

«Бубновый валет» - название выставки картин, устроенной в Москве в 1910, на базе которой образовалось одноименное художественное объединение с собственным уставом.

«Бубновый валет» - это группа русских художников - авангардистов, оформившаяся в 1910 - 1912 годы на базе одноимённой московской выставки 1910 года, на следующий год преобразовавшаяся в общество со своим уставом. Выставка эта проходила на Воздвиженке в доме Экономического общества офицеров, пользовалась огромным интересом публики и сопровождалась шумихой в прессе, печатавшей множество карикатур, фельетонов и язвительных репортажей о ней. Как писал Максимилиан Волошин, «ещё до своего открытия «Бубновый валет» одним своим именем вызывал единодушное негодование московских ценителей искусства. Одни намекали, что выставка не открывается так долго, потому что ее запретил градоначальник (ввиду пресечения азартных игр), другие острили: «Славны бубны за горами», «не с чего, так с бубен», и все без исключения называли ее «Червонным валетом». Кто-то из сочувствующих объяснил, что бубновая масть обозначает страсть, а валет - молодой человек». На самом деле, название объединения обозначает старинное французское толкование карты бубновый валет - «мошенник», «плут» и принадлежит М. Ф. Ларионову, который, по-видимому, имел в виду именно эту негативную трактовку. Поясняя свой выбор, художник говорил: «Слишком много претенциозных названий <...> как протест мы решили, чем хуже, тем лучше <...> что может быть нелепее «Бубнового валета?»¹. Это наименование казалось в те времена настолько неприличным, что хозяева здания Экономического общества офицеров долго сопротивлялись, полагая, что подобная выставка будет шокировать почтеннейших прохожих. «Бубновый валет» вызывал ассоциации с гаданием и даже с криминальным миром, где процветали азартные игры. Но соображения морали уступили коммерческому расчёту. Название эпатировало и привлекало публику. А ещё устроители выставки припасли для посетителей нечто невиданное и ошарашивающее: громадную картину Машкова, где он

¹ Поспелов Г.Г. Бубновый валет. – М.: Сов. Художник, 1990. – С.6-7

изобразил себя и другого участника выставки - Кончаловского в виде мощных культуристов («В средней зале - огромное, как бы программное, полотно Ильи Машкова, изображающее его самого и Петра Кончаловского голыми (в костюмах борцов), с великолепными мускулами; справа - пианино с испанскими нотами, на пианино книги - Сезанн, Хокусай, Библия; налево стол - со стаканами; в руках - музыкальные инструменты, у ног - гимнастические гири», М.Волошин).

Как явление культуризм появился много десятилетий спустя. А в 1910 году он поражал и пугал. Несколько смягчало впечатление присутствие на полотне предметов искусства - скрипки и пианино рядом со штангой и гирями. В общем, уже одного этого было достаточно, чтобы создать шум в прессе, к чему, собственно, авторы и стремились.

«**Бубновый валет**» (обманщик, плут, проходимец - на языке хорошо известного в России старофранцузского картежного лексикона) - название выставки, устроенной в Москве в 1910 г. группой художников, среди которых были: генератор идей Михаил Ларионов, (автор названия выставки), смелая Н. Гончарова, организатор П. Кончаловский, атлет И. Машков, А. Лентулов, Р. Фальк, А. Куприн. На базе этой выставки и образовалось объединение «Бубновый валет»².



² Популярная история русской живописи / Авт.-сост. Е.А. Конькова.— М.: Вече, 2002.— С. 251

Большой интерес к деятельности объединения «Бубновый валет» наблюдается со дня его основания. Однако до сих пор акцент в основном делался на исследовании творчества его ведущих представителей - П. Кончаловского, А. Лентулова, А. Куприна, И. Машкова, Р. Фалька, имена которых сегодня известны всем любителям искусства. Таким образом, за рамками многочисленных исследований оказалось творчество более десятка молодых художников, которые также входили в это объединение и активно участвовали в его деятельности, но имена которых по ряду причин оказались забытыми.

Состав их участников был весьма пестрым, а внутри объединений шла острая и сложная борьба идей. Дискуссии об искусстве часто перерастали в скандалы.

Об этом, в частности, рассказал в своих воспоминаниях один из участников «Бубнового валаета», а в последствии один из «придворных» художников соцреалистической эпохи П. Кончаловский: «Основывая «Бубновый валет», ...ни о чем, кроме живописи, решений своих задач в искусстве, мы тогда не думали. «Идеология» пришла позднее, когда после раскола «Бубновый валет» стал устраивать диспуты в Политехническом музее и к нам примкнули футуристы. Дело было в том, что при самом основании «Бубнового валаета» не все мы относились к искусству одинаково. Яркие живописные дарования Гончаровой и Ларионова делали их нашими союзниками, но в отношениях к искусству у нас была большая разница. Машков, Куприн, Лентулов и я — мы относились к живописи с какой-то юношеской страстностью и бездумностью, с полнейшей незаинтересованностью в материальном смысле. А группа Ларионова, Гончаровой и тогда уже мечтала о, славе, известности, хотела шумихи, скандала. От этого произошел у нас так быстро раскол»³.

