**СОЮЗ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ**

Союз русских художников — объе­динение, которое возникло в 1903 г. в Москве. Его ядро составляли Кон­стантин Юон, Абрам Архипов, Игорь Грабарь, Аркадий Рылов. Большую роль в появлении Союза сыграл «Мир искусства», хотя московские мастера во многом стремились про­тивопоставить себя петербуржцам. Они были далеки от символизма и связанных с ним идей. Их стиль со­единял реалистические традиции передвижников и опыт импрессио­низма в передаче воздуха и света. Находясь под некоторым влиянием творчества Константина Корови­на, который нередко участвовал в выставках Союза, эти художники тяготели к пейзажу и жанровой жи­вописи.

Наиболее интересным среди пей­зажистов был Константин Фёдорович Юон (1875—1958). Лучше всего ему удавались лирические зимние пейзажи («Мартовское солнце», 1915 г.; «Зимнее солнце», 1916 г.), в которых он тонко передавал игру света на подтаявшем снеге, нежную голубизну неба. А в видах Троице-Сергиевой лавры (лучший из них написан в 1910 г.) контраст белого снега и ярких по цвету зданий, купо­лов, человеческих фигур приобрета­ет чисто декоративную красоту, сближающую эти работы с искусст­вом модерна.

Любопытными поисками отмече­но творчество Игоря Эммануиловича Грабаря (1871 — 1960). Его мягкий и поэтичный по настроению пейзаж «Февральская лазурь» (1904 г.) сви­детельствует о знакомстве художни­ка не только с импрессионизмом, но и с более поздними течениями во французской живописи. Стволы и ветви берёз, погружённых в сияние холодного зимнего солнца, написа­ны короткими мазками и напомина­ют технику пуантилистов. Та же манера видна и в превосходном на­тюрморте «Неприбранный стол» (1907 г.), в котором благодаря си­стеме рефлексов (цветных бликов)



***Константин Юон. Мартовское солнце. 1915 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Игорь Грабарь. Мартовский снег. 1904 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Игорь Грабарь.***

***Неприбранный стол.***

***1907 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

все предметы мастерски объедине­ны в колористическое целое.

Очень эмоциональны пейзажи Аркадия Александровича Рылова (1870—1939), ученика А. И. Куинджи. В картине «Зелёный шум» (1904 г.) листва, колышущаяся под порывом ветра, написана сочными размаши­стыми мазками, а уходящая вдаль па­норама кажется такой же яркой, как и передний план, что создаёт ощу­щение декоративности.

Художник Абрам Ефимович Архи­пов (1862—1930) учился у знамени­тых передвижников — В. Г. Перова и В. Д. Поленова. Его жанровым по­лотнам присущи и реалистическое содержание, и острая социальная направленность. Однако привлека­ют они не столько этим, сколько чи­сто живописными достоинствами. Такова картина «Прачки» (конец 90-х гг. XIX в.). Её композиция, включающая только малую часть помещения, построена совсем в ду­хе ранних работ Эдгара Дега на ту же тему. Клубящийся пар растворя­ет контуры фигур и очертания лиц, а колорит, сочетающий приглушён­ные серые, жёлтые, коричневые и сиреневые тона, удивительно богат оттенками.

Творчество мастеров Союза рус­ских художников при всём обаянии и высоком техническом уровне от­личалось довольно сильным консер­ватизмом. Крепкие реалистические корни никогда не позволяли жи­вописцам уйти в область поиска но­вых форм и выразительных средств. Возможно, поэтому многие члены Союза русских художников превос­ходно вписались в картину развития официального искусства советского периода, составив, однако, самую достойную его часть.

