

На правах рукописи



**Малкова
Ольга Петровна**

**ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ
«БУБНОВОГО ВАЛЁТА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1910-1950-х гг.**

**Социокультурные и пластические аспекты.
(на материале собрания Волгоградского музея
изобразительных искусств)**

Специальность 17.00.04.

**Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Санкт-Петербург

2006

Работа выполнена на кафедре русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина Российской Академии художеств.

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор Владимир Алексеевич Ляшиин

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
Алла Александровна Русакова
кандидат искусствоведения Антон Михайлович Успенский

Ведущая организация: Санкт-Петербургская Государственная
Художественно-промышленная Академия

Защита состоится «4» октября 2006 года в 14 часов на заседании диссертационного совета К 210.003.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук в Государственном Русском музее по адресу: 191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Государственного Русского музея (191186, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4).

Автореферат разослан «3» сентября 2006г.

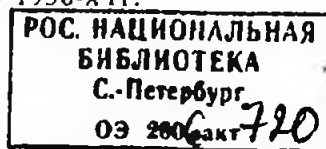
Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



И. Н. Карасик

Актуальность исследования. Смена искусствоведческих концепций, происходящая сегодня, требует не только возвращения забытых имен, но и переосмысления творчества художников хорошо известных. Особый интерес представляет судьба художников, претворивших в своем творчестве перипетии истории и «перемену художественных кодов» в русской культуре 20 века. Это «мастера старшего поколения», пережившие расцвет и закат авангарда, сформировавшиеся в одной и жившие в другой культуре. Именно к ним относятся художники «Бубнового валета». Коллекция их работ, принадлежащая Волгоградскому музею изобразительных искусств, включающая в основном произведения послебубнововалетского периода, дает представление не только об эволюции художественного видения живописцев, но и о сути общекультурных процессов. Произведения волгоградской коллекции позволяют рассмотреть судьбу художников вплоть до самых поздних периодов творчества во всей полноте жанрового разнообразия. Обширный материал собрания, представляющий значительный интерес, еще не был тщательно исследован. Несмотря на обилие литературы, посвященной искусству изучаемых мастеров, подробно и многоаспектно позднее творчество художников «Бубнового валета» еще не рассматривалось. Большой интерес представляет также изучение такой «маргинальной» в системе их искусства области, как графика. Картину позднего творчества бывших бубнововалетцев дополняет рассмотрение их педагогической деятельности.

Хронологические рамки исследования обусловлены составом коллекции ВМИИ. Основное внимание уделено работам, создававшимся после распада объединения в 1917 г. Особенности и история формирования живописно-пластической системы «Бубнового валета» в 1910-е гг. вынесены в Приложение. К собственно бубнововалетскому времени относятся одна живописная и несколько графических работ Машкова. Большинство произведений относятся к 1930-м гг., самые поздние - к 1950-м гг. Таким образом, эволюция прослеживается на протяжении 1910-1950-х гг.



Типологически исследование ограничено временем отхода от примитивизма (первая половина 1910-х гг.) через сезаннизм и элементы импрессионизма к документально-реалистической системе (1920-1950-е гг.). Типологическая периодизация соответствует этапам развития советского искусства в данных хронологических рамках.

Таким образом, *объектом исследования* являются произведения из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств:

- живопись И.И.Машкова, П.П.Кончаловского, А.В.Куприна, А.В.Лентулова, А.А.Осмеркина, Р.Р.Фалька;
- графика И.И.Машкова, П.П.Кончаловского, Р.Р.Фалька;
- живопись и графика учеников И.И.Машкова: О.Л.Соколовой, А.Д.Гончарова, А.А.Лабаса.

Предмет изучения — специфика изобразительных и выразительных средств и их эволюция в позднем творчестве художников «Бубнового валета», а также их учеников.

Методика исследования. Основу работы составляет подробный образно-стилистический анализ произведений волгоградской коллекции. Методологическую базу составил системный подход, позволивший рассмотреть объект изучения во взаимосвязи с культурным контекстом.

Целью данной работы является изучение специфики творческой деятельности ведущих мастеров «Бубнового валета» после отхода от классической бубнововалетской модели (в основном на материале коллекции ВМИИ) в контексте всего творчества художников и связей с общекультурными процессами в России 1920- 1950-х годов.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих *задач*:

- выявление внутренней логики эволюции каждого из рассматриваемых художников путем стилистического анализа произведений, а также рассмотрение способов трансформации «базовой художественной модели» «Бубнового валета» за гранью существования общества;

- выявление устойчивых творческих принципов, объединяющих художников и на поздних этапах творчества;

- изучение специфики графики художников «Бубнового валета»;

- введение в научный оборот малоизвестных произведений из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств;

- уточнение и дополнение каталога произведений художников «Бубнового валета» и их учеников в собрании ВМИИ;

- дополнение представлений о педагогической системе художников «Бубнового валета» на основе воспоминаний очевидцев (в том числе и ранее неопубликованных), выявление творческих принципов, «передаваемых по наследству» и присутствующих в искусстве учеников И.Машкова;

Научная новизна исследования состоит том, что:

- впервые рассмотрено позднее творчество художников «Бубнового валета» как самостоятельный предмет исследования;

- выявлены особенности развития творческого метода художников за гранью существования объединения;

- изучена эволюция творчества бубнововалетцев в широком культурном контексте развития русского искусства;

- изучена специфика творческого процесса каждого из художников на материале графики бубнововалетцев, ранее специально не исследованной;

- рассмотрено значение педагогической деятельности художников «Бубнового валета» на примере школы И.Машкова, активно внедрявшей бубнововалетские принципы;

- введены в оборот ранее не изученные произведения из коллекции ВМИИ.

