицына». Этюды были им впоследствии использованы в картинах. Шухмин (бригадир) ограничился несколькими карандашными зарисовками местности, видимо зная, что диорама «Оборона Царицына» не будет писаться. Действительно, она написана не была.

Митрофана Борисовича же переключили на диораму «Перекоп». Осенью 1931 года он вместе с художником Г. К. Савицким ездил на Перекоп, собрал этюдный материал, написал черновой эскиз «Штурм Турецкого вала» (сейчас находится в Музее Советской Армии). Потом зимой 1931 года был закончен второй большой белой эскиз с чудно написанным воздушным пейзажем. Однако, несмотря на большую проделанную работу и готовые материалы, Митрофану Борисовичу

написать эту диораму не дали, передав ее Н. Г. Котову. После просмотра эскизов, который состоялся в Сокольниках, ему даже не возвратили эскизы; черновой эскиз был обнаружен Н. Г. Котовым и Н. С. Добрыниным в Новодевичьем монастыре, в одном из помещений, приспособленном под мастерскую художников, а белой эскиз совсем исчез.

Не получив возможности создать при бюро диорамных бригад ни одной диорамы, Митрофан Борисович заключил договор с Музеем Советской Армии и написал первую советскую диораму «Взятие Ростова», имевшую такой громадный успех и принесшую ему громадное удовлетворение.

Диорама «Взятие Ростова» представляла собой большое полотно (десять метров длины и шесть метров высоты) и изображала стремительный натиск Первой конной и паническое бегство из Ростова белых.

В вечерние сумерки на фоне Темерника — рабочего поселка Ростова — с правой стороны и в центре картины видны убегающие в панике белые. В левой части диорамы — составы поездов, буржуй с чемоданчиком в руке спешит скрыться меж вагонов, пассажир с поднятыми вверх руками с ужасом смотрит на наступающего на него первоконника. Слева из-за вагона видна лавина первоконников, уже почти достигшая железнодорожных путей. На первом плане написан взрыв снаряда, разорвавшегося у шпал, сложенных в штабель, падающий воин в серой шинели. На втором и третьем плане диорамы — убегающие и на бегу отстреливающиеся белые солдаты, многочисленность которых скрывает с правой стороны холста пакугауз, изображенный почти у самой зрительной площадки в натуральную величину.

Писать диораму Митрофан Борисович поехал в Москву сначала один. Я осталась в Новочеркасске. Мы условились, что, пока дело с работой оформляется, я приведу в порядок на зиму свое домашнее хозяйство и, когда можно будет приступить к работе, Митрофан Борисович даст мне телеграмму. Получив телеграмму в сентябре, я немедленно выехала в Москву.

В Центральном Доме Красной Армии нас обеспечили номером в гостинице и большим залом, в котором и началась работа.

Холст был загрунтован и натянут Митрофаном Борисовичем с помощью двух его учеников и помощников: Анатолия Зеленского — тонкого и талантливого живописца и Сергея Королькова — хорошего рисовальщика и скульптора.

Они помогли перевести на холст рисунок и прокладывали первоначально с эскиза Митрофана Борисовича общий тон живописи, главным образом в верхней части, которую пришлось все время писать и рисовать с лестниц-стремян. Митрофан Борисович издали мог следить за правильностью рисунка и живописи, составлять внизу необходимый тон и подавать краску на стремянки своим помощникам.

Помню, как долго им не удавалось добиться матовости живописи неба на холсте, избавившись от блестящих пятен, которые появлялись, когда включали освещение. Рецепта и секрета писания неба Митро-

фан Борисович не знал, а поэтому всего надо было добиваться самому, делая эксперименты и затрачивая на них много времени, энергии и нервов. Но это был первый опыт, первая самостоятельная диорама, и Митрофан Борисович терпеливо, упорно и энергично добивался своей цели — полного совершенства в этой ответственной работе. Над диорамой работал ежедневно с девяти часов утра и до одиннадцати часов вечера. Отдыхал только за обедом.

Вечером Митрофан Борисович приходил в свой номер очень усталый, но воодушевленный своей работой и всегда довольный и веселый, обсуждая и вспоминая удачи и неудачи прошедшего дня. Обдумывал новые методы для облегчения и ускорения работы. Когда добились матовости неба, живопись пошла лучше. Неполодок больше не было, работа шла успешно, Митрофан Борисович был спокоен, что доведет ее до конца. Он начал думать о переднем, натурном плане. Надо было хлопотать, доставать товарный вагон-теплушку для левой стороны диорамы.

Получив необходимую визу, Митрофан Борисович несколько раз ездил сам на Белорусский вокзал, пока, наконец, ему удалось получить несколько дверей от товарных вагонов, из которых и была сооружена теплушка на первом плане диорамы.

Четырехмесячная живописная работа подходила к концу. Дальний план — бугор Темерника с войсками и левый откос за составом вагонов — был очень удачно написан и хорошо смотрелся со зрительной площадки. На первом плане — рельсы, шпалы, в панике бегущие белогвардейцы за выстроенным справа пакгаузом; все это хорошо передавало содержание диорамы — стихийное бегство белогвардейцев под стремительным натиском красных конников.

Для предметного плана плотники сделали фанерный настил с откосом, подведя его тщательно к холсту. На настил положили натуральные шпалы, доски, рельсы, и Митрофану Борисовичу оставалось подогнать живопись холста диорамы к тону предметов натурального плана. Это было сделано так тщательно и искусно, что нельзя было отличить, где кончается живопись и начинаются натуральные доски и шпалы. Оставалось настланную на пол вату превратить в снег, чтобы чувствовался блеск на горизонтальной поверхности, полутени, синева и тени на откосах у пакгауза и под теплушкой. Над этим мне пришлось потрудиться без малого неделю, но я добилась полной иллюзии снега. Это было передано сухой порошковой краской различных голубых, зеленых и охристых цветов с примесью мела, бертолетовой соли в свету и темных порошков в тени. Митрофан Борисович наблюдал с зрительной площадки и указывал мне, где гармонируется «снег» с живописью, а где надо изменить тональность.

Подцвечиванием были переданы и следы на снегу и притоптанный снег, что придавало вате полную иллюзию снега. В теплушку товарного вагона была положена солома, солдатское имущество, брошенное одеяло. Натуральный план соединился с живописью так удачно, что отличить натуру от живописи было нельзя. Это было одно целое. Работа была удачной.

Диорама была принята с большим успехом. Митрофан Борисович, забыв о всех трудностях, торжествовал. Это было для него лучшей наградой. Первая конная особо отметила работу Митрофана Борисовича, наградив его именными золотыми часами с надписью: «Мастеру — художнику батального слова Митрофану Борисовичу Грекову от 1-й Конной армии 17/XI 1919—1929 г.». Митрофан Борисович эти часы очень ценил и никогда с ними не расставался. Когда он поехал на Перекоп с бригадой художников осенью 1934 года, я посоветовала ему оставить часы в Москве из опасения, чтобы он там на этюдах на валу как-нибудь не потерял их, но Митрофан Борисович твердо возразил мне, что он «никогда с ними не расстанется», взял их в командировку и умер на Севастопольском бульваре, имея их при себе в нагрудном кармане.

Столь напряженная и нервная работа в закрытом помещении отразилась на здоровье Митрофана Борисовича. Вместо чистого донского воздуха, ежедневных продолжительных вечерних прогулок по тихим улицам Новочеркасска он почти четыре месяца дышал воздухом, пропитанным запахом красок, масел, лаков, скипидара. Вечерних прогулок перед сном он не совершал. Приходил с работы переутомленный и, поужинав, ложился спать.

После успешного приема комиссией диорамы Митрофан Борисович был в восторге, но нервный подъем скоро отразился на его сердце. Поужинав, он лег на кушетку и почувствовал себя плохо. Скоро начались сильные боли в груди и в области сердца. Я срочно пошла звонить по телефону моему дядюшке — доктору-терапевту Н. Д. Титову. Грелки к ногам и рукам помогли, и вскоре боли в груди утихли, потом совсем прекратились, и в двенадцать часов ночи Митрофан Борисович спокойно заснул. Обошлось без всяких лекарств, и потому мы оба по своей неопытности не придали особого значения этим болям. С утра следующего дня принялись за свои обычные дела, совершенно забыв о случившемся, и к врачам Митрофан Борисович не обращался.

Только доктор Титов перед нашим отъездом из Москвы напомнил мне, что Митрофан Борисович слишком переутомился на работе в Москве и ему необходим длительный отдых: «Он запылился. Посади его на завалянку в Новочеркасске, и пусть выветривается и дышит чистым воздухом, ничего не делая». Это были напутственные слова дядюшки Титова, но о том, что у Митрофана Борисовича был приступ стенокардии, он мне не сказал. Я не сознавала всей серьезности случившегося в Москве. Это был первый сигнал сердечной болезни Митрофана Борисовича, от которой он скончался через четыре года в Севастополе. Больше ни одного приступа не было за все это время, и я совсем забыла о том вечере в Москве, и Митрофан Борисович о нем не вспоминал. Можно ли было предполагать, что второй приступ будет для Митрофана Борисовича роковым!

В январе 1930 года мы вернулись в свой тихий, спокойный Новочеркасск. Каким милым, родным, уютным он показался нам после шумной, суетливой и утомительной Москвы! Каждый кулик хвалит свое болото. Так и для Митрофана Борисовича, деревенского жителя, лучше Новочеркасска не было города. Наш незатейливый деревянный домик на окраинной, глухой Песчаной улице, спокойный деревенский уклад жизни располагал к отдыху, созерцанию природы и творческой работе.

Отдохнув немного, обойдя и осмотрев все свои излюбленные места в окрестностях Новочеркасска, Митрофан Борисович, конечно, не смог целый месяц, как советовал врач, сидеть на завалянке и дышать чистым воздухом и вскоре по возвращении из Москвы принялся за работу. Написал много мелких работ на охотничьи темы. Эти работы были приобретены с посмертной выставки в 1935 году в сочинский санаторий имени К. Е. Ворошилова.

Из станковых картин написана «Вступление красных частей в Баковскую станицу».

Митрофан Борисович жил всегда более чем скромно, и стесненность в средствах ему была понятна. Он всегда сочувственно относился ко всем нуждающимся людям и чем мог старался помочь. Часто делился последним своим рублем, особенно с молодежью. Это было характерной его чертой. Молодежи он всеми силами старался привить правильное понимание советского реалистического искусства. Его возмущало разного рода кривляние преподавателей того времени во ВХУТЕИНах и ВХУТЕМАСах, которые только уродовали и калечили молодежь.

К тому времени относится его работа «Курсанты ВЦИК в бою под Ореховом». Задача была для Митрофана Борисовича сложная. Он писал свои станковые вещи в духе панорам и диорам, с высоким горизонтом, глубиной и объемностью. В панно же этого не требовалось и преследовались другие цели. Задача усложнялась еще тем, что одновременно было заказано еще три панно художникам Г. К. Савицкому, П. И. Котову и С. В. Герасимову. Хоть темы были совсем разные, но висеть должны были все четыре панно в одном зале. Манера живописи этих художников была различна, но в данном случае надо было считаться и с другими художниками, чтобы не получилось диссонанса. Все лето он писал этюды студентов в защитных рубашках, бугры, облака и вообще пейзаж, разные аксессуары к картине и много фигур.

Потом был написан эскиз, одобренный комиссией и положенный в основу панно, переданный потом мною в Ростовский музей краеведения. В эскизе написан великолепный пейзаж — солнечный, воздушный, с бесконечной далью бугра, по которому проплывает легкая тень облачка. Справа — станция Орехово, а ближе к середине — деревянный домик с красной железной крышей. В фигурах курсантов передана стремительность их наступления на врага. Отзывы о панно были хорошие, и из всех четырех панно, фотографии с которых мне показывал Митрофан Борисович, оно самое удачное.

Не буду перечислять всех мелких работ на темы гражданской войны, упомяну лишь, что в том же году были написаны Митрофаном Борисовичем картины «Огонь по пулеметам» и «Снимают заставу». О последней есть запись в его записной книжке: «Весной 1918 года на Дону образовались красные и белые отряды, часто имея свои территории; так один хутор красный, другой белый. Картина изображает схватку таких первичных боевых групп». Картина была приобретена Музеем Красной Армии.

На одну из выставок АХР в Москву Митрофан Борисович послал свои картины на тему гражданской войны на Северном Кавказе. Они были приняты, но не повешены на выставке. Когда Митрофан Борисович запросил письмом из Новочеркасска, почему не повешены его картины, то правление ответило: «В Ваших картинах не видно Вашего роста. Но начальник Музея ЦДКА В. К. Трофимов хочет организовать Вашу выставку к юбилею Первой конной, и мы (АХР) ему поможем». Как больно и обидно было Митрофану Борисовичу читать это письмо!

Вскоре Митрофан Борисович вышел из членов АХР и с ним еще некоторые художники-реалисты, образовав общество — «Союз советских художников».

Всекохудожник контрактировал ежегодно многих художников, давая субсидии на один год, помогая тем самым работать, собирать материал к своим отчетным и персональным выставкам. Митрофан Борисович никогда не получал субсидий и контракций. Приближалась юбилейная дата: пятидесятилетие Красной Армии и Первой конной. Митрофан Борисович захотел подготовить к этому торжеству серию новых батальных картин и устроить свою персональную выставку в Москве. Но на такую большую и серьезную работу нужны были средства, а у нас их не было. Он решил похлопотать во Всекохудожнике, чтобы получить контракцию на год и субсидию для персональной выставки, но сразу же получил отказ. Ю. М. Славинский, бывший тогда председателем правления Всекохудожника, на просьбу Митрофана Борисовича включить его в список контрактантов на 1933 год сказал: «У нас не собес». Когда Митрофан Борисович сказал, что он пришел не в собес, а хочет еще работать, просит контракцию, чтобы подготовиться к персональной выставке, на это ему в грубой форме ответил помощник Славинского — Сахаров: «Мы не можем контрактировать всех художников». Митрофан Борисович вернулся из Всекохудожника очень расстроенным, взволнованным и нервно переживал этот незаслуженный отказ. Снова пришлось Митрофану Борисовичу обратиться к друзьям из Первой конной.

Подписав, наконец, со Всекохудожником договор-контракцию, Митрофан Борисович с жаром принялся за выполнение своих уже давно созревших композиций по Первой конной. Мастерской у него не было, комнатка для нашего жилья имела всего лишь семь с половиной квадратных метров, но Митрофан Борисович умудрился за зиму 1933/34 года написать тридцать больших картин маслом на холсте специально для своей персональной выставки (которая все-таки не была организована Всекохудожником при его жизни!).

С 1931 года у нас началась бродячая жизнь. Кочевали по Москве из района в район. Весной 1931 года нам любезно предоставил комнату Николай Георгиевич Котов, который с семьей уезжал на все лето в деревню. Его квартира находилась на подворье Новодевичьего монастыря, где было много зелени и царили покой и тишина. Митрофану Борисовичу это подворье очень нравилось, и однажды, как-то неожиданно, он мне сказал: «Вот где бы я хотел всегда жить». Тогда я не поняла смысла его слов. Это было сказано незадолго до операции желудка. Возможно, что Митрофан Борисович боялся плохого исхода операции, но, как всегда, не желая меня волновать, не поделился своими мрачными мыслями и предчувствиями.

В мае подписан был договор с Музеем ЦДКА на написание с Г. К. Савицким диорамы «Егорлыкский бой». Митрофан Борисович успел до операции написать акварелью эскиз, который был одобрен и принят за основу диорамы; успел написать еще и маслом на холсте второй, больший эскиз, который должен был довести до конца Савицкий, и лишь тогда решился лечь в больницу на операцию. Оперировал его С. С. Юдин удачно.

Я ежедневно посещала Митрофана Борисовича в больнице, посылала ему с передачей подробные записки. Ожидала всегда ответной записки от него и чувствовала, как он волнуется и переживает. Однажды он даже потребовал, чтобы я ему привезла в больницу эскиз, на котором Савицкий переписал всю среднюю группу всадников, уничтожив живопись Митрофана Борисовича. Мне, конечно, не разрешили привозить эскиз в палату.

Не дождавшись полного выздоровления, слабый, в возбужденном и нервном состоянии от пережитого и переживаемого с эскизом, Митрофан Борисович выпросил, чтобы его выписали, и с моей помощью с большим трудом доехал на трамвае до квартиры Котова. Там он отлеживался еще неделю, не вставая, но эскиз сейчас же у меня потребовал и лежа, урывками, начал восстанавливать свою живопись. По этому поводу у Митрофана Борисовича происходили крупные разговоры с Савицким. Дело с эскизом «Егорлыкский бой» было как будто улажено. Но все-таки, несмотря на то что холст для диорамы был уже загрунтован и готов и Митрофан Борисович горел желанием уже приступить к работе, диораму «Егорлыкский бой» не дали даже начать, и она так и не была написана. Для своего оправдания начальник музея свалил всю вину на Митрофана Борисовича и Савицкого за якобы пропущенные сроки сдачи работы. Однако, чтобы сгладить свою вину, он дал Савицкому и Грекову бесплатные путевки в военный дом отдыха в Судак. Савицкий поехал с женой и сестрой жены и устроился в доме отдыха, а Митрофан Борисович не захотел жить в общей палате дома отдыха, а предпочел опять тишину и покой и жить «по-деревенски». В трех километрах от курорта Судак мы поселились у простых, очень радушно принявших нас

старичков-супругов. Здоровье Митрофана Борисовича значительно окрепло. Мы целые дни проводили на воздухе, писали этюды и собирали много ценного материала, использованного в дальнейшем в картинах «Знаменщик и трубач», «Чертов мост» и других.

Из Крыма мы заехали в наш любимый Новочеркасск и в ноябре поехали на зимовку в Москву. После теплой, солнечной южной осени мы попали сразу в холодную, сырую, с снегом и дождем, неприветливую Москву. Художник В. Н. Мешков летом строил себе дачу в Кунцеве под Москвой и обещал Митрофану Борисовичу дать в ней на зиму комнату. Но дачу свою он не достроил, и мы поместились у него в мастерской в Крестовоздвиженском переулке. Это было громадное, неуютное, сырое и холодное помещение на самом верху пятиэтажного дома. Сам Мешков писал портреты, работая в меховой шубе и греясь весь день «живительной влагой», закусывая соленым огурцом. Это был здоровый, крепкий старик с большой бородой, очень бодрый для своих восьмидесяти лет. Он поставил Митрофану Борисовичу условие колоть антрацит в сарае и ежедневно рано утром, до его прихода, топить печь. В печь помещалось два ведра угля, и, несмотря на такое количество, в мастерской было очень холодно. Мы помещались в углу за ширмой, составив вплотную наши две железные кровати, и вместе с нами же на кровати спала наша служебная собака, привезенная из Новочеркасска. Митрофан Борисович так любил этого пса и так соскучился без него за лето, что не захотел с ним расставаться. Митрофан Борисович работал в галошах, гетрах, теплом пиджаке, в кашне и меховой барашковой шапке. И все-таки работать было трудно, холодно, руки коченели, а в зимнем пальто ему было тяжело. Часто приходилось класть палитру и отогревать руки у горячей печки.

В этот месяц он написал картину «У штаба» (оседланные кони у ветряной мельницы), приобретенную с его посмертной выставки Харьковским музеем.

В начале декабря навестила нас в этой мастерской одна дальняя родственница и ужаснулась, в какой обстановке мы живем. Стала уговаривать нас переехать к ней на зиму. У нее было тесновато, писать большую картину нельзя было, Митрофан Борисович не решился переезжать, но в конце концов мы собрались, уложили свой чемодан, постель, кровати, два стула на взятые у дворника большие салазки для дров, впряглись в них, припрягли для помощи и Морвилю и в таком виде отправились через всю Москву — с Крестовоздвиженского переулка на Тишинскую площадь. Некоторые прохожие останавливались посмотреть на оригинальное зрелище. К счастью, в то время ни автобусов, ни троллейбусов, да и автомашины были редкостью. Ходили только трамваи, не мешавшие нашему передвижению. Падавший густыми хлопьями снежок облегчал нам дорогу, а пес, приученный много раньше к упряжке, оказался самым помощником. Так мы хоть не скоро, но добрались до Тишинки и поселились у моих родственников в теплой, сухой благоустроенной квартире и прожили там всю зиму до весны 1932 года. Больших работ

за ту зиму, за исключением эскизов «Перекоп» и «Штурм Турецкого вала», написано не было.

В апреле мы уже вновь поехали в Новочеркасск (уж очень стеснялся Митрофан Борисович по нему!), а в июне снова пришлось вернуться в Москву. Поселились мы в том же доме, но в другой квартире, на седьмом этаже. К тому времени относятся картины «Чертов мост», написанная в подарок профессору Юдину, «На стройке Сельмаша», приобретенная Строительной выставкой в Москве, и «На Маныче. Первая конная». По поводу этой картины сохранилось объяснение, написанное Митрофаном Борисовичем в его записной книжке: «В период январь, февраль, март 1920 года, когда фронт Первой конной находился за Доном по реке Маныч, была редкая для того края холодная и снежная зима. А постоянные ветры усиливали холод и заносили снегом дороги и балки, делая их непроходимыми».

В 1932 году написана по воспоминаниям картина «На товарной станции» и маленькая вещь «Враги».

В августе Митрофан Борисович направился один в Сталинград для собирания нового, дополнительного материала для задуманной диорамы. Много этюдов привез он за эту поездку, собрал много фотографий и рассказов очевидцев и участников гражданской войны. Вернувшись в Новочеркасск, он принялся за карандашные композиции диорамы «Оборона Царицына».

В ноябре мы возвратились в Москву и остановились на квартире секретаря и делопроизводителя бюро диорамных бригад Н. Д. Гагарина, заранее заручившись его согласием, что будем зиму жить у него в его семиметровой комнатке. Жить было можно, но писать Митрофану Борисовичу снова было нелегко. Пришлось опять обратиться к В. Н. Мешкову. Мешков разрешил, дал мольберт для работы, но с условием опять быть его истопником. Митрофан Борисович опять всю зиму колот и таскал антрацит, топил печь, лишь бы иметь возможность писать давно волновавшую его тему «Оборона Царицына». Не теряя времени, Митрофан Борисович взялся за «Оборону Царицына» на большом холсте. Долго компоновал и перекомпоновывал на холсте, несмотря на множество уже готовых композиций на бумаге, и наконец приступил к живописи. Писал с большим подъемом, чувствуя всю серьезность и ответственность темы, помня, что эта работа как «встречная», то есть самостоятельно выбранная и представленная на выставку, будет строже критиковаться и приниматься, чем «договорная» «Конармейская тачанка».

Однажды вечером, когда «оборона» подходила к концу, в мастерскую Мешкова приехал нарком просвещения А. С. Бубнов посмотреть работу Грекова и был поражен грандиозностью и мастерским исполнением картины. Долго, внимательно рассматривал картину, потом сказал: «Мы вас любим и ценим».

Митрофан Борисович писал эту картину с расчетом, что в будущем она будет центральной частью его диорамы того же названия, и по вечерам продолжал компоновать боковые части — левое и правое крыло будущей диорамы.