**«ГОЛУБАЯ РОЗА»**

В марте 1907 г. в Москве по инициа­тиве мецената, коллекционера и ху­дожника-любителя Николая Павло­вича Рябушинского (1877—1951) открылась выставка группы живопис­цев под названием «Голубая роза». Её основные участники — Павел Кузне­цов, Сергей Судейкин, Николай Сапу­нов, Мартирос Сарьян и другие — были выпускниками Московского училища живописи, ваяния и зодче­ства. В начале XX в. их объединило глубокое увлечение идеями символизма.-



***Абрам Архипов.***

***Прачки.***

***Конец 90-х гг. XIX в.***

***Государственная***

***Третьяковская галерея,***

***Москва.***

Некоторые из них сотрудни­чали в московских символистских журналах «Весы» и «Золотое руно». Но самым сильным было влияние В. Э. Борисова-Мусатова. Именно от­талкиваясь от его живописного сти­ля, молодые художники-символисты определили главную задачу своего творчества: погружение в мир тон­чайших, неуловимых чувств, затаён­ных и сложных внутренних ощуще­ний, которые невозможно объяснить словами.

В отличие от других художест­венных группировок, для которых первая совместная выставка стано­вилась началом пути, для москов­ских символистов она оказалась итогом: вскоре после этого содру­жество начало распадаться. Однако стиль «Голубой розы» во многом определил дальнейшее творчество каждого из них.

Среди шестнадцати участников выставки особый интерес вызывает, несомненно, Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968). До начала 10-х гг. XX в. творчество художника было близко манере его учителя Борисова-Мусатова и французских символистов группы «Наби». Пейза­жи Кузнецова 1904—1905 гг., напри­мер «Фонтан», «Утро», выдержаны в холодных тонах: серо-голубом, блед­но-сиреневом. Очертания предме­тов расплывчаты, изображение про­странства тяготеет к декоративной условности. Огромное внимание ма­стер уделял своеобразной передаче света, сообщающего пейзажу ощу­щение мягкости и одновременно чувство пронзительной грусти. В ра­ботах Кузнецова 10-х гг., особенно в так называемой «Восточной се­рии», уже ясно виден неповторимый творческий почерк зрелого мастера. Картина «Мираж в степи» (1912 г.) на первый взгляд предельно проста по содержанию: степь, одинокие шатры, неспешно идущие или бесе­дующие люди, которые не замечают великолепного сияния, заполнив­шего небо. Картина опять решена в холодных тонах, а яркие пятна (шат­ры, человеческие фигуры) только подчёркивают абсолютное господство серо-голубой гаммы. Нежное свечение миража — главное, что притягивает в картине: именно он кажется подлинной реальностью, а люди и их жилища воспринимают­ся как мираж.

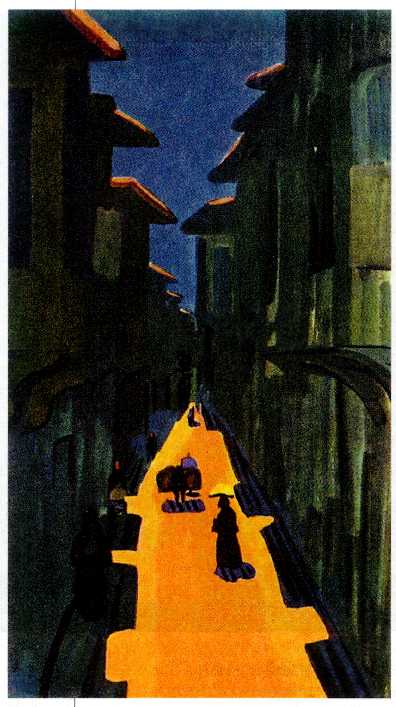
Замечательная страница в ис­тории московского символизма -раннее творчество армянского жи­вописца Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880—1972). Он мог пре­красно демонстрировать тонкость ощущений и символистскую недо­говорённость, как, например, в работе «Озеро фей» (1906 г.), кото­рая построена на типичной для «Голубой розы» игре холодных то­нов. Однако подлинная стихия ху­дожника — это мир Востока с его темпераментностью и обжигаю­щей яркостью палитры. В таких картинах, как «Улица. Полдень. Кон­стантинополь» (1910 г.), «Финико­вая пальма» (1911 г.), художник ле­пит форму сочными красками и энергичными мазками.