Проведенное исследование углубляет представления о сущности такого явления, как «Бубновый валет», специфике творческого метода каждого из художников; эволюционных процессах в русской художественной культуре конца 1910-х - 1950-х годов. Сочетание анализа конкретных произведений, персональных творческих систем и общекультурных реалий даст новое понимание этой области русского искусства. В научный оборот вводятся

малоизвестные архивные материалы. Уточнено время создания графических работ.

Практическая значимость. Материал и результаты исследования могут быть использованы как этап научного освоения коллекции Волгоградского музея; в преподавании курса истории русского искусства 20 века; при составлении учебно-методических пособий для изучения русской живописи и художественного образования, культурной ситуации первой половины 20 века; в подготовке выставок и музейных экспозиций.

Апробация работы. Материалы работы были использованы в организации выставок «Осень патриархов. Территория свободы. Камерный пейзаж художников 20 века» (ВМИИ, октябрь- декабрь 1999 г.), «Илья Машков. Художник и время» (ВМИИ, сентябрь 2006 г.) Основные положения работы сообщались в докладах на научных конференциях: «Культурное наследие края. К 410-летию Волгограда» (Волгоград, 1999), «Проблемы советского искусства 20-30-х годов. К 100-летию А.Дейнеки» (Курск, 1999). «Художественная культура России от авангарда до соцреализма и Илья Машков» (Волгоград, 2001). По данной проблематике был прочитан курс лекций для студентов отделения «Монументально-декоративное искусство» Волгоградской государственной архитектурно- строительной академии.

Степень изученности проблемы. «Классический» бубнововалетский период достаточно хорошо изучен благодаря усилиям многих исследователей, прежде всего Г.Поспелова, Д.Сарабьянова, И.Болотиной. Уже 1910-е гг. принесли обильную прессу, посвященную деятельности «Бубнового валета». Огромную ценность представляют публикации критиков, продолжительно наблюдавших за судьбой художников: А.Бенуа, Я.Тугендхольда, А.Эфроса, М.Волошина. Уже в середине 1910-х гг. критикой были зафиксированы перемены творческих установок художников, определившие развитие их позднего искусства¹. Классификация языка, обращение к традиции,

¹ Я Тугендхольд. Выставка «Бубнового валета» (Письмо из Москвы)// Речь. - 1914. - 13(26) 02 - №43 - С. 2

продемонстрированные на «Выставке картин» 1923 г., уже за гранью «Бубнового валета», вызвали наибольшее количество публикаций.

Первые монографии были написаны в 1930-е гг В Никольским². Чаше всего критика 30-50-х гг. отличалась тенденциозностью. Игнорируя раннее творчество и искусствоведческую проблематику, художники рассматривались как «основоположники советского искусства» «Бубновый валет» характеризовался как «центр формалистических влияний буржуазного искусства». Исключением выглядели глубокие, неординарные статьи А Эфроса³

Рубеж 50-60-х гг. связан с возрождением интереса к «Бубновому валету», ставшему первой авангардистской группировкой, о которой возможно писать. Предпринимаются первые попытки целостного исследования наследия художников⁴ Таким образом, в течение 1960-х гг происходит постепенная реабилитация авангарда, возрастает интерес к бубнововалетскому периоду творчества и расширяется круг имен художников в поле зрения искусствоведов.

В 1970-1980-е гг. изучение творчества бубнововалетцев углубляется, конкретизируется. В 70-е гг. начинается работа Г.Поспелова и Д.Сарабьянова, внесших особый вклад в изучение и популяризацию «Бубнового валета»⁵. Г.Поспелов, обобщивший предшествующие исследования⁶, представляет эволюцию «валетов» как вытеснение фольклорных традиций станковыми тенденциями.

Следующая страница истории изучения «Бубнового валета» связана с именем И Болотиной⁷. В 1977 году выходит в свет фундаментальный, до сих

² Никольский В Александр Васильевич Куприн.- М., 1935 Никольский В П П Кончаловский - М Всекохудожник, 1936

³ Эфрос А М Выставка П.Кончаловского// Мастера разных эпох - М Советский художник, 1979 - С 245

⁴ Перельман В. Илья Машков.- М Советский художник, 1957 Нейман Л.П.П Кончаловский - М Советский художник, 1967, Полевой В. Куприн.- М. Искусство, 1962

⁵ Поспелов Г О группе ранних портретов Машкова, Кончаловского и Лентулова / Советская живопись, 74 - М Советский художник, 1976, Сарабьянов Д В История русского искусства конца 19- начала 20 века - М МГУ, 1993.

