

Мирлас Иоанна Антониевна, независимый исследователь, член ЕТАНГ (Germany). Россия, Москва. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, independent researcher, member of EТАНГ (Germany). Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

«ЛОМАЙ ГРАНИЦЫ, СПЕШИ НА СМЫЧКУ! МЫ НАЧИНАЕМ МЕЖДУНАРОДНУЮ ПЕРЕКЛИЧКУ» (О ЖИЗНИ, ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Д. В. МИРЛАС (1900–1942))

"BREAK THE BOUNDARIES, HURRY TO THE UNITY! WE ARE STARTING AN INTERNATIONAL ROLL CALL" (ABOUT LIFE, PEDAGOGICAL ACTIVITY AND CREATIVE DESTINY OF DAVID MIRLAS (1900–1942))

Аннотация. Статья рассматривает некоторые ключевые эпизоды частной и общественной жизни и творческой деятельности советского художника-монументалиста, педагога, публициста, члена ОМАХР–АХРР и ОСТ, члена МОССХ Давида Викторовича Мирлас (1900–1942). В исследовании выстраивается определенная событийная цепочка жизни художника, его общественного и профессионального становления и развития, педагогической деятельности и трагического конца. Автор вводит в научный оборот архивные материалы, связанные с арестом Д. В. Мирлас, проводит краткий анализ творческого наследия мастера, которое еще не получило достаточно подробного рассмотрения в современном искусствознании, в контексте основных идеологических и художественных стратегий развития русского искусства 1920-х — начала 1930-х гг. Объектом рассмотрения становятся плакаты Д. В. Мирлас, фрески для клуба «Пролетарий» и станковые работы, а также теоретические статьи. Отдельное внимание уделяется понятию смычки в контексте советской изобразительной агитации и значению этого термина в профессиональном и частном аспектах жизни художника.

Ключевые слова: Давид Мирлас; монументальная живопись; советское искусство; Московская школа живописи; смычка; историческая живопись.

Abstract. In the article, the author examined some of the key episodes of the private and public life, and creative activity of a Soviet monumentalist artist, teacher, publicist, member of the Association of Artists of Revolutionary Russia and the society of Stankovists, and member of the Moscow Union of Artists David Viktorovich Mirlas (1900–1942). The study represents a certain event chain in the artist's life, his social and professional formation and development, pedagogical activity, and the tragic end. The author introduced into scientific circulation some archival materials related to the arrest of D. V. Mirlas, conducted a brief analysis of the master's creative heritage, which has not been sufficiently studied in contemporary art yet, in the context of main ideological and artistic strategies in Russian art of the 1920s – early 1930s. The object of consideration is the posters of D. V. Mirlas, his frescoes for the club "Proletarian", and easel works, as well as theoretical articles. Special attention was paid to the concept of the unity in the aspect of Soviet pictorial propaganda and the meaning of this term in the professional and private aspects of life.

Keywords: David Mirlas; monumental painting; Soviet art; Moscow School of Painting; unity; historical painting.

Идеологическое содержание, сформулированное вождем мирового пролетариата В. И. Лениным, спустя столетие воспринимается однопланово, будучи интерпретировано как инструмент воли и возвышения масс. В то время как исходная мысль была более глубока по своему содержанию, искусство не просто сбрасывалось с алтаря буржуазии в угоду массам: в рамках идеологического моделирования оно грамотно распространялось и внедрялось в умы идеального советского человека. «Инструментами» эксперимента становились учителя, люди высочайшей профессиональной квалификации и гражданской позиции. Одним из них был художник-монументалист, педагог, член Ассоциации художников революции — Давид Викторович Мирлас. Вся его недолгая жизнь была подчинена «ломке границ»: социальных, расовых, политических, художественных. При этом он находил непременно важным знакомство нового поколения с сокровищами мировой художественной культуры.

Давид Викторович Мирлас родился 23 апреля 1900 г. в городе Велиже Витебской губернии [3], в семье велижского мещанина, лесопромышленника (впоследствии купца первой гильдии) Виктора (Авикдора) Львовича (Лейбова) Мирлас и его жены Любы (Либы) Берковны. Имел трех братьев и двух сестер.

В раннем детстве Давид обучается на дому. Среди наиболее любимых дисциплин, по воспоминаниям его сына Вацлава, — основы анатомии, математического анализа, живопись.

В двенадцатилетнем возрасте Давид устраивается рабочим на чернильный завод собственного отца, чтобы разделить жизненный опыт пролетариата. Это вполне можно считать конкретной «отправной точкой» для социального движения во всех последующих сферах его жизни.

На 1914 г. семья Мирлас проживает в собственном доме на Прирвной улице, о чем свидетельствует обратный адрес, указанный Либой Мирлас в прошении о зачислении Дави-

да Мирлас в Санкт-Петербургскую консерваторию по классу скрипки, в которой он учится вплоть до 1917 г. (Илл. 1).

В 1917 г. происходит революция, которая становится для Давида не просто переломным моментом, а целенаправленным. Он бросает учебу в консерватории, уходит в 1919 г. в Красную армию, участвует в ликвидации бандитских группировок у белорусской границы, а по окончании службы переезжает в Москву.

В 1924 г. Давид поступает во ВХУТЕМАС, на станковое отделение в мастерскую Владимира Фаворского [3]. Здесь он знакомится с Евдокией Михайловной Ануфриевой, студенткой факультета дизайна тканей, которая становится его женой [2, с. 91]. После рождения сына Вацлава в 1925 г. семья Давида переезжает в общежитие на Мясницкой улице (Илл. 2). В это время художник начинает особенно ценить как зритель Василия Чекрыгина, которого критики называли «духовным отцом» молодого течения, обращавшегося к отвлеченности: «В лице этого блеснувшего, как метеор, таланта, мы потеряли большую надежду — надежду на искусство, богатое фантазией, героикой, монументальностью... Только наша эпоха войны могла породить этого русского Гойю, терзаемого видениями каких-то потрясающих катаклизмов» [4, с. 61].