³ Там же. – С. 253

Среди представителей «Бубнового валета» был распространен «натюрмортный» подход к миру, который уравнивал человека с вещью. Однако сама «вещность» понималась абстрактно, передача реальной плоти жизни не входила в задачу художников «Бубнового валета». В ряде интересных по своей декоративности и красочности натюрмортов используются достижения народного искусства, часто подменяемые «игрой» в примитив. Наряду с увлечением примитивизмом, в «Бубновом валете» имело место и влияние кубизма, футуризма и анархического бунтарства. Все эти тенденции усиливались в ходе идейно-художественной борьбы и в конце концов привели к творческому размежеванию участников объединения.

Когда-то, предположительно в 1910-е годы, в период активной деятельности знаменитого объединения «Бубновый валет» Александр Куприн составил шутивную карту под названием «Карта планетной системы «Бубнового валета»». На этой карте он иерархически расположил и охарактеризовал художников, входивших в это объединение. Иерархия представлялась ему следующим образом: первые места остались вакантными, затем под латинской буквой С (Сатурн) шла планета «Кончаловский» с кольцом, которое называлось «Рождественским»; под D — планета «Фальк» (Нептун); под E — планета «Куприн» (Уран); под F — «Лентулов» (Венера); под G — Земля, имевшая два полюса, один из которых назывался «Мильманом», другой — «Федоровым»; предполагалось, что у Земли был спутник Луна («Клюшников»)4. Очевидно, что в этом иерархическом списке отнюдь не последнее и вполне самостоятельное планетарное место занимал художник Адольф Мильман, который вместе с Германом Федоровым представлял планету Земля.

Совсем еще молодой Мильман был для своего времени весьма заметной фигурой.

⁴ Карта планетной системы «Бубнового валета» / Публ. и коммент. Ф.Балаховской // Артхроника. - 2004. - № 1. - С. 40—45.

Однако в настоящее время имя Адольфа Мильмана, который входил в первую десятку художников объединения «Бубновый валет» и был ближайшим сподвижником и ассистентом Ильи Машкова, известно, пожалуй, лишь узкому кругу искусствоведов и коллекционеров.

Восстанавливать биографию Мильмана приходится буквально по крупичкам — по редким упоминаниям в прессе, по воспоминаниям художников-современников и родственников. Родился художник в Кишиневе в 1886 или в 1888 году. В начале 1900-х годов его семья переезжает в Москву. Вскоре по приезду Адольф Мильман поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Примерно в это же время, в 1907—1909 годах, в училище формируется содружество таких молодых художников, как художников «Бубнового валета» И.С. Исаджанов, в коллекции которого находилось несколько пейзажей Мильмана. На основании некоторых сведений можно предположить, что часть своих работ Мильман увез во Францию⁵.

Однако даже сохранившиеся работы позволяют составить представление об этапах творческого пути художника. В целом его можно разделить на два периода: первый — очень экспрессивный, отличающийся сложными цветовыми взаимоотношениями, к этому периоду относятся натюрморты, а также пейзажи Бретани, Москвы и волжских городов (1911—1914 гг.), второй — более кубистический, представленный в основном пейзажами Крыма (1915—1920 гг.). Как и большинство бубнововалетцев, он писал главным образом пейзажи, портреты и натюрморты. Однако излюбленным жанром Мильмана был пейзаж, в отличие, например, от Ильи Машкова и Роберта Фалька, которые предпочитали натюрморт и портрет.

В целом становление творчества Мильмана пришлось на 1910-е годы XX века, на то время, когда бубнововалетцы в своих экспериментах ориентировались на Запад, на изучение современного европейского искусства, и в первую очередь Сезанна. По мнению известного искусствоведа Г. Пospelова, «московские бубнововалетцы восприняли сезанновское «движение

⁵ Пospelов Г.Г. Бубновый валет. – М.: Сов. Художник, 1990. – С.21-22

живописи» прежде всего как живописный ход, как чередование мазков и пятен, лежащих на картине рядом друг с другом. Живопись переживалась ими как вполне обособленный от неподвижного мотива обозримый процесс, в котором и убыстрялось, и обнародовалось движение тысячелетнего времени»⁶. Для Мильмана это знакомство происходило, конечно, не напрямую, а опосредованно — в первую очередь через творчество Ильи Машкова, ассистентом и близким помощником которого он вскоре стал. Образцом столь тесных творческих взаимоотношений может служить большой пейзаж Москвы, изображающий предположительно район Мясницкой улицы. Очень похожий пейзаж Москвы, был написан Ильей Машковым, очевидно, из его мастерской в Харитоньевском переулке. Мастерская эта располагалась в башне, возвышающейся над пятым этажом; одну стену целиком занимало огромное окно. Из мастерской был выход на крышу, откуда открывалась панорама большей части Москвы. Именно отсюда, скорее всего, и писал Адольф Мильман. Молодой художник строит свой пейзаж так же, как и Машков, — словно с высоты птичьего полета, превращая многочисленные дома с крышами в калейдоскоп разнообразных кубистических объемов. В сравнении с монументальной, построенной на крупных цветовых пятнах композицией Машкова московский пейзаж Мильмана предстает более дробным, многоречивым. Однако глубокая панорама и мажорное напластование ярких цветовых кубистических форм в совокупности создают приподнятое, симфоническое звучание. Хотя точки зрения и композиционные ракурсы на пейзажах несколько различны, в целом они настолько родственны, что представляется возможным датировать мильмановский пейзаж по аналогии с машковским — около 1913 года.