Весной 1933 года Наркомпрос разрешил художникам, выполнявшим заказы для Советской Армии, работать в Музее народоведения, на Воробьевых горах, и Митрофан Борисович облегченно вздохнул. Вот где просторно, тепло и светло! Перевез туда свою «Оборону», просмотрел свою зимнюю работу и почти всю переписал вновь, многое изменил даже в композиции. В просторном помещении и при полном свете стали так ясно заметны недоделки и недочеты, имеющиеся в картине.

Только после этого Митрофан Борисович приступил к выполнению «Конармейской тачанки». После сложной, трудоемкой «Обороны Царицына» «Тачанка» казалась легкой, веселой забавой для Митрофана Борисовича. Я ежедневно возила теплый завтрак в музей, внимательно наблюдала за работой и удивлялась, с какой легкостью и быстротой писал Митрофан Борисович «Тачанку». Первый раз в жизни Митрофан Борисович писал такую большую картину в таком светлом и просторном помещении. Вся обстановка способствовала успеху. Окружающая природа Нескучного сада, абсолютная тишина музея, душевный покой (мы, наконец, получили в то время от Моссовета комнатку в восемь метров). Общий колорит «Обороны Царицына» и «Тачанки», легкость и воздушность розоватых теплых тонов и голубоватых далей ясно доказывают, что они написаны почти в одно время и с одинаковым подъемом. По тональности и манере обе эти картины очень похожи и отличаются от прежних картин Митрофана Борисовича, написанных в более мрачных и темных тонах. Как много значит для художника иметь светлое, просторное помещение, дающее возможность далеко отходить от картины и всю охватывать глазом. Митрофан Борисович это понял, работая над «Тачанкой». Жаль было ему покидать Музей народоведения и расставаться с Нескучным садом. Но картины были закончены. Приступили к приему и развеске картин в выставочном помещении, специально подготовленном в районе Парка культуры и отдыха имени Горького. «Оборона Царицына» и «Конармейская тачанка» были повешены в одном зале и смотрелись хорошо. Митрофан Борисович был доволен развеской и отзывами художников.

В день открытия выставки ожидали посещения Климента Ефремовича Ворошилова. Художники решили преподнести ему адрес и поручили это выполнить Митрофану Борисовичу. Митрофан Борисович надеялся воспользоваться случаем и поговорить с Климентом Ефремовичем о диорамах, но ему это не удалось. Климента Ефремовича встретила и сразу же обступила такая густая, плотная толпа художников, что Митрофан Борисович при своей скромности не смог пробиться сквозь эту толпу. Поговорить о диорамах, конечно, не удалось и сопровождать Климента Ефремовича по выставке Митрофану Борисовичу тоже не дали, так как плотное кольцо вокруг Климента Ефремовича вновь сомкнулось, Митрофана Борисовича оттерли, и ему оставалось только слушать отзывы зрителей о выставке и своих картинах. Отзывы были хорошие, и Митрофану Борисовичу было лестно слышать, что картины Грекова можно считать «гвоздем»

выставки. Митрофан Борисович вернулся с выставки окрыленный успехом и решил, не задерживаясь, ехать отдыхать в Новочеркасск.

В ту зиму 1933 года, когда мы жили у Гагарина, а Митрофан Борисович работал в Музее народоведения, на Моховой улице достраивался большой многоэтажный дом, мансарды которого были предназначены под мастерские художников. Митрофану Борисовичу посоветовали обратиться к Клименту Ефремовичу Ворошилову за содействием в получении в этом доме мастерской. Митрофан Борисович обратился к Ефрему Афанасьевичу Щаденко, который относился с большим уважением к Митрофану Борисовичу, по-товарищески, просто принимал его у себя.

Узнав от Митрофана Борисовича об отстраивающихся мастерских для художников, Щаденко написал великолепную характеристику в Моссовет. Вот почти дословно ее содержание: «М. Б. Грекова хорошо знает К. Е. Ворошилов. Он великолепный товарищ и художник. Награжден Первой конной именными золотыми часами. Он нам нужен для предстоящей большой работы. Если есть хоть какая-нибудь возможность, надо удовлетворить его просьбу».

В Моссовете написали отношение в жилотдел, чтобы дали художнику М. Б. Грекову большую светлую комнату не менее двадцати — двадцати четырех метров. И вот я с половины зимы начала через день ходить в жилотдел и простаивать там в коридоре с девяти утра до пяти вечера. Около шести месяцев я дежурила у кабинета начальника, но получить комнату было безнадежно. Получили все, только не Греков. «Для него подходящей комнаты нет», — говорил мне начальник жилотдела. Наконец он стал давать мне адреса комнат, занятых уже накануне по их ордеру. Я объяснила в жилотделе, что комнаты, адреса которых они мне дают, все уже заняты, и сказала: «Дайте мне ордер на любую комнату, лишь бы она была свободная и в ней можно было жить». Только тогда мне дали ордер на восьмиметровую комнату без всяких удобств в деревянном доме в тупике Краснопрудного переулкa на Красносельской улице. Платить Н. Д. Гагарину нам было трудно, и пришлось согласиться на то, что дал нам жилотдел. Мы переехали в это неудобное и неприглядное помещение. Воду я носила из колонки с Красносельской улицы. Купили немного дров. Мне пришлось колоть дрова, топить печь, как-то утеплять и обживать наше новое жилье.

Готовясь к своей персональной выставке и съездив ненадолго в Новочеркасск, Митрофан Борисович взял оттуда этюды и весь рабочий материал, который может пригодиться ему для картин зимою. Конечно, мы взяли и нашего четвероногого друга Морвиля. Уезжая из Новочеркасска, сидя в последний день в своей мастерской, Митрофан Борисович, тяжело вздохнув, сказал: «Как мне не хочется отсюда уезжать!» Очевидно, у него было какое-то предчувствие, что он больше не вернется в свой любимый Новочеркасск.

В Москве мы скоро обжились. Все трое были вместе и хоть в тесноте, да не в обиде. Но надо было думать и о помещении для работы. Писать картины было негде. На жилотдел рассчитывать было

бесполезно. К Мешкову в мастерскую ездить через всю Москву невозможно. На наше счастье оказалось, что в нашем доме, по соседству, жил железнодорожник с женой, которые с радостью согласились за небольшую плату разрешить Митрофану Борисовичу работать в их комнате всю зиму.

Комната была светлая, чистая. В нише топилась печка, где готовила хозяйка, а у окна Митрофан Борисович ставил мольберт и принимался за работу. Больших картин писать не мог, потому что некуда было отходить, чтобы видеть сразу весь холст, но метровых и полуметровых картин Митрофан Борисович за ту зиму написал много. Перечислю их: «Атака конной под Батайском», центральная часть к диораме «Памятник Первой конной», «Первоконники сопровождают пленного», «Трубачи Первой конной», «Знаменщик и трубач», «В окопах на Царицынском фронте», «Бой под слободой Карпово-Обрывской», «Контратака царицынских грузчиков», «Буденовцы в пешем строю», «В станице Платовской», «Нашли товарища», «Стога в донской степи», «В окопах под Царицыном», эскиз к конному портрету Буденного, «Кабан-одинец», «На пути к Царицыну».

По вечерам же у себя, в маленькой комнате, при свете большой электролампы Митрофан Борисович писал в виде отдыха после дневной серьезной работы много мелких работ из охотничьего быта. На эти темы была написана целая серия сепией, мокрой тушью, пером и акварелью. Работа «Кабан-одинец» была написана тоже вечером для уяснения тональности лунной ночи в картине «В станице Платовской», так же как небольшая вещь «В станице в лунную ночь» и несколько «Ночных разведок». А «Охота на кабана с собаками» служила эскизом для «Атаки под Батайском». Яркое солнце на снегу, голубые тени, темные тона пестрых собак, ствол дерева по отношению к яркому снегу и дали — все это передано в картине «Атака под Батайском».

Митрофан Борисович подавал докладную записку в землячество Первой конной армии с предложением написать диораму «Памятник Первой конной армии», изобразив и тем увековечив в ней героев. «Памятник Первой конной армии» (разоружение деникинцев) была написана специально для центральной части диорамы. Но эта диорама, как и «Оборона Царицына» и «Егорлыкский бой», оставалась лишь в проекте.

Злой рок висел над диорамами, и Митрофану Борисовичу не дали осуществить своей заветной мечты — написать хоть одну большую диораму и подготовить коллектив молодежи для диорамной специфической живописи. Это сознание тяготило Митрофана Борисовича до последних дней его жизни.

Зимой 1933/34 года картины писались одна за другой, но хранить их в квартире железнодорожника было нельзя. В нашей маленькой комнатке тем более. Опять забота — где их сушить, вешать и хранить? Нас выручили соседи, живущие с нами в одной квартире, — слепые муж с женой и трехлетним мальчиком. У них была комната в четырнадцать метров и совершенно свободные три большие стены.

На них-то и развешивал Митрофан Борисович, по мере написания, свои картины.

Зима была очень плодотворной и успешной в смысле живописи. Митрофан Борисович написал много удачных картин. Но в марте 1934 года он серьезно заболел, лечился; ему сделали два прокола для удаления гноя и промывания гайморовой полости, после чего для скорейшего ликвидации воспалительного процесса профессор Свержевский посоветовал ему ехать на юг, на морской воздух. Работа его прервалась, и в начале апреля Митрофан Борисович поехал в Евпаторию, в семью умершего брата.

Морской теплый климат подействовал благотворно, боли скоро прекратились, и Митрофан Борисович смог даже написать с десяток ярких, солнечных этюдов. Написал с натуры этюд крымского татарина, который использовал центральной фигурой в эскизе «Допрос коммуниста», написанном маслом на картоне там же в Евпатории. Митрофан Борисович пробыл в Крыму один месяц, поручив мне за это время приложить все старания, чтобы выхлопотать в Художественном фонде МОССХа обмен нашей жактовской комнаты на комнату на Верхней Масловке. Это была очень сложная и трудная задача: не раз я теряла всякую надежду и была в отчаянии. Но верная русская поговорка: «Терпенье и труд все перетрут» — оправдалась. Наконец я смогла сообщить в письме Митрофану Борисовичу радостную весть, что за нами закреплена большая комната (бывший класс) в сорок один квадратный метр. Митрофан Борисович не замедлил приехать, и мы вскоре переехали на Масловку, сдав свою комнатку в Художественный фонд. Митрофан Борисович не верил такому счастью. Неужели он сможет написать большую картину? Оба мы радовались простору и свету этого огромного помещения, но больше всех радовался наш четвероногий друг Морвиль. После тесной «клетки», в которой мы прожили зиму в Краснопрудном переулке, где ему негде было шагнуть, он ошалел от простора и начал бегать по комнате, делая большие прыжки, подпрыгивая в воздух метра на два, перепрыгивая через стоящие на полу ящики с этюдами, иногда подбегая к нам с сияющими глазами, открытой пастью и высунутым языком, глядя нам в глаза, как будто желая выразить этим: «Как хорошо здесь!». Мы вполне ему сочувствовали, только не выражали свою радость так буйно, как он.

Это было наше последнее переселение в Москве. Из этой комнаты Митрофан Борисович уехал в командировку на Перекоп и больше не вернулся.

Не теряя драгоценного времени, которого оставалось уже немного до его персональной выставки, Митрофан Борисович приступил к картине «На Кубань», сюжет и композиция которой уже давно созрели. Связавшись с бойцами Первой конной, он приступил к работе, получив все подробные сведения от консультантов Озолина, Тюленева, Зотова, Пруссак, Акопьяна и других. Основой этой картины он считал тему «Зарождение Первой конной весной 1920 года», и сам Митрофан Борисович назвал ее «Весна весной», но первоконники по

окончании картины называли ее «На Кубань», и под этим названием она и осталась.

В процессе работы появлялись затруднения и неясности. Митрофану Борисовичу приходилось отрываться от работы и идти писать с натуры какую-нибудь мутную лужу с отражением в ней обрезка канализационной трубы или просто в дождливую погоду мокрые дорожки в Петровском парке или мокрый асфальт. Иногда посылал меня написать этюды. Ему не хватало этюдов с холодной мутной весенней водой, а без этюдов с натуры, без верного тона Митрофан Борисович не писал картин. Отсебятину он не признавал — только натуру.

Консультанты к нему приходили часто, по три-четыре человека, очень интересовались ходом работы, но самое горячее участие принимал Константин Иванович Озолин. Это был командир, хорошо знающий военное дело, великолепный рассказчик, просто и искренне, по-товарищески относившийся к Митрофану Борисовичу и всегда помогавший в решении каких-либо затруднений в картине. Митрофану Борисовичу очень хотелось иметь портрет Озолина, и он попросил художника Горелова написать его портрет. Озолин согласился попозировать несколько сеансов, но по занятости (он был начальником Академии связи) не смог выполнить своего обещания. Прождав напрасно два-три утра, художник Горелов начал нервничать, а Митрофан Борисович посоветовал ему больше не ждать, а написать его портрет на этом холсте. «Пусть Тоне останется на память мой портрет. Для своего портрета я не пожалею заграничных красок», — и, сказав это, он выдал на палитру Горелову лефранковских белил и красок, надел свой охотничий плащ, патронташ, взял ружье и посадил рядом с собой своего любимца Морвиля. Так случайно был написан Гореловым портрет Митрофана Борисовича, единственный, находящийся теперь в мемориальном Доме-музее Митрофана Борисовича Грекова в Новочеркасске, а копия с него, написанная мною, — в областном музее краеведения в Ростове.

В начале августа 1934 года была закончена картина «На Кубань». В процессе работы был исполнен еще один охотничий мотив «Весенняя охота на уток» на фанере маслом, послуживший для выяснения тональности картины «На Кубань». Прорисовав детально углем дерево, лодку и охотников, Митрофан Борисович тонко, как акварелью, прописал пейзаж и воду с отражением лодки и охотников с трофейными утками, привязанными к поясу охотника. Этот эскиз принадлежит хирургу М. А. Андрееву. Перед самой выставкой, за пять дней до открытия, Митрофану Борисовичу захотелось написать эскиз «Передача знамени ВЦИК полкам дивизии». Спешно был скопирован эскиз прямо на холсте: Калинин передает знамя Морозову. Рядом с Калининым стоят товарищи Ворошилов и Буденный. За ними в строю Первая конная — справа, а слева — на тачанке говорит речь товарищ Озолин с поднятой правой рукой. К сожалению, время не позволило ему написать эту последнюю картину. Она так и осталась лишь прописанной как эскиз.

Двенадцатого ноября было уже открытие выставки. В помещении Всекохудожника (Кузнецкий мост, одиннадцать) были собраны все главные большие картины Митрофана Борисовича из гражданской войны на Северном Кавказе. Предполагалось устроить персональную выставку Митрофана Борисовича, но, собрав на выставку еще некоторые картины других художников на тему гражданской войны, эту выставку приурочили к юбилею Первой конной армии. Тут опять некоторые художники в контакте с правлением Всекохудожника, затеяли устроить Митрофану Борисовичу очередную пакость и умалить его значимость как одного из художников-реалистов и баталистов. Сколько переживаний и волнений выпало на долю Митрофана Борисовича из-за этих несправедливостей к нему со стороны завистливых художников и дельцов-организаторов! Вот что они устроили: почти накануне открытия выставки Митрофан Борисович зашел в выставочный зал, где уже заканчивалась развеска картин. И что же он увидел? — Все его самые большие картины сняты. Когда он спросил, почему сняты его картины, ему ответили: «Потому, что они устарели». Представьте себе, какой это был удар для Митрофана Борисовича. Он немедленно позвонил своим верным друзьям из Первой конной, те — чуткие, отзывчивые и сердечные люди — немедленно доложили об этом К. Е. Ворошилову, а Климент Ефремович разъяснил правлению Всекохудожника и художественной комиссии, что все картины М. Б. Грекова он хорошо знает и что они никогда не устареют. На следующий день они уже висели на выставке. Комиссия из Первой конной приехала на выставку для проверки выполнения приказа наркома обороны.

На вернисаже 12 ноября Митрофана Борисовича заставили выступить с речью, но при его скромности и застенчивости, не подготовившись говорить речь, он так волновался, что не мог сказать связной речи и выразить все, что хотел. После он не мог вспомнить свою речь, спросил меня, запомнила ли я, но я волновалась за Митрофана Борисовича еще больше, чем он сам. Память мне изменила, и его речи я не помню.

После выставки Митрофан Борисович стал хлопотать во Всекохудожнике о форсировании сроков писания диорамы «Перекоп» и о скорейшей отправке художников для писания этюдов к диораме. Всекохудожник все тянул, Митрофан Борисович ходил к ним на разные собрания и совещания по этому вопросу. Ежедневно спорил, доказывал им их неправоту, нервничал, раздражался, но переспорить не мог. По вечерам он писал маленькие композиции: «Красный снайпер на Царицынском фронте», «Взрыв тачанки», охотничьи мотивы «Встреча с волками в степи» и другие.

Он очень устал от всех переживаний и треволнений, и ему очень захотелось уехать в Новочеркасск отдохнуть. Был уже конец ноября, когда наконец Всекохудожник решил организовать две бригады из десяти художников и послать их собрать материал для диорамы «Перекоп». Проект Митрофана Борисовича, представленный Всекохудожнику, комплексной панорамы-памятника «Перекоп» и пяти

диорам к ней не был утвержден. Отправлялись две бригады по пяти художников в каждой. Одну возглавлял художник Г. К. Савицкий, другую по желанию Климента Ефремовича Ворошилова поручили возглавлять Митрофану Борисовичу Грекову.

Митрофан Борисович чувствовал себя таким усталым, ему так не хотелось ехать, но он решительно мне сказал: «Климент Ефремович хочет, чтобы я ехал, и я обязан ехать. Клименту Ефремовичу я не могу отказать». Но добавил, что, вернувшись с Перекопа и наладив работу с панорамой, он поедет отдыхать в Новочеркасск на три месяца.

Это было сказано 24 ноября перед самым отъездом на вокзал. Двадцать шестого ноября вечером Митрофан Борисович выступал в Симферополе с докладом, 27 ноября обе бригады поехали в Севастополь на панораму Рубо, где в двенадцать часов дня Митрофану Борисовичу стало плохо, а в три часа того же, 27 числа он уже скончался, сидя на бульваре, на скамейке, у входа в Научно-исследовательский институт имени Сеченова, в который он обратился за помощью. Но бессердечный врач института выписал рецепт и не захотел ему сделать хотя бы укол камфоры и разрешить страдающему от жутких болей в сердце Митрофану Борисовичу лечь в его кабинете на кушетке, грубо сказав, что «здесь не приемный покой». Митрофан Борисович с трудом вышел и сел у входа на скамейку, ожидая, когда художник Добрынин снимет номер в гостинице. Но этого Митрофан Борисович уже не дождался!

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Весной 1902 года мой брат Давид Бурлюк привез из Одессы троих своих товарищей, окончивших Одесское художественное училище, погостить и поработать в имении Золотая Балка Херсонской губернии — Исаака Бродского, Митрофана Грекова и Степана Колесникова.

Митрофан Греков был сын казачьего офицера. Среднего роста, очень светлые волосы, слегка волнистые, карие зоркие глаза, прямой нос, кончик его был заострен. Над нижней губой Митрофана Исаак Бродский подсмеивался — называл ее овечьей.

Молодежь много и дружно работала. Ученики Одесского художественного училища далеко не все были обеспечены и часто зарабатывали случайной работой. Помню, Степан Колесников привез с собой довольно большой холст, на котором он уже нанес контур Андрея Первозванного, сделанный с олеографии. Греков подсмеивался над ним и говорил:

— Эх Степан, ну что связался с богами.

— Связался, связался, ты понимаешь, у меня сын родился, жена, теперь нас трое, а за них и черту душу отдам! — ворчал Колесников.

Все мы были дети из малоимущих семейств. На своем опыте знали, что трудно получить среднее образование, не говоря уже о высшем. Образование было для богатых, а тем немногим беднякам, которым посчастливилось быть студентами, приходилось очень и очень тяжело. Вспоминали товарища по школе Овсяного.

— Беден был, из крестьян, — заметил Греков, — жил где-то на чердаке в нетопленной каморке. Я с ним встречался редко, а вот перед отъездом услышал, что бедняга умер от чахотки.

— Так ты его помнишь, ведь он у нас в прошлом году на пасху был. Он рано начал верить в свою звезду, — сказал Давид.

— Какая там звезда! — махнул рукой Колесников.

— Мне он рассказывал, — сказал Митрофан, — что он из бедной крестьянской семьи. Его, младенца, несли крестить кумушки в ближайшее село. Шли верст двенадцать и по дороге нашли «панскую пуговицу». Бабки охали и ахали и пророчили мальчику богатую жизнь. Вот и напорочили.

Все мы в тот год работали с упоением, как птицы поют. После обеда часто весело отдыхали. Митрофан брал балалайку и пел забавную песенку. При этом его правая рука ходуном ходила — была по

струнам. Колесников подплясывал, все смеялись, подпевали. Если из-под кисти или карандаша у кого-либо из художников выходило что-то забавное или характерное, это тоже постоянно вызывало взрыв дружного смеха.

— А что это у тебя за куст? — спрашивает Колесников у Грекова.

— Какой куст? Разве ты не видишь, что это казак на лошади! — обиженно басом отвечает Митрофан.

У Митрофана везде лошадки, это его страсть. Давид торжественно изрек:

— Русский мальчик родился вместе с лошадкой — так писал Достоевский. Это, по-моему, Митрофан, он писал про тебя.

Мы смеялись.

Снова Митрофана Грекова я увидела опять с Исааком Бродским и Степаном Колесниковым в 1906 году. Они были уже, как и я, студентами Академии и опять приехали летом гостить к нам, на этот раз в имение Козырщина Полтавской губернии.

Митрофан стал намного взрослее, он зорко присматривался к людям, был полон сил, без усталости работал. Иногда подолгу рассказывал нам о Горловке, о шахтерах, среди которых он жил некоторое время. У Грекова я замечала внимательное, чуткое отношение к людям, он любил жизнь, любил искусство большой, беззаветной любовью. Митрофан производил впечатление вдумчивого, серьезного юноши. Он очень любил слушать чтение истории искусств. «Это лучше чем роман», — говорил он. Митрофан учился в мастерской Рубо и готовился стать баталистом. Помню, что он убеждал нас в значении сюжета для картины. Об искусстве он говорил своеобразно и остроумно.

Имение Козырщина было продано крестьянско-поземельному банку, и отец распределял землю для продажи крестьянам. Над рекой Орелью была расположена усадьба. Вдоль реки тянулась аллея из старых лип. На противоположном берегу рос дубовый лес, у берега шумел камыш.

Приехав в усадьбу, вся семья поселилась в большом доме. Давид превратил залу в художественную мастерскую, посередине которой стоял старинный круглый стол. Под девятью окнами с двух сторон — стулья. У стены, смежной со столовой, изразцовая печь — белые с синей эмалью изразцы. У одной из стен холсты с написанными этюдами: Исаака, Давида, Владимира и моими. Греков и Колесников больше рисовали, а если и писали, то не очень большие холсты, которые прибивались к стене гвоздиками. В мастерской царил беспорядок. На круглом столе лежали книги, стояли коробки с гильзами — это курил Греков (он любил папиросы собственной набивки).

Дом с высокой крышей, с четырьмя балконами. Длинный балкон под навесом со стороны двора и два небольших по бокам. Самый любимый балкон выходил в сад, на нем и чай пили, утренний и вечерний, и обедали, и ужинали.

