





Правительство Волгоградской области
Волгоградский музей изобразительных искусств им. И.И.Машкова
Благотворительный фонд «7 ветров»
Галерея ArtRA

Глеб Вяткин, Петр Зверховский в проекте

2012

«Бубновый валет. Постскриптум»



Глеб Вяткин, Петр Зверховский
в проекте БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ P.S.

Правительство Волгоградской области
Губернатор
Боженев Сергей Анатольевич

Министерство культуры
Волгоградской области
Министр
Гепфнер Виктор Петрович

Автор идеи
Яхонтова Любовь Аркадьевна

Кураторы проекта
Малкова Ольга Петровна
Яхонтова Любовь Аркадьевна

Волгоградский музей
изобразительных искусств им. И.И.Машкова
Директор музея
Орлова Елена Владимировна
Главный хранитель музея
Кострыкина Ирина Владимировна
Заместитель директора по научной работе
Малкова Ольга Петровна

Благотворительный фонд «7 ветров»
Малыгин Николай Евгеньевич
Жерносек Олег Анатольевич
Яхонтова Любовь Аркадьевна

Галерея ArtRA
Яхонтова Любовь Аркадьевна

Авторы статей
Малкова Ольга Петровна
Яхонтова Любовь Аркадьевна

Фотосъемка
Таращенко Петр
Мурадян Рафазль
Степин Андрей

Корреткор
Долгих Елена

Дизайн, верстка и печать
Jam Creative & Production Group

Выражаем глубочайшую признательность
ГРМ, ГРТ, гг. Авену Петру, Малыгину Николаю,
Жерносеку Олегу ,Белоусову Олегу,
Иванову Анатолию, Панелли Пьеру Доменику,
Хоботову Анатолию Васильевичу
давшим разрешение на публикацию
произведений из их коллекций



Дорогие друзья!
Проект «Бубновы в вале. Постскрипту», который реализуется Волгоградским музеем изобразительных искусств имени И.И. Машкова при поддержке благотворительного фонда «7ветров», имеет большое значение в культурной жизни нашего региона.
Музей обращает зрителя к лучшим достижениям отечественного искусства, к которым относится и наследие художников объединения «Бубновы в вале», одним из лидеров которого был наш знаменитый земляк Илья Машков. Многогранная творческая и педагогическая деятельность этих мастеров кисти способствовала сохранению отечественной художественной традиции. В их искусстве заложены такие непреходящие ценности, как высочайший профессионализм, подлинный патриотизм, бескомпромиссность в отношении качества своей работы. Они нашли отражение и в творчестве мастеров следующих поколений – таких, как Глеб Вяткин, Петр Зверховский и другие. И сегодня диалог художников разных поколений демонстрирует неразрывную связь современного искусства и традиций.

Сохранение, осмысление, развитие отечественной культуры никогда не было возможно без поддержки со стороны благотворительных фондов, частной инициативы, коллекционеров. Проект, осуществленный на принципах частно-государственного партнерства, демонстрирует плодотворность такого сотрудничества. Желаю всем организаторам проекта творческих удач, а зрителям и читателям – самых ярких впечатлений!

Сергей Боженев,
Губернатор Волгоградской области



© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
© Государственная Третьяковская галерея, Москва
© Волгоградский музей изобразительных искусств
им И.И. Машкова
© Галерея ArtRA



В 2007 году ООО «Финансовая компания «GLASS» и ЗАО «Камышинский стеклотарный завод» совместно с галереей ArtRA (Волгоград-Москва) задумали воплотить в жизнь идею поддержки отечественной художественной школы.

Первым, пока ещё «осторожным», шагом стала организация выставки трансформеров волгоградца, члена Союза художников России Владислава Коваля. В Камышинской художественной галерее было выставлено 12 полотен мастера, представляющих авторскую находку Коваля – искусство T-art.

Интерес к творчеству Владислава Коваля, а также множество откликов, опубликованных в региональных СМИ и поступивших от жителей Волгограда и Камышина, показали: идея востребована в обществе, её поддерживают люди, которые хотят иметь представление об отечественном искусстве, а, значит, направление было избрано правильно.

В этом же 2007 году удалось осуществить издание альбомов двух самобытных волгоградских художников – Gleb Viatkin и Петра Зверховского, чьё творчество долгие годы относили к неофициальному искусству. Вскоре выставка Viatkin и Зверховского под названием «Сквозь пространство и время» была представлена широкой общественности в городе Камышине. Она привлекала не только масштабом, но и идеей диалога двух таких близких и таких разных художников, возможностью проследить, как поразному трансформировались традиции западноевропейского искусства XX века в их творчестве, окрашенные неповторимой творческой индивидуальностью каждого. Естественным продолжением этой выставки были камышинские пленэры, послесловием которых стала серия полотен об этом небольшом волжском городке.

Затем началась работа над персональной выставкой Gleb Viatkin, посвящённая 75-летию художника.

Фонд плодотворно сотрудничает и с молодыми графиками Стасом Азаровым и Алексеем Шиловым, работающими в технике офорта, линогравюры, шелкографии, сухой иглы и других видах эстампа.

Работа с талантливыми, творческими людьми показала, что в наше время жизнь художников во многом материально не обустроена. Находящиеся в вечном духовном поиске, они не защищены от реалий сегодняшнего дня. Многие не имеют возможности выставлять свои работы, публиковаться. Нам стало очевидно: необходимо поддержать их, чтобы эти имена не канули в забвение. Поэтому для некоторых художников мы учредили именные стипендии Фонда.

Создавая Фонд, мы отдавали себе отчет в том, что сегодня без частных инициатив и усилий частных структур невозможно сохранить тот пласт отечественного искусства, который уже завтра уйдет безвозвратно.

Цель нашей работы проста и понятна: мы хотим содействовать продвижению пока малоизвестных и талантливых художников, поддерживать молодых и подающих надежды, а также оказывать посильную помощь в организации выставок, экспозиций, публикаций. Словом создавать благоприятные условия для их творческой реализации.

Учредитель Фонда
Николай Малыгин

*«Тот, кто когда-то думал и действовал,
И поныне мысль и действие,
Ничто истинно сущее не умирает»*
Джон Ди

Яхонтова Л.А. «Бубновый валет». Постскрипtum.

2011 год для Волгоградского музея изобразительных искусств, получившего, наконец, имя И.И. Машкова, прошел под знаком 100-летия «Бубнового валета» и был отмечен рядом значительных проектов, пробудив новую волну интереса к этой далеко не исчерпанной теме. Собрание работ И. И. Машкова, родившегося на волгоградской земле, а затем и его соратников по «Бубновому валету», стало приоритетным направлением с первых шагов жизни молодого музея. Но уже с 70-х забрезжила идея, дразнящая открывающимися глубинами, – собрать работы бубнововалетского круга, работы учеников и их последователей с начала века до наших дней. Орбиты близкие и дальние, пересекаясь, рисовали некую голографическую картину бытования модернистской традиции в сложном контексте эпохи. Идее этой не дано было осуществиться в полной мере, но в коллекции музея появились работы от А. Шевченко, А. Лабаса, Н. Удальцовой, А. Гончарова до Е. Моисеенко (ученика Осмеркина). И вот спустя сорок с лишним лет музеем вновь обращается к этой теме проектом «Бубновый валет. Постскрипtum». Это – попытка ответить на вопрос каковы же пространственно-временные границы влияния такого явления как «Бубновый валет», и одна из возможных версий развития традиции во второй половине XX века.

В нашем проекте сопоставлены работы двух волгоградских художников Глеба Вяткина и Петра Зверховского, чья творческая реализация связана со второй половиной XX столетия, – и работы бубнововалетцев из собрания ВМИИ*. По праву ли? Есть формальная логика событий. Вяткин и Зверховский – наследники по прямой: ученики Г. А. Савинова, в свою очередь, одного из лучших учеников А. А. Осмеркина, ученика и соратника И. И. Машкова по «Бубновому валету». Однако, и у А. Осмеркина, и у Г. Савинова учеников было немало. В том числе были они и в Волгограде. Но... званных много – избранных мало. В реальной практике пути их часто расходились. Не каждому удавалось пронести через всю жизнь это особое отношение к миру и ремеслу, не подражать, а развивать то глубинное качество, что принесли бубнововалетцы в русскую культуру.

«Бубновый валет» в истории русского искусства ассоциируется прежде всего, с брутальными, пастозно написанными бравурными натюрмортами, пейзажами, портретами, и в этом смысле трудно найти что-либо более противоположное, чем творчество Вяткина и Зверховского. Но самое главное, что их роднит, – отношение к живописи, которая является главным сюжетом картин, основным носителем образа, живопись, говорящая только собственным языком, понятая, как искусство цветопластических проблем, через решения которых реализуются взаимодействия художника и мира. Вяткин и Зверховский работают, не оглядываясь на «валетов», – они просто смотрят в одну с ними сторону. Ставят сходные вопросы, обращаясь часто к одним и тем же мотивам и истокам, решают сходные задачи такого самостоятельного организма как картина, скорректированные временными эманациями, но неизменно истекающими из имманентно-живописных закономерностей формообразования.

Если мы попробуем сформулировать сугубо «валетскую» платформу, то столкнемся, на первый взгляд, с некоей размытостью позиции. Начиная с того, что само объединение было общностью очень разных творческих индивидуальностей. Таких, скажем, как

И. Машков и Р. Фальк, А. Лентулов и А. Куприн. И здесь уместно говорить о взаимодействии творчества Вяткина и Зверховского со всей многообразной палитрой бубнововалетского наследия. Экспозиции «валетских» выставок не ставили целью консолидации какого-нибудь одного направления или стиля. В выставках «валетов» за годы их существования принимали участие очень разные художники, как русские, так и европейские. Список этот впечатляет: К. Малевич, В. Татлин, А. Древин, Н. Гончарова, М. Ларионов, Ж. Брак, Р. Делоне, А. Матисс, А. Руссо, П. Синьяк, П. Пикассо, А. Дерен... Русские живописцы, работающие на западе: В. Кандинский, А. Явленский, М. Веревкина, М. Шагал...

В этом перечне столь различных устремленностей была своя логика и внутренняя связь. В уставе творческого объединения очень точно сформулирована цель – распространение современных понятий по вопросам изобразительного искусства. И в этом они были последовательны. «Пока Россия радовалась завитушкам Сомова и Бенуа, – замечает Н. Н. Пунин, – Европа выдвинула другие принципы художества, и все больший простор открывался проявлению творчества чистых живописцев»¹. Эти новые принципы содержал в себе *модернизм*, ставший ведущей научной и художественной идеей столетия. Модернистская культура являлась воплощением революционного переворота, начавшегося во второй половине XIX века, который был обусловлен стремительно углублявшимся процессом познания, подводя человека к осознанию относительности очевидного. Привычное оказывалось лишь звеном в цепи непознанного. Так же, как истинность многих научных идей не могла проявиться наглядно и лежала вне сферы повседневного опыта, так и в искусстве категория «похожести» становилась несостоятельной – новое миропонимание требовало иной визуализации. Сила творческого преображения давала связь и жизненную очевидность фрагментам скрытой действительности, а это диктовало активизацию всех формообразующих элементов. Сама живописная поверхность, фактура в силу своей коннотативности становится предметом особой заботы художника. Живопись перестает описывать видимое, стремясь изобразить действительность скрытую, включающую и пластические озарения автора, превосходящие часто вербальные формулы. Модернистская платформа содержала огромные потенциальные возможности морфогинеза-отсюда то обилие направлений и стилей, опирающихся на новую систему ценностей, которые это понятие включает. Диффундируя, переплетаясь, взаимодействуя, они развивали идеи, выдвинутые временем, – таков мировоззренческий и художественный контекст, сформировавший позиции «Бубнового валета». Постепенный отход от очевидности в сторону умозрительности стал одной из характернейших черт гносеологического мышления на протяжении всего прошлого столетия, что наблюдаем мы на примере нашего проекта и следующего этапа – доминирования концепции над художественной самооценностью.

По единодушному признанию исследователей, «Бубновый валет» явился своеобразным проводником европейского модернизма в России. И это была, пожалуй, самая важная миссия «валетов», исторически необходимая. Благодаря широкому творческому размаху бубнововалетцы втягивали в сферу своего влияния значительные художественные силы, сыграв роль некой инициа-

ции, взяв на себя функцию провокативную, просветительскую, вербующую, отсюда то количество уникальных направлений, принципы которых были сформулированы членами объединения в дальнейшем. Это и теории лучизма Ларионова, и абстракционизм Кандинского, и супрематизм Малевича. Впервые в русском искусстве поставив задачу вписать свое творчество в контекст мирового художественного процесса, бубнововалетцы открыто афишируют свою связь с западной традицией. Они обращаются к урокам Сезанна, который первым создает новый мир – самостоятельный мир картины, осваивают язык кубизма, учатся методам живописного анализа, ибо это азы искусства новой парадигмы.

Насильственно прерванная в начале 30-х годов модернистская традиция привела к десятилетиям выпадения из культурной истории. И, наверстывая упущенный историзм, Вяткин и Зверховский в середине XX века по сути решали ту же задачу, что и валеты в начале столетия. И точка исхода была той же – глубочайшее постижение уроков Сезанна и кубизма. Ни одно из предшествующих объединений в русском искусстве рубежа веков, по общему мнению исследователей, не было столь сильно связано с французской живописью, за что «валеты» на протяжении всей жизни не раз подвергались критике. Но, а могло ли быть иначе? Влияние французского искусства не только на новую русскую живопись, но и на весь мировой художественный процесс было огромно. Вяткин и Зверховский, ощущая потребность реинтеграции художника в культурную историю, формулируют свою персональную программу как необходимость обращения к тому вкусовому полю, пример которого дала мощная художественная культура Парижа начала века. Ориентир сформирован школой, восходящей в своей основе к «Бубновому валету».

Отстаивание специфики живописи, утверждение интересов новейшего искусства привели бубнововалетцев к преподавательской деятельности. Она являлась по сути естественным и необходимым продолжением их творческой практики. Преподавание становилось тем каналом связи, по которому транслировались не только ремесленные приемы живописи, но, что самое важное, передавалась система ценностных ориентаций, сформированная в пору существования валетов в пространстве европейской культуры, что приобретало особый смысл в советский период вынужденной изоляции. Педагогической деятельностью занимались все бывшие бубнововалетцы. 30 лет отдал воспитанию молодых художников А. Осмеркин, по его собственному признанию, с единственной целью – воспитать людей с философией культуры, людей искусства. Несомненно, «Бубновый валет» единственное объединение в русском искусстве рубежа XIX-XX столетий, о котором можно говорить как о некоей школе, «вместилище коллективного опыта в свете новой художественной традиции»². Школа, которой уготовано было весьма не простое существование в советскую эпоху, школа, пережившая все драматические перипетии столетия. Настали времена, когда за отстаивание идей Сезанна можно было поплатиться жизнью. Ученик Машкова и Осмеркина, последний ученик, вошедший в «Бубновый валет», М. Фейгин, умерший в 2008 году, вспоминает: «...Многие тогда калялись, соглашаясь, что все западное никуда не годится... а некоторые восстанавливали против такой однобокости. Например, мой учитель Осмеркин – один из немногих, кто посмел в морду дать всем нашим хозяевам. Он сказал: «Сезанн – великий художник, и ничему плохому я своих учеников не учу. Плюнул и ушел. И началась на него травля. По всей Москве глобальная. В каждом учреждении, которое имело отношение к искусству - красочном, рамочном, механическом, литературном - всюду прорабатывали и костили, как только могли. И у него начались инсульты, и в конце концов он скончался... Нас считали испорченным поколением, тех, кто учился у Осмеркина, хоть мы и закончили ВХУТЕМАС»³. В 1947 году в связи с обвине-

нием в формализме и пропаганде западных веяний Осмеркин был отстранен от преподавательской деятельности, которую он вел и в Москве, и в Петербурге.