⁶Поспелов Г Г Страница истории «московской живописи»// Из истории русского искусства второй половины 19- начала 20 века Сб ст М Искусство, 1978 ;Поспелов Г Бубновый валет Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов - М : Советский художник, 1990

⁷ Осмеркин - М Советский художник, 1981, Машков И Избранные произведения - М Советский художник, 1984, Болотина И Проблемы русского и советского натюрморта М. «Советский художник», 1990

пор непревзойденный труд «Илья Машков»⁸, синтезировавший огромный исследовательский материал.

Новая волна интереса к «Бубновому валету» связана с масштабными выставочными проектами последних лет⁹. Ряд диссертационных работ посвящен творчеству отдельных бубнововалетцев¹⁰.

Таким образом, литература, посвященная художникам «Бубнового валета» дает представление об истории объединения, художественном методе и творчестве его мастеров. Однако круг литературы, посвященной непосредственно анализу произведений из Волгоградского музея, весьма ограничен. Полнее всего материал коллекции привлекается в книге И.Непокупной «Художник Илья Машков»¹¹. 20 работ И Машкова из коллекции ВМИИ, а также его архив, исследует диссертация Т.Полончук¹². При этом особое внимание автор уделяет общественной деятельности художника. Будучи не совсем согласными с реконструкцией событий, предложенной автором, мы сочли возможным не останавливаться подробно на этой стороне деятельности художника, но сосредоточиться на собственно живописных проблемах творчества Машкова и его товарищей в широком культурологическом контексте. Актуальным представляется осмысление проблем позднего творчества художников, вызывающего сейчас большой интерес, на материале волгоградской коллекции, которая предоставляет для этого богатые возможности.

Структура работы. Состав коллекции произведений художников «Бубнового валета» в ВМИИ определяет способ ее изучения. Так как основу ее составляют произведения Машкова, именно этот художник оказывается центральной фигурой данной работы. Она состоит из двух глав, посвященных

⁸ Болотина И. Илья Машков - М.: Советский художник, 1977

⁹ Поспелов Г. Г. Русский сезаннизм начала 20 века // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века - СПб. Славия, 1998 - С. 159. «Бубновый валет» в русском авангарде - СПб: Palace Editions, 2004.

¹⁰ Грачева С. М. Пейзажная живопись А. В. Куприна 1920-1930-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - СПб, 1998, Успенский А. М. Живописная система Р. Фалька. Формирование и эволюция. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения - СПб, 2002.

¹¹ Непокупная И. Художник Илья Машков - Волгоград: Нижне-Волжское книжное издательство, 1982

живописи и графике бубнововалетцев, списка использованной литературы, включающего 185 наименований. Живописное собрание охватывает обширный временной промежуток с 1910-х до 1950-х гг., поэтому целесообразно рассматривать его в соответствии с хронологией, разделяя главу на параграфы, посвященные 10-20-м, 30-м и 40-50-м годам. Рассмотрение графики организовано по персоналиям.

Приложение включает краткое описание истории формирования живописно-пластической системы «Бубнового валета», краткие биографические сведения о рассматриваемых художниках и о «дочерних» художественных обществах. В особую главу, посвященную «школе» «Бубнового валета», включены ранее неопубликованные воспоминания учеников И.Машкова, а также анализ некоторых их работ. Приложение завершается каталогом живописных и графических произведений художников «Бубнового валета», а также их учеников в собрании Волгоградского музея, альбомом иллюстраций.

Основное содержание работы.

Во Введении обосновывается выбор темы, ее актуальность, обозначаются предмет и объект исследования, цели и задачи диссертации; анализируется историография вопроса, а также краткая история собирания музеем коллекции «московских сезаннистов».

Первая глава «Живопись художников «Бубнового валета» включает в себя три параграфа. Первый из них «От метафоры к описанию. Живопись 1910— 1920-х гг.» посвящен самым ранним из изучаемых картин. Рассматриваются эволюционные перемены общего и персонального свойства и их причины. Коллекция дает возможность проследить эволюцию творческого видения бубнововалетцев, начиная с середины 10-х гг. - времени отхода от первоначальной концепции, предполагающей синтез кубизма и фовизма на основе сезаннизма, окрашенный декоративностью и духом народного творчества. Общность мастеров определялась рядом приоритетов: принципом

¹² Поломчук Т.А. и И.Машков Живопись 1930-начала 1940-х годов. Автореферат на соискание ученой степени

работы с натуры исключительно в классической живописной технике; предпочтением натюрморта, портрета и пейзажа; вниманием к материальности; активизации фактуры и цвета; культом ремесла. В «Бубновом валете» сформировалось особое устойчивое отношение к предмету, холсту, творческому процессу, определявшее уникальность на протяжении всего творчества.

Можно констатировать, что именно в течение второй половины 10-х—20-е гг. произошли принципиальные перемены, приведшие к отказу от метафоры в пользу описания - доступного, жизнеподобного, востребованного. Продолжая создавать качественные произведения, сохраняя жанровую систему и многие живописные принципы «Бубнового валета», художники отныне существуют в поле нарративности. Будучи точно вписанным в общекультурный контекст (даже в общеевропейский), этот шаг свидетельствует об определенной капитуляции художественной мысли.