Закончившаяся еще в 1922 г. «эпоха засилья левых» дала дорогу сюжетной изобразительности. Вскоре была создана Ассоциация художников революционной России и провозглашается программа «героического реализма». «В той самой мере, в какой эпоха военного коммунизма нуждалась в агитискусстве, в искусстве улицы, в искусстве плаката, в искусстве футуристического отрицания и разрушения, — новая эпоха выдвинула иные, уже положительные задачи» [17, с. 234]. Одной из таких задач стало отображение индивидуального человека, как одной из основных тенденций портретного искусства 1920-х годов: стремление с документальной точностью воспроизвести и сохранить для потомков образы тех, кто стоял во главе революционных



Илл. 1. Давид Мирлас — ученик Санкт-Петербургской консерватории. Около 1916. Фотография. Частный архив

Илл. 2. Давид Мирлас с женой Евдокией Ануфриевой и их сыном Вацлавом в общежитии на Мясницкой. 1925. Фотография. Частный архив



масс; работа над портретом-типом, который воплощал самые характерные черты представителя определенной социальной группы (рабочего, крестьянина, советского служащего); тяготение к образам романтизированным, приподнятым над обыденностью, монументальным.

В целом в советском искусстве на раннем этапе его развития интерес к всеобщему, массовому преобладал над интересом к индивидуальному, поэтому особой заслугой Мирлас и близких ему мастеров, связанных с традицией русского реализма, является способность проникновения во внутренний мир человека, его психологию.

Его деятельность в эти годы, скорее всего, можно поставить в связь с процессом, который П. Муратов назвал «возрождением живописи» — подразумевая отход некоторых из наиболее видных художников, в недалеком прошлом «бунтарей» и «ниспровергателей», от крайности авангардизма, как бы их возврат к традиционному пути искусства [12, с. 13].

В документах тех времен мы находим упоминания о некоем «синтетическом реализме», «новом реализме» или «живописном реализме». Современный историк искусства писал о последнем: «Этим термином обозначалось одно из могущественнейших творческих течений, сформировавшихся в русской советской живописи 1920-х годов. Оно объединяло художников-реалистов... Особенное ударение делалось на слове “живописный”, этим подчеркивалась задача образного воплощения современности специфическими средствами живописи, с учетом и широким использованием всех достижений новой отечественной и европейской живописной культуры. Названный термин почти не употребляется теперь в нашем искусствознании, но в 1920-х годах он был чрезвычайно распространен и даже определял программу творческого объединения “Четыре искусства” [14, с. 277–278; 5].

В 1928 г. Давид Мирлас переходит из Объединения молодежи ассоциации художников революции (ОМАХР) в Ассоциацию художников революционной России, в секцию монументалистов. Мирлас также становится членом общества станковистов. Он участвует в 11-й выставке АХРР, которая проходила в Москве в 1929 г.

Ассоциация художников революционной России (АХРР) была основана в 1922 г. Своим долгом, согласно декларации, ее учредители считали живописное документирование эпохи становления и развития Страны Советов в реалистическом ключе, не приемлющем авангардные «абстрактные измышления».

Цель этого объединения художников, графиков и скульпторов состояла в приобщении к сфере прекрасного простых людей, рабочих и крестьян, строивших новое свободное государство. Таким образом, организация ориентировалась на широкие массы общества, а не на элиту. Отсюда выработалась и концепция АХРР — создательницы молодого советского искусства: живопись должна быть простой и понятной малообразованным и вовсе неученым людям, которые еще только тянутся к знаниям. В доступной форме она должна рассказывать советскому человеку о советской же действительности, и он должен узнавать в ней свою жизнь, укрепляясь в мысли, что она хороша, светла и перспективна. Поэтому основатели АХРР утвердили господство реализма, как единственно доступного для понимания простого человека. И именно поэтому они противопоставили реализм искусству авангарда (параллельно развивавшемуся в России), которое считали отрицательным западным веянием.

«Заявленный Ассоциацией стиль уходил корнями в реалистическую традицию русского искусства, заложенную художниками Товарищества передвижных художественных выставок XIX столетия. Идея создания организации также была заимствована у передвижников, часто отображавших жизнь крестьян, воспевавших их труд и сочувствовавших тяготам и невзгодам, а также популяризовавших свое искусство благодаря проведению передвижных выставок по России» [13, с. 3].

В 1929 г. Давид Викторович вместе с членами Ассоциации художников революционной России расписывает стены клуба «Пролетарий» расположенного в Донгауэровской слободе. (Члены ассоциации взяли шефство над клубом и посещавшими его рабочими). По его работам выпускается серия



Илл. 3. Давид Мирлас — педагог завода «Компрессор». Около 1936. Фотография. Частный архив

открыток на производственную тему «У станка», открытка с барельефом М. Горького.

Давид Мирлас преподает на базе клуба завода «Компрессор» (Илл. 3) параллельно работая над эскизами фресок для клуба. С эскизами фресок для клуба 20-й типографии: «Комната ударника», «Прием в партию», «Соцсоревнование и ударничество», «Стачка в странах капитала», «Интернационал», «Октябрь 1917 в России» — участвует в Антиимпериалистической выставке 1931 г., посвященной международному Красному Кресту.

В 1931 г. по приглашению редакции журнала «За пролетарское искусство» Мирлас становится автором ряда статей. В этом же году он принимает участие в строительстве первого кооперативного дома для художников в Петровском парке, на месте Первой киностудии. Уже в мае 1932 г. семья Мирлас въезжает в отстроенный дом, состоящий из камерных квартир-студий и ряда мастерских, располагавшихся отдельным корпусом и на последнем этаже дома. В 1932 г. Давид Мирлас — участник многих групповых выставок и мероприятий АХРР. С группой художников он расписывает павильоны Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, Дом охраны материнства и младенчества.