Одной из особенностей нашей параллели – Вяткин, Зверховский – валеты, является как раз то, что оба они представители питерской школы, а «Бубновый валет» по праву считают московским обществом, которое привнесло в московскую школу неповторимость, принципы которого легли прочным основанием в ее фундамент. Петербург и Москва представляли в начале прошлого века во многом противоположные полюса. Тяготение к живописи отличало Москву от более графичного Петербурга, но и на протяжении всего XX века противостояние московской и питерской школ было очевидным. И, может быть, именно Осмеркин, один из самых изысканных бубнововалетцев, с его тяготением к более тонкой и сдержанной цветовой гамме, своеобразным чувством ритма и не столь явным увлечением телесностью материального мира, как нельзя лучше подходил на роль бубнововалетского эмиссара в этом, сохранявшем дух аристократизма и западничества, городе, что и создало здесь своеобразную версию бубнововалетской школы. Многие ученики Осмеркина вспоминают, что его мастерская в Академии была неким оазисом, в котором расцветала настоящая живопись, связанная с именами замечательных московских художников. «В ленинградской Академии художеств, – пишет А. Осмеркин, – существует точка зрения, что сперва надо обучить будущего художника ремеслу, а потом уже обучать искусству... Я категорически возражаю против этого. Я придерживаюсь того мнения, что выращивание молодого художника – это прежде всего воспитание в нем художественной культуры»⁴. Слова «я учился у Осмеркина» стали своего рода паролем, ключом принадлежности к некому товариществу. Многие ученики Осмеркина продолжили педагогическую линию «валетов». В Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной, воспитавшем Вяткина и Зверховского, в середине века преподавали Иван Годлевский, ученик И. Машкова и А. Осмеркина, Георгий Рублев, Глеб Савинов.

Для П. Зверховского и Г. Вяткина учеба в ЛВХПу у Г. А. Савинова была абсолютно осознанным выбором среды, наставника, вкусового поля. Оба пришли к Савинову в возрасте двадцати шести лет, людьми сложившимися, в поисках реализации своих представлений об искусстве. Правда, с разницей в 10 лет и дорогами разными. Зверховский прошел долгий путь ученичества: – Краснодарский художественно-графический факультет, отделение станковой живописи Киевского института. После окончания учебы в Киеве он присматривался к работам выпускников столичных вузов, пытаясь найти художественный язык, близкий его внутренним ощущениям современного искусства. Работы монументального отделения Мухинского училища его очаровали и творческим уровнем, и европейской культурой. Он решился в третий раз начать все сначала. Г. Вяткин, родившийся в семье пермского живописца и скульптора Михаила Вяткина, о профессии художника не помышлял. Окончил музыкальное училище по классу скрипки, работал в оркестрах, отслужил армию и, вернувшись в Пермь, на одной из выставок увидел работы Павла Шардакова, только что окончившего Мухинское училище у Г. А. Савинова. Встреча с этими работами многое определила. Глеб осознал, что именно с таким творчеством он хотел бы связать свое будущее, такой живописью он хотелбы заниматься.

«Глеб Александрович Савинов, – вспоминает Петр Зверховский, – был очень увлекающимся, импульсивным человеком. Он всегда загорался, когда видел необычное развитие живописной идеи, образная затея его волновала и восхищала. Поэтому однажды, рассматривая с нами большой альбом Пикассо, он с воодушевлением непрестанно восклицал: «Ах злодей, Ах злодей!» – да и было чему изумляться, качество и количество образных решений

* Приносим глубочайшую благодарность Государственному Русскому музею, Государственной Третьяковской галерее и Петру Авену за предоставленную возможность дополнить данное издание этапными работами художников «Бубнового валета», хранящимися в этих собраниях.

у Пикассо были неимоверными, он как бы присвоил себе своим дивным талантом то, что должны были бы сделать множество художников. Такая направленность учебного процесса, такая левизна была сопряжена с достаточно жесткой критикой на зимних и весенних просмотрах со стороны ректората и профессуры с других кафедр. Обычно накануне таких просмотров Г. Савинов говорил нам: «Вот придут критики снизу, что они нам скажут?» (отделение монументально-декоративной живописи находилось на пятом этаже, а поэтому в обиходе называлось просто «этаж»). Уже в 1975 г. в письме к П. Зверховскому, с которым Глеб Александрович переписывался многие годы, он пишет: «Этаж переживает тяжелые времена. Хотелось бы, что бы и на этот раз выстоял»⁵. Однажды – вспоминает Зверховский – в мастерскую Савинова, где были развешены для просмотра работы студентов, вошел тогдашний ректор Я. И. Лукин, осмотревшись, грозно воскликнул: «Это что такое! Это же один шаг до Монмартра!». В те годы это был почти приговор. Этот один шаг многое определил в судьбе и Зверховского, и Вяткина.

Оба приехали в Волгоград как монументалисты – активно строящийся город в монументалистах нуждался. Это было время тотальной монументализации, когда украшались торцы хрущевских пятиэтажек, типовых домов культуры, промышленных предприятий, интерьеры столовых и кафе, а монументальная живопись решала, чаще всего, чисто оформительские задачи. Многие монументалисты находили отдохновение в станковом творчестве. Надо заметить, что монументально-декоративные и «прикладные» факультеты часто готовили интересных станковистов. В этих видах искусства путь для формальных экспериментов открывали спасительные формулировки: «архитектура диктует», «материал требует». Но Вяткин и Зверховский, открыто опиравшиеся в своих поисках на западноевропейское модернистское искусство, оказались слишком радикальными. Официальное художническое братство, привыкшее делить мир на своих и чужих, решительно отнесло их к чужим и чуждым. Не спасла даже бытовавшая уже доктрина «реализма без берегов» – в реальной практике берега были весьма четко обозначены. Однако, отвергнутые искусством официальным, они не стали ни участниками андеграундного процесса, ни экспонентами протестных выставок, по сути существовали и вне официального, и вне оппозиционного искусства. Вяткин и Зверховский творили вдали от андеграундного мейнстрима столиц, а поэтому азарт борьбы не стал в их жизни важнее творчества. И азарт, и протест – только в диалоге с листом, холстом, наедине с самим собой и друг с другом. В обстоятельных беседах о проблемах зеленого цвета, столь блистательно решенных Сезанном, о творчестве Пикассо и Дерена, о литературе, истории, музыке формулировались их взгляды и вектор творчества. Собственно, как и для большинства тех, кто находился вдали от художественных центров и хотел защититься, уйти от эманаций внешней жизни, существовало лишь одно средство – попытаться смоделировать собственный приватный мир. И каждый возделывал его в меру своих возможностей и представлений. Путь, требующий и, мужества и веры. Судьба наследий этих художников незавидна. Они не были опознаны специалистами, мощная трансавангардная волна решительно отнесла их к плюсквамперфекту, а для широкого круга зрителей они так и остались слишком элитарными и рафинированными. Но интерес к подобному, не ангажированному господствующими арт-дискурсами, материалу в последние годы, по мере их открытия, возрастает и среди исследователей, и среди коллекционеров.

Тема существования художника в сложном контексте времени – одна из точек пересечения двух линий нашего проекта, обусловленная и особенностью волгоградской коллекции «валетов», в которой преобладают работы советского этапа. Это был период весьма болезненного перелома в творчестве мощных, самобытных и состоявшихся мастеров начала XX века.

Сопоставление произведений бывших бубнововалетцев, созданных в советские годы, с работами современными дает возможность особенно явно ощутить тот когнитивный диссонанс, который существовал в их творчестве. И вместе с тем подчеркнуть и обнажить их «валетский» анамнез, их истоки и, непоколебимость родовых признаков. «Простая истина, что художник является выразителем своей эпохи, своего класса, влекла своей категоричностью, – пишет А. А. Осмеркин, – но при этом, самым необходимым и важным было не выпадать из плана пластических, живописных образов в план литературного повествования»⁶. Сохраняя предписанную верность натуре, работы эти таят стремления то к гиперболизациям и гиперматериализациям, то к примитивистским мотивам и реминисценциям, то к принципиальному постулированию микрособытия, то к декоративной нарядности, почти на грани дозволенного. Несмотря на реставрацию в советском искусстве академической иерархии жанров, «валеты» остались верны своим жанровым предпочтениям – натюрморт, портрет, пейзаж, что в условиях тех лет было своеобразной формой отстаивания собственных принципов, прежде всего, живописных. Сосредоточенные на цветопластической проблематике, они так и не стали, при всех предпринятых попытках, трибунами и ораторами, оставаясь певцами материального, вещного мира. Искусство – трибуна и кафедра, каковым ему надлежало быть в советское время, так же мало интересовало Вяткина и Зверховского. Ни героические битвы, ни героические стройки не стали темами их работ. Натюрморт, портрет, пейзаж – то жанровое поле, на котором они достигают серьезных результатов. Но совершенно очевиден противоположный вектор их движения. Если у «валетов» в связи с требованиями времени живопись эволюционировала в сторону все большей стертости приема, в сторону унификации его, адаптируясь к культурному проекту социалистической утопии, то Вяткин и Зверховский проделывают обратный путь в сторону утверждения самоценности художественного языка. Если «валеты» принимают участие в создании коллективной утопии, то Зверховский и Вяткин возделывают каждый свою планету, знаменуя процесс все большей индивидуализации творчества. Сохраняя человеческую и творческую общность, бывшие «валеты», в сущности, стояли на разных позициях по отношению к официальной доктрине: от Фалька с его созерцательным, камерным искусством, к пятидесятым годам окончательно обнаружившим полную несовместимость с социалистическим реализмом, до Машкова и Кончаловского, которые, каждый по-своему, искренне пытались приспособить свои методы к новым задачам. В позднем «валетском» наследии спроецированы сложные вибрации времени, у каждого из них были свои с ним счеты, свой путь, давший все таки пример преодоления, каковым стала позиция Фалька, отказавшегося от публичности и участия в государственных выставках. Это явилось моделью существования многих неформальных художников следующего поколения, в том числе Вяткина и Зверховского. Но при любой политической погоде, – служение искусству, верность избранному пути и для «валетов», и для Вяткина и Зверховского – не пустые фразы, девальвированные нашим прагматичным временем. «Искусство не обманешь, – пишет в одном из писем А. Осмеркин – ему надо безраздельно быть преданным, больше чем личной карьере»⁷. Завет, который буквально воплотили Вяткин и Зверховский. Многие годы, изо дня в день проходя в свои мастерские, окруженные молчанием и неприятием, они упорно возделывали свое живописное пространство, обретая свой голос, отстаивая свой мир, без надежды на то, что купят, выставят, увидят.

Так же, как отправной точкой в наследии «валетов» принято считать творчество П. Сезанна и даже называть их «московскими сезаннистами», так и отсчет творчества Вяткина и Зверховского начался с постижения сезанновского наследия. «О Сезанне и его влиянии на

творчество многих художников можно говорить бесконечно, – пишет Зверховский – поскольку его творчество стало хрестоматийным понятием в истории искусства. Сезанн был предтечей, своего рода мессией новых изобразительных приемов и средств выражения, которые наиболее продуктивно осуществились в кубизме и не только в нем. Сезанн был вроде пирамиды Джосера в египетской архитектуре, которая стала промежуточным звеном между масштаба и пирамидами в Гизе. В вузах советского времени не часто ссылались на Сезанна. Однако даже в Академии в годы моей учебы была создана группа сезаннистов среди студентов, очарованных языком Сезанна, и это не взирая на то, что учебные методы в академии в пору эту были в основном школьно-ремесленными. Что касается Мухинского училища, то Сезанн там был в исключительном почете»⁸.

Конечно, Зверховский и Вяткин обращаются к Сезанну напрямую без посредничества «валетов», но кумулятивный эффект сезаннизма в творчестве предшественников и их наставников сыграл свою роль. Постигание это иногда сближало их с «валетами», иногда уводило к большему анализиру и отстраненности. Но у каждого выстраиваются свои персональные отношения и с Сезанном, и с «валетскими» обертонами сезаннизма. Сезаннизм Зверховского облачен в форму статичных, привлекающих вневременной неподвижностью композиций, эманипированных от движения природы, и в этом сближающих его с ранними «валетами». Вяткина привлекает живописное движение, которое всегда противостояло у мастера неподвижности мотива. Рассуждая о Сезанне, Вяткин пишет: «П. Сезанн создавал соотношения величин, скрытый ритм, деформированный рисунок, чем акцентировал игру естественного и искусственного в границах картины – один из источников магии и обаяния его живописи. Он стремился к синтезу форм, а эта позиция дает возможность бесконечного варьирования. Натура, – картина от П. Сезанна не что иное как диалог природы и художника – феноменальное открытие Поля Сезанна, что и породило массу его последователей»⁹. Творчество Сезанна стало и для Вяткина, и для Зверховского своеобразным Кастальским ключом так же, как и для их предшественников. Развивая идеи Сезанна, получив «французскую» прививку, которая была залогом живописной культуры, ни Зверховский, ни Вяткин не стали «французскими» художниками и не утратили своего национального своеобразия, что так волновало их критиков. Когда Г. Вяткин впервые в начале 90-х показал свои работы в Италии, итальянская пресса писала о нем, как об очень русском художнике, разглядев в его творчестве связь с древнерусской фреской и русским авангардом начала XX века.