Уже «Новодевичий монастырь» Машкова 1912-1913гг. свидетельствует об отходе от примитивизма и приближении к сезаннизму. Во второй половине 10-х гг. на смену увлечению «прачеловеком» и «правешью» приходит понимание личности и мира в их индивидуальности. «Портрет художника Мильмана» Машкова и «Портрет историка Гейнике» Кончаловского – фиксируют момент наиболее полного соответствия сезаннизму. Постепенно художники от исканий авангарда, проходя через стадию сезаннизма, приближаются к реальности. В 20-е гг. еще сохраняется монументальность видения природы. Однако «Натюрморт с золотой рамой» Куприна, «Нева Островки» Машкова, «Окно. Балаклава» Кончаловского свидетельствуют о кардинальной смене творческих ориентиров.

Изменяется взгляд на натуру, представляющую отныне самостоятельную ценность и не подвергаемую деформациям. Реабилитируются ценности классического искусства: «картинность», «завершенность», светотень, пространственные планы, световоздушная среда. Активное использование

импрессионистических приемов отражает волну «вторичного импрессионизма» в России. «Серийный станковизм» 1910-х гг сменяется замкнутой гармонией отдельных работ, монолитная статичность- обилием подвижных деталей, объединенных световоздушной средой. Образное звучание полотен становится более камерным и эмоциональным, уменьшаются их размеры, «усмиряются» красочная и живописная стихии. С разнообразием мира в искусство входит разнообразие приемов, но уходяг масштабность, лапидарность 10-х гг. Ослабление «диктата единого метода» приводит к размсжеванию целостного движения. Эти принципиальные изменения определили дальнейшее развитие художников.

Трансформации искусства Кончаловского и Машкова оказались самыми радикальными. Они обращаются к принципам, противоположным их изначальным установкам, переходя от агрессивности к сдержанности средств и камерности. Порой в их работах сталкивались несовместимые принципы: стремление сохранить декоративность, цветовые гиперболы, подчеркнутая материальность приходили в противоречие с установкой на картинность и документальность, что приводило к перечислительности. С этого времени картины Машкова становятся полем противоборства двух изобразительных систем: типично бубнововалетской и документально-реалистической. Для Куприна переход к новой системе оказался более органичным, отвечая его изначальному устремлению к завершенности произведения. Последующий этап его гворчества никогда не отрицал предыдущего. Претворяя в своем искусстве множество влияний, он не следует ни одной доктрине. Однако это были разные способы однотипной трансформации - от метафоры к описанию.

Проделанная эволюция была вполне закономерна для художников, даже в 10-е гг. не порывавших с предметной реальностью. Необходимо учитывать и перемены культурного контекста: закат авангарда, формирование эстетического идеала, обращенного к традиционной гармонии. Среди причин заката авангарда в середине 1920-х гг можно выделить внешние факторы (усталость зрителя, давление государственной власти) и внутренние факторы

(собственная логика развития художественных форм, академизация метода, возрастные изменения). Перелом в художественном мировосприятии и практике бубновалетцев в 1919-1923 гг. в большей степени объясним естественной логикой развития искусства.

Перемены в искусстве «Бубнового валета» совершались в рамках практически неизменной жанровой системы. Попытки выхода за ее пределы, свидетельствуют о том, что, будучи сосредоточенными на живописной проблематике, художники были неспособны к идеологизации и созданию полотна на «социально значимую тему». Проблема сюжетной картины, ставшей «пропуском» в сферу официально поддерживаемого искусства, была мучительной для бубновалетцев, которых отесняло более молодое поколение художников. Совместимым с видением Машкова оказалось написание пейзажей советских здравниц, приобщающих его к культовым мифам праздника, спорта («Гурзуф Женский пляж», 1925г.). Частое обращение к стаффажу, видимо, можно расценивать как единственно возможный для бубновалетцев вариант бытового жанра, получавшего все большую поддержку сверху. Пейзажи, теряя драматизм, быстрее других жанров отреагировали на требование запечатления идиллии. Если уход от примитивизма и сезаннизма произошел в соответствии с собственной логикой творческого развития, то изменения на сюжетном уровне совершались под воздействием политики государства в области искусства. Изменилась также роль бубновалетцев в художественной жизни. В это время «Бубновый вале́т» представлял собой мощную художественную школу, хранящую традиции профессионального мастерства и в то же время желающую соответствовать современности.

Параграф *«Искусство для других» и «искусство для себя». Произведения 1930-х гг.»* посвящен самой многочисленной части собрания, включающей работы Машкова, Кончаловского, Лентулова, Куприна и рассматривает способы взаимодействия их творческих систем с официальным искусством.

Творчество бубнововалетцев 30-х гг. продолжает развитие тенденций, проявившихся в 20-е гг., но отличается обращением к обыденности, стабилизацией приемов, ослаблением пластической организованности, что отражает убывание энергии в искусстве в целом. Оно создается в принципиально изменившемся художественном контексте, в условиях господства социалистического реализма. К 1933г. складывается ретроспективный, популистский язык соцреализма, а также его эстетическая, смысловая, жанровая структуры, выдвигающие на первый план тематическую картину на социально значимую тему.