На выставке «Бубнового валета» в 1914 году Мильман представляет целый ряд пейзажей — виды маленьких волжских городов, таких как Плес, Юрьеvec и др. Пейзажи эти отличаются разнообразием и яркостью цветовой

⁶ Поспелов Г.Г. Русский сезаннизм начала XX века // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. - СПб., 1998. - С. 159.

палитры, разработкой больших экспрессивных форм, за счет чего зачастую они кажутся перенасыщенными.

Помимо Волги и Крыма художник очень любил Францию, а точнее — Бретань, пейзажи которой были представлены в 1915 году на одной из самых представительных выставок русского авангарда «1915 год». А в 1916 году картина Мильмана «Городок на берегу моря. Бретань» была репродуцирована в альманахе «Московские мастера» со следующим комментарием: «Природа важна постольку, поскольку ее пейзажи есть повод для натюрмортов. Предметы — только в комбинации, способствующей выявить организм своей формы»⁷.

Особый интерес в плане выработки индивидуального стиля представляют крымские пейзажи художника. В Крым Мильман ездил ежегодно примерно с 1914 по 1920 год из-за туберкулеза легких. Известны его многочисленные пейзажи окрестностей селения Отузы (Восточный Крым, за Коктебелем), подписанные художником 1915 и 1916 годами. Пейзажи эти представляются в творчестве Мильмана наиболее кубистически конструктивными.



Москва. 1913(?)

Кроме пейзажей, сохранилось и несколько интересных натюрмортов — «Натюрморт с куклой», «Пасхальный натюрморт» и др. По тематике и живописной стилистике они тесно связаны с подобными натюрмортами Машкова.

⁷ Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции. - СПб., 1994. - С. 331-332.



Пасхальный натюрморт. 1915/16

Наряду с творческой деятельностью (возможно, с 1912-го до сентября 1917 года) Адольф Мильман совместно с Ильей Машковым преподает в частной студии живописи и рисунка, основанной последним еще в 1904 году. С 1917/18 годов А. Мильман, тоже вместе с И. Машковым, преподает на курсах в студии А.Э. Миганаджиана.

В 1917 году Мильман вслед за Машковым энергично включается в общественно-художественную жизнь Москвы⁸. Он заседает в Совете художественных организаций Москвы, принимает участие в организации ряда конкурсов для создания плакатов, посвященных «Займу свободы», а также активно участвует в деятельности общества «Мир искусства», Союза деятелей художественного образования и эстетического воспитания. С 1918 года Адольф Мильман принимает участие в организации Отдела изобразительных искусств при Наркомпросе. В то же время он не прекращает и выставочной деятельности в Москве. В феврале 1917 года в галерее Лемерсье проводится вернисаж «23-й выставки Московского товарищества художников», в том же году открывается «Выставка картин и скульптуры художников-евреев», на которых А. Мильман представляет ряд своих работ.

В 1918 году Мильман переезжает в Киев и какое-то время ведет там студию живописи, где среди его учеников были П. Челищев и С. Юткевич.

⁸ Там же. – С. 335

Оттуда он вскоре перебирается в Судак (Крым), где живет до 1920 года. Он много работает, а в феврале 1920 года даже устраивает свою персональную выставку в Феодосии.

Во время одной из своих последних поездок в Крым Адольф Мильман заражается летаргическим энцефалитом. Болезнь прогрессирует, и жена Мильмана, гражданка Франции русского происхождения, в 1921 году увозит его в Париж. Нам мало известно о французском периоде творчества художника, хотя, несмотря на болезнь, Адольф Мильман все-таки участвовал в русских выставках в Париже (общество «Мир искусства», галерея La Voetie и Осенний салон, 1921), в Лондоне (Whitechapel , 1921) и Гааге (1924)⁹. Кроме того, художник организовал свою студию, которая, к сожалению, просуществовала всего около двух лет⁹.

С 1922 года Адольф Мильман уже практически не работал и умер в Париже 15 января 1930 года.



И.И. Машков. Портрет художника А.И.Мильмана. 1916

⁹ Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. — М.: Наука, 1999. — С.30-31

В своё время в состав «Бубнового валета» входили такие выдающиеся художники - авангардисты как Попова Любовь Сергеевна (1889 - 1924 гг.) и Малевич Казимир Северинович (1878 - 1935 гг.)¹⁰.