В начале апреля 1932 г. в Государственной Третьяковской галерее открылась Первая Всесоюзная выставка плаката «Плакат на службе пятилетки». На выставке экспонируется 410 плакатов. Среди двухсот шести художников — Давид Мирлас [6].

Особое место в художественной «канве» Д. В. Мирлас занимает плакат, представляющийся не только инструментом массового сознания важности международного объединения, но и мощным внешним стимулом для достижения аграрно-индустриальных целей.

Плакат — броское, как правило, крупноформатное изображение, сопровождаемое кратким текстом, сделанное в агитационных, информационных или рекламных целях. В плакате часто применяются изобразительные метафоры, общепонятные символы, сопоставление разномасштабных изображений, обобщение формы предметов; важную роль играет шрифт и расположение текста, яркое условное декоративное цветовое решение. В систему изобразительных средств плаката иногда вводится фотография (самостоятельно или в сочетании с рисунком, живописью).

Считается, что плакат возник в результате эволюции от шрифтовых театральных афиш и объявлений, на которых в Западной Европе во 2-й половине XIX в. все большее место занимали орнамент и фигурные изображения. До 2-й половины XIX в. плакатом называли иногда крупные гравюры, выполнявшие агитационную роль (например, «летучие листки» периода Крестьянской войны и Реформации в Германии (XVI в.) (их также относят к жанру лубка). Рост популярности плаката связан с увеличением значения общественно-политической и культурной жизни [8, с. 56–60].

В ряду атрибутированных работ Мирлас 1928–1932 гг. особо следует выделить плакат «Ломай границы, спеши на стычку, мы начинаем международную переключку» (в соавторстве с П. Т. Мальцевым) (Илл. 4), свидетельствующий о несомненной важности общественного сознания международного объединения. Комсомолец в военной форме с протянутой вверх и влево рукой на фоне красной стройки, сверху по диагонали черным силуэтом — здания Берлина, Парижа, Лондона и за ними — ряды молодежи со знаменем в форме Юнгштурма.

Производное от глагола «смыкать» слово «смычка» имеет множество значений, среди которых: место, где что-либо смыкается; единство действий, интересов; общение, связь между кем-либо. Среди этих значений необходимо особенно отметить то, которое оформилось в советские годы, — объедине-

ние чего-либо или кого-либо с политическими или экономическими целями. На данном плакате наглядно демонстрируются смысловые маркеры: типизированные символы городов мира — Лондона, Парижа, Берлина, Стамбула. И Кремль, с призывающими рабочими. Им вторят руки рабочих иных городов, как бы замыкаясь единым «смысловым мостом» стремящимся к объединению.

В своих статьях Мирлас не только публицист и историк нового, современного ему искусства, но и теоретик художественно-социального синтеза идеала:

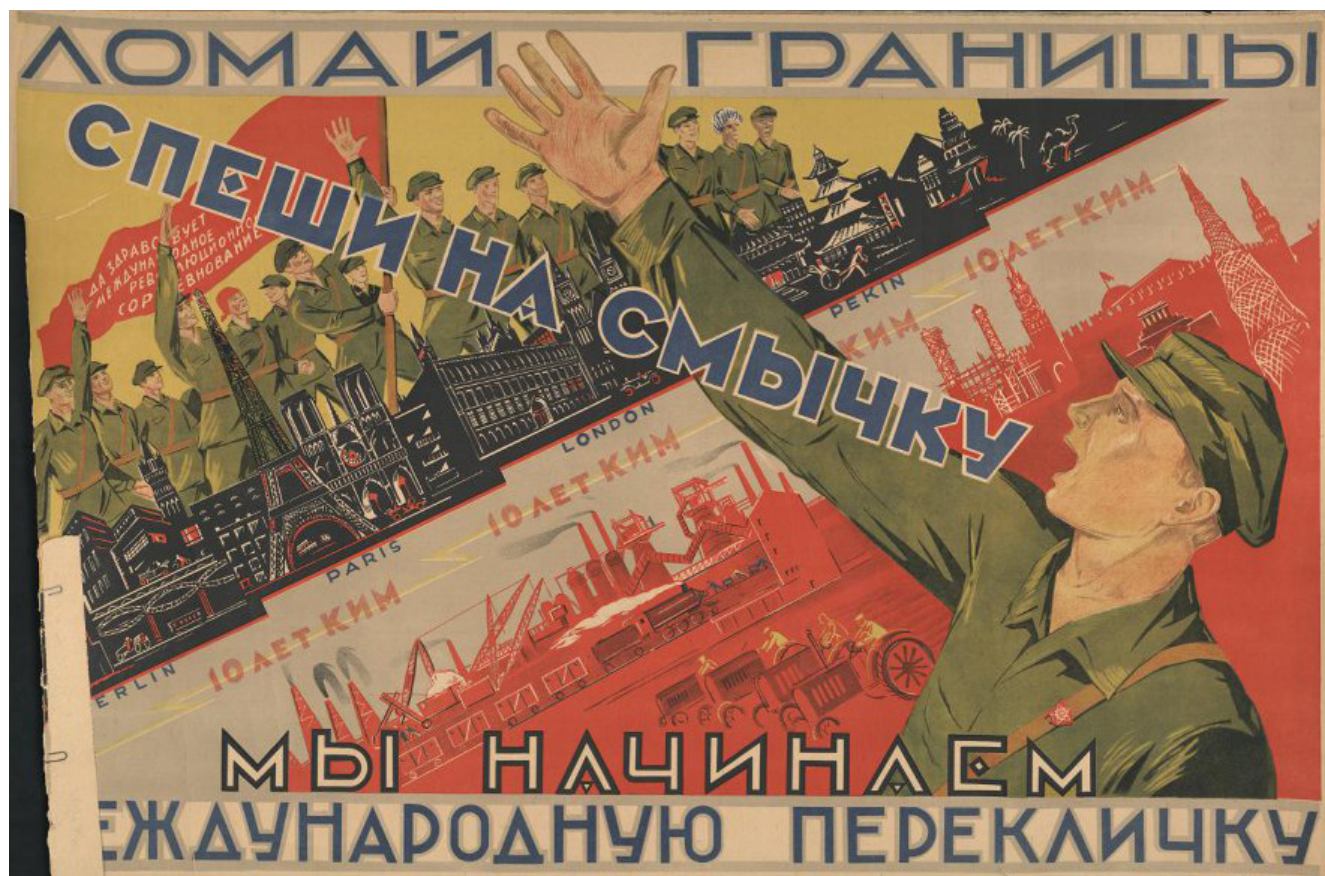
«Боевое искусство рождается в бою, а не в отгороженных от действительности мастерских художников.