Установка на сюжетную повествовательность проявилась в творчестве бубнововалетцев в обращении к картине на актуальные темы, либо в оснащении традиционных для себя жанров актуальным содержанием. Нередки случаи успешной мимикрии под «единый метод», т.к. в арсенале бубнововалетцев были средства, необходимые соцреализму: приподнятая цветность, празлничность, прокламативность. Принципиально иные смысловая и ценностная структуры позволяют говорить не о слиянии с соцреализмом, а именно о мимикрии. В то же время растерянность, совмещенная с жадной самоутверждения и сохранения профессионального достоинства, часто рождала искусство стилистически промежуточное и в высшей степени симптоматичное, отражающее драму носителей одной культуры, оказавшихся внутри другой. Работы Машикова 30-х гг. представляют пример жестокой борьбы со своим искусством. Могучий автоматизм ремесла пересиливает явные намерения соответствовать «единому методу», удерживает от обезличивания. У Куприна, Кончаловского этот конфликт не столь явен, но также присутствует.

Параллельно развивался слой искусства, далекий от официальных заказов, существующий в рамках сугубо частного мироощущения, сосредоточенный на «второстепенных жанрах», выходявших за пределы официального проекта и остававшихся неконтролируемой территорией частного творчества. В 30-е гг. становится очевидным факт параллельного существования рассматриваемых художников в двух творческих пластах, различающихся в средствах,

философии, назначении, что проявляется во всех жанрах. Расхождение этих сфер тем существеннее, чем значительнее потребность художника в социальном самоутверждении (Машков и Фальк - антиподы). Чем значительнее предполагаемое общественное звучание работы, тем явственнее попытки соответствия требованиям соцреализма, что проявляется в скованности средства, подчеркнутой документальности, повествовательности.

Пейзаж в 30-е гг. чаще всего *камерный*. Это наиболее интимизированный жанр бубнововалетцев, менее всего связанный с бубнововалетской традицией, ориентированный на русский реалистический и союзковский пейзаж. Возрастает степень интимизации, подробности, жанровость. В отличие от официального пейзажа, огромную роль здесь играла связь с пленэрным этюдом и световоздушная среда, объединяющая объекты в пространстве. Крайне традиционный, слабо эволюционирующий лирический пейзаж в контексте тоталитарной культуры обретал смысл скрытого диссидентства и являлся средством самосохранения гворческой личности.

Обращение Куприна в русло камерного станковизма было лишено драматизма. Его пейзаж «Пески. Мельница» (1937г) сохраняет традиционную для автора ориентацию на колористическую и композиционную целостность, ритмическую согласованность. У других бубнововалетцев часто новые принципы противоречат изначальным установкам. Виды станицы Михайловской Машкова соответствуют максимальному удалению от бубнововалетской традиции в их импрессионистичности, идилличности, обилии стаффажа. Подвижность, развешествление живописи Кончаловского («Львиный мостик», 1931г.) отрицает статуарность его ранних работ. Крайне нестабильное искусство Лентулова несет наибольшие потери, делающие к 30-40-м гг. его практически неопознаваемым. В его позднем творчестве есть работы, сохраняющие отзвук «Бубнового валега» в целом, но нет работ, связанных с Лентуловым 10-х гг.

Парадный пейзаж. «Сентябрьское утро в Артеке» Машкова - яркий образец идиллического пейзажа в своей пышной декоративности,

гипертрофированной материальности, дробности композиции, гигантизме. Характерный стаффаж, название, подчеркивающие принадлежность к культовым объектам повышают актуальность работы. Наибольшей поддержкой критики пользовался индустриальный пейзаж Идиллический и индустриальный пейзажи присутствуют в искусстве Куприна, однако обычно они отвечают его персональным художественным интересам. «Макеевский завод», связанный с соцреализмом темой, отражающий общие стадиальные процессы нарастания детализации и убывания волевого начала в искусстве, сдержанностью своих средств мало соответствует эстетике триумфов.

Портрет, один из ведущих жанров официальной культуры, подвергся наиболее сильной регламентации. «Колхозница с тыквами» и «Девушка на табачной плантации» Машкова (1930 г.) совмещают черты парадного портрета с чертами, исходящими от примитива, провинциальной фотографии. Они являются истолкованием общеизвестных задач на языке «машковской» эстетики, остававшейся близкой эстетике фольклора, что проявилось в цветовых созвучиях, композиционных приемах, однозначной прямолинейности образного звучания. Ряд их качеств является определяющим для советского портрета 30-х гг.: фотографичность; типизация; преувеличенная физическая мощь; гипнотический пафос. Таким образом, в поисках соответствия массовым представлениям и требованиям государства, Машков приспособливает традиционные для себя и («Бубнового валета») художественные приемы к новой смысловой системе.

Задачи материальной убедительности все более поглощают художника, что проявилось в преобладании в его искусстве конца 30-х гг. натюрморта. Эта тенденция активизируется в работах 1932-1933 гг («Пионерка с горном», «Портрет партизана А.Е.Торшина»), где подлинными героями являются горн и красное знамя 1932-1933 гг.- время перелома в творчестве Машкова. После солнечных импрессионистических полотен его живопись становится темной, жесткой, с форсированными светотеневыми и цветовыми контрастами, образы обретают суровость и воинственность. Тяжеловесность, многосоставность

композиций на социально значимые темы свидетельствуют о творческом кризисе и переменах мироощущения искусства в целом. Это отразилось и в парадном натюрморте.