Путь Вяткина непрост. Он наполнен долгим упорным трудом, порой мучительным постижением, открытием, порой тупиком и новым прозрением, в нем то серьезное отношение к творчеству и ремеслу, которое постулировала бубнововалетская школа. Сегодняшние работы художника свободные, раскованные, полные лукавства, чувственности и чувства. Как легко и просто они решены! И в этой простоте много мудрости зрелого человека. Мало востребованный как монументалист, жестко регламентированный заказчиком и худсоветом, не имея долгое время ни жилья, ни мастерской, всю страсть свою вкладывает он в станковую графику, которая, в отличие от «валетов» является самостоятельной областью его творчества. Не только жизненные обстоятельства, мобильность и размер влекут его в этот период к графике. Скорее аналитический характер этого жанра, абстрактно-символическая природа пространства так необходимы художнику, открывшему для себя в годы учебы западноевропейское искусство XX века. Он уже не мог работать, делая вид, что всего этого не ведает. Он учится иному способу мышления. Утрируя форму, разнимая ее, трансформируя, учится свободе обращения с нею, постигая структуру, ее внутренний смысл. В рисунках пером добивается выразительности и емкости линии при предельном лаконизме. Он не позволяет себе штрихов предварительно неточных и

видит в этой технике наибольшую дисциплину руки и глаза. Сравнивая графические работы «валетцев» и работы Вяткина, понимаешь, что «валетская» графика в меньшей степени, чем живопись подвержена временным эманациям, в ней сильнее, чем в живописи, генетическая память, и вместе с тем она живописна по природе своей. В работах Вяткина меняется уровень пластических обобщений, характер взаимодействия с натурой, включая персональный взгляд художника, – это рисунок по поводу натуры, устремленный к синтезу формы. Его собственное признание: «Сегодня важно не только что и как. Прибавилось, может быть, самое главное – кто. Впрочем, это было во все времена, только сейчас обрело особое весомое, осязаемое значение и появилась новая ответственность». Офорты, линогравюры, рисунки пером, экслибрисы – свыше тысячи графических работ собралось в его мастерской перед первой персональной выставкой.

Все эти годы художник параллельно занимается живописными проблемами, применяя разные фактуры, приемы, методы, проходя серьезный аналитический этап освоения кубизма, пробуя его изнутри, открывая в собственных опытах его глубины, ощупывая на плоскости предмет со всех сторон, и это позволяло строить принципиально иной мир. Увидев работу «Обнаженная в гамаке», классик итальянского искусства Э. Треккани, встреча с которым, дружба с которым сыграла важную роль в жизни Вяткина, поздравил художника с удачей. «Но ведь это кубизм – озвучил Вяткин многократно слышанный упрек. «Кубизм – это только метод, а состоялась работа или нет, зависит от таланта художника» – ответил маэстро». Эта оценка содержала в себе важную категорию – качество, ибо искусство не спорт – кто раньше, выше, быстрее. Категория, нивелированная советским искусством и новейшим этапом, но принципиальная для модернизма. Живопись Вяткина аккумулирует многие открытия XX века, однако кубистическая основа ощущается в любом периоде творчества художника, который любит повторять: «Кубизм можно преодолеть, но его нельзя обойти».

Его живопись, как считает сам художник, началась в 1977 году, после поездки в Италию по приглашению Э. Треккани. Эту поездку художник называет «встречей с самим собой». Произошло, состоялось вдруг то раскрепощение, пришла та творческая свобода и раскованность, к которой стремился разными дорогами трудов и раздумий. И начался трудный путь к цвету. Можно взять открытый цвет и включить в холст, сохраняя его звучным и ярким. Но ему хотелось подойти к цвету изнутри, заставить его светиться внутренним светом – задача, идущая от фовистов и смыкающаяся с устремленностью Р. Фалька. Вяткин учится добывать внутреннего качества цвета не путем мучительных сопоставлений на холсте или длительного смешивания на палитре, а сразу точно находить его наполненным, чистым. Так же, как в графике тренировал он точность глаза, добываясь единственно верного штриха, так все эти годы он шел к точному ощущению цвета. Очень важным завоеванием для художника стала работа «Квартет», которая являлась пластическим воплощением звучащей музыки. Вспомним Лентулова с его идеей «цветодинамики» и увлечение Аристарха Васильевича опытами А. Н. Скрябина. Эта связь существует не только на уровне задачи, но и на структурном уровне. Музыка, ставшая первой профессией Г. Вяткина, воспитавшая понятия формы, конструкции, гармонии, становится осознанной основой его холстов. Музыка как искусство импровизационное, длящееся во времени, становится принципом его живописи и темой многих его работ – от не единожды повторенных «Квартетов» до цикла «Прощания с музыкой», который создает теряющий слух художник и музыкант в последние годы. Его «Квартеты», не меняясь композиционно, приобретали каждый раз новое колористическое звучание, визуализируя иную музыку – от деревенской сдержанности и изящества до мощных взрывов красного

цвета, реабилитированного и Вяткиным, и Зверховским в последние годы. Цвет начинает жить в отрыве от формы. И если для большинства «валетов» формообразующим элементом был обнаженный мазок, весомый и плотный, то для Вяткина это цветовой поток, его фактура, скорость движения по холсту, перепады плотности цвета. Это некая первоматерия в ее движении. Отсюда внимание к формату, размеру, позволяющим это движение совершить. В краске он любит ее тембр, а колористическая гармония достигается цветовым ритмом. Все эти приемы, с одной стороны, роднят его живопись с искусством романтической стадии постмодернизма, с другой, корреспондируют с задачами начала XX века. Любые коллизии творчества художника основаны на фундаментальном освоении школы в новой системе координат. Невольно вспоминаются слова, сказанные А. Бенуа о Машкове и Кончаловском: «Не случайные удачи являлись главной прелестью их творчества, а сознательное владение своим ремеслом, которое они не признают как многие другие, и на усвоение которого они принесли неисчислимые жертвы»¹⁰.

В последние годы Вяткин начинает пользоваться красками как мажорной и минорной тональностями, создавая сознательные оркестровки не связанного с реальностью цвета, добивается певучести длинных, почти непрерывных линий, где каждый предмет, очерченный четким контуром, имеет свое цветовое излучение. 90-е годы и начало 2000-х, пожалуй, самое плодотворное время в творчестве художника. Он пишет такие значительные работы как «Пилигрим», «Сусанна со старцами», «Комета Галлея», «Влюбленные», «Венера и амур», «Булгаков, читающий главы романа...», множит галерею автопортретов, философичных и ироничных, в которых воплощаются его переживания, состояния, меняющаяся с течением времени шкала пластических и жизненных ценностей, создает пленительную серию обнаженных. Если «акты» Машкова завораживают самой плотью, роскошной и мощной, то обнаженные Вяткина, не утрачивая привлекательности горячей плоти, наделены элитической отрешенностью и одухотворенностью. При кажущейся импровизационности и легкости, его картины монументальны и архитектурны. Они синтезируют язык любимых монументальных техник сграфитто и фрески, возвращая задачу художественного синтеза, устремленности станковой картины к монументальному искусству, столь свойственную русской живописи в начале XX века. К каким бы приемам и темам не прибегал художник, суггестивность работ Вяткина, его обращение к более глубокому уровню реальности, скрытой от нас, переводит их в плоскость философского иносказания, окружающая банальность преодолевается силой взгляда. Но при этом сохраняется презумпция фигуративности, что является одной из основных особенностей позиции и Вяткина, и Зверховского, равно как и творчества «бубнововалетцев». Итальянская пресса писала о работах Вяткина: «Фигуративное начало присутствует в каждом его опусе. Это не только результат прямой связи с неким объектом, но и свидетельство только ему присущего взаимодействия с мировой историей, человеком, его братьями меньшими и окружающим пространством. Расходясь и сталкиваясь, решительные и продуманные линии бороздят бумагу или холсты точно и строго, не теряя при этом чарующей элегантности». Путь Вяткина – это путь постоянного расширения границ пластической свободы. У него своя палитра, своя линия, своя философия и затягивающая в свой круговорот любовь к жизни.

Первая персональная выставка Г. Вяткина состоялась лишь в 1989 г., спустя четверть века после приезда его в Волгоград. Принято считать, что начало 80-х – это время не только рождения такого направления как «соцарт», но и полная легализация неформальных художников. Однако на деле было далеко не так. Не так-то просто было изменить сознание и публики, и представителей иной доктрины в самом искусстве. Персональную выставку замечательного художника В. П. Дынникова, открытую в том же 1989 г. в

г. Владимире, тут же закрыли с формулировкой «Нет положительного героя». В 1988 г. в Ленинграде, когда уже упомянутый нами И. Годлевский обратился в ЛОСХ с просьбой сделать выставку в связи с восьмидесятилетием, его спросили: «Вы работаете в той же манере?» – «ДА, конечно», – с гордостью ответил художник. «В таком случае ваши работы нам не нужны»¹¹. Своеобразный документ – книга отзывов первой выставки Вяткина: «Вяткин, за что вы получаете деньги? За эту пачкатуню? Это просто глупо слать свою мазню на выставку, вы случайно не купили диплом»... «Долой выверты Вяткина! Долой паталогическое уродство». «Продать Глеба Вяткина в Соединенные штаты Америки за сходную цену» и т.д. Напоминает реакцию на бубнововалетские выставки – только прошел почти век. Чего только не наслушался художник! Он защищал не только себя и право на свой взгляд, молодые художники с трепетом наблюдали за этой схваткой: он утверждал и их право на поиск, на самореализацию. По признанию художников следующего поколения, эта выставка послужила толчком для их собственного творчества и выставочной практики.

И творчество Вяткина, и творчество Зверховского генетически связаны с XX веком. Опираясь на ключевые для бубнововалетцев позиции: активизацию цвета, повышенную декоративность, внимание к поверхности, фактуре, обобщенный рисунок, сохранение фигуративной основы, утверждение самооценности живописи – они демонстрируют неисчерпаемость пластических возможностей традиции, создавая свою цветопластическую версию мира. Сохраняя близость взглядов и вкусовых пристрастий, каждый из них идет своей дорогой.

П.Зверховский принципиально сторонится всяческих форм публичности. И если ранним «валетам» была присуща реализация своей программы через жест, к чему вернется искусство конца XX века, то для тихого искусства подпольного модернизма в разных его формах характерна углубленная работа в мастерской. Зверховский живет замкнуто, осознанно ограждая себя от ненужных контактов, доверяя все самое сокровенное своим холстам. Как алхимик колдует он над неожиданным сопряжением одного цвета с другим, добываясь сложности и свежести звучания, уделяя огромное внимание поверхности холста, его обработке, его текстуре. Но, в отличие от «бубновых валетов», его холсты лишены плотности и тяжести краски и напоминают больше темперную или пастельную поверхность. С бубнововалетским лидером И. Машковым его роднит крестьянское детство, в котором никто и никогда не занимался профессионально творчеством, невероятная жажда знаний и постижений и неопримитивистская позиция, столь же устойчивая, столь и органичная. А дальше их пути расходятся. Неопримитивизм Зверховского лишен той балаганной ярости, яркости и дерзости, которая была присуща бубнововалетцам периода бури и натиска. Полнозвучные палитры противопоставлены изысканности; живописному эпикурейству – предельная сдержанность, живописное благородство, интеллектуальная сосредоточенность и, пожалуй, категория этическая – предельная скромность. Вечные материальные трудности приучили его к камерным размерам, однако тектоника, уровень обобщений, отношение к поверхности выдают в них монументалиста. Так же как, и Фальк поздней поры, он не слишком интересуется большой темой и даже сюжетом как таковым. Он предпочитает простые мотивы – бесконечно пишет уютные тихие дворики своего крестьянского детства, пустынные улочки, окраины с одинокими фигурками людей в канотье и цилиндрах; он не утруждает себя разнообразием предметов в натюрмортах, разве что блистательными и тонкими живописными аранжировками; его люди неуклюжи и застенчивы – мир бесхитростный и простодушный. Но это простодушие столь далеко от простодушия Машковских работ, с их интересом к предметному содержанию мира – яркого, праздничного, грубоватого. В работах

Зверховского чарующий наивно-утонченный мир, в них изысканное ремесло и тонкая живописность. Он пишет цветом чистым, наделая легким дыханием фактуру обдуманно организованного холста. Стистика его работ, идущая от наивного искусства, оснащена всеми достижениями XX века, и вмещает творческую проблематику близких ему линий европейской живописи.

На первый взгляд, творчество Зверховского не столь радикально, как творчество Вяткина, однако и не столь просто и однозначно при ближайшем рассмотрении. В работах Вяткина всегда ощутима мощная внутренняя пульсация и энергия, работы Зверховского неспешны и, как у Сезанна и ранних «валетов», неподвижны. Но каждый раз это проекция того внутреннего напряженного духовного движения, которое и составляет настоящий смысл его творчества. В них не остановленное время. Они просто существуют вне времени – вне линейного времени. Как в постмодернистской литературе повествование свободно перетекает из эпохи в эпоху, так и в работах Зверховского свободно пересекаются средневековая Русь и Утрилло, Дерен и раннее Возрождение. Если в творчестве Вяткина ведущими жанрами остаются портрет и натюрморт, то для Зверховского это натюрморт и пейзаж. В пейзаже так же как, и ранние «валеты» он предпочитает «иноземные» мотивы. Но если бубнововалетцы писали конкретные пейзажи юга Франции, Италии или, на худой конец, Крыма, больше отвечающие их цветопластическим задачам, то у Зверховского это, скорее, «сочинение на тему». Это пейзажи его собственной души – они вне реального пространства. Он не пренебрегает плернерной практикой, стараясь поработать на природе при любой выдавшейся возможности, но и натурные сессии – сквозь призму собственных раздумий и предыдущих воплощений, живущих в памяти художника. Внешняя жизнь не дает достаточной пищи для художественного воображения, потому что ничто в реальной жизни не соответствует духовному строю художника, и он обращается к шедеврам прошлого, черпая силы в вечных родниках творчества. Он ведет диалоги со своими собратьями от Джотто до Сезанна, Пиросмани, Брака, часто так и называя свои работы: «По мотивам Брака», «В честь Дюфи». Но его творчество далеко от постмодернистского цитирования. Свои взаимоотношения с наследием прошлого он очень точно сформулировал в записках о Сезанне: «К художнику нельзя идти как к устоявшемуся бренду в общем хоре славословия, а как приходят в храм, с собственной молитвой, в надежде прикоснуться к некоей духовной субстанции, дающей творческое озарение»¹². Утрилло, Дерен, Пикассо для него такие же живые собеседники, как для иного сосед по мастерской. Это соотношение не с реальностью предметного мира, как у «валетов», а рефлексия по поводу поэтики и эстетики, приближает его к постмодернистской позиции «игры в бисер». Он создает своеобразный живописный метатекст, который требует и знания, и углубленного общения. Но есть в его работах удивительный феномен – он остается живым и теплым в своем поиске утраченных основ. В 1975 г. в письме к Зверховскому Г.А. Савинов пишет: «У вас новая форма рождается легко, чуть не в каждом произведении, но это все не снимает стремления искреннего своего, не взирая на любую дипломатию и оглядку на обстоятельства – твор-

чества. И тут вы правы. Только будут вас бить часто и больно и рублем и прочим, сами знаете»¹³. И били, но, игнорируя любые внешние невзгоды, он позволял себе такую роскошь как спокойная, углубленная работа над формой, поверхностью, живописным языком, часто повторяя любимую формулу Брака: «Нужно не перечислять факты, а создать живописный факт. Создание живописного факта – цель картины». Глядя на работы художника, только диву даешься – как, откуда, из каких снов рождаются эти живописные сказки, полные изящества, европейского лоска и пронзительной нежности? Амбивалентность работ Зверховского делает их загадочными и притягательными – повышенная декоративность и обобщенность сочетаются с мудрой углубленной живописностью, где любой фрагмент самодостаточен, выразителен и закончен; феноменальная фантазия – с дисциплиной. Недаром в оценке его творчества присутствуют столь крайние мнения – одни не любят его за холодность, другие превозносят за теплоту. Каждый видит, что видит. Одни видят прием Сезанна, другие слышат молитву, с которой идет к нему художник. Нет в его творчестве ни агрессии, ни разъедающей и спасительной иронии новой живописи. В его работах есть то, чего лишена наша жизнь: гармония, чистота и немислимая нежность. Сегодня, когда новое искусство стремится выйти за пределы плоскости, он обретает свой космос внутри холста, где захватывающим сюжетом для посвященного, как и во времена «валетов» становится сама структура картины.