Быть «нейтральным» в классовой схватке, быть зрителем (хотя и в первых рядах) социалистического строительства, но не быть активным его участником — этого совершенно недостаточно для советского художника, желающего стать художником социалистической стройки.

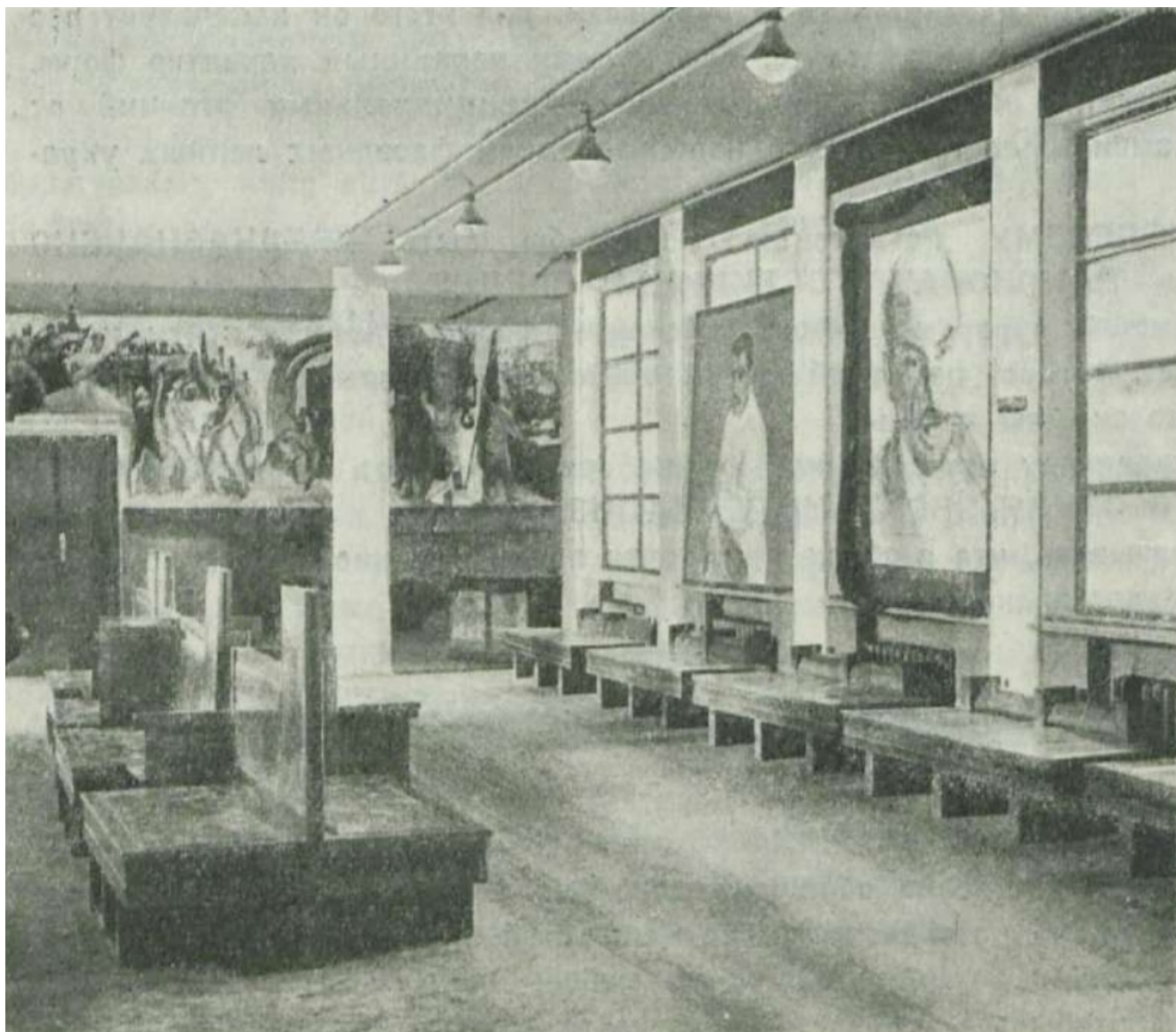
Необходимо, чтобы художник считал себя непосредственным бойцом на фронте социалистического наступления. Художник должен со всей яростью крайней заинтересованности биться силою художественного образа за промфинплан, за качество продукции; с бюрократизмом, неполадками, лодырями, вредителями и т. д. Только это дает необходимую, большую силу работе художника» [10, с. 31].

Первый пятилетний план развития народного хозяйства, пришедшийся на 1928 г., стал новой возможностью обновления словозначения «смычка» исключительно в понятии социалистического объединения; особого экономического, культурного и социального единения города и деревни.