На ужин часто варили галушки. Вспоминали Пацюка Гоголя. Шутили, спорили, кто съест больше за столом. Было шумно, весело.

Ели много, больше украинские блюда, жареные колбасы, сальники, жареных поросят с румяной корочкой, маковики, медовые пампушки.

Вокруг дома цвела и благоухала сирень. Потом зацветали разнообразные кустарники, посаженные так, что отцветавшую сирень сменяли другие цветы. Перед домом зацветали клумбы, посаженные искусной рукой старого садовника, который из года в год с одинаковой любовью выращивал диковинные по своей пестроте садовые цветы: левкой, резеду, пестрые однодневные маки, яркие как огонь, нежные петунии, астры. И как последний аккорд — зацветала аллея лип таинственным цветом в сердечной истоме, купая свои листья в притихшей, зеркальной воде медленно текущей речки.

— Да, хорошо жили помещики, — сказал Греков.

— Это имение продано крестьянскому банку, — сказал Давид. — Земля будет продаваться только малоземельным крестьянам по невысокой цене.

— Все равно, это подачка, да еще и не бесплатная. Скоро царь будет торговать воздухом! — воскликнул Митрофан.

— А ты как думаешь, Исаак, без войны, без крови царь и помещики не отдадут землю? Наше казачество все сядет на коней, все, кто жаждут справедливости и равенства, должны будут отвоевывать земли у помещиков. Если мы ее у них не отберем, то они нас в бараний рог согнут...

Шел дождь. Посадили позировать старую крестьянку. На ней был надет выгоревший от солнца салоп. Он переливался голубовато-серыми тонами — красивая гамма пастельных тонов. Глаза у старухи тоже были голубые, вылинявшие.

Салоп был сшит, когда старушке было шестнадцать лет, а сейчас ей девяносто!

— Чудо! Девяносто лет и все помнит! — воскликнул Митрофан. — Так кому это имение принадлежало?

— Та поперву Сомовше, а потом енеральше Свечиной, а я у Сомовши была в горничных. Вот рядом та комната, что до балхона, в ней Сомовша велела устроить балдахин и поставить под него кровать о трех пуховиках. Спала Сомовша две ночи, а на третью сила бисова ее выкинула с кровати, трохи не вбило, все разметало, балдахин свалился... Завелась в доме нечистая сила. Старуха в чепце стала появляться по ночам.

«Нечистая» была та комната, в которой я позировала Бродскому, сидя на полу, на коврике, тем же летом (этот небольшой портрет находится в Музее-квартире И. И. Бродского).

Мой брат Владимир был атлетически сложенный юноша. Однажды вечером он возвращался с охоты с ружьем за плечами. Солнце село, были сумерки. Володя напевал песенку. Открыв балконную дверь и войдя в гостиную, он увидел, что в одном из кресел кто-то сидел. Пригляделся — женская фигура, старуха в чепце, рюшка чепца четко рисуется, лицо неясно. Володя окликнул, протянул руку — все исчезло. Через мастерскую он вбежал в столовую, был бледен, его стали расспрашивать, что случилось.

— Я видел привидение,— сказал он сдавленным голосом.

Вместе с Митрофаном и Давидом мы решили дежурить в темной гостиной. Просидели несколько часов, но привидение не появлялось.

Живя в усадьбе, молодежи интересно было столкнуться со старыми людьми, знающими прошлый быт.

— Ну что, дед, закурим? — обращался Греков к деду-сторожу.

— Добре, — и старик брал папиросу. Раскуривали. Потом дед начинал рассказывать. Развертывалась картина крепостной жизни. Дед ее помнил, он ведь был «малым хлопчиком».

— Вот такой старик унесет с собой правду о крепостном праве, — сказал Греков.

— Ты ошибаешься, Митрофан, правда о крепостном праве всем хорошо известна. А крепостного права формально хоть и нет, но царизм несет насилие, произвол, жизнь нисколько не улучшилась... Мы пережили 1905 год. Вспомни, сколько в этот год было расстрелов, сколько погибло невинных людей.

Эту тираду произнес Исаак Бродский. Он уже к этому времени прошел большую политическую школу, сотрудничая в сатирических журналах, выходивших в Петербурге в 1905 году.

Вечерами мы собирались все вместе на большом балконе. Наши родители принимали участие в общем разговоре. Говорили о работе, об этюдах, о том, у кого сегодня удачные наброски. Отец и мать живо интересовались искусством. Часто за столом отец рассказывал о своих впечатлениях от выставки передвижников, о Репине и Сурикове. Мать была радушна и гостеприимна, любила поговорить о литературе, хорошо знала ее, была интересной собеседницей.

Мы часто пели старые украинские песни. Во многих из них говорилось о свободе народа, о трудной жизни.

Запевали обычно Митрофан или Исаак, а мы подпевали.

Лето кончилось. Гости уехали. В дальнейшем мне уже не приходилось близко встречаться с Грековым.

СТРАНИЦЫ БОЛЬШОЙ ЖИЗНИ

... В детстве Митрофана Борисовича Грекова его художественным руководителем был брат матери — дядя Андрей. Митрофан Борисович рассказывал:

— Главное было то, что дядю Андрея живо интересовали мои рисунки. Он и хвалил и критиковал их. «Гляди лучше, и нарисуешь лучше», — говорил он.

Тогда же нашелся у Мити и другой учитель — журнал «Нива» в подшивках за много лет. Одноцветные репродукции с картин художников явились для мальчика откровением.

— За нашим флигелем росла трава, высокая-высокая, — вспоминал впоследствии Митрофан Борисович. — И вот, забравшись туда, я с трепетом переворачивал страницу за страницей и разглядывал иллюстрации. Особенно волновали меня рисунки Каразина.

И как-то само собой получилось — Митя стал срисовывать рисунки Каразина. Если выходило похоже, какой это было радостью! Потом наряду с копированием появились и самостоятельные рисунки. Он начал «додумывать» Каразина, изображать сценки, которые по его мнению должны были последовать...

На всю жизнь сохранил Митрофан Борисович благодарное чувство к графику Каразину. Сделаться художником, таким как Каразин, стало его мечтой. Незадолго до смерти, уже работая над завершением своего замечательного цикла картин по истории Первой конной, он с задумчивой нежностью вспоминал свое детское увлечение.

— Да, копировал я Каразина много и любовно, — признавался он. — Да что там говорить! Каразин и теперь мил моему сердцу!

О рисунке с натуры Митрофан Борисович не имел в детстве никакого представления. Он все рисовал «от себя», по памяти. И только карандашом. До семнадцати лет Греков не видел ни одной картины в цвете. Лубочные же, грубо размалеванные картинки, которые встречались на стенах хат, были неприятны ему. Он не представлял, что можно передать на бумаге и весеннюю зелень родной степи, и желтую песчаную отмель, и загорелые лица хуторян! Но рисовал он с увлечением.

В двухклассном училище в станице Каменской, куда братьев-погодков, Терешу и Митю, отвезли учиться, любовь к рисованию «от себя» не ослабела. Здесь нашел мальчик товарищей, которые тоже рисовали.

Терентий Борисович рассказывал такой случай из жизни в Каменской.

В классе на последней парте сидел очень крупный самодовольного вида паренек лет пятнадцати. Он уже четвертый год оставался второгодником, среди ребятшек выглядел силачом. Ну, и ради забавы он, конечно, отпускал новичкам затрещины, щипал и щекотал их до икоты.

На второй день начала занятий он решил, очевидно, что дошла очередь до парты, вокруг которой толпились ребята.

За партой сидели рядышком «мартышки»¹ — Тереша и Митя. Силач подошел. Мальчуганы, окружившие парту, расступились, и силач увидел на листке бумаги «смехотворный портрет» — карикатуру на самого себя!

— Отдай, — угрожающе прошипел «великан». Но маленький, худенький «художник» смело глянул ему в глаза и с независимым видом сунул рисунок в карман.

— Я тебя! — завопил гроза класса. И, вцепившись в «художника», поволок его на расправу.

Тереша был годом старше, такой же чубатый, характером отчаянный. Он бросился на верзилу. И тут произошло то, что ни разу не случилось за все четыре года сиденья оболтуса в классе: ребята кинулись на великана и оттузили его. Больше переросток не обижал одноклассников.

По окончании Каменского училища Митя остался дома — работать в поле и по хозяйству. В 1899 году семнадцатилетним юношей он приехал в Одесское художественное училище. Видимо оробев, он опустил чубатую голову, сурово хмурился. Его коричневые от загара руки были мозолисты.

Выяснилось, что у него мало шансов на поступление. Он окончил только двухклассное окружное училище и понятия не имеет о французском языке, знание которого требовалось по программе. И по специальным предметам не хватало у него подготовки.

Ясно было, что чубатому пареньку придется возвращаться на хутор. Но его рисунки привлекли внимание Костанди. Долго он их рассматривал. Его поразили уверенность рисунка, динамичность сложных многофигурных композиций. Понравилось профессору и своеобразие сюжетов: то всадник несется по степи, преследуемый стайей волков, то, тесно сбившись, идет стадо овец, и бегут впереди огромные лохматые собаки, то стоят в упряжке волы, склонив рогатые головы.

— Вы у кого учились рисованию? — спросил профессор.

— Когда маленький был — у дяди.

— Ваш дядя художник? Где он учился?

— Нигде. Он неграмотный.

Профессор внимательно посмотрел на паренька, помолчал и в раздумье сказал:

¹ Их фамилия была Мартыщенко.

— Мы вас примем... условно... Но вы должны к определенному сроку сдать экзамен по иностранному языку и по специальным предметам догнать товарищей.

Улыбнувшись, он добавил:

— Я уверен, вы не побоитесь труда. А значит — догоните.

Так был принят в Одесское художественное училище Митрофан Мартыщенко (Греков).

Одесса поразила юношу. Здесь открылся перед ним чудесный мир красок! Кириак Константинович Костанди, передвижник, ученик Крамского, друг Дубовского, любовно знакомил своих учащихся с искусством передвижников...

Впервые Митрофан увидел своими глазами, что на холсте, на бумаге можно изобразить жизнь во всем богатстве цвета, оттенков, мыслей и чувств...

Какое же это счастье — быть художником-живописцем!

Юноша занимался с настойчивостью, переходившей в страсть. В то время как товарищи спешили на одесский пляж купаться и плавать в море, Греков часто оставался в классах, упорно продолжая работать над поставленной натурой.

А летом на каникулах в первый раз в жизни Митя написал с натуры масляными красками лошадь. Это был старый, смирный конь (в детстве Митрофан Борисович не раз ездил на нем верхом и очень его любил).

— А ведь хорошо получилось, а? — взволнованно спрашивал юный художник своего брата Терешу. Тереша смотрел на картину с восторгом.

— Мить, да ведь ты, гляди, покрепче самого Каразина будешь! — восхищался он.

Среди одесских товарищей Митрофана Борисовича были Бродский, Бурлюк, Колц, Орланд, Лосевский.

Веселой толпой уходили ученики на этюды. Особенно часто отправлялись на живописные одесские базары. Виноград, дыни, рыба, мясо, всевозможные товары — все это было интересным материалом для натюрмортов. Греков тоже прибегал сюда со своим этюдником. Но он и на одесских базарах ухитрялся оставаться верным родной хуторской тематике: находил какую-нибудь арбу в упряжке, писал лошадей, быков, брички.

Скоро будущий художник стал получать «хорошие разряды». И самое главное: ему дали стипендию имени Р. Г. Судковского.

В 1903 году Греков окончил Одесское художественное училище и, как один из лучших учеников, поступил в петербургскую Академию художеств. В 1907 году он подал прошение о принятии его в мастерскую И. Е. Репина. Попастъ туда было нелегко.

— У нас яблоку упасть негде, не то что мольберт ставить, — шутили ученики. Но для мольберта Митрофана Борисовича нашлось место. И на первом же январском конкурсе эскизов в мастерской Репина он получил первую премию (сто рублей) за эскиз «Охота на лису».

«С 1907 года, будучи учеником, я начал участвовать на выставках, — читаем в его записках. — Рисунок и эскиз шли впереди, за них я получал первые разряды, что давалось очень редко. В Академии ежегодно проводился конкурс эскизов учащихся. На этих конкурсах я получал премии и награды в течение всего моего пребывания в Академии. На весенней выставке получил две премии имени А. И. Куинджи».

Влияние великого художника-реалиста и всей классической русской живописи, а также то здоровое воспитание, которое получил Греков с детства в трудовой семье земледельцев, защитили его от увлечения декадентским искусством, столь распространенным в то время.

Моя мать рассказывает, что Митрофан Борисович, приезжая домой на каникулы, много работал.

Он написал и несколько портретов родных. Правда, не всегда удавалось угодить им своей работой. Мама рассказывает такую сценку:

— Написал Митрофан Терешу. Я увидела — ахнула. Почему, говорю, у Тереша засучены рукава, чуб всклочен, рубашка на груди расстегнута? Ни к одному фотографу никто не пойдет в таком виде, а тут на тебе! Такое безобразие допустили! А все потому, что братья! Привыкли запросто!

— Эх, не понимаете вы! — возражал Митрофан Борисович. — В этом же красота. Вы посмотрите, какой он у вас мужественный, какой сильный... Мне его в пиджачке и писать не интересно!

Но тут подошла бабушка, мать портретиста и портретируемого:

— Нет, уж, сыночек, ты Терешу так не рисуй. Пусть ворот застегнет, оденется. Волосы ему тоже пригладить надо...

Рассердился Митрофан, счистил портрет мастихином.

Моя мать, Анфиса Васильевна, была довольно полная, а на лице — яркий румянец во всю щеку. Митрофан Борисович находил ее очень живописной и стал рисовать с нее портрет. А рядом с ней поставил целый сноп пшеницы. Взглянула «натура» на свое изображение на холсте и вдруг обиделась:

— Почему меня такой толстухой сделали? А пшеница тут к чему? А, понимаю! Вы меня изобразили как олицетворение плодородия! Не хочу! Не хочу так! — и в слезы. Растерялся художник, поспешно счистил сноп пшеницы и поубавил фигуру невестки в ширину...

Больше он за портреты родных и знакомых почти никогда не брался.

Когда стало известно, что Илья Ефимович Репин уходит из Академии художеств, Греков вместе со своим другом Г. Н. Гореловым перешел в батальную мастерскую профессора Ф. А. Рубо — прославленного уже тогда автора панорам «Оборона Севастополя» и «Штурм аула Ахульго».

В записках Митрофана Борисовича читаем:

«Меня волновали его большие холсты, мастерство, движение, просторы, действие в его картинах. Величественное, сильное искус-

ство. Какую-то мощную силу приобретают большие просторы, панорамные горизонты. Я хотел у Рубо изучить приемы овладения большим холстом, большим пространством».

Рубо скоро обратил внимание на талантливого ученика. Он пригласил Грекова вместе с Авиловым и Добрыниным к работе в качестве помощников при реставрации панорамы «Штурм аула Ахульго», а весной 1909 года — при реставрационных работах на панораме в Севастополе.

В последний год пребывания в Академии Греков увлекся темой Пугачевского восстания, изучал эпоху, делал зарисовки. Сохранилось небольшое живописное полотно «Пугачев», на котором вождь крестьянского восстания изображен в момент собирания сил в степях Яика. Еще более значительный интерес представляет его конкурсная дипломная работа. О том, с какой целеустремленностью работал Митрофан Борисович над этой картиной, рассказывает моя мать:

— В то лето остановился около хутора табор цыган. Я увидела цыганку редчайшей красоты, живописную, с огненными глазами, и привела ее к Митрофану Борисовичу:

— Вот интересная натура, — говорю. Но он на цыганку внимания не обратил, дал пятьдесят копеек отступного и решительным голосом попросил уйти.

— Это господа от нечего делать увлекались цыганами, — сказал он. — Меня они не интересуют.

Его и в самом деле интересовала тогда только дипломная работа.

Сначала он написал усталых волов на водопое. Потом вдруг стал счищать почти законченную картину и на этом же холсте развернул новую композицию «Волы в плугу».

Эти «Волы» были задуманы им как олицетворение подневольного рабского труда, тяжелого, нескончаемого, не озаренного ни мыслью, ни радостью творчества, ни пониманием цели. Такой картины от выпускника батальной мастерской Академии художеств не ожидали.

К этому времени в Академии художеств ни Репина, ни Рубо уже не было. Профессуре не понравилась тема картины. Еще бы! Другие выпускники Академии на конкурсе 1911 года представили при полном одобрении профессоров такие полотна, как «Саломея», «Похороны мученицы времен Нерона», «Напутствие схимника», «Гладиаторы за арену».

А тут вдруг эти прозаические волы в ярме!

Звание художника Грекову дали, но поездкой за границу не удостоили.

— Жаль! — говорил Митрофан Борисович. — Я бы поехал в Испанию!

Мать пошутила:

— И сколько бы прекрасных испанок написали!

— Нет, — возразил Митрофан Борисович, потрянув пышным чубом, — я бы написал бой быков. И написал бы бедных испанских пастухов-горцев... Ведь трудом этих полунищих пастухов и живет Испания... Эх, жаль, жаль, что не дали мне поездки в Испанию!

— Да, Митрофан, подвели тебя твои быки! — шутили над молодым художником товарищи.

Но скоро пришла радость: в 1912 году в журнале «Нива» появилась репродукция с картины Грекова «Волы в плугу».

«Дорогой Тереша,— писал Митрофан Борисович своему брату Терентию,— меня напечатала «Нива»! Да еще как! На первой странице. Каково, а?»

Этот номер «Нивы» с репродукцией «Волов в плугу» Митрофан Борисович хранил много лет.

Началась империалистическая война.

Годы, проведенные в армии во время войны, заставили художника глубоко задуматься над окружающим. Он тяжело переживал смерть товарищей-казаков, с которыми связала его крепкая фронтовая дружба, его приводило в негодование массовое уничтожение человеческих жизней.

«Вопиющая бессмыслица войны, ее жестокость закладывает во мне сознание необходимости борьбы против войны и причин, ее вызывающих, — читаем в его дневнике. — ... Бессмысленность страшных разрушений и уничтожений всеми понимается, и все же человечество не может освободиться от этого страшного зла. В чем же причина? В чем?»

В 1917 году, демобилизовавшись после тяжелой болезни, Греков вернулся на Дон.

Первой работой вернувшегося с фронта казака была полная непередаваемой поэзии «Степь». В картине чувствовалось восхищение художника родной природой, жажда мирной жизни и счастья на родной земле.

Свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция. Разгорелась гражданская война. Митрофан Борисович поступил учителем рисования в одну из Новочеркасских гимназий. В свободные часы писал... Он не мог не писать!

Настал январь 1920 года. «Когда фронт гражданской войны приблизился, — рассказывает в своих автобиографических записках Греков, — и Новочеркасск заняли красные части, много надежд и мечтаний завертелось в голове. Я оставляю школу, перехожу на клубную работу, затем вступаю в Красную Армию».

В армии Митрофан Борисович ведет политико-просветительную работу, пишет лозунги и плакаты, руководит кружком художественной самодеятельности курсантов-кавалеристов.

Он выявляет талантливую армейскую молодежь, зажигает ее желанием учиться. «Начинаю и сам писать по свежим впечатлениям сегодняшнего дня, — читаем в его записках. — ... Несколько месяцев я находился в полосе фронта, в непосредственной близости к боям. Это дало мне возможность наблюдать боевые движения войск, познакомиться с характерными особенностями гражданской войны и красных частей. Их внутреннее идейное содержание рисовало в особом, романтическом свете наблюдаемые мотивы и эпизоды, которые потом стали темами моих картин».

В 1920—1921 годах Митрофан Борисович, будучи руководителем изокружка Кавалерийских курсов, подарил Рабочему клубу имени Подтелкова пятнадцать работ (среди них «Вступление в Новочеркасск полка имени Володарского», которая находится теперь в Центральном музее Советской Армии, и «Зимний поход Первой конной», поступившая в Краснодарский краевой художественный музей). Картины Грекова были первым живописным украшением клуба. «Еще Кавказ от белых не очищен, — говорили организаторы клуба, — а художники о нашей Красной Армии уже картины пишут».

Однажды его вызвал к себе командующий Северо-Кавказским военным округом К. Е. Ворошилов. Это было в 1922 году. По нескольким живописным работам на стенах Рабочего клуба имени Подтелкова К. Е. Ворошилов сразу оценил дарование неизвестного художника.

Поддержка Реввоенсовета вдохновила Грекова. Он ставит перед собой грандиозную задачу: написать в картинах историю Первой конной армии, той армии, что выросла из гущи народной в суровый 1919 год, когда кликнула клич молодая Советская Россия: «На коня, против Деникина! Против южной контрреволюции!»

В 1924 году нас с сестрой привезли в Новочеркасск к дяде Митрофану Борисовичу.

Большинство его картин мы видели еще на мольберте в мастерской. И, неразрывно связанные с воспоминаниями о дяде Мите, они стали как бы частицей нашего детства и юности. Мысленно представляется мне его художавая фигура, его правильный, немного суровый профиль на фоне кумачового знамени и едущих трубачей.

Воспоминание о первых днях нашей жизни в Новочеркасске связано с «Трубачами».

Отгораживая для нас часть одной из комнат, дядя Митя пристроил поверх небольшого шкафа картины «Подвоз снарядов к Новочеркасску, занятому Красной Армией» и «Корниловцы», которые служили как бы продолжением стены.

Рядом на столике он поставил и укрепил большую пеструю фанеру. Краска с нее была счищена. Местами между хаотическими разноцветными пятнами можно было рассмотреть контуры каких-то повозок.

Вид этой фанеры мне не нравился. На другой день, когда дядя ушел с ведрами за водой, я, обнаружив, что в его мастерской стоят лицом к стене какие-то картины, вытащила одну, принесла в свой уголок и повесила ее на фанеру.

Вечером к дяде Мите в мастерскую пришли военные. Из мастерской слышались оживленные мужские голоса. Потом вдруг дверь открылась. Озабоченно дядя Митя спросил:

— Да где же «Трубачи»? Куда их засунули?

Я даже не поняла, о чем он спрашивает. Но он уже увидел свою пропажу. Засмеялся и, схватив ее, понес в мастерскую.

— Узнаете себя? — с улыбкой в голосе и как-то особенно оживленно и громко спросил он кого-то. Когда военные ушли, дядя Митя рассказал, что один из них был в Первой конной трубачом.

Жил в Новочеркасске Митрофан Борисович под крутым спуском, что по улице Скородумовской, теперь улице Просвещения, на окраине города. Домик был тесен для семьи, и в 1924 году Митрофан Борисович переехал в другой. Новый дом стоял на Новочеркасском холме.

— Вот где пленер писать! — радовался дядя Митя.

Двор, убегавший вниз по склону холма, зарастал летом степными травами, и, очевидно, это тоже нравилось Митрофану Борисовичу. Иной раз он вкатывал во двор повозку соседа, старательно устанавливал ее. Иногда опрокидывал или снимал колеса, затем отходил с оживленным видом. Смотрел, прищурившись, и спешно шел в мастерскую за палитрой. Во дворе, поодаль от дома, рос старый куст барбариса. В его тени Митрофан Борисович устроил себе кресло из глыб ракушечника. Обычно на кресло бросалась козлиная шкура. Художник любил посидеть здесь в раздумье, глядя с холма на степные просторы. Далеко видно отсюда. Видно, как уходят к горизонту пыльные степные дороги, видны луга, излучины реки, прятавшейся к осени в заросли высокого камыша. Сколько в этих местах побродил Митрофан Борисович со своим этюдником!