Так же, как творчество бубнововалетцев, живопись Вяткина и Зверховского пронизано позитивной энергией, только природа ее иная. Если «валеты» утверждают материальную составляющую мира, то Вяткин и Зверховский – его духовную и интеллектуальную субстанции. В свете формирования искусства новой парадигмы – искусства XXI века – работы этих авторов могут показаться архаичными, однако их творчество и творчество близких им художников в разных уголках России, развивавшееся вне русла главных течений, несомненно, своеобразная страница в истории отечественного искусства ушедшего века. Наверстывая упущенный историзм, они заполняли лакуны наших выпадений из культурной истории, создавая нередко своеобразные миры, их бытование исподволь меняло ригористический дух времени, готовя почву нынешнему плюрализму, являясь связующим мостом между будущим и прошлым, в частности, таким ярким и самобытным как «Бубновый валет». Сопоставление работ бубнововалетцев с работами современными сообщает музейным вещам новые интонации, актуализируя заложенные в них качества. Насколько плодотворна была позиция такого яркого и многогранного явления, как «Бубновый валет», доказало время. Преодолевая запреты и забвения, творческая платформа бубнововалетцев оставалась базовой для новых поисков и задач и во второй половине XX столетия. Она содержала формосозидающие возможности, способствуя появлению новых форм и структур в ходе индивидуального развития. Бубнововалетцы создали мощное силовое поле новой культуры, которое резонировало в разных направлениях, будь то творчество бывших соратников или творчество учеников и их последователей. Визуализация этих латентных связей, их пересечений и отражений представляется важной для понимания целостной картины русского искусства XX века.

¹ Н.Н.Пунин. Избранные труды. М.:Советский художник, 1976. С.205.

² И.С.Болотина. Проблемы русского и советского натюрморта. М.: Советский художник,1989. С 143

³ <http://www.nhat-nam.ru/phpBB2/viewtopic.php?t=1384>

⁴ Осмеркин А. Размышления об искусстве, письма, критика, воспоминания современников. М.: Советский художник, 1981. С. 124.

⁵ Личный архив Петра Зверховского.

⁶ Осмеркин А. Размышления об искусстве, письма, критика, воспоминания современников. М.: Советский художник. 1981. С. 65-66.

⁷ Осмеркин А. Размышления об искусстве, письма, критика, воспоминания современников. М.: Советский художник. 1981. С. 109.

⁹ Личный архив Глеба Вяткина.

¹⁰ Бенуа А. Машков и Кончаловский. «Речь», 1916, 15 апреля.

¹¹ Каплунов В. Мастер цвета Иван Годлевский. СПб.: Петрополь,2006. С.5.

¹² Личный архив Петра Зверховского.

¹³ Личный архив Петра Зверховского.

Малкова О.П. Школа «Бубнового валета»

Все мастера «Бубнового валета» активно преподавали, осознавая свою роль носителей классической традиции, ценного знания. Можно утверждать, что и в преподавании, и в его результатах существенную роль сыграли основные, устойчивые черты первоначальной концепции¹, распознаваемые, несмотря на резкое различие творческих судеб их наследников. Педагогические установки «бубновых валетов», как и творчество их учеников, обнаруживают особое качество первичности их искусства. «Бубновый валет» (сегодня, как и в начале 1910-х гг.) работает как энергетический посыл для различных дарований. Переплавив в себе самые разные влияния, художники создали не просто метод, но способ отношения к материалу, натуре, к жизни в целом, определявший их уникальность на протяжении всего творчества. При этом их версия мира – богатого, щедрого, ценного в каждом своем дыхании, в самом существе жизни имеет тесную связь с первичной бубнововалетской идеей 1910-х гг. – антилитературной, антиописательной, сугубо живописной. Вполне возможно говорить о школе «Бубнового валета», сформировавшей самостоятельный художественный язык и мировоззрение, влияющей на художественный процесс спустя многие десятилетия после распада объединения. В 1930-1950-е гг., когда собственная живописная работа бывших бубнововалетцев все более смещалась в область камерного творчества, именно педагогическая деятельность была способом сохранения некоторой общности и наиболее существенного влияния на художественную ситуацию. Воздействие этой школы ощущается и поныне, через несколько поколений, что свидетельствует не только о ее жизнеспособности, но и о важности заложенных в ней смыслов.

Уже в конце 1910-х гг. критика отмечала особую успешность педагогической системы мастеров «Бубнового валета», говорила о «школе, богатой потомством»². И сегодня, обращаясь к истории живописи 1910-20-х гг., трудно найти другое течение, столь успешно выполняющее функции «школы». Уже А.Эфросом были проанализированы причины успешности этой школы. «Во-первых, это – подлинно живописная система.[...] Во-вторых – это система подлинно реалистическая; [...] в-третьих, это – система активная, не просто отражающая, а усиливающая жизненную действенность того, что она переносит на холст; [...] в-четвертых, – западная культура кисти проходит в «Бубновом валете» сквозь нашу, местную призму»³.

Сохранились многочисленные высказывания самих художников, воспоминания учеников и современников об их преподавании. Они свидетельствуют, что педагогическая работа являлась естественным продолжением творческой практики бубнововалетцев. Их педагогические принципы имеют то же родство, что и их взгляды на живопись, что не отменяет яркой индивидуальности каждого из мастеров. Работая со студентами, они, прежде всего, уделяли внимание живописной культуре в самом широком понимании, способности ставить колористические задачи, постижению богатейших возможностей масляной краски. Их педагогическая практика получила освещение в литературе⁴.

Здесь мы уделяем большее внимание школе И.И. Машкова – оригинальной и наиболее радикально выражающей бубнововалетские идеи в педагогике. На протяжении многих лет Машков был окружен учениками. С 1904 г. (в тот момент он сам еще оставался недоучкой) живописец руководил частной художественной студией, которая первой стала целенаправленно воплощать бубнововалетскую живописную программу. Можно сказать, что именно преподавательская деятельность, которую сам Машков считал своей второй профессией⁵, оказалась решающим факто-

ром в процессе стремительного формирования его творческой личности. Машкова-педагога всегда высоко ценили⁵, его студия неизменно была переполнена.

В 1918 г. Машков был назначен уполномоченным от художественной коллегии Народного комиссариата по просвещению по реорганизации Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где он сам еще недавно учился⁶. По его инициативе работа первой советской школы искусств начинается строиться на неакадемических основах, беря за образец ренессансные мастерские. Машков был одним из самых популярных профессоров во II Свободных государственных художественных мастерских, созданных на основе МУЖВЗ, а впоследствии во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе, где преподавал до октября 1929 г. С 1925 г. он возглавлял организованные под его же руководством Центральные курсы АХРНР⁷.

Из мастерской Машкова вышли очень разные художники, нашедшие себя в различных областях искусства. В числе его учеников в разные годы были скульптор В.Мухина, график А.Гончаров, художник Большого театра П.Вильямс, режиссеры-мультипликаторы сестры В. и З.Брумберг, архитектор А.Аркин. Из этого можно сделать вывод, что, несмотря на активность общения с учителем, им удалось сохранить индивидуальность, собственное художественное видение. О Машкове–педагоге сохранилось немало воспоминаний. Особую ценность представляют мемуары его непосредственных учеников, которые дают возможность наиболее полно представить картину жизни и преподавания в мастерской. Здесь мы основываемся, в первую очередь, (привлекая также и иные материалы) на мемуарах трех учеников Ильи Ивановича: Ольги Александровны Соколовой (1899-1991), Андрея Дмитриевича Гончарова (1903-1979), Георгия Иосифовича Рублева (1902-1975). Их собрала, записала в 1970-е гг. искусствовед Инна Николаевна Непокупная (р.1935 г.), в тот момент старший научный сотрудник, позже – хранитель и директор Волгоградского музея изобразительных искусств, основной собиратель коллекции музея.

Естественно, именно изучение возможностей живописи было приоритетом в школе Машкова. Постигание всех тонкостей живописного ремесла укреплялось внимательным изучением живописи старых мастеров, сыгравшим важную роль как при выработке бубнововалетской концепции, так и при создании педагогической системы. Неоднократно отмечалась ориентация Машкова при создании собственной школы на ренессансные прототипы: «Машков мечтал о мастерской, созданной по типу мастерских художников Высокого Возрождения»⁸.

Несомненно, личность Машкова оказывала огромное впечатление на его учеников. «Во всем, что он делал, проявлялся его талант, который, как мне всегда казалось, был самым ярким из художников группы «Бубновый валет», – пишет А.Д.Гончаров⁹. Машков, свято веря в безграничные возможности новой школы, писал: «[...]Я считаю своим долгом организовать Мастерские на началах наибольшего развития главных основных положений искусства, передав моим ученикам все достижения в этой области»¹⁰. Педагогическая деятельность Машкова несет печать не только особенностей его живописного видения, но и своеобразной личности художника, его максимализма и жажды совершенства.

Важнейшую роль играла и сама творческая атмосфера мастерской, питомцы которой с первых шагов ощущали свою причастность классической традиции. Основу педагогической системы составляла идея продолжения великого дела классической живописи, убеждение в необходимости «выковать достойное звено в великой цепи искусства»¹¹, которое рождало особый роман-

тизм, ощущение причастности к грандиозным культурным свершениям, к высшей касте живописцев, царившие в мастерской. Педагогический смысл этой «романтизации» процесса обучения был очень значителен. Ю.А.Меркулов¹² вспоминал: «Мы стояли, как на огромной высоте, с которой должны были прыгнуть куда-то еще выше, чувствуя себя на равной ноге со «старыми мастерами», авторитет которых был для нас непререкаем по пониманию величия и высоты качества всех элементов искусства живописи»¹³. Это же отмечает А.Д.Гончаров, который занимался в студии Машкова с 1917 г. Он вспоминает торжественный момент 1 августа 1918 г., когда студийцы только что организованных Свободных государственных художественных мастерских собрались в здании МУЖВЗ и с особым трепетом открыли мастерскую, в которой когда-то преподавал Валентин Серов и в которой у него учился сам Машков¹⁴.

Воспоминания О.А.Соколовой воспроизводят бурную, насыщенную, исполненную энтузиазма жизнь мастерской Машкова во ВХУТЕМАСе. Руководитель умел заряжать окружающих своей мощной энергией и требовал полной отдачи делу. Уважение ко всем сторонам и этапам работы живописца было составной частью его нравственной программы. Видимо, в глазах Машкова живопись была самым достойным из всех человеческих занятий, и звания «живописец», «мастер» служили для него едва не синонимами совершенного и гармоничного человека¹⁵.

Огромную роль играло изучение современного искусства. По воспоминаниям П.П.Соколов-Скаля¹⁶, «студийцы были самыми частыми посетителями галерей западной живописи - коллекций французских импрессионистов, собранных в особняках Щукина и Морозова»¹⁷. Гончаров пишет, что большое значение имели занятия в галереях, где Машков пояснял особенности методов Сезанна, Матисса, кубистов. По свидетельству другого ученика И.Машкова - живописца Генриха (Андрея) Блюмендфельда (1893-1920), в студии проводились и теоретические занятия, посвященные наиболее общим вопросам живописи¹⁸.

В центре внимания педагогической деятельности бубнововалетцев были вопросы живописного мастерства. Студенты видели тщательную подготовительную ремесленную работу учителя. «Наибольшую пользу получает ученик, – писал Машков, – когда он видит непосредственно процесс исполнения работ своего учителя. Только таким путем можно ввести ученика в полное понимание мастерства, ибо перед его глазами проходят все стадии работ»¹⁹. Машков сам грунтовал холсты, тер краски, обрабатывал рамы.

Овладевая ремесленными навыками и изучая технологию живописи, студийцы Машкова осознавали искусство как дело, требующее большой ответственности. Об этом свидетельствуют и воспоминания Г.И.Рублева²⁰, учившегося у Машкова во ВХУТЕИНе. «Илья Иванович был замечательный педагог, который умел передать своим ученикам свою любовь к таинственному искусству живописи, преданность мастерству и ремеслу живописи, в самом высоком постижении древнерусских и европейских традиций [...] Илья Иванович приучал нас к самостоятельному и сознательному умению пользоваться всем этим великим арсеналом возможностей».

Удивительной красотой отличались учебные постановки. Натюрморты, выдержанные в оттенках только одного цвета, основанные на сочетании разных фактур, учили видеть тонкие материальные различия предметов. Обучение было направлено на овладение безграничными возможностями цвета, краски, воспитание утонченного понимания цветового богатства мира. Вечером руководитель мастерской вел беседы об искусстве, рассказывал о путешествиях, о встречах с художниками. Каждый день в мастерскую приходил Кончаловский, часто бывали Шевченко, Фальк, Лентулов, Куприн.

Рублев отмечает активное участие Машкова в дальнейшей судьбе молодых художников, часто учителя и учеников связывали дружеские отношения долгие годы после окончания института. «Илья Иванович заботился о своих учениках, привлекал к педагогической работе, помогал в организации художественных обществ». Необходимо отметить, что все бывшие бубнововалетцы продолжали поддерживать своих учеников и после окончания учебы, помогая найти работу, укрепиться в художественной среде²¹. Заинтересованное участие в судьбе учеников, помощь в организации новых художественных группировок свидетельствуют о таких важнейших для всех бубнововалетцев качествах, как активность, неперенное желание быть полезными и современными, влиять на художественный процесс.

Мастерская И.Машкова во ВХУТЕМАСе располагалась рядом со студией его друга П.Кончаловского, преподававшего там с 1918 г. Для Петра Петровича принципиально важным было обращение студентов к поиску собственной точной метафоры, способа художественной трансформации мира. Основываясь на принципах Сезанна, он учил внимательной и вдумчивой работе на натуре и требовал особой точности, обратной «списыванию». «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях. И если они логичны, не противоречат натуре, тогда можно достигнуть гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от натуры»²². По воспоминаниям О.Соколовой, во ВХУТЕМАСе студентов не учили быть ремесленниками в искусстве, но выковывали художников, и это было самым ценным. На занятиях Кончаловского студийцы начинали понимать, что «звучание каждого цвета зависит от соседних с ним, от размера пятна, его формы, богатства проработки. Только уходя от натуралистического правдоподобия, правильно передавая основные отношения, приобретающие конструктивное значение, можно добиться достоверности в передаче окружающего. Цвет, характеризуя предмет, получает новую жизнь, становится художественной категорией. Возникает живописная целостность произведения, создается мир, передающий характер и особенности действительности, ее жизнь и поэзию»²³.