К началу 1930-х гг. Давид Мирлас демонстрирует широкому кругу зрителей свое монументальное мастерство в живописи, создавая фрески и барельефы для внутреннего убранства и размещения во внешнем архитектурном пространстве, доступном большему количеству зрителей. В качестве одного из при-



Илл. 4. Д. В. Мирлас, П. Т. Мальцев. Плакат «Ломай границы, спеши на смычку. Мы начинаем международную переключку». 1928–1929. Государственный исторический музей, Москва. Собрание фондов музея В. И. Ленина. URL: <https://catalog.shm.ru/entity/OBJECT/6252188>



Илл 5. Фойе клуба «Пролетарий» с фресками на заднем плане. 1929. Фотография. Иллюстрация к статье Ф. С. Рогинской в коллективной монографии «Десять рабочих клубов Москвы»

меров профессиональной деятельности подобного рода, можно привести работу художника в коллективе московской «восьмерки» над созданием фресок для клуба металлистов «Пролетарий».

Искусствовед и публицист Фрида Соломоновна Рогинская в своей статье 1932 г. «Клуб Металлистов “Пролетарий”», входящей в коллективную монографию «Архитектура клубного здания. 10 рабочих клубов Москвы», анализируя внутреннюю и внешнюю идеолого-смысловую составляющую клуба, категорически отвергает концепт разнофасадности, особенно важный для здания расположенного на открытом месте. Она подвергает критике отсутствие архитектурного применения принципа равноценности всех сторон здания, нарушения остекления, проявляющиеся в полном застеклении фойе и заключении в стеклянную коробку лестницы в разрезе всех трех этажей, что выводит на первостепенный план декоративную задачу и тем самым искажает первостепенно идеологическую цель, таким образом снижая возможности использования клуба как орудия политического воспитания посредством вывода функционала стен как площадки для демонстрации плакатов, лозунгов и тематического выставочного пространства в принципе. Внутреннее убранство здания также было подвергнуто критике за отсутствие портативности, дизэргономичность, общую стилевую

политику «феодално-крепостной России и несколько напоминающие те мебельные ансамбли, которые готовились в “строгановском” кустарном стиле» [15, с. 57], скрадывающую пространство, делающую его нерациональным в использовании.

Рассуждая об идейном решении и концептуальном воплощении вживления художественного плана во внутреннее пространство, Рогинская, отмечая прогресс в техническом и коллективно-индивидуальном решении художников, справедливо подчеркивает попытку развернуть многосложное социальное явление во всех его связях, не обходя вниманием ряд дефектов, как, например, трудное сосуществование в одном пространстве разных стилистических систем. Тем не менее, замечая благодатное отсутствие изжитости мистической обреченности жестов и положений, столь свойственных коллегам по цеху, Фрида Рогинская все же заявляет, что фрески — единственное сильное место клуба (Илл. 5). Представленные частично составленными «бригадами» художников, которые в 1929 г. расписали клуб казармы им. Дзержинского (в Москве), отчасти теми художниками, которые приняли участие в росписи московского клуба ВХУТЕИНа, т. е. знаменитой «восьмеркой» тех лет (Цирельсоном, Конновым, Вязьменским, Немовым, Мирлас, Гапоненко, Ивановым, Неужиным), эти фрески по сути — единственная эстетически-идеологическая точка притяжения, хотя бы

в основных позициях отвечающая высоким требованиям новой общесоциальной и художественной лояльности. Такое весьма однозначное заявление маститого критика тех лет само за себя говорит о высоком профессионализме художественной группы и является любопытным примером того, как искусство изобразительное в одночасье может стать главным в общехудожественной цепочке задач, поставленных и примененных на одном практическом поле.

Портрет Феликса Дзержинского, выполненный Давидом Мирлас, не дошедший до наших дней, как и подавляющее количество работ художника, все же сохранился в репринтном формате того времени (в соответствующем разделе коллективной монографии «10 рабочих клубов Москвы» ОГИЗ_ИЗОГИЗа 1932 г.). Представленный в виде эскиза альфреско годом ранее, в 1929-м, для экспонирования на 1-й выставке ОМАХР, проходившей в Москве, уже доработанный портрет, находящийся в постоянной экспозиции фресок клуба «Пролетарий», расположен наиболее гармонично с точки зрения оптической целесообразности и графического единства. Образ сидящего на светлом фоне молодого мужчины в белом кителе — это образ социалистической идеи в определенном смысле. Дублирующие друг друга перехлесты рук и ног, свидетельствующие с точки зрения языка тела о консолидации и равномерном соседстве социальной открытости с закрытостью частного плана, вкупе с легким наклоном головы и взглядом, как бы направленным на каждого зрителя, — лаконичны по смысловому содержанию и по цветовой гамме (что очевидно даже в черно-белом варианте). В связи с вышеперечисленным портрет «Железного Феликса» представляется особенно контрастным с перпендикулярной ему фреской, очевидно, затрагивающей главные вехи зарождения, становления и развития революционного движения. Выполненная в виде непрерывного подобия кадра эта фреска изобилует множеством фигур и предметов, порой даже не сгруппированных, а лентообразно разветвляющихся, композиционно не уравновешенных между собой и не связанных балансом перехода от масс людей к гиперболизировано большим объектам в виде флага или трибуны заседателей; выполненных (как опять же нетрудно догадаться по обилию темного пигмента) в более ярких и насыщенных цветах, что не дает ощущения композиционной гармонии. Портретно-индивидуальному концепту Мирлас пытается вторить портрет Ленина, однако ввиду отсутствия единой размерности материала и преобладания лицевой маски в пространстве фрески портрет не выдерживается в единой визуальной линии, создается ощущение разрозненности не только смысловой, но и технической.