Эта степь с ее балками, с ее необъятными далями как бы дополняла мастерскую живописца, была его творческой лабораторией. Венецианское окно мастерской выходило сюда же, в степные дали. Мастерская была небольшая. На самодельных дощатых полах стояли жестянки с кистями, бидончики, банки, бутылки с различными составами, с олифой. Тут же находился обеденный стол, за которым собиралась вся семья. Посредине комнаты стоял мольберт, простой, даже некрашенный. Здесь целыми днями работал дядя Митя.

Осенью 1922 года Греков обратился в горисполком и в отдел народного образования Новочеркасска с предложением организовать изостудию для способных к рисованию воспитанников детдомов, его предложение было принято с радостью.

Вскоре открывшаяся детская художественная студия получила среди ребят громкую известность.

Вот что рассказывает о Грекове его бывший ученик Разогреев:

— Мы увлекались рисованием. Митрофан Борисович умел зажигать. Да, именно зажигать. Гурьбой ходили с ним на этюды. Пристрастились рисовать повозки на дорогах, степь, домики на окраине Новочеркасска. Митрофан Борисович часто ставил нам натюрморт. Помню, как-то позировал сам для портрета.

В первые же дни занятий ребята стали просить, чтобы Митрофан Борисович нарисовал им коня. Митрофан Борисович улыбнулся, взял мел и несколькими скупыми и точными штрихами набросал на классной доске скачущую лошадь. Мастерство, с каким было передано движение коня, привело ребят в восторг. Потом мы долго не хотели стирать с доски эту лошадь, очень жалко было.

В 1923 и 1924 годах занятия детской студии несколько раз прерывались, так как Митрофану Борисовичу приходилось отлучаться из Новочеркасска. Он ездил в Ростов на консультацию к К. Е. Ворошилову, ездил писать этюды на места боев. Творческая работа все более его захватывала.

В первые месяцы после вступления в Новочеркасск красных частей Греков создал несколько картин под непосредственными свежими впечатлениями: «Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск», «Артиллерия на волах», «Подвоз крестьянами снарядов в Новочеркасск, занятый Красной Армией».

— Грандиозность исторических событий захватила меня. Хотя краски были плохие, мастерской не было — нельзя было не писать, — вспоминал впоследствии художник.

В январе, на третий день после прихода Красной Армии, спустился Митрофан Борисович с этюдником к Тузлову и сделал зарисовки взорванных деникинских танков. Подвиг красных воинов, победивших эти стальные чудовища, изобразил художник. Разглядывая на снегу следы недавней битвы, разговаривая с красными бойцами, он тогда же задумал картину «Отбитый деникинский танк», которую и написал позднее.

Долгое время внимание художника привлекала и переправа Красной Армии через Тузлов. Уже в январе 1920 года был создан эскиз. Но он не удовлетворил Грекова. Сюжет (осторожная переправа по доскам) не давал возможности динамично и ярко выразить идею победного наступления Красной Армии. Много позже, в 1924 году, художественный образ был найден. Отказавшись от первоначального замысла, Греков взял тот момент, когда бойцы Красной Армии, уже перейдя Тузлов и вскочив на коней, помчались к городу по пятам отступающих белых.

Мне хочется рассказать здесь о картине «Выступление краснопартизанского отряда из станицы ночью», которая до сих пор оставалась неизвестной. Она была написана в 1923 году и подарена художником новочеркасскому врачу Михаилу Павловичу Степанову. В 1957 году, когда организовался в Новочеркасске Музей М. Б. Грекова, старый врач принес картину в музей вместе со своим акварельным портретом работы Митрофана Борисовича.

В декабре 1959 года картина в первый раз попала на выставку в Москву. Своеобразным колоритом, мастерской передачей лунного света она привлекла всеобщее внимание. Посетители выставки подолгу стояли у картины.

Митрофан Борисович очень много работал. Имея сотни этюдов, он к каждой новой картине собирал огромный этюдный материал. Он

любил родную природу. Для него было наслаждением писать донские пейзажи: степные дали, балки, окраины Новочеркасска...

Но пейзажных картин почти никогда не писал. Его этюды — это материал к картинам, кладовая живописца.

Часто, когда картина была уже закончена, Митрофан Борисович вдруг счищал ее мастихином и писал заново. Иной раз, чтобы написать какую-нибудь деталь при том или ином освещении — стремя, разбитую выстрелом повозку, кусок дороги в весеннюю распутицу и т. д., — Митрофан Борисович прерывал работу у мольберта и шел в степь писать с натуры этюд. В композицию многих картин также не раз вносились изменения. Бывало, он возвращался к уже написанным картинам в течение ряда лет по многу раз.

Митрофан Борисович работал сосредоточенно, углубленно. Днем он почти не отходил от мольберта. Бывало, если зайдет навестить его сосед, Митрофан Борисович пожмет руку и, с приветливой улыбкой оборачиваясь к собеседнику, остается у картины.

— Рассказывайте, рассказывайте, — говорит, а кисть в его руке продолжает смешивать краски на палитре...

Палитра, с которой Митрофан Борисович работал у картины, была необычная. Очень большого размера, она прикреплялась к поясу. Это давало художнику возможность закуривать, не отвлекаясь от работы, да и удобней было смешивать краски на большой палитре. Даже холод, забиравшийся в мастерскую, не мог заставить его прекратить работу. Мастерская Митрофана Борисовича в течение нескольких лет отапливалась чугунок, а выходила она на северо-восток. В зимнее время, когда студёные степные ветры налетали на стены, в мастерской было очень холодно, но Митрофан Борисович еще затемно растапливал чугунок. А едва рассветет — наденет безрукавку, валенки, меховую шапку и начнет писать, притопывая ногами.

В годы империалистической войны на фронте, верхом на лошади, он тяжело ударился животом о высокую луку седла. В середине двадцатых годов у него появились сильные боли в желудке. Ни диета, ни лекарства не помогали. Улучшение не приходило. С годами строгая диета все больше ослабляла его организм. Боли «под ложечкой» и физическая усталость, которую он стал часто ощущать, отразились на его лице. Заострился его высокий с горбинкой нос, около темных усов легли глубокие складки. Только улыбка его оставалась по-прежнему светлой. И по-прежнему искрились его карие глаза, когда, стоя с утра до вечера у мольберта, он, услышав разговор, сейчас же оборачивался с веселой улыбкой и вставлял свое меткое словцо.

Он, казалось, не знал усталости... Самозабвенно, дорожа каждым часом дневного освещения, работал он у мольберта. Даже по вечерам нередко работал, занимался эскизами, рисунками. Правда, для партии в шахматы у него по вечерам иной раз находилось время. Любил дядя шахматы. И музыку любил, причем слушал ее не только в часы отдыха. Иной раз, стоя у картины, курит папиросу за папиросой. На смуглом лице выражение беспокойства, напряженной мысли. Вдруг окликнет жену:

— Тоня, ты не занята сейчас? Сыграй мне, пожалуйста, Бетховена. Именно то место, что играла последний раз. — Смолоду он и сам играл, но только на балалайке, да и то все больше народные донские мотивы.

И еще у него одна страсть — охота. Иногда заходил за ним один приятель-охотник. Придет, бывало, и сейчас же у него с Митрофаном Борисовичем начинается горячее обсуждение... повадок зайца.



В 1927 году Греков организовал в Новочеркасске первую выставку художников-реалистов. На ней экспонировались батальные картины Грекова и донские пейзажи новочеркасского художника И. И. Крылова. Выставка открылась в бывшем Доме совторгслужащих на углу Комитетской и Московской улиц.

Пришли первые зрители: студенты, рабочие, детдомовские ребята, их воспитатели, красноармейцы и командиры военных частей, «свои» куксовцы (курсанты Кавалерийских курсов усовершенствования комсостава).

Подолгу стояли они перед картинами «Комбриг ведет в атаку», «Бегство белых из Новочеркасска» и другими.

Некоторые посетители выставки посылали весточку демобилизованным и жившим по станицам товарищам по Первой конной, чтобы те приехали в Новочеркасск посмотреть картины.

— Это же картины про нас, про то, как мы Советскую власть защищали.

Тихим новочеркасским вечером у раскрытого окна в мастерской Митрофан Борисович читал какой-то журнал. С синего луга поднималась ночная свежесть, доносился стрекот кузнечиков.

— Черт знает что такое! — вдруг раздраженно воскликнул Митрофан Борисович. Он отбросил журнал и, сморщившись, точно на солнцепеке, поспешно стал чиркать спичкой, чтобы зажечь папиросу.

Что так возмутило его? Репродукция картины в журнале. Примитивно нарисованный конь, похожий на скверный рисунок с деревянной игрушечной лошади, мчался куда-то на круглой подставке. На нем сидели отвратительно нарисованные фигурки, а три другие, с четырехугольниками вместо головы и со шлангами вместо рук, в неестественных позах символически изображали веселье.

— Нравится? — спросил Митрофан Борисович. Перевернул страницу, указал на другую репродукцию, на которой было изображено несколько жутких фигур. Вытянувшись почти параллельно земле, они нажимали на какие-то рычаги. Картина называлась «Даешь тяжелую индустрию!».

В тот же вечер дядя Митя долго что-то писал. По стенам мастерской, по стоящей на мольберте картине мелькали тени налетевших в открытые окна ночных бабочек. Спокойная, свежая от близости луга,

плыла за окнами ночь. Митрофан Борисович нервно затягивался папиросным дымом, что-то зачеркивал и снова писал.

Теперь, с волнением перечитывая отрывки из его дневников, я стараюсь угадать, которые из строчек были набросаны в тот вечер. Разве дядя Митя берег свои тетради...

«...Упадочное левацкое искусство окончательно утеряло школу. Оно на мертвой точке. Дальше движения нет. В деле искусства, как и в технике, недостаточно одного порыва вперед. Нужны знания. Какая цена рвениям всех левачей, которые воодушевлены стремлением к новым формам? (Мы идейно не согласны с этим путем примитивов.) Формалисты на Западе топчутся на месте вот уже 70 лет, угрожая меценатам, которые рассматривают их как курьез, как новинку, желательную для коллекции, на которой они предполагают нажиться. Чем раньше мы проведем красную линию, отделимся, порвем со всем этим...» (на этом рукопись обрывается).

«Наше искусство должно развиваться не по пути так называемого левого искусства, которое берет свое начало в умирающем буржуазном искусстве. Отражает ли это левое искусство вкусы масс? Если нет, то почему же вы молодежь стараетесь направлять по этому пути?

Почему вы учеников своих заставляете учиться на образцах буржуазного, упадочного искусства? Это чуждое нам искусство. Почему вы заражаете новое, молодое общество этим умирающим искусством? Значит, вы не верите массе? Не верите, что она вам поможет найти новые пути. Обходя трудящуюся массу, вы идете искать правды к мастерам, чуждым искусству.

Формалисты отвергают передвижников. Бросают в них грязью. Не грязью бросать в них надо, а учиться у них. Передвижники были гражданами-общественниками, проникали в массы. Они служили своему народу. Сохраняя искусство на должной высоте, они были и остаются понятными широким массам. Искусство потеряло значение воспитательного культурного фактора. Почему? Потому что в искусстве, как и в технике, недостаточно одного порыва вперед. Нужны знания. У формалистов их нет. При наличии живой, волнующей тематики они не имеют зрителя. Почему? Потому что, не желая учиться мастерству, они бессильны что-либо выразить языком искусства. Изучение природы, изучение жизни как основа, как школа, как метод точных знаний остается незыблемым условием, способным дать свободу художественному мышлению».

На весеннюю выставку Митрофан Борисович в Москву не поехал. Но послал четыре свои картины на темы боевого пути Первой конной армии.

Вскоре после этого вернулась в Новочеркасск невестка, жена брата Тереши (она была проездом в Москве), и сообщила, что картины Митрофана Борисовича на выставку не приняты.

— Как... Кто вам сказал?..

Анфиса Васильевна сообщила, что, обойдя всю выставку и не найдя картин Митрофана Борисовича, она обратилась к администрации. Ей объяснили, что не нашлось места...

— И даже в известность поставить не сочли нужным! Но вы-то... Вы должны были сейчас же мне телеграфировать!

Всю ночь пишет он в Москву письмо. Ответ приходит: «В Ваших работах не видно роста как художника».

Лицо Митрофана Борисовича осунулось, посуровело. Здоровье ухудшилось. Теперь он всегда носил в кармане бутылочку с содовым раствором: изжога мучила. Стал раздражителен.

Нарушая запрещение врачей, выкуривал папиросу за папиросой. Но воля его не была сломлена. Бывало, целую ночь писал он письма в Москву. К ученикам своим удвоил внимание, отдавая им ежедневно по несколько часов. В присутствии своих молодых друзей художник светлел лицом, а голос его был тверд и решителен, когда он повторял:

— Изучайте натуру. Только точное знание, только глубокое изучение натуры дает свободу художественному мышлению. Работайте ежедневно. Помните: овладение рисунком дается большим трудом, а в зрелом возрасте это уже почти недоступно.

В 1929 году Грекову было поручено создать первую советскую диораму «Взятие Ростова».

Митрофан Борисович улыбался счастливый. Да! Вопреки чаяниям формалистов не забыт Греков в своем Новочеркасске. Красная Армия откликнулась на самую заветную его мечту.

С этюдником, с огромным парусиновым зонтом Греков ездит в окрестности Ростова делать зарисовки. Всю душу вкладывает Митрофан Борисович в работу над эскизом. Ведь диорама — это форма монументальной пропаганды. И она утверждает реалистическую школу.

В конце лета 1929 года Митрофан Борисович вместе с женой Антониной Леонидовной едет в Москву. Они останавливаются в гостинице Центрального Дома Красной Армии, и в одном из огромных залов ЦДКА Митрофан Борисович приступает к работе над диорамой. Его юный друг, ученик Толя Зеленский, помогает ему. К середине декабря диорама была закончена. Она представляла собой грандиозное зрелище. Длина живописного полотна равнялась девяти метрам, высота — шести, а понятие о масштабах переднего, натурного плана можно составить себе по тому, что слева на переднем плане виднелась часть настоящего товарного вагона.

Эффекты освещения и натурный передний план создавали впечатление реальности происходящего в диораме.

Председатель комиссии Реввоенсовета СССР по подготовке и проведению празднования десятилетнего юбилея Красной Армии Семен Михайлович Буденный поздравлял Грекова и крепко пожимал художнику руку. Успех диорамы у массового зрителя был огромный. Посетители шли почти непрерывным потоком. Сотни тысяч зрителей

посмотрели диораму. А Первая конная армия наградила художника золотыми часами.

В областном музее Донского казачества я познакомилась с группой буденовцев — ветеранов гражданской войны. Один из участников боя за Ростов рассказал о том впечатлении, которое произвела на него диорама в 1930 году.

— Как сейчас помню: вхожу в огромное полутемное помещение в ЦДКА, — рассказывает он. — И вдруг вижу, будто я опять в бою за Ростов, скачут наши с саблями наголо. Белые удирают. Все как было, в точности. . .

— Да где же теперь находится та диорама художника Грекова? — спросил он.

Мне довелось узнать судьбу первой советской диорамы от ростовского художника А. Н. Гончарова, давнишнего работника Ростовского Дома офицеров. В 1932 году он под личным руководством Митрофана Борисовича участвовал в установке диорамы в Ростове, куда она была передана после двухлетней экспозиции в Москве.

— В Ростове диорама имела у зрителей огромный успех, — рассказывает художник. Бойцы и командиры, рабочие, колхозники, служащие, студенты нескончаемой вереницей шли ее смотреть. Книга впечатлений была заполнена восторженными отзывами. Во время Великой Отечественной войны сотрудники Дома Красной Армии, заботливо переложив бумагой, направили диораму на вал, зашили в парусину, упаковали в ящик и эвакуировали сначала в город Орджоникидзе, а потом в Пятигорск. Позже узнали, что диорама погибла под бомбежкой на дорогах войны.

Одобрение, которое получила первая советская диорама, окрылило Митрофана Борисовича.

Заканчивая несколько начатых им ранее картин, он все время продумывает эскизы будущих диорам. Казалось, он не ощущал усталости после огромного физического напряжения, которого стоила ему работа над полотном диорамы. Только боли «под ложечкой» стали продолжительней. Худой, побледневший, но теперь с веселым, радостным взглядом, уходил он на этюды, вечером подолгу сидел с карандашом в руках, что-то komponуя в альбоме.

Весной 1931 года Митрофан Борисович вместе с женой переехал из Новочеркасска в Москву и поселился в маленькой комнатке, в квартире художника Котова, в доме, что у стены Новодевичьего монастыря.

1 июля 1931 года. Среди художников-реалистов радостное волнение. Объединение советских художников получило от правительства задание соорудить к пятнадцатой годовщине Октябрьской революции восемь художественных диорам: «Октябрьские дни в Петрограде», «Оборона Царицына», «Штурм Перекопа», «Зерносовхоз «Гигант» и другие. Грекову поручена диорама «Штурм Перекопа», ее нужно выполнить первой, художник должен не позже 1 октября 1931 года выехать на Перекоп, на места исторических боев, собрать этюдный материал и представить эскиз к 20 ноября 1931 года.

Работы много. И какой работы!

А острые боли в желудке давали себя чувствовать все сильнее и сильнее.

Пришлось срочно лечь на операцию. Была она тяжелой, но закончилась благополучно.

— Поздравляю, ни язвы, ни раковой опухоли не оказалось, — весело сказал профессор. — Теперь вы будете здоровы.

Позже Митрофан Борисович рассказывал мне, счастливо улыбаясь:

— Он это, конечно, чтобы поднять настроение. А молодец, здорово меня обрадовал. Я и верно, чувствую себя хорошо. — На самом же деле после операции в течение долгих месяцев Митрофан Борисович был так слаб, что, выполнив эскиз, не мог продолжать работу. Макет диорамы сделали художники Г. К. Савицкий и П. И. Котов.

④

В 1934 году Митрофан Борисович провел весну в семье своего покойного брата Терентия Борисовича. Мы жили тогда в Евпатории.

С интересом рассматривал дядя Митя свои старые работы, висевшие у нас на стенах. Все они были написаны им еще в молодости, в годы учения в Академии: портрет невестки Анфисы Васильевны, моей матери; портрет Бориса Ивановича, дедушки; зимний пейзаж («Дом у речки»), «Овцы в степи» и другие.

С первых же дней Митрофан Борисович стал ходить на этюды в залитую солнцем евпаторийскую степь, на дороги... Съездил с этюдником и в Севастополь. Возвращался радостный, возбужденный.

— Вот где этюды писать! Вообще Евпатория и Севастополь — находка для живописца! Теперь-то я напишу «Трубачей»!

Митрофану Борисовичу сообщили, что в Евпатории живет учитель рисования Александр Львович О., по словам которого Греков учился с ним в одном классе в Одессе.

— Да что вы! Александр здесь?! — воскликнул дядя Митя. — Вы знаете его адрес?! Сегодня же пойду к нему!

Глаза Митрофана Борисовича блеснули, лицо оживилось. Он старательно почистил щеткой свой костюм.

— Встретить друга через столько лет! — взволнованно воскликнул он. — Ведь больше трех десятков прошло. Талантливый был парень! Очень талантливый. Я еще над орнаментами сидел, а он уже с натуры портрет писал... А силач какой! Из баловства телеграфные столбы выворачивал!

Я не раз видела дядиного товарища юности, когда он медленно шагал по утрам в школу. Еще издали можно было узнать его огромную сутулую фигуру с всегда понуро опущенной головой. Дядины восторженные рассказы как-то не вязались у меня с обликом этого печального человека...

Дядя Митя долго в тот вечер не возвращался. А вернулся расстроенный, раздраженный и грустный. Утром он рассказал нам, что талантливый, замечательный товарищ его юности духовно погиб, давно погиб... Это уже не он... Это только одряхлевшая оболочка...

— Понимаете, окончив Одесское училище, он, сын состоятельного отца, увлекся веселой жизнью, забыл свою палитру и кисти. И художник в нем умер!

Дядя Митя с возмущением, жестикулируя, стал рассказывать, что все комнаты большой квартиры О. увешаны безвкусно сделанными вышивками его супруги. А его работ нет!

— Бедный, бедный Александр! Вот к чему приводит отсутствие самодисциплины, вот к чему приводит лень. Теперь уже поздно! Он погиб как художник! Да и как человек! Ведь его теперешняя жизнь — это какое-то прозябание!

Через несколько месяцев, когда Митрофан Борисович умер, Александр Львович горько плакал и, встретив на улице маму, повторял, вытирая лицо рукавом:

— Лучше б я умер, а не он!

Директор Евпаторийского музея Я. Г. Благодарный, узнав о приезде московского художника, пригласил его в музей. Они познакомились.

— Пожалуйста, Митрофан Борисович, примите заказ от музея, — с торжественным видом обратился он к дяде Мите. — Я заказываю вам картину по истории Евпатории. Вам нужно познакомиться с прошлым города... Знаете, то была греческая колония, потом напали турки... С вашим мастерством вы все это сможете изобразить...

Дядя Митя не любил вводить людей в заблуждение. Он сказал, что не имеет ни малейшей возможности принять заказ:

— Я дорожу каждым часом рабочего времени, я очень занят.

А через несколько дней директор вдруг увидел «гордого» московского художника, когда тот сидел на своей этюдной скамеечке у дороги и писал каких-то черномазых ребятишек.

— Зачем баталисту эти сопляки!? — «Занят! Времени нет!» А писать молокососов время находится! Нет, уж позвольте усомниться в том, что он действительно дорожит временем. Да и здоровьем своим не дорожит. Сидеть на таком солнцепеке!!!

Но напрасно Я. Г. Благодарный так сердился на дядю Митю. Митрофан Борисович действительно был очень занят. И в работе своей никогда не разбрасывался. И мальчишек, и разных дедов он писал в «плане замысла». Пусть сам мальчишка на картину не попал, но тон его рубашки, залитой отвесно стоявшим евпаторийским солнцем, соотношение цвета дороги и мальчишеской одежды, его волосенок — вот что нужно было живописцу...

Пусть от каждого этюда попадет на картину крошечная частичка жизни — этого достаточно, чтобы живописец не жалел на этюды ни времени, ни сил.

Зато как обидно терять время попусту!

Помню, в Евпатории произошел у Митрофана Борисовича инцидент с поваром, отпускаящим обеды на дом. Митрофана Борисовича возмущало, что повар без конца пропускает своих знакомых, не стоявших в очереди.

— Что же это такое! — вознегодовал Митрофан Борисович. — Я уже полтора часа потерял, а все моя очередь не подошла.

— Мало ли что, — отвечал румяный повар, высунувшись из круглого окошечка, — это все люди занятые, нужные.

Дядя Митя вспыхнул:

— А почему вы вообразили, что остальные люди, ну например я, — не занятый, не нужный. . .

Повар насмешливым взглядом смерил скромно одетую фигуру незнакомого худого, измученного вида человека и спросил:

— Ну, к примеру, какую же вы такую должность занимаете?