Попова Л.С. занималась в студиях С.Ю. Жуковского (1907 г.) и К.Ф. Юона (1908-1909 гг.) в Москве, в Париже - в студии «Палитра», под руководством А. Ле-Фоконье, А. Сегонзака и Ж. Метценже (1912-1913 гг.), и, наконец, в московской студии В.Е. Татлина (1913 г.). В эти годы много путешествовала по России и Западной Европе. В 1914-1916 годах участвовала в целом ряде авангардистских выставок («Бубновый валет», «Трамвай В», «О, 10», «Магазин»). Познакомившись с К.С. Малевичем, зимой 1916-1917 годов приняла участие в организации недолговечного общества «Супремус». Ранние вещи художницы решены в духе фовизма и аналитического кубизма. Позднее перешла к более динамичной, «кубофутуристической» манере (Человек + воздух + пространство, 1913 г.; Портрет философа, 1915 г.; обе работы - в Русском музее) и полуабстрактному синтетическому кубизму. Манера художницы воспринимать мир как гигантский натюрморт, воссоздаваемый на полотне или в графическом листе в остроритмичных, а колористически - в декоративно - насыщенных, красочно - звучных формах, в полной мере проявились в произведениях середины 1910-х годов. Этапным в этом смысле явился цикл Живописная архитектоника, исполненный в 1916-1918-х годах. Именно разнообразие красочных ритмов отличает эти произведения от более строгого супрематизма Малевича. Малевич прошел путь практически через все стили того времени - от живописи в духе передвижников к импрессионизму и мистическому символизму, а затем к постимпрессионистическому «примитиву» (Мозольный оператор в бане, 1911-1912 гг., Городской музей, Амстердам). Также был участником выставок «Бубновый валет» и «Ослиный хвост», членом «Союза молодежи». Жил в Москве (до 1918 г.) и Ленинграде.

¹⁰ Поспелов Г.Г. Бубновый валет. – М.: Сов. Художник, 1990. – С.44-48

Разоблачая академические художественные стереотипы, проявил яркий темперамент критика-полемиста. В его работах первой половины 1910-х годов, все более задорно-новаторских, полуабстрактных, определился стиль кубофутуризма, соединивший кубистическую пластику форм с футуристической динамикой (Точильщик (Принцип мелькания), 1912 г., галерея Йельского университета, Нью-Хейвен, США; Лесоруб, 1912-1913 гг., Городской музей, Амстердам). Большое значение в эти годы получил у Малевича и метод «заумного реализма», поэтика абсурда, алогичного гротеска (Англичанин в Москве, там же; Авиатор, Русский музей, Петербург; обе работы - 1914 г.). После начала войны исполнил цикл патриотических агитлисток (с текстами В.В. Маяковского) для издательства «Современный лубок». Ключевой смысл для мастера имела работа над оформлением оперы Победа над Солнцем (музыка М.В. Матюшина, текст А.Е. Крученых и В.В. Хлебникова; премьера состоялась в петербургском Луна - парке в 1913 гг.); из трагикомического бурлеска о крушении старого и рождении нового миров возник замысел знаменитого Черного квадрата, впервые показанного на выставке «0, 10» в 1915 году (хранится в Третьяковской галерее). Эта простая геометрическая фигура на белом фоне - и своего рода апокалиптический занавес над прежней историей человечества, и призыв к строительству будущего. Мотив всесильного художника - строителя, начинающего с нуля, доминирует и в «супрематизме» - новом методе, призванном, по замыслу Малевича, увенчать собою все предыдущие течения авангарда (отсюда само название - от лат. *supremus*, «высший»). Теорию иллюстрирует большой цикл беспредметно - геометрических композиций, который завершается в 1918 году «белым супрематизмом», где краски и формы, парящие в космической пустоте, сведены к минимуму, почти к абсолютной белизне¹¹.

Осмёркин Александр Александрович (1892-1953 гг.), русский художник, мастер живописи, представитель группы «Бубновый валет». Был членом объединений «Бубновый валет», «Общество московских художников» и АХРР.

¹¹ Там же. – С. 67-68

Как и все «бубновалетцы», испытал сильное влияние П. Сезанна, а также французского фовизма и кубизма. Если в ранних его вещах доминирует кубистически - «натюрмортное», предметное начало (Натюрморт с бандурой, 1920 г.; Натюрморт с черепом, 1921 г.; обе работы - в Русском музее), то параллельно мощно усиливается и самоценная экспрессия цвета (Портрет Е.Т. Барковой (жены художника), 1921 г.; там же). Позднее в его образах, как и в живописи Р.Р. Фалька, главенствующую роль обретает цветовая стихия - при общей сдержанности и тонкой тональной оркестровке красочного слоя. Писал в основном камерные портреты и натюрморты, неброские по композиции, задумчиво-созерцательные пейзажи (Ветлы у пруда, 1925 г.; Мойка. Белая ночь, 1927 г.; оба пейзажа - в ГТГ), хотя время от времени и «отчитывался» историко-революционными полотнами (Взятие Зимнего дворца, 1927 г., Русский музей) или казенными портретами передовиков. В поздних его вещах отзвуки кубизма окончательно уступают место импрессионистической манере письма, в целом мажорной (букеты цветов и пейзажи Загорска; конец 1940 - начало 1950-х годов), но порой наделяемой и острым драматизмом (Портрет художницы Н.А. Удальцовой, 1948 г., ГТГ). Успешно выступал и как художник театра - в ленинградском Большом драматическом (1937 г.), а во время эвакуации в Казанском драматическом (1943 г.), - однако эпохальных вещей в этой области не создал. В 1918-1948 годах много работал как педагог - в Свободных художественных мастерских (позднее - Высшие художественно - технические мастерские, ВХУТЕМАС), ленинградской Академии художеств и Московском художественном институте имени В.И. Сурикова¹².