***Павел Кузнецов.***

***Мираж в степи. 1912 г.***

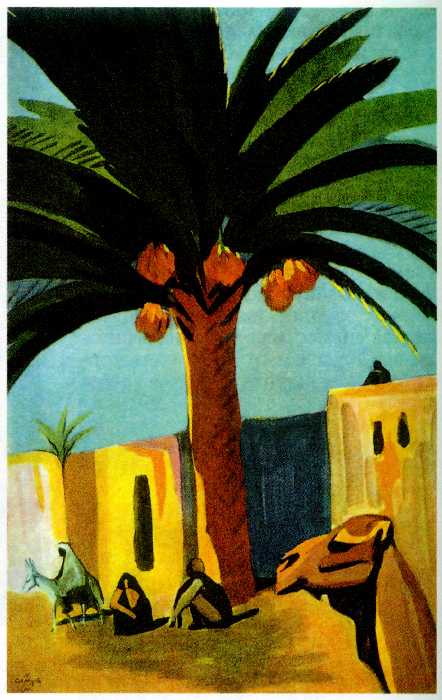
***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Мартирос Сарьян.***

***Улица. Полдень. Константинополь. 1910 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Мартирос Сарьян.***

***Финиковая пальма. 1911 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

В работах Николая Николаевича Сапунова (1880—1912) перепле­таются элементы символизма и примитивизма. Его полотно «Ка­русель» (1908 г.), казалось бы, ти­пичная примитивистская «ярма­рочная картинка». Однако лёгкие короткие мазки, сложные соеди­нения чистых (т. е. не смешанных на палитре) красок заставляют вспомнить утончённую манеру французских мастеров. И это пре­вращает балаганную сценку в сим­волистское «видение».

Немалое значение для Сапунова имели образы ушедших эпох, что сближает его с петербургскими ма­стерами «Мира искусства». Такова картина «Бал» (1910 г.), воскрешаю­щая в памяти сцену провинциаль­ного бала пушкинских времён.

Гораздо сильнее ностальгические настроения чувствуются в творчестве Сергея Юрьевича Судейкина (1882 —1946). Действие картин художника, в частности работы «В парке» (1907 г.), разворачивается, как правило, в английских парках, среди густой листвы и теряющихся в ней лёгких беседок. Уединяющие­ся в лодках и в аллеях парка влюб­лённые пары словно растворяются в нежной воздушной дымке, их кро­шечные фигурки становятся орга­ничной частью природы. Рассеян­ный сумрачный свет придаёт этим «сценам времён сентиментализма» ощущение мечтательности и острой тоски по несбыточному.

Выставка «Голубая роза» не при­вела к созданию прочного художе­ственного объединения московских символистов. Но её название позд­нее превратилось в метафору, опре­деляющую основные черты их сти­ля: камерность, тягу к отражению тончайших ощущений, богатство и гибкость цветовой палитры, чуткое внимание к передаче света. Жи­вопись этих художников создала

особый мир мечтаний и видений, пронизанный мягкой, но хрупкой радостью, а порой столь же мягкой ностальгической грустью.



КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН

(1878—1939)

Творческая манера Кузьмы Сергее­вича Петрова-Водкина своеобраз­на и в то же время тесно связана с традициями европейской и русской живописи. В его картинах, одухотво­рённых и полных тонкой изыскан­ности, сложно переплелись впечат­ления от древнерусских икон и

полотен итальянского Возрожде­ния, русского модерна и француз­ского фовизма. Всё это стало мощ­ным средством для утверждения собственных эстетических идеалов мастера.

Петров-Водкин родился на Вол­ге, в городе Хвалынске Саратовской губернии. Основное художественное образование он получил в Москов­ском училище живописи, ваяния и зодчества; одним из его педагогов был Валентин Александрович Серов. Молодой художник много путешест­вовал: побывал во Франции, Италии и Северной Африке. Его первая пер­сональная выставка в 1910 г. вызва­ла бурные споры среди критиков; особенно много разговоров было вокруг картины «Сон», повторяв­шей сюжет полотна Рафаэля «Сон рыцаря» и близкой к традициям французского символизма.