— Я художник.

— Подумаешь! — обрадованно засмеялся повар. — Знаю я эти художества. Художник не велика птица.

Обидно вспомнить, как много нервов стоил Митрофану Борисовичу этот глупый инцидент! Вернулся он домой с пустыми судками, расстроенный. На этюды не пошел. А утром оказалось, что он не спал всю ночь.

После этого случая за его обедами стала ходить моя мама, Анфиса Васильевна.

Летом Митрофан Борисович стал звать нас к себе. И вот осенью 1934 года я приехала в Москву. . .

Щемящее чувство печали всегда примешивается у меня к воспоминаниям об этой поездке. А тогда мне и в голову не приходила мысль о близком конце Митрофана Борисовича.

Помню — день яркий, безоблачный. В огромные окна комнаты тянутся длинные лучи солнца. Вот они легли на край картины, стоящей на мольберте, зажгли на ней ослепительно яркое пятно и потушили краски неосвещенной части холста.

— Вот что значит — окна на юг, — говорит дядя Митя сердитым голосом, а сам весело улыбается.

— А знаете, — говорит он мне и своей матери, — я скоро в Донбасс поеду, хочу дать картину к выставке «Донбасс в живописи».

Затянувшись и выпустив из-под седеющих усов сивую струйку табачного дыма, он начинает рассказывать, что удар Конармии на Ростов через пролетарский Донбасс решил победу.

— У меня уже и командировка от МОССХа. Да только придется после выставки (имелась в виду выставка к пятнадцатой годовщине Первой конной армии),— Митрофан Борисович кивнул на картину. Повысив голос, с оживленной улыбкой спросил:— А не узнаешь донбассовца?— На мольберте было полотно «Знаменщик и трубач Первой конной». Огромный в рабочей блузе всадник поднял знамя, сдерживая танцующую под ним лошадь. Ярко выделялись на очень смуглом лице белые зубы и белки глаз. Вот когда шахтеры поднимаются на-гора — у них такими же яркими кажутся зубы и белки глаз на испачканном угольной пылью лице...

— Это я, когда был у вас в Евпатории, понял, как надо написать «Трубачей». Именно евпаторийского колорита мне не хватало для этой картины,— замечает дядя.

Часто заходил к Митрофану Борисовичу его товарищ художник Гавриил Никитич Горелов. За два сеанса он очень удачно написал портрет Митрофана Борисовича. Улыбаясь, дядя шутливо сказал Гавриилу Никитичу:

— Настоящий Веласкес.

Вечерами Греков довольно часто отправлялся посидеть к Г. Н. Горелову, к Н. Г. Котову, к В. Н. Мешкову и другим художникам.

Митрофан Борисович отличался поразительной целеустремленностью в своей работе, железной силой воли и обладал исключительной зрительной памятью, способностью рисовать и писать «от себя», как он говорил.

Я не знала, что это его умение — исключительный дар. Я считала само собой разумеющимся, когда Митрофан Борисович, вдруг сшив мастихином кусок картины, тут же прямо «из головы» рисовал углем новую батальную сцену. Удивительно легко и быстро делал он рисунок «от себя», уверенно переносил на холст то, что видел в своем воображении. И сейчас же начинал писать кистью. Беглого композиционного наброска ему было обычно достаточно, чтобы начать картину. Потому и не было у него проработанных рисунков. Зато живописных этюдов — множество. По этюдам проверял и уточнял создаваемое на картине. А если ни в имеющихся этюдах, ни в художнической его памяти не находилось убеждающего зримого образа, он прерывал работу и спешил на этюды или искал, кого бы поставить в нужную ему позу. И всегда его образы правдивы, в каждой детали верны жизни, убедительны.

Вероятно, этот поразительный дар воссоздавать жизнь в творческом своем воображении вместе с вдохновенной целеустремленностью влюбленного в свою тему художника и сделали возможным невозможное: за четырнадцать лет Греков написал до восьмидесяти картин на темы гражданской войны.

Казалось, творческое воображение этого художника никогда не иссякнет, никогда не устанет его тонкая сильная рука. Худой, бледный, но энергичный, с живыми, смелыми глазами, стоял он у мольберта и писал с утра до сумерек, готовя полотна для выставки, посвященной пятидесятилетию Первой конной армии.

Последним его творением была картина «На Кубань». Ею был завершен цикл работ.

Март 1920 года на Кубани. На переднем плане затопленная водою балка. Идет переправа армии. Те же конники, что, быть может, вчера мчались в атаку навстречу пулям, сейчас по колено в ледяной воде тащат тяжелые набухшие бревна, сооружают накат. Тут же у переправы стоят К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный. Проезжающий конник что-то радостно говорит им.

Помню, дядя Митя говорил мне, что он нарушил традицию баталистов прежних времен, изображавших полководцев непременно в блестящем парадном виде и в величественных позах.

— Я бы искажил историческую правду,— сказал Митрофан Борисович,—если бы так написал командиров революционной народной армии.

В 1931 году группа художников реалистического направления по почину Грекова обратилась к правительству с предложением выполнить ряд агитационно-пропагандистских художественных диорам. Предложение было принято. В первую очередь было предложено работать над панорамой «Штурм Перекопа».

Не позднее 25 ноября 1934 года М. Б. Грекову надо было выехать с бригадой художников на места перекопских операций по маршруту Москва — Симферополь — Армянск — Чонгар для ознакомления с натурой, зарисовок и т. д.

Накануне отъезда Митрофан Борисович вдвоем с Леной смастерил себе новый этюдник. Чистой фанеры не было. Он распилил какую-то картину.

— Дядя Митя! Жалко пилить, ведь хорошо написано,— воскликнула Лена.

— Нет, эта картина мне не удалась. А ты помнишь правило «не дрожать над каждым своим мазком»? — и дядя Митя весело работал пилкой.

Этюдник сделали очень большой, вместительный.

Лена стала просить дядю, чтобы он взял ее с собой.

— Я ведь буду полезна. Все поручения исполнять буду,— просила она.

— Я бы взял. . . Да ведь неудобно как-то. . . Никто из художников не берет с собой никого из семьи.

Митрофан Борисович, видимо, колебался. Сдвинув брови, помолчал, что-то обдумывая.

— Нет, знаешь, скажут: Греков, наверно, плохо себя чувствует. . . А я ведь хорошо себя чувствую!

. . . В Симферополе художники посетили жившего там баталиста Н. С. Самокиша. Николай Семенович принял их радушно. Говорили

о почетном задании правительства, об огромной работе, которая предстоит им.

Самокишу было семьдесят четыре года, а Грекову — пятьдесят два. И никто не знал, что Самокишу предстояло еще жить и работать, а для Грекова этот ноябрьский день был последним днем его жизни.

Митрофан Борисович умер в Севастополе, сидя на скамеечке неподалеку от института имени Сеченова.

Его сразил приступ стенокардии.

Тело художника вез в Москву почетный караул севастопольских моряков в вагоне, увитом зелеными венками туи. По пути следования навстречу поезду во многих городах выходили части Красной Армии, чтоб проститься со своим художником.

В Москве гроб с телом Грекова встречали семья, художники, бойцы и командиры Первой конной. Похороны состоялись 1 декабря, после траурного митинга.

С воинскими почестями хоронила Красная Москва первого советского баталиста Грекова.

Несколько сот кавалеристов на черных конях провожали гроб к Новодевичьему монастырю. Далеко растянулись автобусы и легковые машины.

Среди груды венков самый большой был от Красной Армии.

День был морозный. Срывались с декабрьского неба снежинки, падали на венки, на фанерный этюдник, стоявший на гробе.

«НА БАЗЕ НАРОДНОЙ ПОТРЕБНОСТИ»

Воспоминания и мысли о М. Б. Грекове

В первый раз я услышал о Митрофане Борисовиче Грекове, помнится, в конце 1923 или в 1924 году в доме номер восемь на Волхонке, где помещалась возникшая в 1922 году Ассоциация художников революционной России (АХРР) и где днем и ночью кипела работа его штаба, «президиума», «центрального совета», происходили собрания «учредителей», общие собрания членов, шли дискуссии, писались резолюции, издавался машинописный бюллетень, ютилась только что возникшая специальная художественная библиотека. Заправляло делами и несло на себе всю тяжесть организационной борьбы и борьбы идеологической, протекавшей при том в очень острых формах, не так уж много людей — все горячие головы, реалисты, без оглядки шедшие непроторенным путем под улюлюканье критики значительной части ученых специалистов, при некоторой холодности Комиссариата просвещения и при поддержке, даже как-то неожиданно обнаружившейся, дружественного плеча рабочего зрителя. Среди зачинателей АХРР прежде всего действовала тройка его инициаторов: А. В. Григорьев, Е. А. Кацман (роль генерального секретаря в создании АХРР общеизвестна) и председатель АХРР П. А. Радимов. Ярко не похожие друг на друга, талантливые и неумные люди, не признававшие никаких рамок, доходившие в своей всемерной защите АХРР порой до курьеза. Помню, Григорьев как-то раздобыл для АХРР кое-какую мебель, между прочим когда-то реквизированный в каком-то морозовском особняке роскошный и прочный дубовый стол (он и сейчас где-то в МОСХе) и редкостный чудеснейший ковер (он и сейчас в президиуме Академии художеств СССР). Радимов раз накормил банкетом двести человек съезда, когда в кассе АХРР не было ни копейки денег; единственное, что у него было в кармане, это была... печать АХРР.

Реальную конкретность порою фантастическим, но часто подлинно большим и далеко не курьезным замыслом этих энтузиастов придавал В. Н. Перельман, спокойный, умный, трезвый, практичный, методически точный. Это реальное осуществление ложилось также на широкие плечи С. М. Карпова, убежденного защитника «академического профессионализма», который он перечеканивал для революционных целей. Среди ведущих деятелей АХРР был неистовый

Николай Георгиевич Котов, которого в шутку называли протопопом Аввакумом за его фанатическую непримиримость и нетерпимость к инакомыслящим. Когда-то увлекающийся Сезанном и Дереном, теперь он в качестве защитника «натуралистического реализма» с яростью ниспровергал «французскую ересь», обвиняя Щукина и Морозова в сознательно контрреволюционном вредительстве, выразившемся в создании их знаменитых собраний новейшей западноевропейской живописи. Голова этого талантливого человека была целым вулканом новых идей, планов, теорий, практических замыслов. Во время своих творческих поездок он на Памире переплывал опаснейшие горные потоки; на Алтае, несмотря на свои пламенно коммунистические убеждения, он внушал почтительный трепет шаманам и привез в Москву бубен и полный костюм с волшебными амулетами для камлания. На огромных просторах степей и высокогорных плоскогорий он проверял и уточнял свою методику изменения цвета на расстоянии, приводя результаты наблюдений к рецептурно точным формулам. Во время Отечественной войны он бил по немцам из минометов и в то же время собрал огромный материал для десятков позднейших диорам.

Позднее он был близок к М. Б. Грекову, особенно в качестве энтузиаста панорамы. Партийная часть АХРР не была очень многочисленной. Это были: Ф. К. Лехт, профиль которого судя по не забытым тогда царским полтинникам несколько напоминал Николая II, что служило источником шуток над этим всегда корректным скульптором, живописцем и перспективистом; А. А. Вольтер, хотя и не обладавший остроумием своего гениального однофамильца, тщательно вел ахровский корабль мимо подводных рифов троцкизма. Наконец, партийцем был и портретист П. Ю. Киселис, бывший чекистом при Ф. Э. Дзержинском, человек талантливый, душевный, с несколько нарушенной нервной системой и с чрезвычайно сложной биографией (каждый из этих художников был бы достоин пера романиста). В годы культа личности он подвергался репрессиям и скончался на Дальнем Востоке; ныне он посмертно реабилитирован. Это тот самый «Кекелис», о котором упоминает в письме к М. Н. Покровскому В. И. Ленин, до чуткого уха которого, несмотря на всякие препоны со стороны формалистов, дошли слухи о существовании художников-«антифутуристов» (увы, слишком поздно).

Да и беспартийные в активе ахровцев были «беспартийными большевиками». Но... характеристика ахровцев могла бы увести нас здесь слишком далеко от основной задачи этого очерка. И вот в один поздний вечер (1923 или 1924 года) в маленькую комнату президиума на Волхонке ворвался А. В. Григорьев со словами: «Баталистов нашел! У нас будет батальная живопись»!..

Не помню, где и как он их разыскал, где и что он им говорил. В АХРР он только сообщил, что завербовал двух новых талантливых замечательных товарищей по борьбе — М. И. Авилова и М. Б. Грекова.

Авилова, понятно, знали не только бывшие ленинградцы С. М. Карпов и С. В. Рянгина, но и многие москвичи; о Грекове же — а о нем Григорьев говорил особенно горячо — никто ничего не знал.

Через несколько недель или месяцев я увидел и самого Грекова. Я пришел в ахрровскую библиотеку, которой ведал, одновременно ведя секретарскую работу по филиалам АХРР, часов около девяти утра и увидел стройного, сдержанного, тихого человека, общей чертой которого было спокойное достоинство. Одет он был почти бедно, в сапогах, в сером пиджаке, с шарфом на шее. Густые, чуть волнистые волосы были подстрижены бобриком; серые глаза смотрели внимательно и умно, голос был тихим. Он недавно приехал, только что умылся под краном и ждал наступления делового дня, встреч с «вождями АХРР». С этого приезда и позднее ему приходилось не раз ночевать в библиотеке АХРР на ее довольно жестких столах. Бытовые условия жизни ахрровцев тогда были более чем скромные и еще в течение ряда лет, даже уже после «торжества ахрровских идей» — ведь пришлось же Б. В. Иогансону писать свою чудесную «Узловую железнодорожную станцию в 1919 году» в рекреационном зале средней школы... А в подвальную комнатку талантливого М. М. Берингова (автора «Ледяного похода Балтфлота», «Ночного патруля», картины «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма») можно было пробраться лишь по темному коридору, большую часть года залитому водой (надо было перепрыгивать с кирпича на кирпич), а Берингов болел туберкулезом.

Эти тяжелые материальные условия жизни первого десятилетия революции, разумеется, отражались и на работе Грекова в Москве, хотя он первое время приезжал в столицу с уже законченными произведениями. Иногда ему приходилось жить в Москве месяцами, а он не мог жить без работы, у него в голове всегда было больше замыслов, чем можно было осуществить. И Греков писал. Писал в уголке кухни чужой коммунальной квартиры, в которой ему это позволяли жильцы, рано уходившие на работу, писал и в довольно темной ахрровской библиотеке, когда в ней не было занятий, и работал во всю силу своей неумолимо взыскательной требовательности к себе. Если что-либо его не удовлетворяло, он не останавливался перед тем, чтобы переписать всю картину заново, хотя бы это и поставило под вопрос его участие на выставке (так было, например, с его вторым, большим вариантом «Тачанки» в 1933 году).

Греков был немногословен, скорее молчалив. Но у него была своя продуманная, выстраданная жизнью философия искусства, самостоятельно выработанные мысли о проблемах искусства, о его задачах в данный момент. Но он не говорил о них со всяким и по всякому поводу, а лишь тогда, когда надо было; при необходимости брался и за перо. Записи его мыслей, набросанные пером и карандашом на скупых страничках ученических тетрадей, или на листках альбомов с рисунками, или в письмах (интересны его письма к А. В. Григорьеву), показывают, как сознательно относился он к призванию художника, с какою настойчивостью он стремился на практике осуществить свои идеи о новом искусстве и новых формах его приближения к зрителю.

Основным положением Грекова было то, что искусство сейчас, после Октябрьской революции, должно быть построено «на базе

народной потребности». Живая связь с народным зрителем (в самом широком смысле) — это животворная связь и для художника лично и для его искусства. Свои картины художник должен посвящать тому, что волнует народ.

«Не художники создают стиль, а потребитель; художник его только оформляет, то есть он выполняет волю потребителя; говорить о новом пролетарском искусстве, говорить о новом творческом подъеме и высоких достижениях искусства — это значит верить в массу, в ее способность творить...»

«Если так, то дальнейшему развитию искусства не по пути с искусством современного Запада и так называемым «левым» искусством у нас, которое берет свое начало в умирающем буржуазном искусстве, которое дошло до мертвой точки»¹.

Советское искусство представлялось Грекову уже в эти годы в форме искусства организованного творческого коллектива, в котором конкуренция индивидуальностей заменена творческим товарищеским сотрудничеством.

В письмах к Григорьеву Греков обстоятельно развивал эти свои идеи о тематических комплексных выставках. Разработка их тематики, распределение тем между участниками, обсуждение эскизов и картин должны проходить коллективно. Даже гибкие стандарты основных размеров должны быть приспособлены к возможностям быстрого передвижения, транспортировки и развертывания экспозиции в разных помещениях. Он думал даже, что такие платные выставки дадут художникам достаточную независимую материальную базу для того, чтобы спокойно и самостоятельно осуществлять свои творческие планы. Он опасался всяких неквалифицированных посредников между художником и зрителем. С гневным возмущением клеймил он попытки превратить тематические выставки в коммерчески выгодное, но нехудожественное начинание, опошляющее искусство (такие попытки бывали).

Если художник успешно осуществляет свою задачу, он становится нужным и ценным гражданином своей страны, а убежденность в полезности своей творческой работы есть корень искусства, одна из его основ. Отсюда вытекала, по мнению Грекова, познавательная сторона искусства, которое образно показывает, приближает и раскрывает действительность. В этой познавательной стороне искусства Греков видел, как он выражался, обоснованность «индуктивного метода» — пути от частного к общему, требование конкретности, документальности изображения. Разумеется, художник не может и не должен ограничивать себя изображением только того, что он сам непосредственно видел, но он должен возможно глубже и органичнее быть связанным со средой и временем, им изображаемым.

¹ Ясно отдавая себе отчет в том, что задачи революционного советского искусства и средства их решения в корне отличны от целей, содержания и формы французского искусства конца XIX века, Греков не был слепым в отношении его положительных качеств. Он, например, восхищался Гогеном за его цвет.

В этом отношении искусство Грекова очень показательное: оно неразрывно связано с очень определенным местом и временем — местами, где он родился и жил, и эпохой, которую он видел и пережил. Территориально это небольшой, своеобразно прекрасный степной край по южному течению Дона и Северному Кавказу в треугольнике Ростов-на-Дону — Новочеркасск — Кубань.

Греков был родом из исконной казацкой семьи области Войска Донского. И он глубоко и страстно любил свой родной край, его природу и людей. Здесь прошло его детство, его юность, здесь в основном прошли и те десять — пятнадцать лет творческой жизни, за которые им были созданы его картины. Здесь он пережил и суровые годы гражданской войны. Годы его сознательной жизни совпали с грозной, переломной эпохой. Великий мировой переворот принял здесь особые, местные формы ожесточенной классовой борьбы, поднимавшей порою брата на брата, сына на отца в смертельной схватке двух миров. Греков видел эту борьбу. Обстоятельства его личной жизни и опыт, вынесенный им за годы на фронте первой мировой войны, определили со всей решительностью, на какой стороне баррикады встанет этот художник, записавший в своем дневнике в первые дни гражданской войны: «Надо сделать мир лучше, чем он есть».

Детские годы Грекова прошли в обстановке бедняцкой деревни. В весенне-летние месяцы студенческой жизни он приезжал в родную Шарпаевку из столичного Петербурга, чтобы пахать, жать и косить вместе со своими родными (с каким трогательным чувством он написал «для себя на память» ее убогие, крытые соломой мазанки среди поросших бурьяном оврагов с копающимися в навозе длинноухими свиньями, со свинцово нависшими облаками осеннего неба).

Греков всю жизнь восхищался природой своего родного края — степями, оврагами, плавнями, туманами первых весенних ростепелей, пыльным зноем лета, маревом сиренево мерцающих далей, стужей и буранами зимы, в метель любил уходить из дому «слушать ветер». Даже скудность зеленого покрова, так быстро обгоравшего на солнце, была ему любя, казалась привлекательней чернолесья средней полосы: там все заросло, а «у нас пахнет землей», говорил он.

Любил он животных своего края; знал не только дичь и зверей, на которых ходил как охотник, но, главным образом, домашних животных, волов и, разумеется, прежде всего лошадей. Как была не похожа его небольшая картина академической конкурсной выставки «Волы в плугу» на окружающих ее «Саломей» и «Гладиаторов», оперных «Русалок» и «Бояр». Разумеется, и на премированные работы этого конкурса таких мастеров, как Г. Н. Горелов («Чудо Александра Невского», где было изображено, как мертвец протягивает скрюченные руки за свитком с заупокойной молитвой. Между прочим, для одной из фигур художнику постоял моделью сам И. Е. Репин) или Е. М. Чепцов («У врача» с сильно и тонко написанным эффектом лампового света на обнаженном плече и груди больной) — все это были профессионально гораздо более умелые, талантливо-мастеровитые полотна. Но какой пустой кажется нам сейчас их цель, даже они предстают

нам каким-то чудачеством, историческим курьезом. Но в этом была черта упадочной эпохи, и картина Грекова, такая правдиво-подлинная, почти не прозвучала на выставке; она прошла незамеченной, петитом была обсказана в обзоре журнала «Солнце России» и едва дала автору необходимый диплом.

Волов, терпеливых спутников и участников крестьянской много-трудной жизни, Греков писал и позднее — всю жизнь. Но все же больше всего любил он коней. Любил коня не только как прекрасное существо, но и как товарища в трудах и походах, страдавшего в быту и в войне не меньше человека, который так беспощадно калечит и убивает на войне ни в чем не повинных животных. Конь был для него одним из самых прекрасных существ на земле. «В сущности говоря,—полушутливо говорил он,—жизнь вращается вокруг женщины и лошади». Эта шутка, которая могла бы прозвучать пошло-вато в устах другого человека, у Грекова была согрета подлинным чувством. Другой наш превосходный баталист М. И. Авилов тоже страстно и с большим темпераментным мастерством увлекался изображением этих красивых животных, «украшая их движением» свои исторические композиции. У Грекова было другое. У него есть мало-заметная, но очень подлинная по чувству небольшая картинка «Ушли из боя»: бой идет или кончается где-то вдали, в дыму и пыли. На пустом переднем плане прибежали и тревожно-тихо бредут с волочащимися поводьями две лошади уже без всадников. «Мы часто вот по таким, вернувшимся без хозяина коням узнавали впервые о том, кого лишили в бою»,—рассказывал Митрофан Борисович. Греков не уставал изучать коней. Со специалистами, художниками-анималистами (особенно с Г. К. Савицким), он мог часами делиться наблюдениями над конями, о свете и цвете, о том, как блестит, лоснится и темнится шерсть, как балансируют объемы. Даже в самые голодные, беспросветные годы, когда он питался подстреленными галками и тем, что давала коза, которую пестовала Антонина Леонидовна, Греков рисовал лошадей. В студии беспризорных ребят, которую он в Новочеркасске собрал вокруг себя, вместо орнамента рисовали лошадиные черепа,—их много лежало в омытых дождями оврагах пустырей. Он и в них находил благородную архитектонику формы...