С «Бубновым валетом» в своих творческих истоках связаны А.В. Лентулов, Р.Р. Фальк, А.В. Шевченко, Н. Удальцова, В. Татлин, О. Розанова.

Судьбы у всех оказались разные, порой диаметрально противоположные — кто пошел путем терновым, а кто и на серебрянники польстился.

¹² www.elysium.ru

Одним из организаторов общества «Бубновый валет» был Лентулов Аристарх Васильевич (1882 - 1943 гг.)¹³. С середины 10-х годов важным компонентом изобразительного стиля «Бубнового валета» стал футуризм, одним из приёмов которого был «монтаж» предметов или их частей, взятых из разных точек и в разное время, и именно этим приёмом характеризовались многие известные работы Лентулова (Отдыхающий солдат, 1910 г., ГТГ), и его жены, художницы Н.С. Гончаровой (Мытьё холста, 1910 г., ГТГ). Его ранние полотна близки принципам картины - панно в духе кружка «Голубой розы». Переосмыслив кубизм и фовизм (с сильными цветовыми эффектами последнего), Лентулов разрабатывает самобытный тип футуристического панно, трактующего мир как калейдоскоп динамических красок и форм (Победный бой, 1914, частное собрание, Москва). Вот мнение М. Волошина об этом художнике: «У А.В. Лентулова нет этого задорного жонглирования талантом (в отличие от Машкова). Он идет по одному пути, а не сразу по нескольким.... В этюдах на берегу моря - много совсем настоящего воздуха и света. Он ищет гармонизации не в притупленных красках, а в наивысшем напряжении отдельных тонов, что иногда ему и удается. Он тяготеет к большим пространствам, и колорит его декоративен». Особую известность получили его образы старинной церковной архитектуры, претворенные в феерически - праздничные и в то же время подспудно - катастрофические зрелища, - храмы здесь как бы рассыпаются, или, напротив, созидаются из красочной стихии (Василий Блаженный, 1913 г.; Звон (колокольня «Иван Великий», 1915 г.; обе - ГТГ); декоративность полотен усилена кусочками бумаги, ткани и фольги, введенными в живопись. Художник мощного, жизнелюбивого темперамента (наглядно выраженного в его Автопортрете, 1915 г., ГТГ), Лентулов принял революцию как праздник обновления. В 1910-е годы плодотворно работал также как сценограф (оформив, в частности, постановку Прометея А.Н.Скрябина на сцене Большого театра, 1918 г.).

¹³ Александров В.Н. История русского искусства. – М.: Хорвест, 2003. – С. 436-437



Лентулов А.В. Церкви.
Новый Иерусалим. 1917. Масло

Машков Илья Иванович (1881 - 1944 гг.) был одним из наиболее значительных и в то же время самых характерных живописцев круга «Бубнового валета». По мнению М Волошина, «наиболее живописец из всех «Валетов», пожалуй, Илья Машков. Ему ближе всех знакомы масляные краски, и они ему повинуются». Уже в ранних произведениях Машкова проявилось его замечательное умение строить форму цветом - плотным, сильным, выразительно раскрывающим материальную плотность мира. В отличие от ряда других «бубновалетцев», влияния западного авангарда влекли его не столько к кубизму с его сдержанными тональностями, а к фовизму. Фовистская красочная стихия господствует в его портретах конца 1900 - начала 1910-х годов (Мальчик в расписной рубашке, 1909 г.; Дама с фазанами (Ф.Я.Гессе), 1911 г.; оба - в Русском музее), порой сочетаясь с чувством гордого самоутверждения (Автопортрет с П.П. Кончаловским, 1910 г., частное собрание, Петербург). Яркой, но в то же время и конструктивно - четкой декоративностью выделяются его натюрморты (Ягоды на фоне красного подноса, 1910-1911 гг., Русский музей). Художник охотно использует приемы примитива и изо-фольклора (живопись вывесок и подносов), благодаря чему смысловые планы гротескно смещаются, и, к примеру, чучела фазанов в портрете Гессе кажутся не менее «живыми», чем сама дама. Игровое, отчасти «протофутуристическое» начало, присущее раннему творчеству Машкова, с годами стихает. Примкнув в 1924 году к традиционалистам АХРР, он придает своим композициям более

академичный, классически уравновешенный вид. Известные его «парадные натюрморты» со «снедью московской» - Хлебы и Мясо и дичь (оба - 1924 г., ГТГ) - воспринимались как красочные символы сравнительного благополучия и сытости, наступивших в годы НЭПа. Плодотворно работал как живописец и позже, вместе с тем с годами как бы отступая в тень официально - выставочной жизни. Прославился и как педагог, завел свою школу - студию уже в 1902 г.; преподавал в ней, а в 1918 - 1930 гг. - во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно - технические мастерские)¹⁴.