Натюрморты бубнововалетцев 30-х гг отчетливо разделяются на две группы: максимально интимизированную, связанную с традицией классического натюрморта (17-18 вв.), и наделяющую реалистический язык бубнововалетскими интонациями и приемами

Многие натюрморты Кончаловского, Лентулова, Машкова на новом этапе, в поле обыденности и конкретности продолжают бубнововалетскую эстетику. Игнорирование социально значимой проблематики Кончаловским, как и значительная степень живописной свободы, могут расцениваться как вариант «отпадения» от соцреализма. Однако его нейтральные по мотиву «Яблоки на ветке» (1930г.), «Сирень на окне мастерской» (1935 г.), восходя в героизации вещи к «Бубновому валету», совпадают по мироощущению с господствующими в официальном искусстве иллюзиями свободы и процветания.

Сочетание бубнововалетских приемов и актуального содержания демонстрируют парадные натюрморты Машкова. Своей грандиозностью, агрессивностью и утопичностью идеи «Привет 17 съезду ВКП(б)» (1934г.), «Советские хлебы»(1936г.) родственны гигантским фантастическим образам и проектам, господствовавшим в общественном сознании 30-х. Предназначенные для широкого зрителя, они отмечены «робостью руки», отражающей серьезность отношения к затронутым сакральным сущностям, присущей также многим произведениям Кончаловского, Осмеркина. Одни из самых ярких проявлений соцреализма в творчестве Машкова, они также характерны для его творчества вообще в своем «живописном гигантизме», патетическом восприятии формы. Подавляющий интерес к предмету и технологии выдвигает на первый смысловой план «празднование вещи» и живописные задачи, значительно затемняя прочтение социально значимого текста и практически уничтожая идеологическое воздействие. Натюрморты являются ярким

образцом не столько тоталитарного искусства, сколько народных представлений о величии.

Большинство натюрмортов бубнововалетцев относятся к камерным. Натюрморты, написанные Машковым в Абрамцево, отличаются нетипичными для него качествами: свободой построения, малыми размерами произведений и предметов, приглушенным колоритом, лессировочным мазком. Живопись скрадывает очертания предметов, погруженных в световую среду, в противоположность репрезентативным натюрмортам, настойчиво демонстрирующим объекты. Натюрморты максимально приближены к классическим образцам («Черешня», 1939г.) и полярны по отношению к эстетическим принципам как соцреализма, так и «Бубнового валета» и самого Машкова. Абрамцевская серия представляет самые изысканные живописные решения, ставящие Машкова в ряд лучших мировых мастеров жанра («Натюрморт с персиками», 1939г.). Однако и на этом максимально интимизированном уровне можно выделить группу работ, сохраняющих «бубнововалетское зерно», что говорит о его исключительной устойчивости («Пестрый букет на темном фоне»).

Камерные натюрморты Машкова, Кончаловского и Лентулова, пейзажи Куприна разительно отличаются от их раннего бубнововалетского творчества, представляя при этом значительные художественные ценности. Их неангажированный традиционализм оказался в оппозиции к традиции, пропагандируемой официальной культурой и обретал в данном контексте жизнеспособность и смысл способа отпадения от единого мифа соцреализма. Сохраняя «бубнововалетское зерно» представлений и мастерство, художники переживали заметное обособление сугубо индивидуальных стилей и сближение с общим руслом реалистического искусства.

Параграф *«Новая утопия. Творчество 1940-1950-х гг.»* посвящен самым поздним работам бывших бубнововалетцев. Единые утопии авангарда и сталинизма сменились множеством частных утопий. Художественные интересы все более смещаются в камерную сферу, преобладающий пласт

«искусства для себя» оказывает влияние на «искусство для других». Художники остаются в рамках камерного мироощущения, даже создавая крупные вещи. В рамках описательной системы они совершают отрыв от реальности, выбирая бесконфликтный мотив, ослабляя зависимость от природы, усиливая декоративные качества. Убывание драматизма и дальнейшее размежевание привело художников к собственным версиям реальности, столь же утопичным, как и сорок лет назад.

Машков достраивает свою «легенду мира»- богатырского, деятельного. Кончаловский в поисках «отрадного» достигает живописной расточительности, отражающей идею праздника жизни. Его послевоенное творчество обнаруживает максимальное расхождение «искусства для других» и «искусства для себя». В сфере «искусства для других» («Портрет Кеменовой», 1946г.) работы бубнововалетцев в наибольшей степени лишаются самобытности и почти сливаются с соцреализмом. Однако даже здесь «защитный слой» их генетической памяти (самодовлеющий интерес к предмету и живописным проблемам) не дает раствориться в море безликой продукции.

Камерные работы, преобладающие в творчестве Кончаловского 50-х гг. («Девочки с птичкой», 1954г.), обнаруживают живую и разнообразную разработку живописных проблем, сохраняющую традиционные для «валетов» приоритеты. Художник избегает не только драматического, но и грандиозного. Круг его интересов в то время составляют сюжеты счастья. Таким образом, Кончаловский оказывается в недрах собственной утопии, утверждающей вечные ценности. Это движение в сторону отрыва от реальности к индивидуальности подтверждают и его лучшие поздние произведения («Золотой век»).