16

Сейчас, после монографии Ю. Я. Халаминского, после замечательно собранной В. Р. Герценберг памятной выставки Митрофана Борисовича Грекова в Академии художеств СССР, после организации в Новочеркасске Музея Грекова, получившей широкий резонанс, и в особенности после яркой и почти исчерпывающей большой книги Г. А. Тимошина, значительно прояснился ранний период творчества Грекова — после окончания Академии, затем во время империалистической войны и, наконец, на родине до 1923 года, когда он вступил

в АХРР и когда его работа стала уже, так сказать, у всех полностью на виду.

Призвание к батальному жанру в Академии выявилось у Грекова прежде всего в том, что он выбрал себе руководителем Ф. А. Рубо и по его приглашению принимал участие в осуществлении его панорамных работ. Но дипломная работа Грекова, как упоминалось выше, была написана не на военную тему, а скорее подходила под рубрику бытовой живописи — ведь это были «Волы в плугу». Первых успехов художник достиг после Академии также не в военных картинах, а в городских пейзажах (между прочим, в «На Выборгской стороне» и «Весеннем двореке»).

Когда же стал Греков художником-баталистом? И когда этот художник-баталист стал Грековым, то есть тем своеобразным и незаменимым художником войны, творчество которого вылилось подлинным художественным свидетельством одной из самых трагичных, героических и величественных страниц новой истории нашей социалистической Родины — гражданской войны на юге нашей страны? Когда я писал свою первую монографию о Грекове, я еще не знал тех пяти больших батальных картин, которые Греков в 1914 году написал по заказу гвардейских полков царской армии. Много позднее стали известными и те несколько картин, которые художник написал на основе впечатлений в годы своей службы в первую мировую войну в составе Атаманского казачьего полка. Наконец, еще менее были известны его довольно многочисленные работы, изображавшие эпизоды гражданской войны. Разумеется, подробный анализ этих нескольких десятков картин, написанных в 1918—1920 годах, притом рассеянных в разных местах, может быть осуществлен лишь в итоге кропотливой специальной работы. Здесь хотелось бы обратить внимание на некоторые моменты в сложном процессе формирования творческого лица Грекова как советского баталиста.

Итак, как теперь известно, большую батальную картину Греков написал еще в Академии. Она изображала кавалерийскую атаку (не буду входить здесь в обсуждение вопроса, какой полк она изображала — кавалергардов или кирасир). Написав эту картину (притом без непосредственной помощи профессора-руководителя), Греков не подал ее на заключительный академический конкурс, а приступил к совершенно другой теме, к своим «Волам в плугу», осуществив эту композицию у себя на родине. В том же, 1911 году он пишет упомянутые выше два пейзажных мотива — «Весенний дворик» и «На Выборгской стороне»; именно эти две картины имеют успех на весенней выставке Академии художеств (картину «На Выборгской стороне» Академия посылает на международную выставку в Мюнхен, а «Дворик» приобретает для Лондонского городского музея). Но в том же, 1911 году, а затем и в 1913 и 1914 годах, наряду с пейзажно-жанровой линией творчества, проявляется и батальная. По заказу пяти гвардейских полков, главным образом в связи с приближающимся столетним юбилеем 1812 года, Греков создает пять больших батальных полотен, изображающих подвиги русского оружия, преимущест-

венно кавалерии, как в 1812 году, так и в другие исторические моменты («Павловский полк под Фридрихсдорфом», «Атака лейб-кирасир под Кульмой», «Атака шведов ярославскими драгунами», «Атака французской батареи гвардейской пехотой при Бородине», «Атака лейб-гвардии гренадерского полка на турецкие позиции под Горным Дубняком»). Затем наступает война, и мобилизация прерывает творческую работу Грекова. Однако сейчас мы знаем, что и в годы войны Греков написал несколько картин на военные темы, на сюжеты эпизодов, пережитых на фронте (в этом смысле должны быть исправлены противоположные утверждения в моей монографии, стр. 28, и главы, написанной Кауфманом в одиннадцатом томе «Истории русского искусства»). В этих картинах, хотя они и не относятся к лучшему, что Греков создал, все же есть новый момент по сравнению с заказными батальными картинами — как бы сближение двух линий, о которых говорилось выше: в трактовку военной темы включается и приобретает чуть ли не основное значение жанровый, бытовой момент. Я имею в виду картины «На позиции» и «Гвардейский Атаманский казачий полк на русско-австрийском фронте», кроме упоминавшейся выше картины «Ушли из боя». В первой художник подчеркивает момент утомленности, подавленности выходящего из деревни отряда. Во второй картине изображены коноводы возле охраняемых ими коней, которые стоят в укрытии. Бой идет вдали за бугром, там стоит дым от залпов, оттуда, как это видно в фигурках второго плана, несут раненых; тревога боя передана напряжением нервничающих коней; опять-таки и здесь художник занят прежде всего передачей психологического состояния. Наконец, третья картина, о которой говорилось выше, быть может, самая прочувствованная, хотя она отнюдь не сентиментальна: так неожиданно и так впечатляюще приближают к зрителю эти прибежавшие из боя без своих всадников лошади трагедии войны.

Включение жанрово-бытового момента в трактовку военных тем чрезвычайно существенно для творчества Грекова. Интересно, что в русском искусстве это не случайное явление — еще Стасов отмечал, что именно возможностью развернуть народно-жанровую сторону изображения войны батальная живопись привлекала в свою мастерскую молодых русских художников еще с давних пор. Эта тенденция заметна была уже у самых истоков русской батальной живописи — еще в XVIII веке в картинах Г. И. Серебрякова, В. И. Мошкова, М. М. Иванова и других. И наконец, известно, какое огромное значение, потрясающее звучание эта сторона изображения войны приобрела во всемирно новаторском искусстве В. В. Верещагина. Гигант русского батализма не любил, когда его причисляли к собственно баталистам, изобраителям сражений, — он исходил из гораздо более широкого понимания задач военной живописи. Разумеется, эти черты живописи войны свойственны не только русской школе, но в нашем искусстве они в особенности крепко и органически были связаны с ее прогрессивно этической стороной, так как они позволяли раскрыть человеческую душу, взаимоотношения людей, этическую основу для морального суждения о социальной стороне показываемого. Эта

сторона военной живописи, помимо ряда других моментов, и определила собой высокое и особо ценное качество творческого вклада Грекова, раскрыла эпоху в ее народной борьбе за правду, в ее трагической красоте.

Новые материалы, как это упоминалось выше, указывают, что Греков немало потрудился над военной темой и после возвращения с фронта уже в 1918—1919 годах. Замечательно, что картины, в которых он показывал упадок и разгром белых армий, относятся еще к начальным эпизодам гражданской войны, причем они писались в городе, еще занятом белыми: «Отступают», «Корниловцы на привале», «Красноармейцы врываются в станицу, занятую денкинцами» и другие. Уже совершенно грековской по убедительной правдивости своего летописного свидетельства является композиция «Возвращение с фронта». Надо оговориться, что датировки картин этих лет еще не бесспорны. Но все же не может вызывать сейчас сомнения, что не только к советской теме, но и с советским отношением к своим темам Греков подошел даже еще до встречи с вождями Первой конной, к какой бы дате мы эту встречу ни относили.

Встреча Грекова с вождями Красной Армии имела для него чрезвычайное значение. Очень существенной была для него и материальная помощь, которую давали эти заказы, хотя надо иметь в виду ее крайне скромные размеры, а Греков в этом отношении был до стыдливости скромен, и даже сердил товарищей тем, что соглашался на любую, самую скромную оплату своего труда. Но гораздо важнее была моральная поддержка со стороны наших вооруженных сил и их руководителей; художник воочию увидел и ощутил подлинное народное значение своего творческого дела: по его работам нельзя не увидеть, как быстро и уверенно-изобильно стало разворачиваться его дарование с 1920 года. Наконец, эти контакты с подлинными участниками незабываемых событий — Буденным, Ворошиловым и командирами и бойцами первоконниками необычайно приближали и осмысливали значение избранных эпизодов борьбы, которую он сам издали наблюдал в своих родных местах.

В 1920 году Новочеркасск был освобожден красными частями. В этом году Грековым был создан ряд произведений; некоторые из них, например «Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск», относятся к его подлинным шедеврам. Здесь свидетельство наблюдателя, кровная заинтересованность в изображенных событиях вызвали самое полное вживание художника в то, что он изображал, будь то люди с их новыми взаимоотношениями или пейзажи, или животные, волю и кони, которые тоже несут на себе тяжесть войны. И отсюда художнический восторг — скупое, неумолимо правдивое и выразительное живописное красноречие, рожденное страстным желанием запечатлеть открытия своих наблюдений, великую правду эпохи. В чисто живописном отношении Греков не переставал совершенствоваться до самых последних дней своей работы. Мне хотелось бы обратить здесь внимание на одном из его произведений, не бывшее на последней выставке, — «Переправу» (не знаю, где она

находится). Это выдающееся произведение по своему художественному качеству, пластической собранности целого, по тому, как найден общий темный силуэт и как ему подчинены те несколько основных тональных отношений, которые раскрывают весь комплекс зрительных, пространственных элементов, сливающихся в единое целое.

Кстати было бы здесь указать еще на одно обстоятельство. Греков очень высоко ценил профессиональный уровень в каждом художнике и в каждой картине. Строгий рисунок и правильность тональных отношений были для него непререкаемыми ценностями, и улучшение своего мастерства в этом направлении было для него бесконечно ценно, а каждая, хотя бы малейшая угроза снизить его казалась ему величайшим бедствием. В частности, в значительной мере из-за этой угрозы, которую он почуял в действиях РАПХ — группы, захватившей к концу тридцатых годов в какой-то мере и руководство АХР, — он решился уйти в так называемый «Союз советских художников» из АХР, к установкам которой он и после этого ухода продолжал сохранять уважительное отношение. Разумеется, главной причиной ухода Грекова из АХР было то, что он, притом с достаточным основанием, чувствовал себя оскорбленным, когда на XI выставку АХР не приняли ряда его работ; он возлагал ответственность за это на руководство АХР, но он не знал и не мог знать, что к этому времени это руководство отчаянно, но безуспешно защищало его вещи на жюри, где хозяином было уже не оно, а довольно безответственный коллектив РАПХ, целиком отвергавший якобы «пассивно-отображательский» характер на самом деле прекрасных и действительно направленных картин Грекова.

Мы только что говорили о профессиональном уровне мастерства, который так заботил Грекова. Надо оговориться, что как раз в его творчестве ясно выступает то обстоятельство, что так называемое профессиональное мастерство это лишь необходимая предпосылка художественного качества и оно еще далеко не обеспечивает уровня подлинного художественного достоинства, все равно как грамотность речи не может еще гарантировать ее поэтического качества. Если мы сравним не только ранние, но и поздние вещи Грекова с произведениями его лучших товарищей, то мы увидим, то с этой точки зрения эти товарищи, позднее заслуженно ставшие профессорами, превосходили Грекова то в одном, то в другом отношении. Все они лучше рисовали людей, обладали более сложным живописным мастерством, шутя справлялись с трудностями, которых Греков не смог бы одолеть. Авилов и Савицкий владели более развитым мастерством анималистов; даже сам Греков в своих академических вещах кажется более умелым, легко мастеровитым, чем в своих позднейших откровениях. Но что мог получить, кроме исторической иллюстрации, зритель, скажем, от его «Атаки кирасир», кроме того, что наперед известно: что в атаке лошади скачут или падают, а эффектные всадники машут саблями и побеждают. И какая поразительная разница с позднейшими иногда наспех набросанными на фанере эскизами Грекова, где все — открытие, новое узнавание, рассказывающее о только что понятом куске правды жизни, будь то телега, на которой сгрудились около

десяток людей, возвращающихся с фронта, людей, захвативших с собою винтовки, которых везет на разномастных худых конях старик-станичник вдоль покосившегося забора; будь то хата затерянного в степи хутора, к которому подъезжает разведка. Это правда, новое открытие куска жизни, а не сочинение на заданную и трафаретную тему, и потому так естественно она находит свою органическую, подлинно художественную форму, так же как это имеет место в десятках других образов гражданской войны, созданных Грековым. И поэтому его картины так убеждают и привлекают не только художников, но и широкий круг зрителей.

На VII выставке АХРР я входил в состав выставочного комитета, очень много времени проводил на выставке и видел отношение к картинам Грекова того нового зрителя, который впервые (действительно впервые: ведь до революции для широких кругов рабочего люда выставки почти не существовали!) стал появляться на этих показах советского реалистического искусства. Я помню суровые лица тех, кто еще несколько лет до этого сражался в рядах Красной гвардии. Это были молчаливые люди. Но когда они подходили к таким, казалось бы, неприятельным работам, как «Подвоз снарядов на волах» Грекова, казалось, что-то дрожало у них в груди; они оглядывались, как бы смущенные и обрадованные, и, указывая на полотна, говорили: «Так было, это правда!» Суровая проза медленно тянувшегося по бескрайней снежной степи обоза, на санях волочащего тяжелые ящики снарядов, откликалась в сердцах нового зрителя как открытие, как художественно обретенная правда, становилась социальным действием...

Так начинало жить и так продолжает жить и сейчас на стенах наших музеев это искусство, созданное «на базе народной потребности»...

КАКИМ Я ПОМНЮ ГРЕКОВА

Конец двадцатых годов.

Раннее весеннее утро. Только что рассвело, воздух полон чистоты и прозрачности. Я был тогда еще молод, и это майское утро воспринимал с удивительной светлой радостью. Дышалось мне необыкновенно легко, и все вокруг я видел острым, ясным глазом.

В Крестовоздвиженском переулке, неподалеку от Арбата, полная тишина. Город еще не проснулся, транспорт еще не сотрясает асфальта и булыжных мостовых.

Наслаждаясь красотой восхитительного майского утра, я не иду — я бегу к мастерской моего отца, в уютный московский дворик.

У двери, на приступке, меня встречает довольно высокий, худощавый человек. Несмотря на угрюмое лицо, изборожденное морщинами, я ощущаю в нем пылкий взгляд художника. Одет он в старую трикотажную куртку, из-под которой виднеется бархатный жилет с серебряной цепочкой от часов. Брюки его заправлены в сапоги.

Во внешности этого человека есть что-то от мастерового. На лице сильный степной загар: видно, немало оно перебивало под южными ветрами. Кроме черных пылких глаз, запомнился нос — большой, с горбинкой — да жесткие, как у военного, усы.

Кто этот человек — мастеровой, охотник, а может, и художник? Ведь художника больше всего выдают глаза.

Незнакомец смотрит на меня с некоторым удивлением и довольно неодобрительно. И вдруг говорит:

— Откуда взялась такая ранняя пташка? Кто вы такой? Кого вам нужно?

Отвечаю:

— Я к отцу.

Он тем же сердитым тоном:

— К какому отцу? Отцов много... Как фамилия вашего отца?

Тут я уже не выдерживаю и стараюсь оттеснить незнакомца, проскользнуть в дверь мастерской. Ведь, в конце концов, я-то здесь больше хозяин, чем этот совсем чужой человек.

— Кто я? — на ходу отвечаю незнакомцу. — Я сын Василия Никитича Мешкова...

На эти слова я получаю ответ уже совсем другим тоном:

— Ну, давайте знакомиться... Вижу, что тут совсем другое дело... Я приятель вашего отца, художник Греков. Василия Никитича сейчас

нет, он на даче... Вы минутку подождите меня, я поднимусь к своей хозяйке — надо сделать кое-какие распоряжения...

Высокий человек свистнул, к нему подбежала большая рыжая собака, она стремительно помчалась за ним по лестнице наверх.

О Грекове я слышал, на ахровских выставках встречал его картины на военные темы. Это было новое имя в советском искусстве. Донской казак, ученик Академии художеств по классу батальной живописи, он был в Москве чужаком и шел своим путем. В тогдaшнюю пору увлечений новым западным искусством живопись Грекова казалась старомодной, но его искусство привлекало чертами живой связи с жизнью народа. Он упорно, настойчиво прокладывал дорогу новому батальному жанру. Очевидец гражданской войны на юге России, Греков свои многообразные впечатления от борьбы освобожденного Октябрем народа с белогвардейщиной и интервенцией запечатлевал буквально по следам небывалых в истории героико-драматических событий.

Нам, художникам-баталистам, Митрофан Борисович давал поучительный пример создания нового батального жанра, освобождая его от парадной помпезности и насыщая подлинным дыханием народных масс. Он демократизировал содержание военной темы, стремился как можно шире и содержательнее запечатлеть летопись гражданской войны. И этим качеством его произведения несли огромный идейно-воспитательный смысл, были новаторскими. Греков завоевывал внимание зрителей новой, Советской России, и мы, художники, не могли не заметить его жизненно правдивых, исторически значительных полотен.

Я поднялся в мастерскую и увидел Грекова стоящим у мольбертов со своими картинами и этюдами. Любезно предложив мне сесть, Митрофан Борисович стал показывать работы. Между нами сразу же завязалась задухшенная беседа об искусстве.

Но прежде чем рассказать о ней, я не могу обойти молчанием своего впечатления от мастерской. У моего отца в ней всегда был, если можно так сказать, лирический беспорядок. Боже мой, какого только хламу там не было! Не каждый мог привыкнуть к подобному ералашу. Греков, очевидно, так же как и отец, был чужд чинности в обстановке. Кругом валялись черепки из-под ваз, всякий мусор, пол был загроможден тюбиками красок, использованными кистями...

Я понял: отец, широкая, бесшабашная натура, душа нараспашку, не случайно сошелся с Грековым. Его привлекла в нем русская богатырская душа, отсутствие мелочного характера, самобытные казацкие черты.

Наш разговор оживлялся. Первое малоприятное впечатление от Грекова рассеивалось. Сухость и неприветливость уступали в нем место вдумчивому отношению к делу, людям, скрытой внутри душевности. Да и его внешность по мере беседы становилась приятнее, величавее.

По-моему, очень верно передал характерность грековской натуры Г. Н. Горелов. В своем портрете художника он проникновенно сумел

поднять его образ до яркой лирической выразительности. Прямая, волевая осанка, прямой, твердый, неустрашимый взгляд, руки твердо сжимают ружье; рядом собака — верный его друг.

Показывая начатые свои работы, Греков с почтительностью вспоминал Академию, увлеченно говорил о благотворном влиянии на него Репина, восхищался методом преподавания Рубо.

— Какое великое дело настоящая, серьезная реалистическая школа, — говорил Митрофан Борисович. — После нее не страшна никакая накипь в искусстве, никакие «измы». . . А самое главное — при такой школе ставить большие жизненные задачи творчества, всегда чувствовать народ, его простую, великую силу. . . Ах, сколько сейчас новых, благородных задач в искусстве, в живописи! У меня голова полна от планов. . .

Греков с удовольствием вспоминал своих товарищей по Академии — Авилова, Любимова, Дроздова и других, спрашивал об их жизни и работах. При этом он волнующе рассказывал о своем родном Новочеркасске, о казаках и их неповторимых чертах. Помню, Митрофан Борисович сказал мне, что в казачестве происходят сильные перемены и что в его крепкие органические качества с Октябрьской революцией теперь входит по-настоящему сознательная народная сила.

Греков спрашивал моего мнения по поводу задуманных композиций, просил совета. Я увидел в нем необычайную скромность, нечистую у художников. Греков не кичился собой, я ни разу не услышал из его уст слов «я», «мое», «у меня».

По всему чувствовалось, что Греков относится к своим творческим замыслам с исключительной взыскательностью и требовательностью.

— Знаете, Василий Васильевич, — говорил он мне, — 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, испытать ружейный, артиллерийский и пулеметный обстрел. А самое главное, надо ближе узнать народ на войне, почувствовать его дух. Ведь Красная Армия — это армия, каких еще в истории не было. И рядовые, и командиры ее новые, совсем другие. . . В ее действиях — особая, сознательная сила, своя выразительность. . .

После паузы Митрофан Борисович сказал:

— Вы знаете, мне, пожалуй, удаются композиции — в них есть живость, движение. . . Но я еще плохо овладел воздушностью пространства, у меня не хватает света. Я вот знаю ваши работы — вы волшебник по части пленера, воздуха. . . У нас, академистов, этого не достаёт. Скажите, какими средствами вы достигаете этих качеств?

Греков был близок с художниками АХРР. Многие из ахрровцев были его друзьями. У меня сохранилось несколько фотографий,

в которых Митрофан Борисович запечатлен рядом с А. В. Григорьевым, П. А. Радимовым, Н. Г. Котовым, Г. К. Савицким и другими. В ахроровской среде Греков черпал здоровую реалистическую атмосферу.

Позднее мне пришлось работать совместно с Митрофаном Борисовичем в бригаде советских художников по созданию панорамы «Штурм Перекопа». Греков пользовался среди нас безусловным авторитетом и относился к каждому из мастеров бригады с большим вниманием и чуткостью. К сожалению, смерть рано вырвала его из наших рядов.

Помню хорошо последний день жизни Грекова. Мы только что приехали из Бахчисарая. В Севастополе стоял свежий ноябрьский день. Мы собрались в помещении панорамы Рубо. Предстояло обменяться мнениями по ряду технических вопросов и по поводу использования собранных материалов.

Митрофан Борисович был настроен хорошо и даже шутил. Разговаривая о современном искусстве, он, помню, обронил такую фразу:

— Что там ни говорите о новых исканиях, а школу, высоту техники надо беречь и беречь...

И быстро, на ходу, сказал:

— Ну, я пойду покурить...

Через некоторое время кто-то из художников вбежал в здание панорамы и сдавленным, прерывающимся голосом вскрикнул:

— Греков умер... только что... скоропостижно...

Художник, воспитанный Октябрем и отдавший народу все свои лучшие творческие силы, Греков остается в моей памяти твердым, неподкупным борцом нашего советского искусства за новую тему, за великую и неумирающую славу Красной Армии. Этим он обеспечил себе прочное, передовое имя в советской батальной живописи и стал не только ее зачинателем, но и лучшим, любимым народом летописцем боев гражданской войны.

О М. Б. ГРЕКОВЕ

С работами М. Б. Грекова я познакомился в 1925 году, когда делал портрет К. Е. Ворошилова,— он тогда был командующим Московского военного округа. Когда мы привыкли друг к другу, Климент Ефремович показал мне картины из жизни Конной армии и спросил мое мнение. Тогда мы не знали Грекова. Я сказал, что картины первоклассные, и он мне рассказал, как он познакомился в Новочеркасске с Грековым и стал собирать его картины.

Вскоре я познакомился с Грековым.

Это был красивый человек среднего роста со смуглой кожей, с усами. Был он тихий, скромный, молчаливый.

Помню, во Всекохудожнике была выставка, где было пять работ Грекова («Бой под Егорлыкской» и другие). Выставку организовал Наркомпрос, где изоотделом ведал О. Бескин. Когда развешивали картины, пришел Бескин. Мы беседовали о выставке, и вдруг Бескин сказал, что он хочет снять серые работы Грекова. Я сказал, что за Грекова заступится одна очень влиятельная дама. «Кто же именно?» — «Красная Армия», — сказал я, смеясь. Бескин понял, что с этой дамой шутки весьма опасны, и картины Грекова остались на выставке, имели большой успех.

Греков учился в Академии художеств у панорамиста и лошаадника Рубо. И вполне понятно, что он, Греков, стал заниматься панорамным искусством. Помню, как его первая диорама была показана в Доме Красной Армии. Грекова наградили золотыми часами. Когда было вынесено решение восстановить панораму Севастополя, которая была почти разрушена в войну,— Греков с товарищами взялись за восстановление произведения Рубо.