Очень точно и все-таки иначе претворял эти установки в своем искусстве и преподавании Александр Осмеркин, ученик Машкова. В 1918 году он стал ассистентом Кончаловского во ВХУТЕМАСе, где проработал до 1930 года в должности доцента. С 1932 по 1947 год он был профессором живописи в Ленинградском институте живописи, скульптуры, архитектуры и Московском художественном институте имени В. И. Сурикова. Многочисленные тексты Осмеркина, связанные с преподаванием, свидетельствуют об удивительной прочности бубнововалетских приоритетов. «В преподавании я стремлюсь развить у студентов колористическое чувство как первооснову живописи. Я вначале воспитываю любовь к материалу, любовь к краске. Мне важно довести до сознания молодого художника, что этот могучий инструмент – краска – включает в себе все возможности живописи, вплоть до тончайших валеров»²⁴. Показательно, что Осмеркин во ВХУТЕМАСе преподавал дисциплину, которая называлась «Выявление цветом формы в пространстве»²⁵. «Нельзя брать форму вне связи с другой формой, цвет вне связи с другим цветом. Нет красивых, отдельно взятых цветов. Важно определить цвет рядом с другими в системе всех отношений этих цветов. Важны касания, то есть границы формы, стык одного цвета с другим, их влияние друг на друга»²⁶. «Всякий наносимый мазок должен быть положен по форме с расчетом определить один из многочисленных цветовых планов»²⁷, – писал Осмеркин в 1920-е годы. П.Е.Зверховский, вспоминая об ученичестве у Г.А. Савинова, ученика Осмеркина, говорит об осо-

бом внимании, которое уделялось именно этим проблемам живописи. Ученики Осмеркина стали наиболее очевидными продолжателями бубнововалетской традиции. В их числе были Никич, Моисеенко, Савинов, которых можно образно назвать «внуками «Бубнового валета».

Все эти разнохарактерные сведения о педагогической деятельности мастеров «Бубнового валета» соответствуют их изначальной концепции в целом. В основе их школы лежал культ живописи, ремесла, благоговейное отношение к искусству, романтическая идея служения. Ученики мастеров «Бубнового валета» не составили организационного целого, каждый из них нашел в искусстве свой неповторимый путь, весьма отличный от стези учителей. Само их различие подтверждает, что им преподносился не формальный метод, схема, подавляющая и заменяющая живое общение с натурой. Напротив, это обучение закладывало важнейшие для художника качества: способность к острому, сложному, равнодушному переживанию жизни, серьезный и исполненный энтузиазма подход к ремеслу, процессу живописи, изучению природы.

Их искусство, как и наследие самих бубнововалетцев, невозможно объединить некой умозрительной идеей. Их высшая ценность — способность воссоздать живописными внелитературными метафорическими средствами мир живой и грандиозный, уловить саму ткань живого, способность свободно и точно выражать свое чувство мира. При всей несхожести, ученики и ученики учеников «валетов» сохраняют нечто общее: активное и жадное отношение к натуре, к творчеству, утонченную колористическую культуру. Главную нагрузку при создании образа несет цвет, сложная и богатая живописная техника. Сохраняя связь цвета и натуры, они чаще всего добиваются декоративности звучания, обобщая и концентрируя эстетические качества реальности. Ученики бубнововалетцев осуществили принципиально важную для русского искусства связь высокой культуры и смелых исканий 1910-х гг. и искусства второй половины XX века. Они принадлежали к поколению И.Бродского, стремившегося «к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным новым или казавшимся нам таковым современным содержанием»²⁸.

Петр Зверховский и Глеб Вяткин оказались приобщены к бубнововалетской школе в мастерской Глеба Александровича Савинова (1915-2000), ученика Осмеркина, профессора Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В.И.Мухиной. Таким образом, их можно назвать уже «правнуками валетов». Огромное воздействие на сложение их творческих индивидуальностей, безусловно, оказали сам город и ленинградская живописная школа, получившая прививку бубнововалетской традиции через искусство Александра Осмеркина. Связи Вяткина и Зверховского с ленинградской школой проявляются в поэтической напряженности, острой одухотворенности образа, облегченности красочного слоя. Их путь во многом определило обучение в Мухинском училище, которое они ценили намного выше академической школы. В 1960-е гг. там сложилась уникальная творческая среда, дружелюбно возвращающая таланты. Преподавательский состав отделения монументально-декоративной живописи, где учились Вяткин и Зверховский, отличался независимостью взглядов. По альбомам (весьма редким в то время), которые педагоги приносили на занятия, студенты знакомились с шедеврами кубизма, фовизма, примитивизма. Важной частью обучения были посещения Эрмитажа. Так же, как в свое время студии Машкова, вместе с руководителем они изучали картины Матисса, Пикассо, Сезанна, Ван Гога, обращая особое внимание

на решение проблем колорита, движения. Наравне с наследием всего XX века, необходимым и важным для понимания законов живописной конструкции было изучение работ мастеров раннего Возрождения и Пуссена. Как и художники «Бубнового валета», полиглоты Вяткин и Зверховский учились говорить на множестве художественных наречий, чтобы выработать свой неповторимый язык. На протяжении всего творческого пути они плодотворно усваивают множество традиций, стремясь к всеохватности знания.

Важнейшую роль в их формировании сыграл опыт обучения именно на отделении монументальной живописи. Требующие лаконичности фреска и сграффито дали стимул к поискам пластической обобщенности. Летняя копияная практика проходила в Ферапонтово и в псковском Святогорском монастыре. Древнерусское искусство учило видеть сложные отношения цветов, находить общий знаменатель палитры.

Как и у бубнововалетцев, воспитание в мастерской Г.А.Савинова было направлено в первую очередь не на освоение технических навыков (хотя в этом отношении требования были очень строгие), а на развитие художественного вкуса, приобщение к культуре в самом широком смысле. Обучение основывалось на выявлении сильных сторон ученика, формировании его собственного неповторимого почерка.

К учителям студенты относились с огромным уважением. Это были не просто профессионалы высочайшего уровня, но эрудиты, обладающие безошибочным видением, тонким чувствованием. Личностью, определявшей жизнь на кафедре, был руководитель мастерской Глеб Александрович Савинов - талантливый станковист и мудрый педагог. В студентах он умел безошибочно распознавать дарование, поддерживал их развитие и радовался проявлениям индивидуального, живого видения. Его долгая переписка со Зверховским, посвященная проблемам искусства, свидетельствует о духовной близости, связывавшей учителя и ученика. На кафедре работали Василий Петрович Гусаров, ученик Савинова, Алексей Петрович Ольхович, Петр Андреевич Сидоров, Егор Федорович Прикот. Заведовал кафедрой монументально-декоративной живописи Кирилл Леонардович Иогансон. Обширный курс истории искусства читали Игорь Гаврилович Мямлин, Мариэтта Эрнестовна Гизе. Ректор училища Я.Н.Лукин был сторонником жесткой дисциплины. Мастерские монументалистов находились на пятом этаже, что давало им возможность жить довольно обособленно. Не выпуская из внимания «критику снизу», где располагалась администрация, на отделении удавалось сохранить дух свободы. Именно там студенты получали прививку независимости, профессиональной бескомпромиссности, готовности жертвовать комфортом ради искусства, т.е. сохранять высокое романтическое представление о назначении художника, свойственное и бубнововалетцам. Показательно, что творчество большей части соучеников Вяткина и Зверховского стало развиваться в русле нонконформизма.

Преподавание строилось довольно свободно. Студентов учили не копировать натуру, но добиваться ее творческого метафорического преломления. Учителя редко непосредственно вмешивались в работу, однако в оценивании они проявляли бескомпромиссную строгость, даже суровость. Их роль заключалась, прежде всего, в поддержке наиболее ярких, способных молодых художников. Они умели защищать подлинные таланты, отстаивать неординарные решения, учили распознавать настоящее искусство. Итоговые работы тщательно обсуждались, при этом наибольшее внимание уделялось не форме, но сути. Немалую роль при оценивании достижений играл общий уровень культуры студента.

Не менее значимым, чем работа с педагогами, было общение с соучениками. Состав учащихся в Мухинском училище был очень

сильным, это был едва ни не самый мощный воспитывающий фактор. При поступлении отбирали наиболее одаренных молодых людей, в которых ощутима «искра». На всем отделении получали образование менее сорока человек. Студенты-монументалисты разных курсов активно общались, жили общей кипящей, захватывающей жизнью. Одновременно учились такие известные и поразительно различные художники как Леонид Талашук, нынешний ректор Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, Виктор Гонторов, профессор, монументалист, лауреат Шевченковской премии, Рашид Гейдар-Заде, Николай Лебединский, Александр Гушин, Феодосий Гуменюк, Николай Морозов, Анатолий Шопин, Николай Мироненко. Атмосфера училища способствовала ускоренному формированию творческой зрелости, взрослой готовности идти своей дорогой.

В отличие от художников «Бубнового валета», для которых преподавание было продолжением и существенной частью их художественной практики, лишь немногие ученики Г.Савинова стали педагогами. Образ жизни П.Зверховского и Г.Вяткина, полностью сосредоточенных на искусстве, делает их крайне бережливыми по отношению ко времени и заставляет избегать любых факторов, отвлекающих от творчества. В то же время за этой отстраненностью встает и глубокое разочарование их поколения в жизнестроительных возможностях искусства, принципиально отличающее их от поколения бубнововалетцев.

При отсутствии прямых заимствований педагогических приемов преподавание Савинова обнаруживает определенное родство со школой Осмеркина, настаивая на неких принципиально

значимых как для «валетов», так и в целом для живописи основах. Вяткин и Зверховский наследовали романтическое понимание искусства как дела, требующего служения. Искусство — это смысл и цель жизни художника. Как и бубнововалетцы, они живут и работают взахлеб, с жарким энтузиазмом, не ослабевающим с годами. Они наследовали аполитичность и абсолютную поглощенность живописно-пластическими проблемами. В своем непростом времени они нашли способ быть честными, существуя в чисто художественных, эстетических, профессиональных аспектах реальности.

Школа Г.А.Савинова передавала не только конкретные профессиональные знания и умения, но и ценности, образ мысли, образ жизни. Она воспроизводила не узкого специалиста, но возвращала определенный тип личности, формировала общую культуру, «вкусовое поле». Это школа очень личная, культивирующая ярко индивидуальные качества и предполагающая непрерывное саморазвитие.

Обращение к преподаванию наследников бубнововалетской традиции дает возможность осознать понятия «школа», «ученичество» в контексте XX в. Ученичество — система элективная, формирующая остов профессии, противостоящая гомогенному воспроизведению усредненного человеческого продукта. Чем сильнее нивелирующее воздействие среды, тем большую значимость обретает противостоящее ему ученичество, нацеленное на воспитание ярких индивидуумов. Примером такой школы является педагогическая практика художников «Бубнового валета» и их последователей, обращающаяся к «вечным темам» и сохраняющая традиции высокого и современного профессионализма.

¹ Первоначальная концепция «Бубнового валета» предполагала синтез кубизма, фовизма на основе сезаннизма, окрашенный декоративностью и духом народного творчества. Общность мастеров определялась рядом приоритетов: принципом работы с натуры исключительно в классической живописной технике; предпочтением натюрморта, портрета и пейзажа; вниманием к материальности; активизации фактуры и цвета; культом ремесла.

² Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра// Русское искусство. 1933. № 6. С. 35.

³ Там же.

⁴ Кончаловский П. Художественное наследие. М.: Искусство, 1964; Осмеркин А. Размышления об искусстве, письма, критика, воспоминания современников. М.: Советский художник, 1981; И.С.Болотина. Проблемы русского и советского натюрморта. М.: Советский художник, 1989.

⁵ «У Машкова [...],- писал А.Бенуа,- чувствуется что-то добротное, твердое, основательное и спокойное в работе. И таким же он представляется мне учителем среди своих семидесяти учеников, которых он обучает не только похожему списыванию с натуры, но и знанию всех основ живописной техники», Бенуа А. Машков и Кончаловский. «Речь», 1916, 15 апреля.

⁶ РГАЛИ, Ф. 680, оп. 1, ед. хр. 1018.

⁷ Трудовая книжка Машкова. ГТГ Ф. 112 ед. ед.хр. 35

⁸ А.Гончаров. Вхутемас// Творчество. 1967. №4. С.15.

⁹ Гончаров Андрей Дмитриевич (1903-1979)- график, ксилограф. Участник ВОВ. Профессор, лауреат Государственной премии СССР (1973), член-корреспондент Академии искусств СССР, Народный художник РСФСР (1979).

¹⁰ И.И.Машков Введение к педагогическим материалам, связанным с преподаванием во II Свободных гос. Художественных мастерских. 1919 г. Архив И.И.Машкова. цит. по.: И. С.Болотина. Илья Машков. С.66..

¹¹ см. письмо Кончаловского П.П. к Машкову И.И.// Панорама искусств, 78, М. Советский художник, 1979, 185-211.

¹² Меркулов Юрий Александрович (1901-1979) - режиссёр и художник-мультипликатор, один из зачинателей российской мультипликации.

¹³ Меркулов Ю. Вхутемасские очерки двадцатых годов.//Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М.: Советский художник, 1962. С.200.

¹⁴ Здесь и далее: воспоминания о Машкове А.Д.Гончарова, О.А.Соколовой, Г.И.Рублева воспроизводятся по рукописям из архива И.Н.Непокупной.

¹⁵ И.С.Болотина. Проблемы русского и советского натюрморта. С.156.

¹⁶ Соколов-Скаля Павел Петрович (1899-1961)-живописец и график, народный художник РСФСР (1956), действительный член Академии художеств СССР с 1949 года, дважды лауреат Сталинской премии (1942, 1949).

¹⁷ Соколов-Скаля П.П. Долг художника. М., 1963.- С. 25, 26.

¹⁸ М.Н.Яблонская, Н.А.Евстафьева. Генрих (Андрей) Блюмендфельд.// Панорама искусств. Вып. 13. М.:Советский художник, 1990. С.94-102.

¹⁹ И.И.Машков.- Введение к педагогическим материалам. Архив И.И.Машкова. цит. по Болотиной. Ук.соч.

²⁰ Рублев Георгий Иосифович (1902-1975) - живописец, монументалист, оформлял массовые мероприятия, преподавал в Московском институте прикладного и декоративного искусства (1946–1952), Высшем художественно-промышленном училище имени В.И.Мухиной в Ленинграде (1952–1975). Уже после смерти стал известен как станковист, работающий в духе примитивизма.

²¹ В 1920-е гг. важным фактором, объединяющим художников «Бубнового валета» была работа в молодежных художественных группировках. Ядро группы «Бытие» образовали бывшие ученики П.Кончаловского. «Крыло» было основано группой молодых художников под руководством А.Осмеркина. Необходимо отметить очевидную близость творческих установок этих объединений к бубнововалетским принципам.

²² Кончаловский П. Художественное наследие. С. 43.

²³ Буторина Е. Александр Лабас. С.6.

²⁴ Осмеркин. Размышления об искусстве, письма, критика, воспоминания современников.- М.: Советский художник, 1981. С.124-125.

²⁵ Крылов П.Н. Знакомство с Осмеркиным.// Осмеркин А. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. С.221.