Машков И.И. Город в Швейцарии 1914

Ещё одним выдающимся живописцем начала XX века, также состоявшим в творческом объединении «Бубновый валет», является Фальк Роберт Рафаилович (1886 - 1958 гг.). Уже в ранней живописи Фалька сложился его дар замечательного «цветовика». Драматургия цвета всецело доминирует и в его кубистских полотнах (Поэт М. Рефатов, 1915 г.; Дама в красном, 1918 г.; обе работы - в ГТГ). Как и другие бубновалетовцы, мастер не пошел далее первой, «аналитической» стадии кубизма, - и последующие, более радикальные, авангардные направления воспринимал обычно достаточно критически. В постреволюционные годы его колорит достиг особой экспрессии, превращаясь в некое откровение - прекрасное и в то же время трагическое (Красная мебель, 1920 г., ГТГ). При этом Фальк одинаково успешно выступал в разных жанрах (портрет, пейзаж, натюрморт), а также в сфере театральной живописи

¹⁴ Машков И.И. Автобиография // Советские художники. Живописцы и графики. - М., 1987. Т. 1. - С. 194-195.

(оформление спектакля Ночь на Старом рынке И.Л. Перетца в Государственном еврейском театре (Госет), 1922 - 1925 гг.; и др.). Со временем все большую роль в его полотнах получает эффект красочного мерцания, проступающего изнутри затененной формы (Обнаженная в кресле, 1922 г., там же). Образ порой уподобляется ирреальному видению (Воспоминания, 1930 - 1931 гг., там же). Не слишком интересуясь «большой темой» и даже сюжетом как таковым, Фальк предпочитает достаточно простые мотивы, превращая их в колористически - изысканные, хотя и вполне натурные феерии, - таковы большие циклы его французских и среднеазиатских пейзажей 1930-1940-х годов. Феерически - красивы, «самоцветны» и его портреты, неизменно предполагающие тонкое духовное сродство между автором и персонажем (Дама в белой шали, 1946-1947 гг., Русский музей, Петербург; Искусствовед А.Г. Габричевский, 1952-1953 гг., ГТГ). Он часто писал и автопортреты, духовно разметив ими свою жизнь (Автопортрет в красной феске, 1957 г., там же). Его созерцательно-камерное, уединенное искусство к 1950-м годам окончательно обнаружило свою полную несовместимость с канонами соцреализма. На его пути к публике и творческой молодежи (вплоть до 1940-х годов он много сил отдавал преподаванию: во ВХУТЕМАСе - Высших художественно-технических мастерских - и других институтах) воздвигалось все больше препон. В поздние годы мастер стал, по сути, одним из предтеч «неофициального искусства» и вдохновителем тихой художественной оппозиции; «вечера у Фалька» вписались в летопись «оттепельной» Москвы немаловажной строкой¹⁵.

¹⁵ Популярная история русской живописи / Авт.-сост. Е.А. Конькова .— М. : Вече, 2002 .— С.315-317



Фальк Р.Р. «Пейзаж» 1930-е гг.

Кончаловский, Машков, Куприн в зрелый период творчества отказываются от увлечения примитивизмом, использованием коллажа и переходят на позиции соцреализма, известны как педагоги и члены АХ СССР со всеми истекающими отсюда последствиями.

Петр Петрович Кончаловский (1876-1956) получил образование в Академии художеств, в мастерской П.О. Ковалевского. До этого он учился в Париже в академии Жулиана. Уже в самом начале 1910г. у него вырабатывается собственный творческий метод, складывается живописная система. В портрете Г.Б. Якулова (1910г, ГТГ) Кончаловский достигает яркой, хотя и одноплановой характеристики человека, используя немногие черты его внешнего облика, заостренные им почти до гротеска и типичные детали обстановки¹⁶.



¹⁶ Поспелов Г.Г. Бубновый валет. – М.: Сов. Художник, 1990. – С.139

Натюрморт с трубкой

Александр Васильевич Куприн (1880-1960) тоже окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Он создавал натюрморты, пейзажи. Компануя свои натюрморты, художник часто соединял в них сосуды и плоды на фоне расписных подносов, изображал любимые бумажные цветы. Он сообщал своим произведениям приподнятое настроение, радуясь звучным цветовым аккордам, раскрывающимися ему в казалось бы привычных, хорошо знакомых предметах.



Когда Ларионов, Гончарова и их сподвижники вышли из «Бубнового валета», они организовали свое, более левое объединение «Ослиный хвост». Они отдали дань буквально всем современным им эстетическим тенденциям, переходя от увлечения примитивом к лучизму, кубизму, футуризму и др.