В группе панорамистов были разногласия, от которых страдал молчаливый Греков. И вот однажды ко мне на квартиру пришел Греков и, волнуясь, заявил мне, что он знает, что я против него настроен, но он просит передать письмо Ворошилову. Разговаривал он необычайно волнуясь. Я ему сказал, что я никогда нигде не был против него, что это ошибка и что письмо я немедленно передам Клименту Ефремовичу, а работы его высоко ценю.

Письмо я передал и потом спросил Ворошилова, что он скажет о письме. Ворошилов сказал, что письмо сумасшедшего и он не может понять, в чем дело! Я рассказал, как Греков был у меня, как он был необычайно взволнован, я бы сказал, смертельно взволнован.

И вот осенью я вдруг узнаю, что Греков умер на бульваре в Севастополе. Сел, закурил и умер.

Мы с Григорьевым написали письмо Ворошилову, где сообщили о смерти замечательного художника, поэта Конной армии, и просили похоронить его с воинскими почестями, устроить выставку его работ, приобрести лучшие работы в Третьяковскую галерею; писали, что лучшей памятью о Грекове была бы организация студии его имени, просили оказать помощь его семье и издать о нем монографию.

Все было осуществлено. Хоронили Грекова в Москве. Гроб был в помещении Всекохудожника. Около гроба лежала его палитра с кистями и красками, и, когда художники приходили, они плакали. Была музыка, провожали гроб воины Конной армии. Греков любил Конную армию, и Конная армия торжественно хоронила любимого своего художника.

Слава художника Грекова вошла в века. Греков был как бы рожден для батального искусства, и, конечно, он лучший советский баталист. У него безупречный рисунок и красивая живопись. Он блестяще передавал движение конников, тачанок, бои... Он знаток и человека, и лошади в движении.

Студия имени М. Б. Грекова существует до сих пор. Студийцы полноценно отразили Великую Отечественную войну. Грековцы вели себя как прямые наследники Грекова — своего учителя. Студийцы, как и их учитель Греков, были на всех фронтах Великой Отечественной войны, на огневых позициях, и изобразили войну с натуры. Их работы известны всем читателям газет и журналов. Сделанные зарисовки, произведения живописи, скульптуры и графики — бесценные документы о героизме советского народа. Целый ряд студийцев стал лауреатами Государственной премии: Вучетич, Кривоногов, Голованов, Неменский, Горпенко и другие. Среди мировых баталистов Греков и грековцы занимают свое особое, большое место.

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ВСТРЕЧИ

Добровольцами, по путевкам комсомола, прибыли мы в начале апреля 1934 года учиться в Севастопольское военно-морское училище.

Раньше всего направились на знаменитую панораму «Оборона Севастополя». Трудно выразить охватившее меня чувство при первом посещении этой панорамы. Как замороженный не мог оторваться от волновавших эпизодов. Хотелось смотреть еще и еще. Тогда же решил узнать полнее, кто и как создавал такое уникальное произведение.

Подошел в центре смотровой площадки к выставленному здесь в застекленном стенде большому портрету автора панорамы — профессора петербургской Академии художеств Ф. А. Рубо. Рядом прочел короткую справку о его творческой биографии.

На обратной стороне этого стенда мое внимание привлекли портреты советских художников, которые под руководством своего учителя Рубо принимали участие в завершении живописных работ при создании панорамы, а позже, в конце двадцатых годов, они реставрировали авторский оригинал огромной картины. Среди выставленных портретов была фотография М. Б. Грекова.

Всматриваюсь в интересное лицо художника. Проницательный, сосредоточенный взгляд. Правильные черты слегка строгого открытого художавого лица под шапкой густых темных немного вьющихся волос. Поперечная складка на лбу между сдвинутых темных бровей. Упрямо сжатый красивый рот под нависшими черными усами. Все в этом человеке свидетельствует о его твердом характере, большой силе воли, духовном богатстве и особой душевной красоте. Так вот он какой — знаменитый Греков.

Ниже портрета ровным типографским шрифтом была напечатана лаконичная биографическая справка. Я переписал этот текст и хорошо запомнил облик художника, совсем не думая, что судьба вскоре приведет меня к личному знакомству с ним.

Случилось это, как сейчас помню, под вечер 28 мая того же, 1934 года. Готовились мы тогда к общефлотской водной спартакиаде. Самым излюбленным для нас, первокурсников, было хождение под парусом вокруг известного адамсоновского памятника кораблям, затопленным при героической обороне Севастополя в 1854—1855 годах.

В тот самый день наиболее ловко управлявший парусом в нашей команде Григорий Олейников первым быстро повел шлюпку при силь-

ном порывистом ветре и крупной крутой волне по узкому пространству между поднимающимися из воды гранитными глыбами основания памятника под мраморной колонной, увенчанной бронзовым орлом с распростертыми крыльями, и набережной Приморского бульвара — мы в шутку называли этот сложный маневр «окольцовывать орла». Проходя под самым берегом, мы увидели сидевшего на прибрежных камнях художника с раскрытым этюдником на коленях.

Увлеченный работой, живописец не замечал обдававших его соленых брызг и необычно свирепого для этого времени года штормового наката. Он совершенно не обращал внимания на пенившуюся у его ног воду, не страшился грозных ударов о камни не на шутку разбушевавшихся волн.

Внимательно всмотревшись в лицо художника, я чуть было не вскрикнул от приятной неожиданности. Сомнений не могло быть — это Греков. Сходство с портретом полное. Наклонившись за борт шлюпки, я старался вблизи еще раз взглянуть на художника из-под паруса, чтобы окончательно убедиться в своем предположении. Но тут последовала команда старшины шлюпки — «к повороту». Я должен был точно и быстро выполнять свои обязанности в управлении носовым полупарусом. Но не мог в то же время оторвать взгляда от работавшего художника. Посмотреть бы, что он пишет!

Греков повернул голову в нашу сторону, когда шлюпка проходила у самых камней. Приветливо улыбнувшись, он дружелюбно погрозил нам кистью, затем укоризненно покачал головой, указывая на вспененный водяной вал, быстро катившийся к берегу. С шумом разлетевшаяся при ударе о камни темно-зеленая водяная масса окатила художника буквально с головы до ног. Но Греков не сменил выбранной позиции. Он легко и аккуратно смахнул тряпкой с этюда капли морской воды и, набрав на кисть уверенным, привычным движением очередную порцию краски нужного тона, продолжал быстро наносить ее на холст, профессионально откинув назад голову.

Долго упрашивал я старшину шлюпки Александра Шаталова высадить меня на берег, чтобы лично познакомиться с Грековым. О таком знакомстве я мог только мечтать. Но Шаталов был неумолим, заметив мне, что я и так уже за самовольный уход из училища на панораму получил несколько нарядов вне очереди. А самовольная высадка в рабочей форме на берег, да еще в месте, где вообще запрещен подход шлюпок, приведет к несравненно большему наказанию или даже отчислению из училища.

Наконец удалось уговорить упрямого друга подойти к камням, где работал художник, а через полчаса захватить меня обратно. Старшина сам вел шестерку. Приготовившись, я выпрыгнул с хода, когда шлюпка почти вплотную поравнялась с ближайшим камнем. С этого мокрого от непрерывных брызг, отшлифованного волнами камня пытался перепрыгнуть дальше на берег, но поскользнулся и мигом очутился выше колен в пенившейся воде. Подоспевшая волна добавила, хлестнув брызгами по лицу, основательно вымочила новую курсантскую рабочую форму.

В таком неприглядном виде я предстал перед невозмутимым, увлеченным своей работой художником.

— Скажите, пожалуйста, вы художник Греков Митрофан Борисович?

— Да, Греков, Митрофан Борисович Греков, — мягким грудным голосом ответил живописец, не поворачивая головы и не отрывая взгляда от своего этюда.

После некоторой паузы, видя, что я стою около него с вопрошающим видом, художник поинтересовался, чем он обязан такому необычному моему появлению.

— Разрешение на написание этюда выхода в море имею от штаба флота, — добавил Греков. — А остальное вряд ли вас может интересовать сейчас, молодой человек, тем более, когда работа еще не закончена, — довольно строго заявил Митрофан Борисович, вытирая кисть о длинную тряпку. Прищулив глаза, слегка наклонив вправо голову, он стал всматриваться профессиональным взглядом художника в синеву моря.

— Прелесть-то какая, черт побери, просто прелесть! Сколько цветового богатства, и это богатство надо успеть скорее захватить, а то освещение под вечер очень быстро меняется, и может получиться уже не то, что надо, — как бы сам с собой рассуждал вслух Греков.

— Так все-таки что же заставило вас так лихо десантироваться сюда ко мне с вашей военной парусной лодки, плюхнуться почти по пояс в воду и подозрительно взирать на мой еще не законченный этюд? — интересовался художник, по-прежнему ни на миг не отрываясь от своего дела.

Чувствуя себя в таком виде перед Грековым ужасно неловко, я представился и стал, кажется очень нескладно, сразу с жаром объяснять, что учился в Пензенском художественном училище, очень интересуюсь живописью, побывал месяц назад впервые на Севастопольской панораме. Далее добавил, что покороен такой величественной картиной и хотел узнать подробней, как она создавалась.

— Это уже совсем другое дело, — повернувшись в мою сторону, протяжно произнес Митрофан Борисович, смерив меня с ног до головы добрым пронизательным взглядом. Пристально осмотрев меня, усмехнулся, прикусив свои черные усы, покачал головой и сказал: — Вот только повремените десяток минут, полнее подтяну подмалевочек. Надо не прозевать очень любопытный закатик, и тогда будем выяснять, что так заинтересовало и что еще не понятно на самой панораме, расскажу и о том, как она создавалась.

Такого благоприятного оборота дела, признаюсь, даже не ожидал. Так просто и откровенно. Нельзя было не залюбоваться страстным упоением, с которым работал Греков над своим небольшим этюдом. «Чувствуется высокая школа и большая практика живописца, у которого можно многому научиться», — с завистью подумал я, только недавно сменивший студию художественного училища на привлекавшую своей романтикой и замечательными традициями профессию военного моряка.

Покрытое приятным южным загаром и без того смугловатое мужественное красивое лицо Митрофана Борисовича было великолепным. Загоревшие, темнее шоколада, с матово-оливковым оттенком руки и шея, выгоревший на плечах добела когда-то сурового цвета легкий пиджак свидетельствовали о том, что художник много провел времени в работе на пленере под нещадным солнцем Крыма. Загар этот особо заметно выделялся и резко контрастировал в цвете со светло-серым скромным полотняным костюмом художника. Оригинальная шляпа, сплетенная из морской травы, как видно, не могла своими довольно узкими полями защитить лицо и шею художника от обжигающих лучей майского солнца.

Я молча стоял сзади и внимательно следил за работой Грекова.

— Итак, значит, ваше отчаянное десантирование сюда на камни предпринято преднамеренно, чтобы лично познакомиться со мной и выяснить вопросы, возникшие при просмотре панорамы,— вопрошал, многозначительно улыбаясь в усы, Митрофан Борисович, закрывая потемневший от времени этюдник.— Что ж, это получается довольно романтично, а такая настойчивость в достижении цели весьма похвальна,— заключил Греков.— Считайте, что мы с этого времени знакомы. Но с чего же начнем? А начнем, кажется, с того,— отвечая на свой же вопрос,— что отправимся ко мне в номер, обсудившимся, попьем крепенького чайку, а может, найдется что и посерьезнее.

Мы, кажется, оба понимали, что разговор обещает быть долгим. Но мое время пребывания на берегу истекало, а фактически еще не начинали разговора по существу волновавших меня вопросов. К тому же в таком виде я не мог без увольнительной находиться в городе и был бы немедля взят патрулем за нарушение формы, так как в рабочем обмундировании появляться на улицах Севастополя не разрешалось.

Видя, как шлюпка от середины бухты взяла курс сюда к берегу, я просил разрешения на специальную встречу, если это возможно. Митрофан Борисович дал свое согласие.

Поскольку нас, первокурсников, тогда еще не увольняли из летнего лагеря в город, попросил Митрофана Борисовича не отказать написать письмо моему начальнику курса капитану Хотину для разрешения на досрочное увольнение, указав причину нашей встречи. Капитан Хотин знал о моем пристрастии к искусству, и такое увольнение в порядке исключения мог разрешить.

Митрофан Борисович пообещал выполнить мою просьбу при следующем выезде в Севастополь, так как завтра он отправляется к месту будущей работы бригады художников-панорамистов на Перекопе. Шлюпка подошла, и мы распрощались.

Недели через полторы я получил короткое письмо М. Б. Грекова. Митрофан Борисович назначал мне деловое рандеву на месте нашей первой встречи. Я был несказанно горд и показывал это письмо всем друзьям-однокурсникам. Вскоре вызвал меня капитан Хотин, показал полученное и им письмо от Грекова и дал увольнительную в город для

встречи с Митрофаном Борисовичем. Прибыл к месту встречи много раньше назначенного. Вскоре пришел и Греков.

Долго сидели и разговаривали на скамейке у самой воды. Внимательно слушал, чтобы затем сразу же записать все сказанное Грековым. Записывать тут же с его слов все было неудобно. Делал лишь пометки. Потом Митрофан Борисович предложил отобедать на «Поплавке». Мы отправились на знаменитую деревянную веранду, выступавшую почти к самой бухте на Приморском бульваре. Все больше и больше поражала в нем особая простота и непосредственность, даже некоторая наивная застенчивость. Митрофан Борисович сразу же пленил меня своим огромным личным обаянием, захватывал и увлекал страстным, непререкаемо аргументированным обоснованием своих убеждений.

Восторженно рассказывал Митрофан Борисович о своем учителе Рубо. Говорил о его исключительном таланте, невероятном практическом чутье лучших решений в самых сложных композиционных и цветовых построениях многоплановых картин с глубокой перспективой, что особенно важно для настоящего художника-панорамиста.

Всего того, что рассказал мне тогда Митрофан Борисович, а затем, уже много лет спустя, дополнила его супруга Антонина Леонидовна о том, как создавалась Севастопольская панорама, передать в этом кратком воспоминании невозможно. Постараюсь полнее это выразить в подготавливаемой мною подробной исследовательской монографии о Севастопольской панораме. Хочется лишь заметить, как выразил Греков свое личное первое впечатление от Севастопольской панорамы, дословно записанное мною еще тогда, при той незабываемой встрече.

Митрофан Борисович твердо заявил, что впервые увиденная им весной 1908 года на Марсовом поле панорама «Оборона Севастополя» сразу и навсегда покорила его воображение живописца, определила дальнейшее направление в творчестве как убежденного проповедника искусства панорамы.

Тогда же Митрофан Борисович подчеркнул, что Севастопольская панорама явится лучшей школой и научной лабораторией для многих поколений советских художников-панорамистов. В заключение он сказал, что необходимо приехать в Севастополь всей бригаде живописцев, которым предстоит по рекомендации К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного создавать панорамно-диорамный комплекс по штурму Перекопа и освобождению Крыма. Вопрос этот весьма сложный, но вполне разрешимый.

— На днях поеду в Москву за окончательным разрешением этого вопроса, для создания творческого коллектива живописцев для успешного решения такой ответственной задачи, выполнения этой огромной работы, которой советский народ никогда не забудет, — сказал в заключение нашего надолго затянувшегося разговора Митрофан Борисович.

Я не знал, как благодарить Митрофана Борисовича за такое внимание ко мне.

— Лучшей благодарностью для меня будет,— сказал Греков, прощаясь у трамвайной остановки около Дома флота,— если глубоко осознаете все величие и значение искусства панорамы для большого духовного воспитания народа, жаждущего знаний и культурного роста, а осознав, поможете делу продвижения этого искусства в народ.

Тогда же Митрофан Борисович взял с меня слово специально пойти на панораму и еще раз внимательно изучить ее с учетом всего им сказанного.

В конце сентября наш первый курс перевели из летних лагерей в училище и мы приступили к теоретическим занятиям. Как особенно дорогую память, хранил я первое письмо Грекова и толстую общую тетрадь, подробно записав все то, о чем говорил мне Митрофан Борисович при нашей второй встрече, которая, к великому сожалению, оказалась последней.

Радости моей не было предела, когда получил из Москвы от Митрофана Борисовича большое письмо. В нем говорилось о том, что в вопросах признания панорамного творчества ведущими советскими художниками произошел некоторый сдвиг в пользу сторонников создания панорам. Уже более двух десятков лучших живописцев Москвы и Ленинграда примкнули к растущей шеренге панорамистов. Это будут не только борцы за продвижение панорамного искусства, но, что самое главное, достойные создатели новых панорам, может быть даже лучших, чем Севастопольская. Хорошо отзывался Греков в этом письме о моем первом художественном воспитателе в Пензенском художественном училище Иване Силыче Горюшкине-Сорокопудове, называя его твердым реалистом и ревностным проповедником реалистического направления, умелым воспитателем на периферии.

В конце письма была приписка о том, что, возможно, скоро он, Греков, с группой художников, изъявивших желание развивать свое творчество на многотрудном поприще панорамного искусства, прибудет в Севастополь. И, если будет время, мы встретимся еще, и мне предстоит тогда доложить свое мнение о всем виденном и как я после специального просмотра панорамы понял все то, о чем мне говорилась Грековым на Приморском бульваре.

Тщательно готовился к этой встрече с Грековым. Но ей так и не суждено было состояться. Через месяц получил от Митрофана Борисовича третье по счету письмо. Радостный и приподнятый тон его меня особенно обрадовал.

Мне стало известно, что Митрофан Борисович Греков прибыл в Севастополь с группой своих единомышленников по панорамному творчеству. Но через несколько дней, находясь в карауле, узнал о горе, постигшем советское искусство. Ушел из жизни флагман советской батальной картины и панорамы. Для меня эта весть была особенно тяжелой, так как счастливые обстоятельства позволили мне лично в небольших встречах понять и оценить такого замечательного, большого художника и обаятельного, простого человека, каким был Митрофан Борисович.

Особо драгоценное для меня грековское письмо ко мне возил всегда с собой, где бы ни был. Взял с собой и на фронт, отправляясь на передовые позиции действующего Черноморского флота при обороне Одессы и Севастополя в годы Великой Отечественной войны. Как огромную драгоценность, хранил их при себе и в севастопольском морском госпитале, куда попал после ранения, полученного под Одессой в начале октября 1941 года. Чистая случайность привела к тому, что я опоздал на теплоход «Армения», где находились все мои вещи, в том числе и эти драгоценные письма. Вещи утонули при гибели теплохода. Но содержания этих писем, как и замечательный образ самого их автора — Митрофана Борисовича, не забуду на всю жизнь.

ДОКУМЕНТЫ

ПРИКАЗ НАРОДНОГО КОМИССАРА ОБОРОНЫ СОЮЗА ССР

29 ноября 1934 г. № 74. г. Москва

27 ноября в Севастополе внезапно скончался талантливый советский художник Греков. Смерть поразила его на творческом посту, когда он, совместно с группой художников, был занят собиранием материалов для создания художественной панорамы исторических перекопских боев.

Являясь учеником Рубо, Репина и других больших мастеров живописи, художник Греков полностью раскрыл свой большой талант после Октябрьской революции. Будучи живым свидетелем ожесточенной классовой борьбы рабочих и крестьян с южной контрреволюцией, Греков в своих прекрасных полотнах запечатлел незабываемые бои гражданской войны и по праву занял выдающееся место в советской батальной живописи. С особенной любовью покойный отобразил походы, быт и боевую работу красной конницы. Чрезвычайно скромный в личной жизни, художник Греков оставался таким же в своем творчестве. Он старался показать только историческую правду, как он видел ее собственными глазами, и он знал, что эта правда настолько прекрасна, так насыщена подлинным героизмом восставших масс, 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 мчащимися навстречу смерти и победе, — навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв.

Красная Армия будет хранить благодарную память о художнике Грекове — талантливом живописце гражданской войны.

Отмечая заслуги покойного М. Б. Грекова перед Красной Армией, приказываю:

- 1) организовать посмертную выставку работ М. Б. Грекова в Центральном Доме Красной Армии к 15-летию 1-й Конной армии;
- 2) издать альбом работ М. Б. Грекова;
- 3) организовать в Особой отдельной кавалерийской бригаде изомастерскую самодеятельного красноармейского искусства им. М. Б. Грекова.

Народный комиссар обороны СССР

К. ВОРОШИЛОВ

ПАМЯТИ М. Б. ГРЕКОВА

Двадцать пятая годовщина со дня смерти М. Б. Грекова совпала в этом году с 40-й годовщиной Первой конной армии, легендарные подвиги которой он воспел в своих полотнах.

Митрофан Борисович Греков скончался на боевом посту — он готовился к осуществлению монументального произведения — комплекса диорам, которые должны были увековечить блестящие победы Красной Армии в годы гражданской войны.

М. Б. Греков всю свою жизнь был прекрасным человеком-тружеником, талантливым и скромным художником-бойцом, горячо преданным своему делу. Тематика гражданской войны являлась для него близкой, кровной, родной. Над произведениями, посвященными этой теме, он трудился повседневно, с неослабевающим жаром, воссоздавая события, свидетелем которых был сам или о которых хорошо знал по рассказам участников боевых походов и сражений.

Уроженец Дона, глубоко любивший своих земляков — крестьян и казаков, чувствовавший природу родного края, знавший его историю, — он писал свои картины в духе подлинной правды. Эта правда исторической действительности предстает перед нами окрыленная творческим воображением художника.

Для нас, конармейцев, М. Б. Греков был особенно дорог и близок потому, что в его произведениях — и больших и малых, эскизных зарисовках и законченных композициях — отражена жизнь Конармии, ее бессмертные дела, начиная с незначительных эпизодов и кончая выдающимися победами, вошедшими золотыми страницами в историю военной славы советского народа.

Вот его «Тачанка». Только острым чутьем большого мастера можно было подметить и воспроизвести это своеобразное оружие, рожденное не менее своеобразными условиями, в которых действовала Первая конная армия. Пулеметные тачанки, впервые примененные в Конармии, оказались исключительно эффективными средствами борьбы в гражданской, маневренной войне. Именно маневр пулеметным огнем, как и большая подвижность боевых порядков кавалерии — носительницы маневра, обеспечили нам успех в крупнейших операциях.

М. Б. Греков был одним из выдающихся баталистов и, на мой взгляд, непревзойденным пока по изображению исключительно динамичных сцен кавалерийского сражения, где в действии, наряду с неодо-

хотворенным оружием, находятся слитно, воедино человек и лошадь. Об этом свидетельствуют его замечательные батально-исторические композиции: «Взятие Ростова», «Бой под Царицыном», «Бой под Егорлыкской». В картине «Кавалерийская атака» он, как никто другой из художников, сумел показать стремительность, бурный напор, сокрушительную силу атаки советской конницы.

Но Греков являлся не только замечательным баталистом. Он умел придавать своим работам и политическое содержание. Взять, к примеру, его картину «В отряд к Буденному». В ней отображена целая политическая программа и социальная ориентация беднейшего донского казачества и крестьянства. Бедняк твердо определил себя в лагерь революционных отрядов, вступивших в борьбу за землю, за свободу, за власть Советов.