²⁶ Там же, С. 134-135.

²⁷ Там же, С.119.

²⁸ И.Бродский. Нобелевская лекция.// Поклониться тени. СПб: Азбука-классика, 2006-С.253.



И.И. Машков
Портрет художника А.И. Мильмана. 1916-1917. Холст, масло. 167,5×142,5

Г.М. Вяткин
Пилигрим. 2009. Холст, масло. 200×110

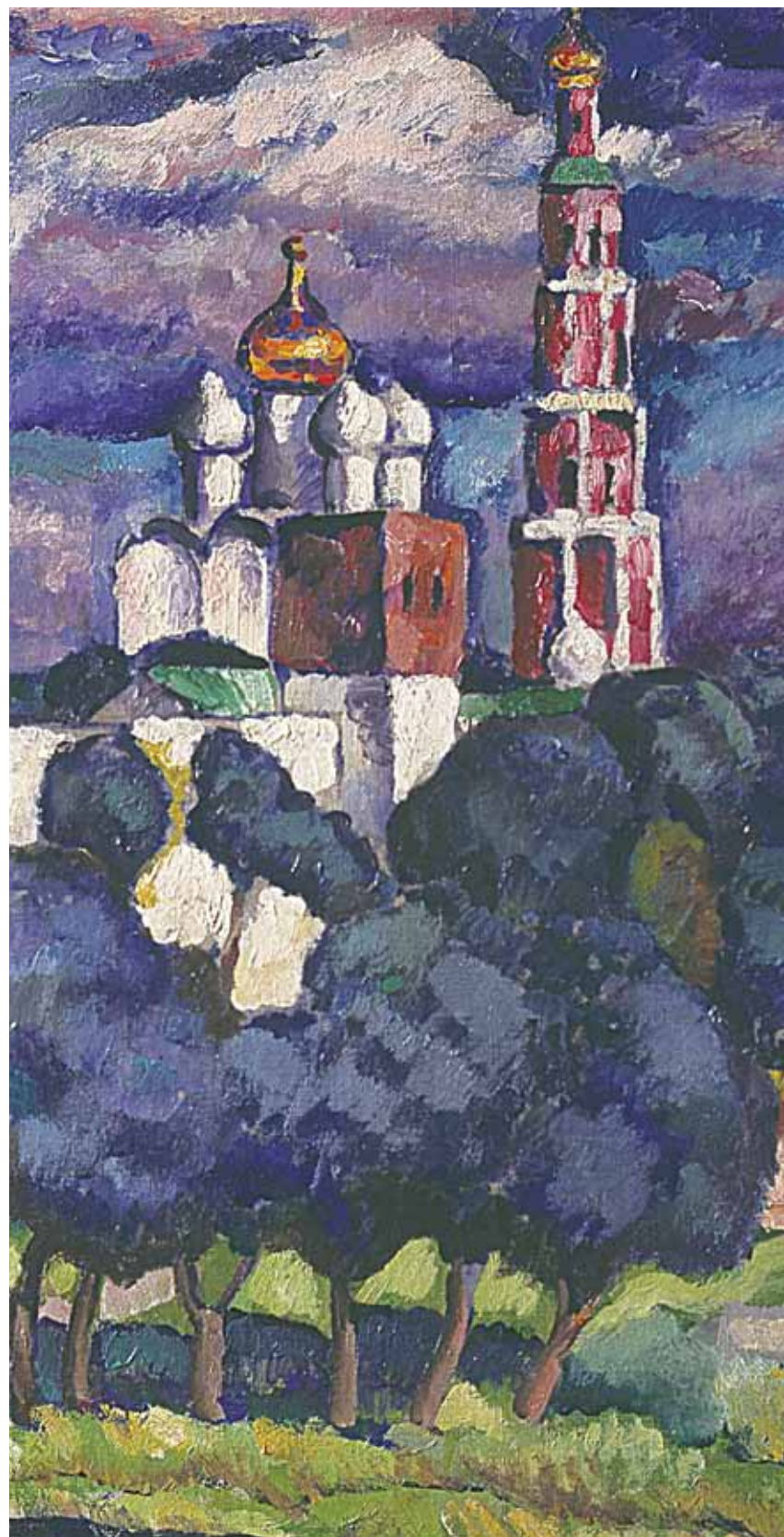




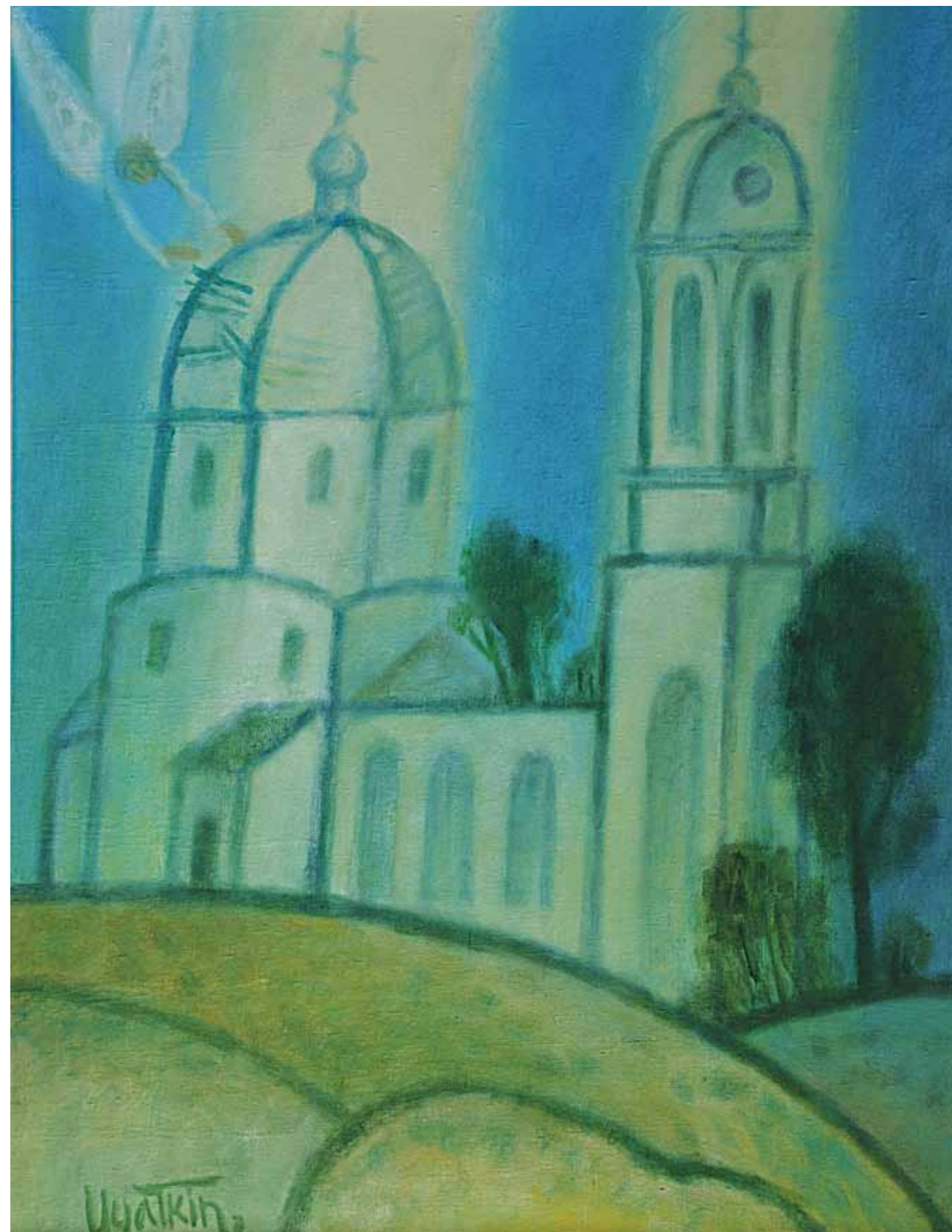
И.И. Машков
Новодевичий монастырь. 1912-1913. Холст, масло. 93×120



П.Е. Зверховский
Фракийский горы. 2011. Холст, масло. 60×90



И.И. Машков
Новодевичий монастырь (фрагмент). 1912-1913. Холст, масло. 93×120



Г.М. Вяткин
Храм Иоанна Богослова в станице Типикино. 2010. Холст, масло. 115×88



И.И. Машков
Сидящая натурщица со спины. Конец 1910-х-начало 1920-х.
Бумага, прессованный уголь, сепия. 45,6×36,2



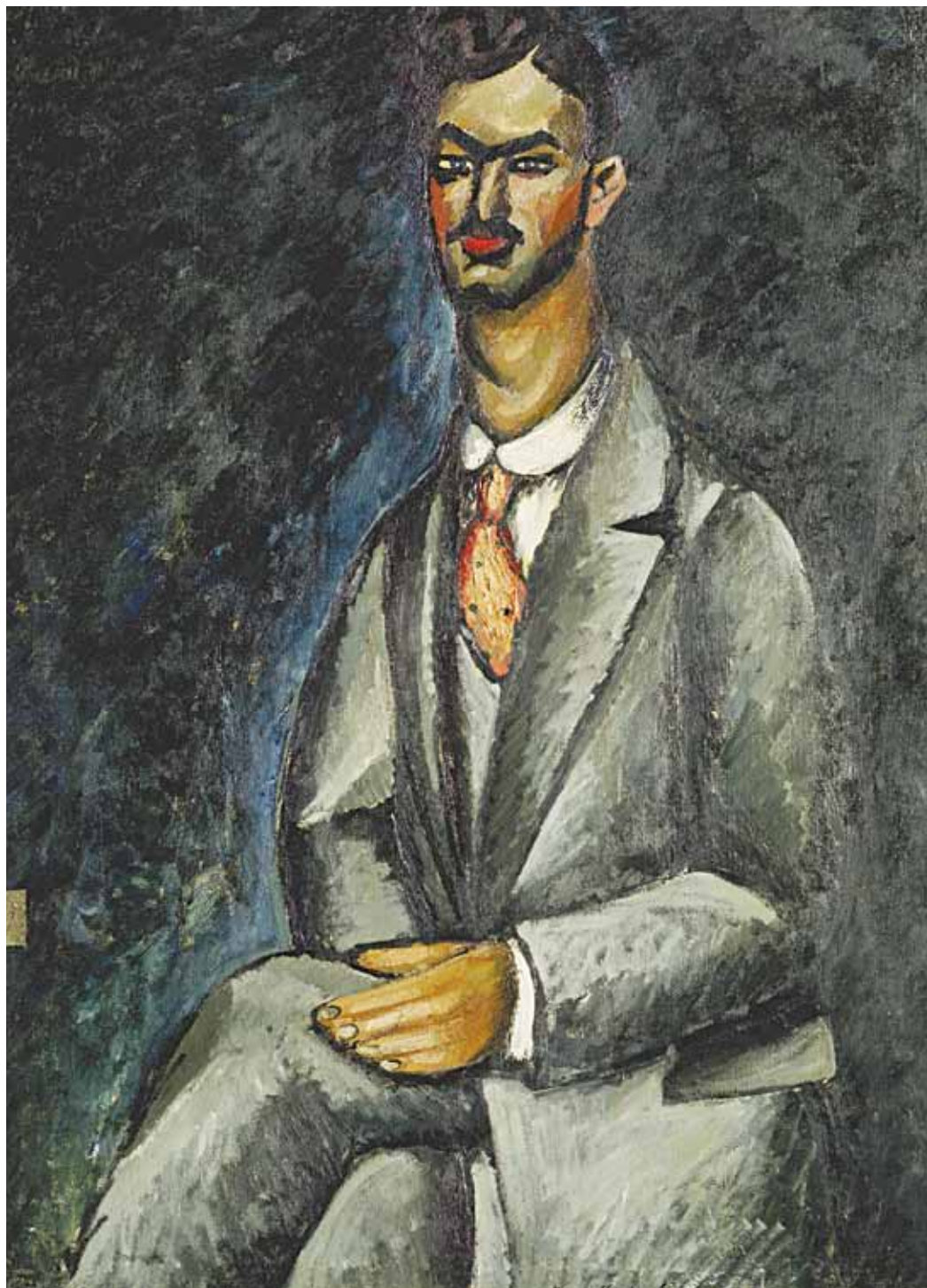
Г.М. Вяткин
На корточках. 1969. Бумага, тушь, перо. 45×36



И.И. Машков
Сидящая натурщица. 1909. Холст, масло. 107×79



Г.М. Вяткин
Большая обнаженная. 2004. Холст, масло. 105×199



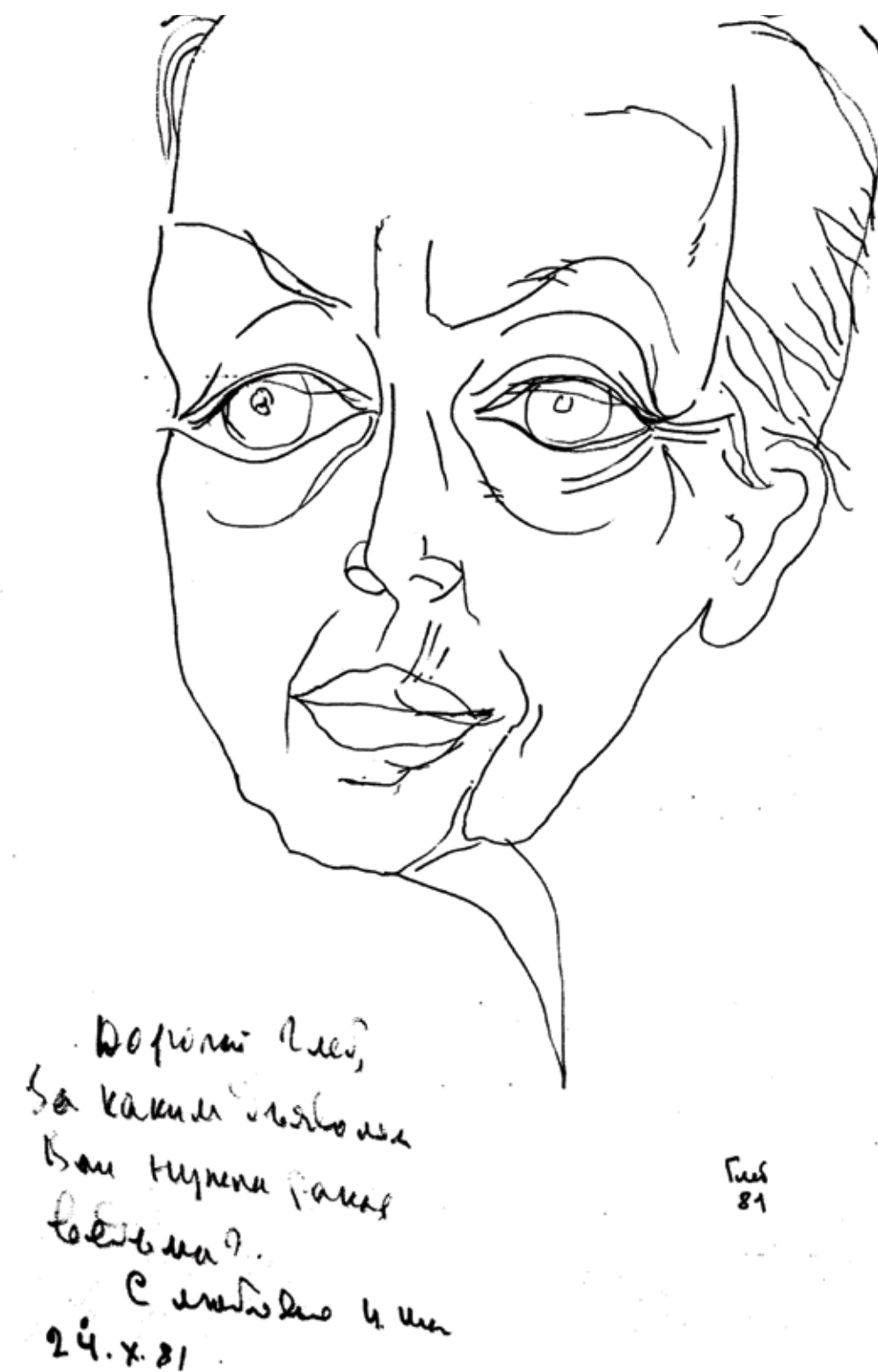
И.И. Машков
Портрет поэта. 1910. Холст, масло. 141×101