Итогом исканий Петрова-Водкина стал настоящий шедевр — напи­санная в 1912 г. картина «Купание красного коня». Художник работал над ней в деревне на берегу реки Иловли, притока Дона; основой сю­жета стала сцена купания лоша­дей, которую мастер часто видел и здесь, и в местах, где прошло его детство. Однако бытовой мотив Петров-Водкин превратил в символ, в замечательную живописную мета­фору, выражающую романтическую мечту о красоте и гармонии чело­века и окружающего мира. Компо­зиция первого плана — юноша вер­хом на красном коне — во многом близка традициям древнерусской иконописи: та же мягкость линий и ясность цвета. Зелёные и синие тона реки резко контрастируют с пламенеющим красным цветом коня, занимающим почти полови­ну полотна. Пространство переда­но условно, что приводит к тонкой игре между объёмными и плоскост­ными формами. Эта картина своей монументальностью приближает­ся к фреске.

Очень важным для Петрова-Водкина был образ матери. В его твор­честве всегда присутствовала мысль о непреходящей ценности вечно возобновляющейся жизни, о свято­сти материнства



***Кузьма Петров-Водкин.***

***Сон. 1910 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

******

***Кузьма Петров-Водкин.***

***Купание красного коня. 1912 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



Кузьма Петров-Водкин. Мать. 1915 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.



***Кузьма Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде (Петроградская мадонна). 1920 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Одним из самых значительных произведений на эту тему стала картина «1918 год в Пет­рограде» («Петроградская мадонна», 1920 г.). Молодая женщина, при­жавшая к себе ребёнка, изображена на балконе; её окружает городской пейзаж, написанный нежными, яс­ными красками. Приметы трудного времени (например, группы людей, которые стоят в очереди за хлебом) привлекают внимание не сразу — настолько сильны внутренняя про­светлённость, чистота и самоотвер­женность, исходящие от героини. В облике молодой матери сочетают­ся черты портретов итальянского Возрождения и древнерусских икон. Творчество Петрова-Водкина на первый взгляд кажется погружён­ным в атмосферу великих эпох про­шлого, однако он привнёс и нечто новое. Мастер не подражал тради­циям Ренессанса, древнерусской жи­вописи и европейского искусства рубежа веков, а использовал их как выдающийся интерпретатор, выра­жая вечные понятия — красоту, гар­монию, чистоту.



***Кузьма Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928 г.***

***Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

Настроение картины соответствует духу времени, в которое она была написана. Здесь чувствуется характерное для художников начала XX столетия романтическое отношение к революции, желание увидеть в ней путь к духовному преображению.

«БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ»

«Бубновый валет» — это название вы­ставки, состоявшейся в Москве в марте — апреле 1910 г. и давшей начало одноимённому художествен­ному объединению. Ядро экспозиции составляли работы М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. В. Лентулова, А. В. Куприна, Р. Р. Фалька — мастеров яркого дарования, чьи творческие позиции далеко не во всём совпада­ли друг с другом. Выставка имела шумный и скандальный успех: мно­гое в её организации и характере ра­бот шокировало и возмущало как публику, так и критику. Такая реакция была спровоцирована и самими ма­стерами. По мнению членов «Бубно­вого валета», представление их работ должно было восприниматься как не­кое уличное зрелище, пронизанное балаганным духом. Эта атмосфера «площадного живописного действа» вызывалась общим интересом ху­дожников к народному искусству -изображениям с провинциальных вывесок и старинных лубков, роспи­сям подносов и игрушек.

Название выставки, предложен­ное Михаилом Ларионовым, также взято из уличного жаргона: «бубно­вый валет» означало «мошенник», «плут», «человек, не заслуживающий доверия». Оно вызывало и другие ас­социации: «бубновый туз» — нашив­ка на одежде арестанта-каторжника, «червонный валет» — «вор». Ленту­лов вспоминал: «Слишком много в то время и изощрённо придумыва­ли разные претенциозные назва­ния... Поэтому как протест мы реши­ли, чем хуже, тем лучше, да и на самом деле, что может быть нелепее „Бубнового валета"?».