Последние из работ Куприна, сохраняя сложную живописную фактуру, ритмическую точность, лишаются повествовательности, документальности («Общий вид завода», 1959-1960гг.). Степень переработанности впечатления здесь достигает грани абстракции. В конце пути Куприн, отказавшийся от

динамического напора цвета, конструктивности, предстает транслятором гармонии надчеловеческого порядка.

Работы Осмеркина 1946- 1951 гг. отличаются полемичностью для того времени смелостью формальных решений, энергия колорита, рисунка. В «Портрете балерины Малаховской» (1951 г.) проявилась генетическая память бубнововалетца в необычном для автора радикальном варианте. Однако он сохраняет описательную трактовку, что приводит к пестроте, многосоставности. При стилистической промежуточности позиции Осмеркина в 40-50-е гг. наиболее тесно связан с бубнововалетской эстетикой. Его своеобразный протест против вала «лакированной» продукции совсем не похож на протест искусства «оттепели». Однако эти явления, разделенные десятилетием, были вызваны (как и в 1910-е гг.) погребностью в небанальном, ярком языке, обостренном восприятии мира.

Фальк является характерной фигурой «другого искусства», оппозиционного официальной культуре. Его творчество удалено от проблематики других бывших бубнововалетцев, а его тревожный образный мир - от бубнововалетской утопии. Однако, как у всех художников «Бубнового валета», мазок, движение кисти и живописная ткань являются основными носителями его образа. Психологизм Фалька заключается в поисках живописного эквивалента данной человеческой сущности, что характерно и для раннего «Бубнового валета». Можно говорить о генетической связи самобытной системы Фалька с первоначальной бубнововалетской концепцией.

При нарастании различий персональных систем в 40-50-е гг. художников объединяет приоритет живописно-колористических задач, ассимилирующих весь личностный и творческий опыт; тенденция к сотворению с помощью искусства утопической реальности. Возможно, наибольшая ценность их позднего творчества заключалась в самом факте сохранения живописного мастерства, профессионализма в контексте популяризма¹³. Утонченное ремесло предполагало глубокую укорененность в культуре, тоска по которой, как и

¹³ Соцреалистический канон. - С. 178.

бесстрашие их юношеских открытий, повлияли на художественные ориентиры следующего десятилетия.

Глава «Графика художников «Бубнового валета» в собрании ВМИИ» рассматривает рисунки и акварели Машкова, Кончаловского, Фалька. Несмотря на укорененность их творчества в живописном ремесле, служебную роль графики, противоположность возможностей графических и живописных средств, рассмотренные работы подчеркивают живописную природу их дарований

Общие с живописью эволюционные процессы (исчезновение отзвуков кубизма, приближение к натуре, нарастание эмоционально- психологического начала и живописности) обозначены в графике в более мягкой форме по причине сглаженности здесь самых острых проблем перехода на новый язык - пространственных. колористических. Будучи более «интимным» видом искусства, графика не решала проблемы соответствия массовым вкусам и более глубоко раскрывала творческие индивидуальности художников.

Подробно рассмотрена графика Машкова, дающая представление о его устойчивых художественных приоритетах, эстетических предпочтениях, эволюции. Показателен переход Машкова в 20-е гг от угля к карандашу, означавший обращение от страстного самовыражения к сосредоточенному исследованию реальности. Карандашные портреты 30-40-х гг., обнаруживая намерение соответствовать моменту, и в отсутствие «защитного слоя живописи», не имеют себе равных по степени сближения с реализмом в его официальном понимании. Доминирование в портретах 1940-х гг установки на предельную объективность гасит колебания между декоративностью и документальностью, свидетельствовавшие о параллельном существовании искусства Машкова в двух эстетических системах.

Поздние акварели Кончаловского, обладая мощной энергией цвета и мазка, декоративностью, ближе к его живописи, чем к акварели в ее классическом понимании. Рисункам и акварелям Фалька в высокой мере свойственны

живописность, сложность отношений пятна и линии, как и образная убедительность.

Объединяющее зерно бубнововалетских представлений распознано в сфере живописи, чем объясняется большая степень различия графических работ, однако, обладая могучей энергетикой, оно обнаруживается даже в рисунках и акварелях: в аспектах отношения к материалу, цвету, форме, живописных приемах. Даже в черно-белом рисунке цвет подразумевается, что проявляется в огромном внимании к поверхности, сложнейшей тональной разработке, многообразии материалов и приемов. Цветовая моделировка объема, агрессивность обращения с материалами, родственная «красочному месиву», связь колорита с натурой являются составляющими базовой бубнововалетской модели.

В **Заключении** сформулированы основные выводы, подведены итоги работы. Обозначены причины и суть эволюционных перемен искусства бубнововалетцев, отражающих общекультурные процессы. Отмечен ряд потерь, постигших их искусство, факт заметного размежевания художников, а также преимущественное развитие в последний период камерного искусства, постепенно преобразуемого в персональные утопии.