П.Е. Зверховский
Портрет молодого человека с зонтиком. 2012. Картон, масло. 93×64





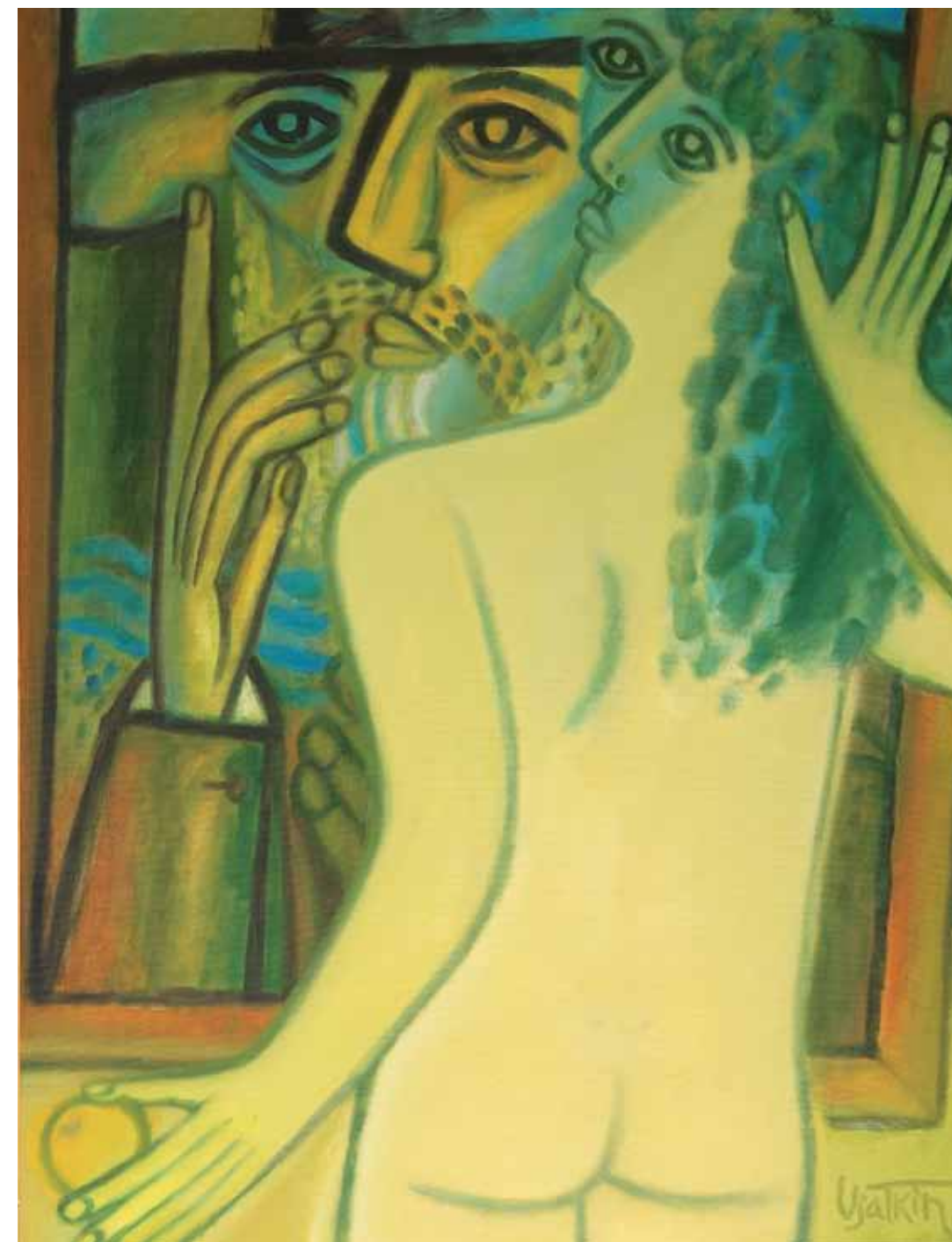
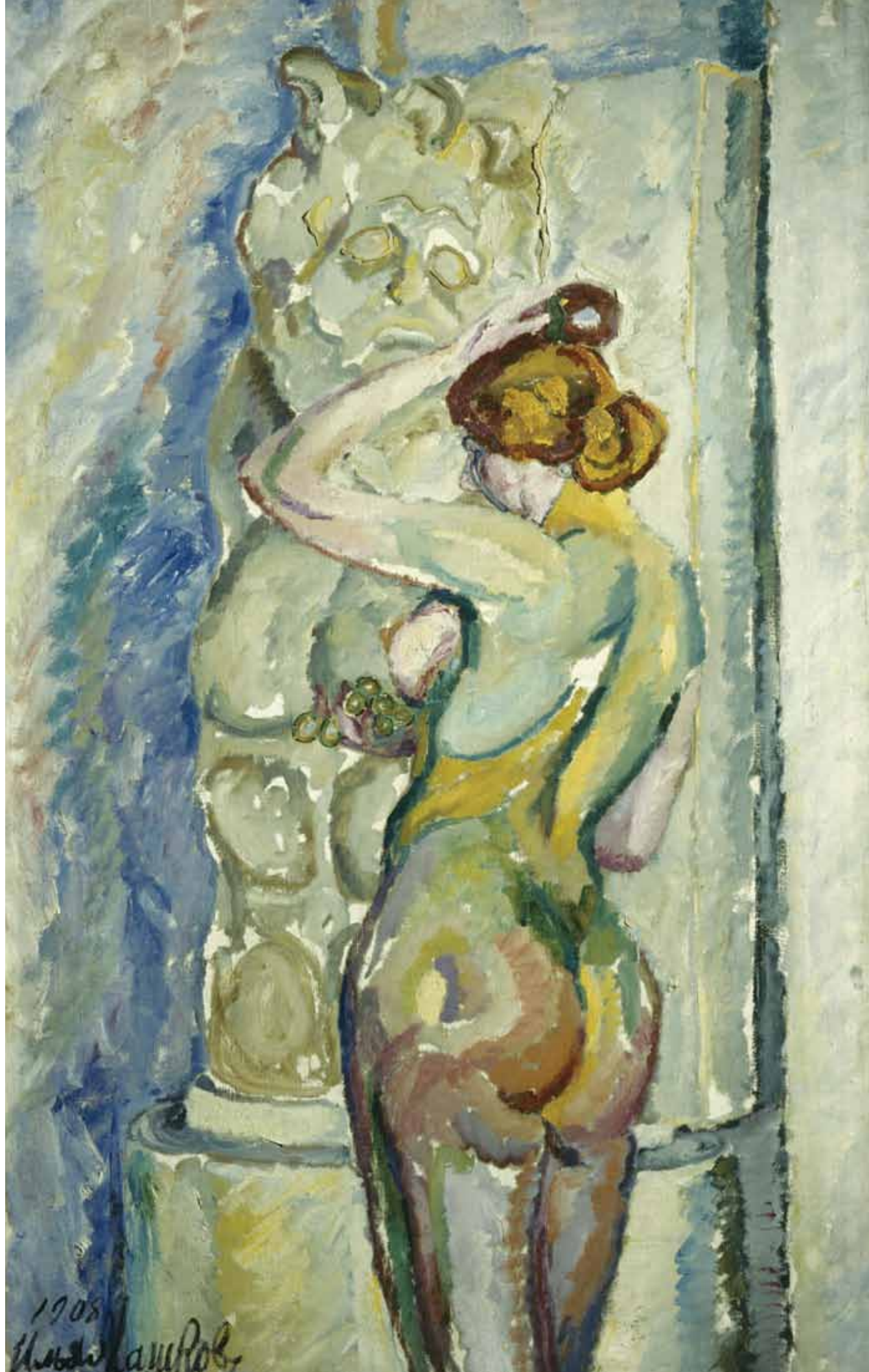
И.И. Машков
Женская голова в фас. Конец 1900-начало 1910. Бумага, графитный карандаш. 44,5×28,3



Дорогой Алексей,
за какими словами
Вам нужна радость
любви?
С любовью и мн
24.10.81

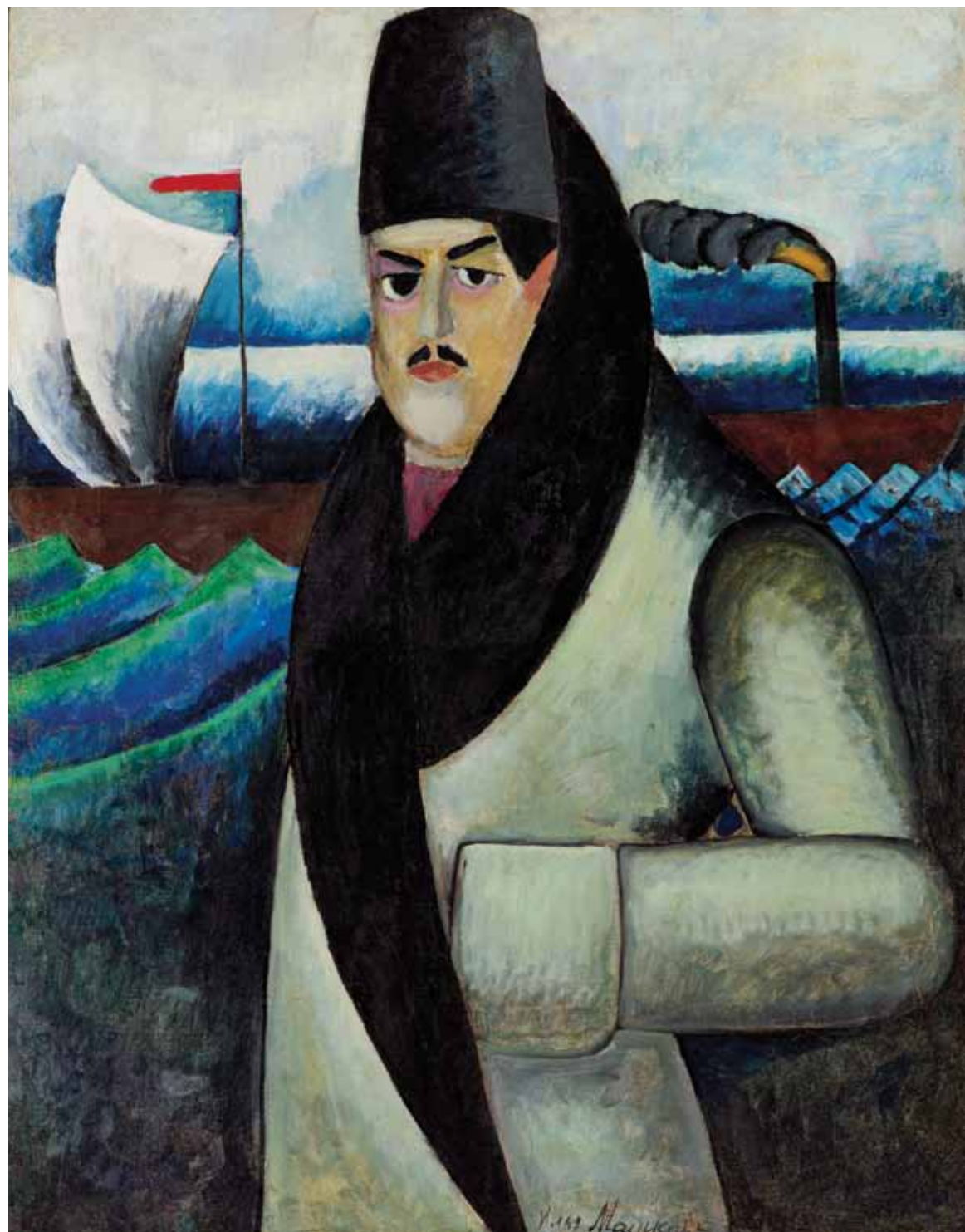
Г.М.
81

Г.М. Вяткин
Портрет публициста Цицилии Кин. 1981. Бумага, фломастер. 37×24



И.И. Машков
Натурщица. 1908. Холст, масло. 166×101

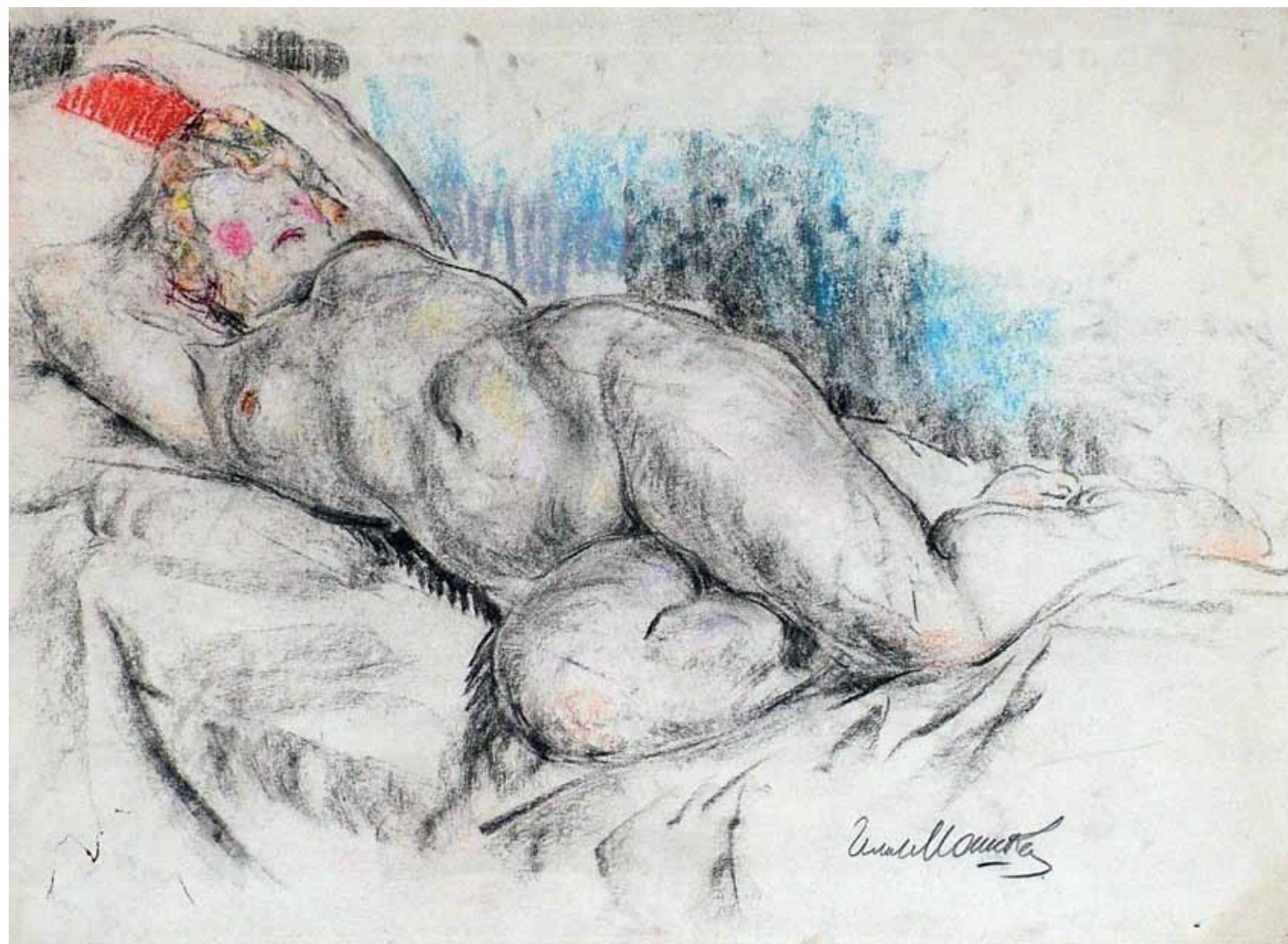
Г.М. Вяткин
Дилемма. 2004. Холст, масло. 129×100