По своему гуманистическому и общемировоззренческому потенциалу Давид Мирлас принадлежит к последователям веймарского классициста, у которого «и сам человек, его образ и постижение решительно переосмыслиются: человек внутренне волен и полон разных душевных движений и veinий, и не схема в его основе, а насыщенная содержательность и полнота личности, которой не предписываются какие-либо непрелюбимые рамки» [7, с. 157]. Для традиции человек — это характер и темперамент, заданная система черт, пусть даже изменчивая и варьируемая; а Гете это представление переворачивает: «Не таланты, не умение, то или иное, составляют, собственно говоря, человека дела, — пишет Гете в “Диване”, — личность, вот от чего зависит все в подобных случаях. Характер покоится на личности, не на талантах. Таланты могут еще прибавиться к характеру, а не он к ним, — потому что для него ничего не нужно, а достаточно только его самого» [Цит. по: 7, с. 157]. Личность становится идеей, или, иначе, внутренней формой человеческого характера. И личность человека в связи с этим утрачивает какую-либо теоретическую предвзятость, нормативность, подчиненность характерологическим схемам, становится самой собой, конкретностью, действительно, подлинным личным достоинством, собственностью человека.

Именно поэтому в портретах людей для художника важен в первую очередь характер. Именно он — главное составляющее звено, проявляющее многообразие сторон личности.

Характер, не как первостепенно понимаемая структура стойких, сравнительно постоянных психических свойств, определяющих особенности отношений и поведения личности, а

как основа для составления индивидуального и неповторимого социального портрета, формирования и сохранения индивидуальных особенностей, процессов и достижений на протяжении всего жизненного пути.

В само понимание характера в области искусства Мирлас вкладывал гуманистический смысл: «Духовное объединение людей всего мира: мыслью о сотворении и прумножении того прекрасного и недостижимого; того вечно уничтожаемого и возрождающегося вновь — красоты. У красоты нет шаблона. Искусство древних — разве оно однообразно? Так называемый ЭТАЛОН... Из скольких миллиардов неповторимых составляющих частиц состоит он? Как часто мы говорим о “человеческой яркости”. Спорим, предлагаем варианты для достижения этой яркости художественным методом. Выразить красоту можно только с упором на индивидуальные черты каждого объекта художественного исследования. Каждая деталь — казалось бы сперва непримечательная, не стоящая внимания или же вовсе отталкивающая — достойна нашего внимания. Из нее составляется тот неповторимый образ-эталон. Проявляется характер. В создании этого индивидуального образа и есть смысл нашей художественной жизни. В каждом отображенном индивидуальном характере есть надежда на подлинное бессмертие всего человечества» [Цит. по: 1, с. 57].

Своим ученикам Мирлас прививал тягу к распознаванию и фиксации человеческого характера.

Среди них известный иконописец наместник Псково-Печерского монастыря архимандрит Алипхий (Воронов).

Петр Николаевич Горюнов, заслуженный художник СССР, вспоминал о своем любимом педагоге так: «Давид Викторович часто говорил: “Лучше быть несчастным Сократом, страдающим Дон Кихотом, чем торжествующей свиньей»» [Цит. по: 1, с. 50].

Еще один ученик Мирлас — Борис Французов. После службы в рядах Красной армии в 1937 г. он приезжает в Москву, к старшим братьям. Работает слесарем и в течение трех лет учится на курсах показательной изостудии ВЦСПС (Всесоюзный центральный совет профессиональных союзов) на отделении живописи и рисунка. Всю свою жизнь он будет помнить своих знаменитых педагогов Константина Федоровича Юона и Давида Викторовича Мирлас [9, с. 181].

Вплоть до ареста художник по направлению Главискусства постоянно ездит в многочисленные творческие командировки по Средней Азии: в Казахстан, Узбекистан, Киргизию, Туркмению, Таджикистан. Создавая целые серии портретов рабочих, основательных и полных достоинства; жанровые картины на производственные темы — Давид Мирлас никогда не упускает из виду основу своего художественного видения — характер (Илл. 6–8). Именно к таким работам можно отнести «Портрет казахского мальчика» (из Караганды) (Илл. 9), в котором портретируемый — обладатель своих собственных неповторимых черт и психофизических свойств, национальной идентичности. Техника рисунка представляет зрителю открытое и счастливое лицо нового советского человека, глядящего на людей всего мира с добром, несущего идею объединения сквозь пыльные бури.

Владимир Андреевич Фаворский, размышляя о том, что такое искусство, писал: «Мне кажется, что основой подвига является забвение себя. Когда перед тобой возникает что-нибудь большое, например, Государство, или Человечество, или что-нибудь подобное.

Метод искусства, так же и науки, строится на том, что человек забывает себя ради правды в искусстве или в науке, ради красоты или справедливости. <...> Поражают рассказы про подвиги, когда герой физически страдает или даже умирает. Это достойно удивления. Но основа тут та же. Из любви к чему-то забыть себя» [18, с. 35].

19 февраля 1936 г. на бюро секции монументальной живописи в МОССХ академиком Ф. Богородским ставится вопрос о проверке «творческого лица» Д. В. Мирлас.

31 января 1938 г. начальником 3-го отдела УГБ УНКВД капитаном государственной безопасности Сорокиным был выписан ордер на арест и обыск Мирлас Давида Викторовича (ГА РФ. 5.1. Ордер. Л. 1) и начальником 3-го отдела УГБ старшим



лейтенантом государственной безопасности Бурашниковым санкционирован (и утвержден заместителем наркома внутренних дел СССР, начальником управления НКВД МО комиссаром государственной безопасности I ранга Заковским) арест Мирлас Давида Викторовича. Показаниями арестованного активного террориста, участника фашистской террористической организации латышей Якуба Мирлас Д. В. уличается как участник троцкистской террористической организации из бывших руководителей Революционной ассоциации пролетарских художников (РАПХ) (ГА РФ. 5.2. Справка на арест. Л. 1). В этот же день уполномоченный 1-го отдела 3-го отделения УГБ Маркусов, с согласия начальника 3-го отдела УГБ старшего лейтенанта государственной безопасности Бурашникова и начальника 3-го отдела УГБ УНКВД МО капитана государственной безопасности Сорокина, рассмотрев следственный материал по делу №2228 и приняв во внимание, что гражданин Мирлас Давид Викторович, 1900 года рождения, уроженец города Вележа, бывшей Витебской губернии, еврей, гражданин СССР, беспартийный, сын лесопромышленника, работает художником, проживает: Верхняя Масловка д. 65, кв. 67. Достаточно изобличается в том, что является участником троцкистско-террористической организации. Выписано постановление об избрании меры пресечения и предъявлено обвинение по статье 58 пункта 8 УК, мерой пресечения способов уклонения от следствия и суда избрать содержа-

Илл. 6. Давид Мирлас. У станка. 1931. Холст, масло. Частный архив, Москва-Рим

Илл. 7. Давид Мирлас. Гравер. 1932. Холст, масло. Частный архив, Москва-Рим





Илл. 8. Давид Мирлас. Рабочий. 1934. Холст, масло. Частный архив, Москва-Рим

ние под стражей (ГА РФ. 5.3. Постановление об избрании меры пресечения и предъявление обвинения. Л. 1).