Обозначены отношения искусства бубнововалетцев с соцреализмом. Идеал соцреализма - абсолютно имперсональное произведение - не был достигнут ими в живописи, но был осуществлен в графических портретах Машкова 30-40-х гг. Непростые отношения двух способов целенаправленного творчества как решения собственных художественных проблем и творчества как ответной реакции на воздействие среды наблюдаются даже на территории одной работы. Самоценная роскошь живописной ткани делает главным невербальным смыслом произведения утверждение мощи и красоты жизни как таковой, что и является единственной темой художников «Бубнового валета». Живописное событие затмевает сюжетное (как и в 1910-е гг.). Таким образом, их живопись не соответствует основному требованию соцреализма - трансформации в деталь

государственного механизма, обеспечивающего реализацию определенного идеологического сценария.

Наиболее полную картину творчества представляют работы Машкова. Коллекция ВМИИ демонстрирует Машкова, прежде всего как мастера близкого к народным традициям, существующего внутри особой «легенды мира». Решительные перемены его творчества осуществлялись на уникальном «неисправимом диалекте». Гипертрофия форм и цвета, внимание к значимым деталям, любовь к симметричным, устойчивым композициям, представления о красивом как о здоровом, сближают его работы с искусством примитива и фольклором. Будучи максималистом, он видит мир в его богатырском аспекте. Творческая, педагогическая, организаторская деятельность демонстрируют единство всех проявлений его личности.

Выявлены устойчивые художественные приоритеты, присутствующие в разновременных живописных и графических работах художников и их учеников. Воспринимая мир через цвет, они увидели красоту в поверхности холста, покрытой красочным слоем. Живопись понимается ими как длящееся на глазах зрителя действие, что требует обнажения живописного процесса. Процесс живописи, фактура являются важнейшими составляющими образа. Взаимоотношения цвета с формой, пространством и светом интересуют их в первую очередь. Это одни из самых ярко выраженных «живописных» художников в русском искусстве. Утверждение автономии живописи как особого рода деятельности является одним из объединяющих принципов для «валетов» и отчетливо выделяет их в среде как авангарда, так и тоталитарного искусства.

Бубноввалетцев, унаследовавших «сезаннистский ген», отличал неизменный интерес к предмету, объему, вылепленному цветом и красочным «тестом». Именно отражение жизни предметов составляло наиболее сильную сторону их позднего творчества. Ставя ограничения их искусству, «натюрмортное мышление» делало их язык уникальным. Энергия отрицания их первых акций, направленная на многие современные им художественные

явления, не распространялась на основополагающий принцип мимезиса, отвергнутый авангардом. Т.е. отсутствовала принципиально важная для авангарда «перемена кодов», предполагавшая отказ от изоморфизма и антропоцентризма. Все их искусство располагается в поле классической эстетики, несмотря на роль «Бубнового валета» как стартовой площадки для многих авангардных течений.

Неизменными и «наследуемыми» признаками «Бубнового валета» являются также обостренное переживание природы, жанровые предпочтения, культ ремесла. Возможно, именно настойчивая приверженность качеству, ставшая для мастеров способом отпадения от единого метода соцреализма, определяет ценность их позднего наследия и их особое значение в сохранении русской художественной традиции.

Кроме общих живописных приоритетов налицо эстетическая общность художников, определявшаяся поисками яркого языка и масштабного искусства, что объясняет тяготение к небудничной стороне действительности, установку на создание утопии.

«Бубнововалетство» — особый образ художественного мышления. Отношение художников к материалу, цвету, натуре, творческому процессу позволяет говорить о «Бубновом валете» как о явлении устойчивом и узнаваемом и на поздних этапах развития, несмотря на выражи их драматичной судьбы, отразившей время. Убеждения мастеров, сформировавших самостоятельную школу, распознаются в творчестве их учеников. Принципы этой школы есть яркое проявление московской живописной традиции. Искусство бубнововалетцев стало звеном, донесшим до рубежа 50-60-х годов отзвук открытий начала века.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Художник в контексте времени: проблемы творческой эволюции И.И.Машкова.//Проблемы советского искусства 1930—1950-х гг./ Сб. докладов, воспоминаний.— Курск. Издательство КПУ, 1999.— С.91—101. (0,4 п.л.)
2. Проблемы изучения коллекции живописных произведений художников «Бубнового валета» в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств.// Художественная культура России от авангарда до соцреализма и Илья Машков./материалы научно-практической конференции —Волгоград.: Перемена.—2001.—С.23—32. (0,37 п.л.)
3. От метафоры к описанию. Живопись художников «Бубнового валета» 1910—1920-х гг. в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств.// Русское искусство. XX век. Сб. статей. Вып. 2.— М., 2006. В печати. (1,2 п.л.)
4. Художественный язык как элемент национальной культуры (на примере эволюции бубнововалетской модели творчества в графике И. Машкова).// Вестник ВолГАСУ. Серия «Гуманитарные науки». Вып 18.— Волгоград, 2006. В печати. (0,4 п.л.)

На правах рукописи

Малкова Ольга Петровна

**ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ
«БУБНОВОГО ВАЛЕТА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1910-1950-х гг.
Социокультурные и пластические аспекты
(На материале собрания Волгоградского музея
изобразительных искусств)**

Автореферат

Подписано к печати 28.08.2006г. Формат 60х84/16. Печать офс. Бум. Офс.
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 1,4. Уч.-изд. л. 1,5. Тираж 100 экз. Заказ 266.

Отпечатано с готового оригинал-макета
Типография издательства «Перемена»
400131, Волгоград, пр. им. В. И. Ленина, 27