Впоследствии среди участников начались разногласия, Ларионов и Гончарова в 1912 г. вышли из объ­единения и организовали две само­стоятельные выставки: «Ослиный хвост», а через год — «Мишень». Группа «Бубновый валет» просущест­вовала почти до 1917 г.

Художественный облик «Бубново­го валета» в основном определяли живописцы, считавшие себя после­дователями Поля Сезанна. В карти­нах французского мастера их при­влекала некая глубинная энергия цвета и пространства, чувствующая­ся в каждом предмете, изображён­ном художником. Поэтому цент­ральное место среди произведений членов «Бубнового валета» занимали любимые жанры Сезанна — пейзаж и натюрморт. Помимо этого они ин­тересовались поисками Анри Ма­тисса и его друзей кубистов.

В творчестве Петра Петровича Кончаловского (1876—1956) влия­ние Сезанна сочеталось с примити­визмом, проявившимся сильнее все­го в портретах. В изображении ребёнка («Наташа на стуле», 1910 г.) нарочитая упрощённость рисунка, чуть грубоватое сочетание ярких цветовых пятен делает девочку по­хожей на куклу. Простота, доведён­ная почти до гротеска, — главный художественный приём и в другой работе — «Портрете Г. Б. Якулова» (19Ю г.). Герой, сидящий по-турец­ки на фоне стены, увешанной ору­жием, напоминает восточного фа­кира; в его лице явно преувеличены «экзотические» черты. Во всём обли­ке героя чувствуется нечто игрушеч­ное, ненастоящее.



***Пётр Кончаловский.***

***Портрет Г. Б. Якулова. 1910 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Илья Машков.***

***Снедь московская.***

***Хлебы. 1924 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

******

***Аристарх Лентулов.***

***Василий Блаженный. 1913 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Произведения Ильи Ивановича Машкова (1881 — 1944) прекрасно демонстрируют особенности «рус­ского сезаннизма». В натюрморте «Синие сливы>> (1910 г.) художник старался передать как сочную синеву плодов, так и их упругую фор­му. В другой работе — «Снедь москов­ская. Хлебы» (1924 г.) — мастер, изо­бражая аппетитные булки и калачи, стремился привлечь внимание к кра­соте самих красок — густых и очень ярких. Именно их насыщенность и плотность создают ощущение изоби­лия и полноты жизни, приближаю­щее эту картину к знаменитым фла­мандским натюрмортам XVII в.

Совершенно иные задачи решал в своих работах Аристарх Василье­вич Лентулов (1882—1943). Попы­тавшись представить все предметы реального мира как постоянно дви­жущиеся абстрактные формы, ху­дожник показал знаменитые по­стройки Московского Кремля и Красной площади («Василий Бла­женный», 1913 г.; «Звон», 1915 г.) в таком виде, что кажется, будто все части зданий, сдвинувшись со своих мест, кружатся в стремительном тан­це на глазах у зрителя. Краски поло­жены мелкими, часто точечными мазками, делая масляную живопись

похожей на мозаику. Лентулов ста­рался украсить свои картины как только возможно: он наклеивал на них золочёную гофрированную бу­магу, золотые и серебряные звёзды. Несмотря на то что знаменитые храмы легко узнать, картины вос­принимаются не как архитектур­ные пейзажи, а как калейдоскопы сверкающих и переливающихся кра­сочных пятен.

В области пейзажа очень инте­ресны работы Роберта Рафаиловича Фалька (1886—1958), также близкие по стилю Сезанну. В композиции «Старая Руза» (1913 г.) он пытался, подобно французскому живописцу,



***Роберт Фальк.***

***Старая Руза. 1913 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***



***Александр Куприн.***

***Натюрморт с синим подносом. 1914 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

сделать все элементы картины — дома, землю, небо — предельно близкими друг другу по фактуре, словно все они созданы из одной материи. Как и Машков, Фальк тяго­тел к густым краскам, которые у него приобретали особенно терпкий от­тенок. Однако тональность полотна

не столь яркая; даже рыжие и жел­тые цвета мастер делал приглушён­ными, соединяя их с густыми круп­ными тенями. Это придаёт всему пейзажу ощущение камерности и глубокого внутреннего лиризма.