После ряда допросов (ГА РФ. 5.4. Протокол допроса. Л. 1) 26 октября 1938 г. слушалось дело №5072/МО о Мирлас Давиде Викторовиче, была подготовлена выписка из протокола особого совещания при народном комиссаре внутренних дел СССР с постановлением — Мирлас Давида Викторовича за контрреволюционную троцкистскую деятельность заключить в исправительно-трудовой лагерь сроком на пять лет. Считать срок с 22 марта 1938 г. Дело сдать в архив (ГА РФ. 5.5. Выписка из протокола. Л. 1). Давид Мирлас был этапирован в Сибирь в село Асино. Его арестованная мастерская в доме на Масловке была опечатана, имущество конфисковано, все произведения, находящиеся в мастерской, бесследно пропали или погибли. Был исключен из членов МОССХ.

Будет уместно привести одно из писем к сыну: «Большое спасибо за присланную открыточку. Как было радостно получить ее, а главное видеть и чувствовать, что мой милый мальчик не забыл меня. Как приятно узнать, что ты хорошо учишься и много читаешь. Как я завидую! Ты, вероятно, катаешься на коньках. Лыжах. А я лишен этого. С каким удовольствием побегал бы с тобой по льду. Зима здесь суровая. Морозы прыгают выше сорока. Снег глубокий и все падает и падает. Ночи длинные, денечки короткие, короче воробьиного носика. Солнце ослепительно сияет. Вокруг расстилается бескрайняя пелена снега. Непередаваемые краски, сказочные виды, что свойствен-

но Северу и Сибири. Глухая тайга непроходима и волшебно красива летом и зимой. Идешь по тропинке и чувствуешь, что ты в сказке. Призрачность снежинки в сравнении с суровостью и величием природы. Избушки в тайге завалены и кажутся жилищами бабы Яги. Красиво, но очень печально. Что такое печаль и тоска — грусть можно узнать лишь здесь. Вот поэтому мне нужно чаще присылать письма, чтобы я не умер от тоски» [1, с. 33].

Подводя итоги, первоначально стоит сказать о том, что его жена Евдокия Михайловна Ануфриева пишет письма Генеральному прокурору, подает прошения. В 1954 г., она добивается юридической и социальной реабилитации мужа, восстанавливает его членство в МОССХ.

Лозунг «Ломай границы, спеши на смычку! Мы начинаем международную переключку» в личной и творческой судьбе Давида Мирлас явился как своеобразным отразителем судьбы, так и собственно оформленным художественным путем. Смычка — народная, и особенно международная, была важнейшим творческим пунктом. Это был «инструмент» для обучения студентов; площадка, на базе которой можно было предъявить миру наиважнейшее: результат общественной и собственно-творческой работы и профессионально-педагогических изысканий. Привлечь как группу своих студентов, так и молодое сообщество во всем мире [11]. Давиду Мирлас было важно передать свои наработки и поделиться рецепцией мирового художественно-эстетического опыта с учениками, освободить их умы от социальных и прочих границ, провести «переключку» сознания для того, чтобы их сверстники изо всех уголков мира, вторя им, призывно спешили на смычку.

Последней смычкой Давида Викторовича стало пребывание в череде концентрационных лагерей и гибели в вагоне поезда перевозившего заключенных, взорванного на железнодорожном узле Карельского города Медвежьегорска [16, с. 4] 2 января 1942 г.

Слова А. М. Эфроса, сказанные о любимом учителе Д. В. Мирлас В. А. Фаворском, как нельзя более применимы и к итоговой характеристике наследия исторической памяти в судьбе его ученика: «Это имя нельзя назвать неведомым. Но и сказать, что у него есть та известность, которая соответствует его положению в искусстве, — нельзя тоже» [19, с. 157].



Илл. 9. Давид Мирлас. Портрет казахского мальчика. 1934. Бумага, уголь. Частный архив, Москва-Рим

Список литературы:

1. Ануфриев В. Воспоминания. Частный архив. М.; Рим, 1976–2006. 221 с.
2. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. 2014. № 8 (283). С. 87–97.
3. Ануфриева-Мирлас Т. С. Мирлас Давид Викторович // Масловка — городок художников. URL: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2826> (дата обращения: 02.05.2021).
4. Беляева Н. Произведения русского искусства 1910–1920-х годов из коллекции Д. Т. Яновича // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2013. № 6 (107). С. 58–68.
5. Болотина И. С., Шербаков А. В. К. Истомин. Избранные произведения. Альбом. М.: Советский художник, 1985. 26 с.
6. Кауфман Р. С., Никифоров Б. М., Моор Д. «Плакат на службе пятилетки». Каталог выставки плаката ГТГ. ОРПП (Объединение работников революционного плаката) и Изогиз. М.; Л.: Изогиз, 1932 // Трамвай Искусств. URL: <https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/868-06-12-2016-vystavka-plakat-na-sluzhbe-pyatiletki-pervaya-vsesoyuznaya-vystavka-plakata.html> (дата обращения: 02.05.2021).
7. Либман М. Я., Михайлов А. «Западно-Восточный диван» Гёте // Классическое и современное искусство запада. Мастера и проблемы: сборник статей. М.: Наука, 1989. С. 145–159.
8. Мараковская М., Шулакова А. Агитационные плакаты времен Первой мировой войны // Антикварное обозрение. 2012. № 49 (Спецвыпуск). С.56–60.
9. Мартынова Л. Фронтной блокнот художника (Графика Б. И. Французова в музее Усть-Каменогорска) // Простор. 2016. № 4. С.180–182.
10. Мирлас Д. На передовых позициях // За пролетарское искусство. 1931. № 3–4. С. 31–34.
11. Мирлас И. А. Ломай границы, спешу на смычку! Мы начинаем международную переключку (О жизни, педагогической деятельности и творческой судьбе Д. В. Мирлас (1900–1942)) (Устный доклад на международной научной конференции «Три века русского искусства в контексте мировой культуры» (Государственная Третьяковская галерея — АИС. Москва, 19–21 ноября 2020) // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=90B35Jk1y3U&t=8447s> (дата обращения: 02.05.2021).
12. Муратов П. Живопись П. П. Кончаловского. М.: Творчество, 1923. 86 с.
13. Перова Д. Ассоциация художников революционной России. М.: Директ-Медиа, 2011. 48 с.
14. Петров В. Н. Памяти В. В. Лебедева // Петров В. Н. Очерки и исследования. М.: Советский художник, 1978. С. 277–278.
15. Рогинская Ф. С. Архитектура клубного здания. 10 рабочих клубов Москвы. М.; Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932. 92с.
16. Таратута Ю. Молодые вспомнили про ГУЛАГ // Коммерсант. 2002. № 118 (2487). С. 4.
17. Тугендхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М.: Советский художник, 1987. 315 с.
18. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М.: Книга, 1986. 286 с.
19. Эфрос А. М. Профили. М.: Федерация, 1930. 310 с.

References:

- Anufriev V. *Vospominaniia. Chastnyi arkhiv. Moskva; Rim, 1976–2006 (Memories. Private Archive. Moscow; Rome, 1976–2006)*. 221 p. (in Russian)
- Anufrieva T. The Dynasty. *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, 2014, no. 8 (283), pp. 87–97. (in Russian)
- Anufrieva-Mirlas T. S. Mirlas David Viktorovich. *Maslovka – the City of the Artists*. Available at: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2826> (accessed: 2 May 2021). (in Russian)
- Beliaeva N. Works of Russian Art of the 1910–1920s from the Collection of Daniil Yanovich. *Antikvariat, predmety iskusstva i kollektionirovaniia (Antiques, Art Objects, and Collectibles)*. 2013, no. 6 (107), pp. 58–68. (in Russian)
- Bolotina I. S.; Shcherbakov A. V. K. *Istomin. Izbrannye proizvedeniia. Al'bom (Konstantin Istomin. Selected Works. Album)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1985. 26 p. (in Russian)
- Efros A. M. *Profili (Profiles)*. Moscow, Federatsiia Publ., 1930. 310 p. (in Russian)
- Favorskii V. A. *Ob iskusstve, o knige, o graviure (About Art, about a Book, and about an Engraving)*. Moscow, Kniga Publ., 1986. 286 p. (in Russian)
- Kaufman R. S.; Nikiforov B. M.; Moor D. A Poster in the Service of the Five-year Plan. *Tram of Arts*. Available at: <https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/articles-plakat/item/868-06-12-2016-vystavka-plakat-na-sluzhbe-pyatiletki-pervaya-vsesoyuznaya-vystavka-plakata.html> (accessed: 2 May 2021). (in Russian)
- Libman M. Ia. (ed.). *Klassicheskoe i sovremennoe iskusstvo zapada. Mastera i problemy (Classical and Contemporary Art of the West. Masters and Problems)*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 208 p. (in Russian)
- Marakovskaia M.; Shulakova A. Campaign Posters from the First World War. *Antikvarnoe obozrenie (Antique Review)*, 2012, no. 49, pp. 56–60. (in Russian)
- Martynova L. Front Artist Notebook (Graphics by Boris Frantsuzov in the Museum of Ust-Kamenogorsk). *Prostor*, 2016, no. 4, pp. 180–182. (in Russian)
- Mirlas D. At the Forefront. *Za proletarskoe iskusstvo (For Proletarian Art)*, 1931, no. 3–4, pp. 31–34. (in Russian)
- Mirlas I. A. Break the Boundaries, Hurry to the Unity! We are Starting an International Roll Call (About Life, Pedagogical Activity, and Creative Destiny of David Mirlas (1900–1942)). Conference report. *YouTube*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=90B35Jk1y3U&t=8447s> (accessed: 02.05.2021). (in Russian)
- Muratov P. *Zhivopis' P. P. Konchalovskogo (Painting by Petr Konchalovsky)*. Moscow, Tvorchestvo Publ., 1923. 86 p. (in Russian)
- Perova D. *Assotsiatsiia khudozhnikov revoliutsionnoi Rossii (The Association of Artists of Revolutionary Russia)*. Moscow, Direkt-Media Publ., 2011. 48 p. (in Russian)
- Petrov V. N. *Ocherki i issledovaniia (Essays and Studies)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1978. 304 p. (in Russian)
- Roginskaia F. S. *Arkhitektura klubnogo zdaniia. 10 rabochikh klubov Moskvuy (The Architecture of the Club Building. 10 Workers' Clubs in Moscow)*. Moscow, Leningrad, OGIZ-IZOGIZ Publ., 1932. 92 p. (in Russian)
- Taratuta Iu. The Young Remembered the GULAG. *Kommersant*, 2002, no. 118(2487), p. 4. (in Russian)
- Tugendkhol'd Ia. *Iz istorii zapadnoevropeiskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva (From the History of Western European, Russian, and Soviet Art)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1987. 315 p. (in Russian)