О работах М. Б. Грекова можно говорить много, так как каждая из них имеет глубокий смысл, богатое содержание. Все они проникнуты горячим чувством любви к простым людям — защитникам социалистического Отечества, верой в великие силы народа. Главное достоинство грековских картин состоит в том, что и сегодня, спустя 25—30 лет после их создания, они зовут советских людей на подвиг во славу нашей любимой Родины, во имя торжества коммунизма.

16 ноября 1959 года

АВТОБИОГРАФИЯ М. Б. ГРЕКОВА

(написанная для Музея Красной Армии)

Детство я провел в трудовой семье земледельцев, мои детские впечатления были: сельский быт, степь, лошади, волы. До 17 лет я не видел ни одной картины, кроме репродукций в журнале «Нива», но рисовал с самого малого возраста, конечно, от себя, так как о рисовании с натуры я не имел представления; в семье у нас, кроме меня, никто этим не увлекался. Нас было пять братьев и одна сестра. Единственный мой руководитель, который, может быть, определил мой жанр, это мой дядя, крестьянин, брат моей матери. Он часто вырезал мне из дерева коней и быков, чрезвычайно примитивно, даже без ног. Я, помню, сознавал, что они мало похожи; вспоминаю, что меня несколько смущала застывшая их форма. В школьный период я встречался с другими любителями рисования, но их всегда было мало; в окружном училище (типа двухклассного) в Каменской станице я встретил двух, с которыми подружился. Они оба хорошо рисовали с натуры, чего я не мог делать, да мне казалось это скучным, но от себя они рисовали очень слабо. Один из них, некто Туроверов, был значительно старше меня, но какими наивными мне казались его рисунки от себя; мое умение рисовать от себя они во мне ценили. Это стало моим отдыхом. Я заводил тетрадки, альбомы и нарочно, чтобы было что рисовать, сочинял, писал всякие путешествия и приключения и их иллюстрировал. Семнадцати лет я поехал в Одессу в Художественное училище; меня приняли во второй; орнаментный класс. Здесь я впервые начал рисовать с натуры. Натурой были гипсовые орнаменты, казавшиеся мне очень скучными. Но сознавая, что иначе я не научусь писать таких картин, какие я увидел в Одессе, и таких портретов и этюдов, какие рисовали старшие ученики школы, я со старанием принялся за это скучное дело. Пробовал иногда для себя нарисовать гипсовую фигуру, но видел, что у меня хуже выходит, чем у старших товарищей, и тогда я с новым усердием принимался за орнамент. Впоследствии у меня развилась любовь к рисованию с натуры. В школе эскизы были не обязательны, но преподаватели рекомендовали их делать и давать на просмотр. С эскизами у меня пошло лучше. Мне дали стипендию имени худ. Судковского. Потом у меня выправился рисунок с натуры, и я стал получать хорошие разряды, но живопись тела отставала, этюды же пейзажа и животных меня выручали. В 1903 г. мне дали рекомендацию в Академию художеств, что означало поступление без экзамена. Близкими товарищами в школе мне были Д. Бур-

люк, И. Бродский, Д. Лаховский, Кольца, Орланд. Все они, кроме Бурлюка, были вместе со мной в Академии. В этот период я любил из художников Левитана больше других, но также оставался мне дорогим Каразин, которого я знал по иллюстрациям с детства. Сейчас я к Левитану остываю, но Каразин близок моей душе и сейчас. Вообще в период окончания школы и первые годы в Академии находился под большим влиянием художников из «Мира искусства», а к концу Академии первое место у меня заняли Репин и Врубель.

В Академии, окончив классы, я поступил в мастерскую профессора-руководителя И. Е. Репина. В то время он жил в Куоккале, два раза в неделю приезжая в мастерскую. До начала занятий в мастерской, в течение 1½—2 часов он вел, как называли мы тогда, «беседы» с учениками. Профессора нам давали не больше, чем обозрение их картин. Это не то, школа должна быть другой, да и сам Илья Ефимович говорил, что «в Академии стены учат». Так оно и было. Нас учили стены. Через 1½ года моего пребывания у Ильи Ефимовича он уходит совсем из Академии, временно руководит его мастерской старик П. П. Чистяков, потом Савинский. Я решаю перейти к Рубо Францу Алексеевичу. Меня волновали его большие холсты, мастерство, движение, просторы действия в его картинах. Особенно на меня произвела впечатление его панорама «Покорение Кавказа». Величественное, сильное искусство, какую-то мощную силу приобретают большие просторы, широкие горизонты. Я хотел у Рубо изучить приемы овладения большими холстами. В Академии я получил академическую стипендию с 1907 г. Будучи учеником, я начал участвовать на выставках. В Академии у меня также рисунок и эскиз шли впереди, за них я получал первые разряды, что давалось очень редко. Ежегодно в Академии был конкурс эскизов учащихся. На этих конкурсах я получил все премии и награды в течение своего пребывания в Академии. Все премированные и получившие награды эскизы хранятся до настоящего времени. В мастерской Франца Алексеевича я начал знакомиться с батальей и с панорамным искусством; вместе с Авиловым и Добрыниным мы работали в качестве помощников на панораме «Покорение Кавказа», когда Рубо ее реставрировал, когда был заменен большой кусок в несколько десятков метров холста новым. На весенней выставке я получил две премии худ. Куинджи — одну, будучи учеником, за картину «Степная речка весной», другую — по окончании Академии за этюд с натуры «Мастерская». На конкурс я вышел в неблагоприятный момент. Рубо уехал за границу, в Мюнхен, писать панораму «Бородино». Мне пришлось писать первую большую картину без руководства, без помощи, а в этот момент, после подготовки работы с натуры, ученик может многому научиться у опытного мастера, как овладевать холстом, какие могут быть этапы в процессе выполнения картины и др. В этой области опыт и преемственность у старых мастеров были колоссальные. Потом проходят годы, и годы уходят на опыты изыскания. Сколько ошибочных установок, не оправданных практикой, приходится переживать. В живописи технология сложнее, чем в музыке, а и в музыке одного чувства недостаточно. Против

Рубо в Академии действовала часть профессоров с целью удаления его из Академии, как нерусскоподданного, агитировали за Самокиша. Таким образом я вышел на конкурс без профессора, на совете Рубо не было. Мне дали звание, но, имея все премирования в период пребывания в Академии, заграничной поездки я не получил. Первый год по окончании мне приносит ряд успехов. Я получаю премию на весенней выставке. Советом Академии с выставки назначается моя картина «На Выборгской стороне» на международную выставку в Мюнхен. Небольшая вещь, также с выставки, приобретается для Лондонского городского музея, но вскоре военная служба надолго отняла у меня возможность заниматься живописью. После академической грамоты самостоятельная работа, совершенствование в жизни на природе — все прекратилось на много лет. С 1912 по 1913 г. я отбываю воинскую повинность, а в 1914 г. по первой мобилизации был призван нижним чином в действующую армию на германский фронт, где пробыл 1915, 1916 и 1917 гг. В годы гражданской войны я оставался у себя на родине, где разразились самые жестокие бои. Мне пришлось непосредственно наблюдать походы, движение войск, бои, меня захватывает грандиозность движения, хочется писать по живым, свежим впечатлениям. В 1920 г. я встречаю вождей 1-й Конной армии — К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного. Подаю записку с предложением оказать мне содействие в моем намерении писать на тему «Гражданская война». Я присутствую на совещании о моем предложении. Помню дословно такой разговор: один из командиров говорит: «У нас армия без штанов, а мы будем картины писать», — на что Климент Ефремович ответил командиру: «Ты рассуждаешь неправильно, у нас должны быть и армия и искусство». И сам обещает мне привезти краски из Москвы. Я начинаю писать, средств мало, краски плохие, на натуру нет денег, но мотивы темы так захватывающи, что пишу как умею, а с 1927 г. условия понемногу улучшаются, можно иметь натуру, можно писать этюды. Я даже начинаю думать о написании диорамы, о давнейшей своей мечте еще с академических времен. Помню, когда в Петербурге была поставлена на Марсовом поле панорама Рубо «Оборона Севастополя», Павел Петрович Чистяков пришел в академическую мастерскую к Рубо и в присутствии нас, учеников Добрынина, Никитина, Авилова и др., поздравил Ф. А. с успехом, одобрил его мастерство, восхищался его панорамой и говорил, что это искусство большое, сильное и красивое, что это искусство будущего. В 1929 г., к годовщине 1-й Конной армии, я написал первую свою и первую советскую диораму в ЦДКА на тему «Захват Ростова». Художники и широкая общественность одобрили диораму, а 1-я Конная армия наградила меня именными золотыми часами.

Родился я в 1882 г. в хуторе Шарпаевка, Яновской волости, на Дону. В детстве и все время учения в Одесской школе и в Академии я носил фамилию Мартыщенко М. Б., а в год окончания Академии, 1911, моя фамилия изменилась на Грекова М. Б.

М. Греков

ПРОЕКТ ПАМЯТНИКА-ПАНОРАМЫ «ПЕРЕКОП»

ХУДОЖНИКА М. Б. ГРЕКОВА

В тематическом плане по перекопскому памятнику говорится, что формой памятников как решенное положение должны быть панорама «Штурм Турецкого вала и Сивашский переход» и диорама «Чонгарский бой».

Тематическое задание состоит из 4 основных мотивов. 1. Должна быть полно представлена классовая суть Красной Армии. 2. Должна быть полно представлена классовая суть белой армии. 3. Энтузиазм восходящего класса пролетариата. 4. Гибель уходящего класса буржуазии.

Но в силу того, что современная военная тематика раздвинула плацдарм действия армий, тылы, штабы, резервы противников, которые дают нам наибольший материал для развития тематического задания, так удалены друг от друга, что не могут быть видны с одной точки зрения, обусловленной панорамой реально-практического типа (примером которой служит панорама Рубо «Оборона Севастополя»), тематическое расширенное задание, каким является вышеприведенное, не может быть... выполнено панорамой такого типа.

На это обстоятельство я в частной беседе указывал в Панорамной дирекции при Коопер. художник. Это неясное и спорное положение с панорамой «Штурм Тур. вала и Сивашский переход» я предлагал поставить на коллективное обсуждение с участием художников...

Утверждение панорамы «Штурм Турецкого вала и Сивашский переход» обнаруживает у специалистов этого положения: стремление к сохранению внешнего вида старых панорам, т. е. единый круговой замкнутый холст, одну зрительную площадку, обнаруживает стремление к изменению принципов панорамной композиции и пластического выражения исторического действия. На практике это приведет к перенесению пятен (штабы, Сиваш) с дальнего плана картины на первый план. Ясно, что здесь должно произойти смещение понятий, искажение естественной перспективы, утеря принципов пространственности, нарушение органической связи натурального плана с картиной; поле боя примет неправдоподобный вид. От всей композиции, неизбежно в таком случае, повеет надуманностью и фальшивостью, чего больше всего должно избегать панорамное искусство.

Этот эксперимент в тематическом плане называется синтетическим принципом композиции, это недоразумение, это уже есть не

синтез, а по существу введение в художественную законность панорамного искусства условных понятий, которые не совместимы с реально-практическим смыслом панорамы, который утверждается и обуславливается присутствием натурального плана в панораме, посягательство на синтетически-реальный принцип композиции, это наступление на самую суть панорамного искусства. Этот опыт предпринимается без достаточной теоретической предпосылки и грамотности. Этот эксперимент толкает панораму в сторону от искусства, в сторону наглядного пособия, в котором живопись потеряет ту обаятельность для массового зрителя, которой она располагает в панораме. Поэтому нужно сказать с уверенностью, что в так построенной панораме «Штурм Тур. вала Сиваш» не будет создано предпосылок, чтобы развить тематическое задание с достаточной полнотой, убедительностью и правдоподобностью.

Для того чтобы развить тему согласно тематическому заданию, я предлагаю для Перекопского памятника взять **Комплексную панораму**, состоящую из 5 органически композиционно связанных по числу... мотивов тематического задания, плюс 5-я — Чонгарский мост.

На следующие темы: 1. Красная Армия перед штурмом. 2. Бой на Литовском полуострове. 3. Штурм Турецкого вала. 4. Отступление белых — финал. Эти пять больших диорам должны представлять одно цельное развивающееся действие, как отдельные действия в опере составляют единство всей оперы. Диорамы должны быть расположены в географическом порядке, и должен быть согласно содержанию определен порядок просмотра диорам, начиная с 1-й «Крас. Арм. перед штурмом», которая по движению композиции должна быть устремлена в стороны рядом расположенных диорам. Сиваш, Перекоп, Чонгар. Последняя — финал, отступление белых, конец Врангелевщины.

Темы «перед боем», «после боя» — классические темы, они сильны достаточно для диорамы и с художественной стороны и со стороны тематического содержания. Эти темы писались мастерами-баталистами Мейсонье, Менцелем, Невилем и у нас Рубо — его картины: «Шамиль перед боем», «Ночь после взятия Карса». Васнецов в «Слове о полку Игореве» взял как яркий момент «после боя». Эти темы дадут нам полную возможность представить накопление сил Красной Армии перед штурмом Перекопа, впереди командиры; отдельные бойцы будут проходить через все диорамы, и у зрителя получится полное впечатление единства панорамы. Применением Комплексной панорамы мы сохраним смысл и значение панорамной живописи и ее обаятельность и влияние на массового зрителя.

Диорамы размером в $\frac{1}{3}$ круга располагаются смежно по пяти сторонам двора, образуя пятиконечную звезду. Двор не крытый, по сторонам у диорам окружен колоннадой наподобие Альгамбрского двора все здание, архитектурно оформленное в мавританском стиле, близком Крыму, даст монументальный, содержательный памятник. Прилагаю схему расположения диорам.

8 декабря М. Греков 1934 г.

М. Б. Греков
(Руководитель второй бригады художников)

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — ВОТ НАШ ЛОЗУНГ

Нас волнует план предстоящих работ по созданию панорамы «Перекоп». Здесь будут работать 20—25 лучших художников-баталистов. Каждый из них сможет выявить свое художественное «я».

Работая здесь, мы будем находиться на самых передовых позициях советского искусства.

Создание панорамы с охватом всех боевых тем можно будет смело назвать началом создания «тяжелой индустрии» в изобразительном искусстве.

Эта индустрия требует большого мастерства и больших знаний.

Смело и решительно порывая с историческим искусством Запада, мы объездим все места боев, осмотрим, зафиксируем, набросаем этюды тонов земли, особенности освещенности в этих районах, красочность местности. Главная работа будет происходить в мастерских в Москве. Она будет осуществляться строго на основе материалов экспедиции.

Условности, символика, беспочвенной фантазии в панораме не должно быть места. Социалистический реализм — вот наш лозунг.

Наша бригада считает, что еще лучшей формой была бы панорама, составленная из отдельных панорам в виде звезды.

Панорама Перекопа для нас, художников-баталистов, является плацдармом для создания нового, имеющего огромные перспективы вида социалистического искусства.

Художники должны добиться, чтобы панорама Перекопа вышла не «наглядным пособием», а волнующим художественным произведением высокого уровня.

Нужно сделать панораму так, чтобы каждый зритель мог взволнованно сказать: «Да, это так было».

Статья написана М. Б. Грековым для «Красной звезды» за день до его смерти.

ЗАПИСКА О МОЛОДЕЖНОЙ ВЫСТАВКЕ

Я хочу рассматривать молодежную выставку как парад-смотр молодых сил, которым предстоит большая работа — почетная и ответственная роль в искусстве живописи, которое обязано не только не отставать от творческой революционной мысли вообще, но как величайший культурный фактор должно быть в передних рядах. С этой точки зрения меня выставка обрадовала, так как общий ее тон говорит о том, что молодежь под влиянием здорового восприятия жизни, руководясь здравым смыслом и художественным идеалом, наперекор существующим и в настоящее время и в прошлом школам, в которых они учились, наперекор нашим присяжным искусствоведам, управляющим галереями и заседающим в учреждениях и Наркомате, еще раньше, чем сверху был сформулирован лозунг социалистического реализма, молодежь, в большинстве, решительно порывает с историческими формами новозападного искусства, с его примитивистской теорией, оставляя это на долю наших заслуженных художников, и смело пошла по пути к красивому и сильному искусству социалистического реализма.

Но пока что должен сказать, что это только «суждены нам благие порывы», об этом говорят большие холсты выставки. Тяготение молодежи к большим холстам совершенно закономерно, их к этому обязывает энтузиазм. Мнение о том, что надо писать малые холсты, что и на маленьком холсте можно дать большое произведение, не надо считать решением вопроса. Вернее будет, если сказать, что, не удерживая порыва молодежи, мы должны выдвигать в жизнь формы больших холстов, больших пространств, которые дадут возможность развернуться молодежи во всю ширь их дарования. К таким формам относятся панорама и диорама.

Большие холсты композиций молодежи пишутся без системы, без метода, как говорится, на ура. Есть у многих тенденция писать с натуры, но время уютных уголков в искусстве прошло. Жизнь предъявляет большие требования к живописи. Искусство наших дней — это не антикварная вещь в коллекции мецената, что было до революции. Seriously организуются огромные тематические выставки, появился новый многомиллионный зритель, расширяется тематический фронт — все это создает благоприятную среду для художника и предъявляет большие требования к нему.

Молодежь поняла, она это знает, поэтому своей выставкой ставит вопрос о школе, вопрос срочный, вопрос решающий. Через натуру к социалистическому реализму — таково основное содержание художественной мысли молодежной выставки, так я ее понял.

М. Греков

1933—1934 г.

Эта записка была написана для стенгазеты МОССХа на Волхонке, но не была опубликована.

И. И. БРОДСКИЙ — М. Б. ГРЕКОВУ

1929 г.

Дорогой Митро!

Получил твое интересное письмо и рад за тебя, что ты много и хорошо работаешь. Ты знаешь, как я ценю высоко искусство панорамы, а от тебя я жду достижений, равных лучшему, что создал Франц Алексеевич Рубо. Я хлопочу в Реввоенсовете и уже подал большую докладную записку Бубнову о создании исторического музея художественной панорамы, посвященной Перекопской эпопее. Надеюсь на твое самое большое участие в этом деле.

Слышал от Евдокии Борисовны, что ты часто болеешь; крепись, не сдавайся, помни, что ты очень нужен реалистическому фронту. Я тебя одного считаю за дивизию. Формалисты продолжают делать мне всякие пакости. В комиссии по приемке моей картины «Ленин на Путиловском» устроили организованный бойкот, но рабочие завода, старые путиловцы, входящие в комиссию, встали горячо на мою сторону и благодарили. Картину смотрел С. М. Киров, дважды приезжал ко мне, она ему очень понравилась. Сказал, чтобы я плюнул на всех критиков. Советую тебе делать тоже. [...]

Будь здоров, не болей,

твой Исаак

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- М. Б. Греков — студент Одесского художественного училища — на этюдах.
- М. Б. Греков. 1912.
- М. Б. Греков и А. Л. Грекова. 1916.
- В академической мастерской. Слева направо: Б. В. Щербаков, Ф. Г. Кричевский, М. Л. Панин, [?], М. Б. Греков, И. Г. Мясоедов.
- М. Б. Греков за работой над картиной «Оседланные». 1931.
- М. Б. Греков и П. М. Шухмин на этюдах под Царицыном. 1930—1931.
- М. Б. Греков. 1933—1934.
- М. Б. Греков с группой художников на выставке «XV лет РККА». 1933. Слева направо: С. М. Спирин, И. Г. Дроздов, М. Б. Греков, И. Ф. Колесников, Г. Н. Горелов, В. А. Зверев, В. Н. Яковлев, Е. М. Чепцов, М. И. Авилов, В. А. Кузнецов, И. А. Владимиров, Н. И. Дормидонтов, С. А. Павлов.
- М. Б. Греков с художниками. 1933—1934. Слева направо: П. М. Шухмин, Г. К. Савицкий, В. К. Трофимов (начальник Музея ЦДКА), М. Б. Греков, В. Н. Яковлев.
- М. Б. Греков. Хутор Шарпаевка. Х., м. 1912. Ростовский областной музей краеведения.
- М. Б. Греков. Волы в степи. Х., м. 1914. Музей А. С. Серафимовича. Город Серафимович.
- М. Б. Греков. На пост. Б. на к., акв. 1914—1916. Ростовский областной музей краеведения.
- М. Б. Греков. Красноармейцы врываются в станицу, занятую деникинцами. Х., м. 1919. Дом-музей М. Б. Грекова. Новочеркасск.
- М. Б. Греков. Вступление полка имени Володарского в Новочеркасск. Ф., м. 1920. Центральный музей Советской Армии. Москва.

- М. Б. Греков. Отряд Буденного в 1918 году. Ф., м. 1926. Центральный музей Советской Армии. Москва.
- М. Б. Греков. Кавалерийская атака. Х., м. 1927. Центральный музей Советской Армии. Москва.
- М. Б. Греков. Оборона Царицына. Эскиз. Б., граф. кар. Государственный музей революции. Москва.
- М. Б. Греков. Оборона Царицына. Эскиз. Б., граф. кар. Государственный музей революции. Москва.
- М. Б. Греков. Знаменщик и трубач. Х., м. 1934. Центральный музей Советской Армии. Москва.
- М. Б. Греков. На Кубань! Х., м. 1934. Государственная Третьяковская галерея. Москва.
- М. Б. Греков. Тяжелая атака под Батайском. Х., м. 1934. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.
- М. Б. Греков. Егорлыкский бой. Х., м. 1931. Центральный музей В. И. Ленина. Москва.

СОДЕРЖАНИЕ

ВОСПОМИНАНИЯ

В. Яковлев. Митрофан Борисович Греков . . .	9
А. Грекова. Воспоминания о М. Б. Грекове. . .	16
Л. Кузнецова-Бурлюк. Из воспоминаний. . .	71
Т. Грекова. Страницы большой жизни. . .	75
А. Тихомиров. «На базе народной потребности».	95
В. Мешков. Каким я помню Грекова. . . .	106
Е. Кацман. О М. Б. Грекове.	110
Г. Терновский. Незабываемые встречи. . .	112

ДОКУМЕНТЫ

Приказ народного комиссара обороны Союза ССР 29 ноября 1934 г.	121
С. Буденный. Памяти М. Б. Грекова. . . .	122
Автобиография М. Б. Грекова.	124
Проект памятника-панорамы «Перекоп» художника М. Б. Грекова.	127
М. Б. Греков. Социалистический реализм — вот наш лозунг.	129
М. Б. Греков. Записка о молодежной выставке.	130
И. И. Бродский — М. Б. Грекову. 1929 г. . . .	132

М. Б. ГРЕКОВ

**в воспоминаниях
современников**

Редактор Э. Д. Кузнецов. Художественно-технический редактор Ю. В. Кириллин.
Оформление А. С. Ковалева. Корректор Е. Е. Ротманская. Подписано к печати
12/III 1966 г. Формат 70 X 92¹/₁₆. Печ. л. 8,5 + 10 вкл. Усл. печ. л. 9,945.
Уч.-изд. л. 10,373. Тираж 10 000. М-08212. Изд. № 177762. Зак. 1291. Цена 1 р. 8 к.
Издательство «Художник» ~~Ленинград~~. Ленинград, ул. Якубовича, 2/3. Ленинградская
типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров ~~Ленинград~~ Ленинградская, 11.

1501

Г800

1 р. 8 коп.