Михаил Ларионов (1881-1964) писал пейзажи, натюрморты, как театральный художник был участником дягилевских антреприз.

В период 1907-11 г.г. под впечатлением недолгой и запоминающейся солдатской жизни Ларионов создает солдатскую серию, в которой изображения солдат выполнены в виде примитивных рисунков с нарочитой безграмотностью подписей. В 1910 году художник увлекся одной из разновидностей абстракционизма — «лучизмом», основоположником которого он считается.

Введение живописи в круг задач, присущих ей самой, и жизнь ее по законам чисто живописным имеет в виду лучизм. Часто официально Лучизм исходит из следующих положений: Излучаемость благодаря отраженному свету (в междупредметном пространстве это образует как бы цветную пыль). Учение об излучаемости. Радиоактивные лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность. Предмет, таким, как принято его изображать на картинах, руководствуясь тем или другим приемом, предмет существующий как таковой мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения»¹⁷, - так писал М. Ларионов о самом понятие Лучизм.

Групповой манифест «Лучисты и Будущники» был опубликован в альманахе «Ослиный хвост и мишень» в 1913 г. В том же альманахе Ларионов поместил собственное сочинение «Лучистая живопись», обосновывающее его подход к беспредметному искусству.

В противовес позднейшим «оправданиям грехов своей юности» социалистически-остепенившегося Кончаловского, о том, что группа Ларионова хотела в основном «шумихи и скандала», уместно будет привести концепции Ларионова, Гончаровой и Шевченко (не мемуарные, а как раз образца 1913 года).

Наталья Сергеевна Гончарова (1881-1962гг) писала пейзажи, натюрморты, театральные декорации.



Гончарова Н С Весна Петровский парк

Художница перевела на язык сцены яркие краски и самобытные формы русского лубка, декоративных росписей игрушки. В 1914 г. она создала

¹⁷ Популярная история русской живописи / Авт.-сост. Е.А. Конькова .— М. : Вече, 2002 .— С. 351-352

декорации и костюмы для постановки «Золотого петушка» (антреприза Дягилева). Она усилила звучание цвета, подчеркнула наивную фантастичность писаной архитектуры дворца, примитивную красоту его росписей. Официальная церковь болезненно реагировала на картины Гончаровой на библейские темы. Однако центральное место в ее творчестве рассматриваемого периода принадлежит крестьянской теме¹⁸.

Сохранив за своим союзом название «Бубновый валет», входящие в него художники после ухода Ларионова и Гончаровой стали распространять уже не Ларионовскую, а иную версию его смысла. А именно, что валет бубновой масти означает «молодость и горячую кровь». И когда «бубновые валеты» дебютировали в Петербурге, то одним своим видом москвичи внесли очень много жизни на выставку. И, наверное, поэтому эта версия названия сохранилась в дальнейшем в истории русского искусства.

О необыкновенном творческом потенциале членов объединения «Бубновый валет» можно судить хотя бы по количеству уникальных художественных направлений, принципы которых были сформированы его членами в дальнейшем. Это и теория лучизма Ларионова, и абстракционизм Кандинского, и супрематизм Малевича и многие другие, возможно не столь глобальные, но весьма значительные концепции. Вероятно, именно яркость и одаренность участников группы привела к тому, что уже в 1911 г. часть ее членов (Гончарова, Ларионов, Малевич и др.), тяготевших к кубофутуризму, примитивизму и абстрактному искусству, организовали самостоятельное объединение «Ослиный хвост». После перехода в 1916-1917 гг. наиболее значительных художников из числа умеренных (Кончаловский, Машков, Лентулов, Фальк и др.) в объединение «Мир искусства», «Бубновый валет» прекратил свое существование, оставив заметный след в истории не только русского авангарда, но и мирового художественного искусства. Формально группа распалась в 1917 году, но в 1925 г. его «коренные» члены создали объединение «Московские живописцы» (с 1928 г. - «Общество русских

¹⁸ www.elysium.ru

художников»), тем самым закрепив привычку считать фактурную, сочную живописность «сугубо московской» эстетической традицией. Если в 1910-е годы мастера этого круга пребывали в живом диалоге с другими авангардными течениями (как это было, в частности, в случае с футуризмом Лентулова), то позднее они, следуя общей тенденции, приняли программу «тематической картины» в духе соцреализма. Параллельно сохранялся, однако, и их действенный неофициально - «подпольный» творческий потенциал, ярко проявившийся в годы «оттепели».

Они оказали большое влияние на развитие изобразительного искусства в России и стали одним из ярчайших явлений русского авангарда.

«Бубновый валет» по сути способствовал тому, что русское искусство стало частью мирового авангардного искусства.