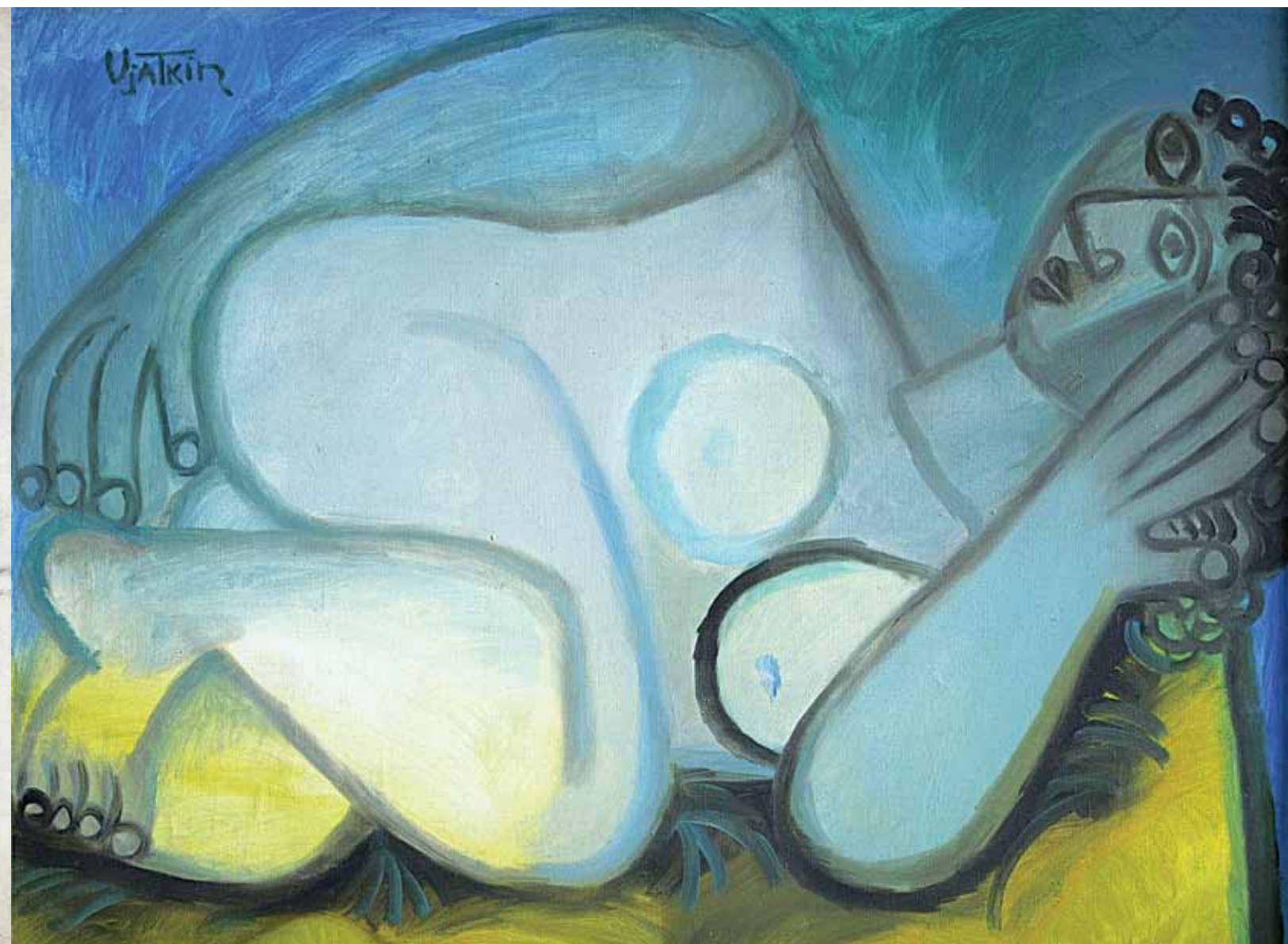
И.И. Машков
Автопортрет. 1911. Холст, масло. 137×107

П.Е. Зверховский
Дама и кавалер. 1997. Холст, масло. 92×73





И.И. Машков
Лежащая натурщица. Конец 1910-х.
Бумага, прессованный уголь, пастель. 36,3×53,3



Г.М. Вяткин
Обнаженная на желтом. 1993. Холст, масло. 116×89



И.И. Машков
Зимний пейзаж. 1914. Холст, масло. 89×86

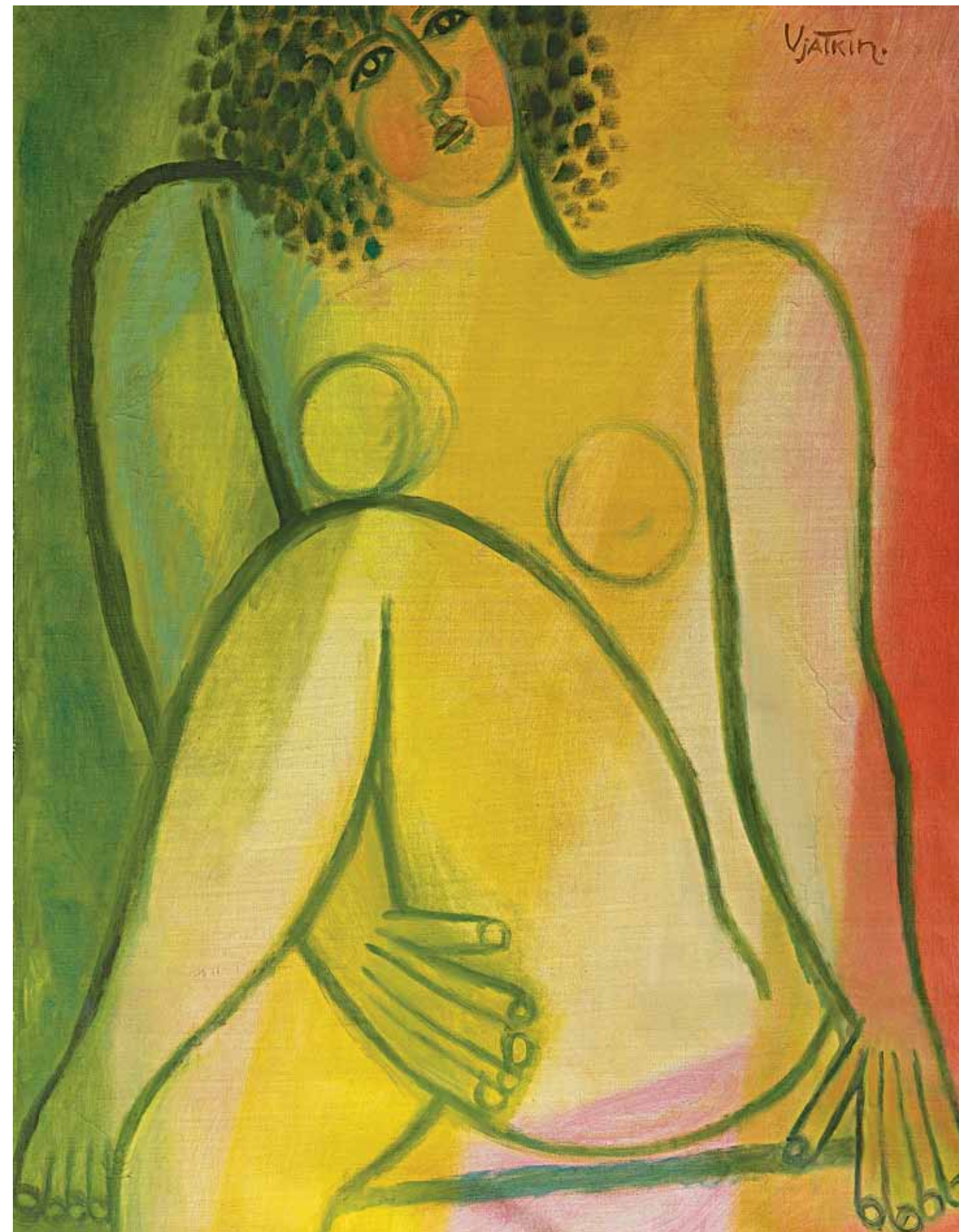


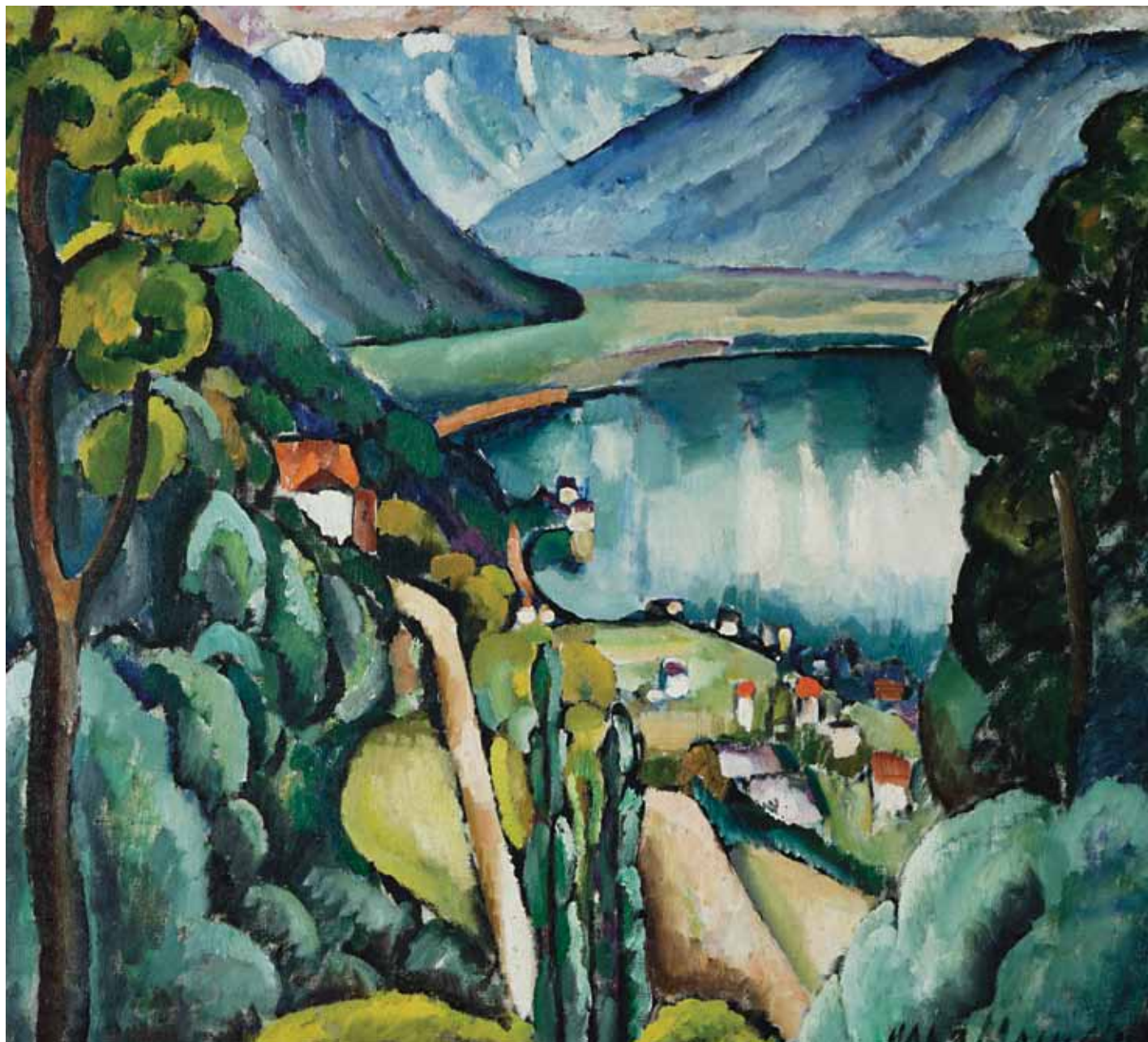
П.Е. Зверховский
Старый город. 2002. Холст, масло. 40×50



И.И. Машков
Натурщица. 1920-е (1918?). Холст, масло. 140×115

Г.М. Вяткин
Обнаженная кучерявая. 1994. Холст, масло. 91×73





И.И. Машков
Женевское озеро. Глеон. 1914. Холст, масло. 102,5×116



П.Е. Зверховский
Горное селение. 2006. Холст, масло. 84×94



И.И. Машков
Этюд натурщицы. 1920-е. Бумага, уголь, белила. 54,3×35,2



Г.М. Вяткин
Задумчивая. 1999. Бумага, фломастер. 42×29



И.И. Машков
 Русская Венера (Россия и Наполеон). Ок.1914. Холст, масло.



Г.М. Вяткин
 Художник и модель. 2009. Холст, масло. 139×199



И.И. Машков
Натюрморт. Зеркало и череп. 1919. Холст, масло. 109×135,5



П.Е. Зверховский
Натюрморт с черепом барана. 2012. Картон, масло. 60×80