Итак, они ворвались в искусство XX века весёлым скандалом. Молодые, талантливые и нахальные. Протестующие против декадентского мистицизма и надоевшего классицизма. Объединяющим началом для них служили общая воля к «новому искусству» и неприязнь к консервативным традициям академизма и передвижничества (впрочем, повышенный эстетизм и многозначительность модерна и символизма, главных художественных направлений первой декады XX века в России, тоже вызывали у «валетов» реакцию отторжения). Художники, прошедшие школу Серова и Коровина, захотели большей свободы - соединить модный тогда кубизм с традицией русского народного творчества. Их идеей, по истине революционной, стала мысль о том, что картины предназначены не для тонких ценителей и критиков, а для всех. Стало быть, преобладающие жанры - натюрморты, простые, как вывески в продуктовых лавках, а также портреты, пейзажи, народные картинки, похожие на лубок. Все это - в противовес академическим жанрам: историческим полотнам, разным аллегорическим и литературным сюжетам, а также произведениям на социальные темы, чем славились, например, в 19 веке русские художники-передвижники. Обратившись к эстетике постимпрессионизма, фовизма и кубизма, а также к приёмам русского лубка и народной игрушки,

бубнововалетовцы решали задачи выявления материальности природы, построения объёмной формы на плоскости с помощью цвета, передачи «вещественности» природы, её фактурной осязаемости. Исходный принцип их искусства составлял утверждение предмета в противовес пространственности. В связи с этим изображение неживой природы - натюрморт - выдвигалось на первое место. Овеществлённое, «натюрмортное» начало вносилось и в традиционно психологический жанр - портрет. Главным руслом поисков бубнововалетовцев стал «русский сезаннизм» (с Полем Сезанном как верховным вдохновителем) и ранний, «аналитический» кубизм, сохраняющий предметную натурность изображения. Наиболее характерные представители этого объединения (П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, А.В. Лентулов, И.И. Машков, А.А. Осмеркин, В.В. Рождественский, Р.Р. Фальк) стремились выявить первоначальную «вещность» мира, подчеркивая пластические, фактурные свойства цвета, момент красочной лепки форм. Отсюда - своеобразная «натюрмортность» их искусства, даже если речь и не шла о натюрмортах как таковых. Материальная и как бы «плотская» стихия их произведений иной раз не исключала, впрочем (в особенности у Фалька), и острого психологизма. Наряду с Сезанном, на стиль работ «Бубнового валета» оказали влияние Гоген, Матисс и французский примитивизм в целом. «Вывески лавок это и есть наше собственное... Это и есть то, что мы внесли в сезаннизм», - писал Илья Машков. Но на самом деле, после ухода главных вдохновителей движения и радикалов Гончаровой и Ларионова, привнесших в искусство этого направления грубоватый, яркий примитивизм народной культуры, проявился настоящий «добротный» примитивизм. Художники, примкнувшие к объединению случайно и ненадолго, - Экстер, Розанова, Бруни и другие - не слишком укладывались в общее русло. Костяк движения - Фальк, Машков, Кончаловский, Лентулов, Рождественский, Куприн - последователи Сезанна в чистом виде, но без его отстраненности и холодка, темпераментные, а местами даже буйные. При всей несхожести они во многом похожи. Даже тематически их интересы сосредотачиваются все больше вокруг пейзажа и

натюрморта. Цвет, фактура, пластика, форма ставятся выше психологических материй и метафизических тонкостей.

Список литературы

1. Александров, В.Н. История русского искусства / В.Н. Александров. – М.: Хорвест, 2003. – 736 с.
2. Болотина, И.С. Илья Машков / И.С. Болотина. - М., 1977. – 589 с
3. Карта планетной системы «Бубнового валета» / Публ. и коммент. Ф. Балаховской // Артхроника. - 2004. - № 1. - С. 40—45.
4. Машков, И.И. Автобиография / И.И. Машков // Советские художники. Живописцы и графики. - М., 1987. Т. 1. – 368 с.
5. Мурина, Е.Б. Аристарх Лентулов: Путь художника. Художник и время / Е. Б. Мурина, С. Г. Джафарова.— М. : Сов. художник, 1990 .— 268 с.: ил.
6. Пospelов, Г.Г. Русский сезаннизм начала XX века / Г.Г. Пospelов // Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. - СПб., 1998. – 291 с.
7. Северюхин, Д.Я., Лейкинд, О.Л. Художники русской эмиграции / Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. - СПб., 1994. – 561 с.
8. Популярная история русской живописи / Авт.-сост. Е.А. Конькова. — М.: Вече, 2002 .— 511 с.
9. Пospelов Г.Г. «Бубновый валет»: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Пospelов.— М. : Советский художник, 1990 .— 272 с.
10. Пospelов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России / Пospelов Г.Г.; РАН. Гос. ин-т искусствознания. — М. : Наука, 1999 .— 128 с.
11. Русские художники от «А» до «Я» / Н.А. Алленова, Н.А. Борисовская, Т.И. Володина и др. — М.: Слово, 1996 .— 215 с.

12. Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / Российская академия наук. Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ. Комиссия по изучению искусства авангарда 1910-1920 -х годов; Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. — М.: Наука, 2003. — 575 с.: ил. — (Искусство авангарда 1910-1920-х годов)