

# Голубая роза



**Н.Сапунов. Обложка каталога выставки «Голубая роза»**

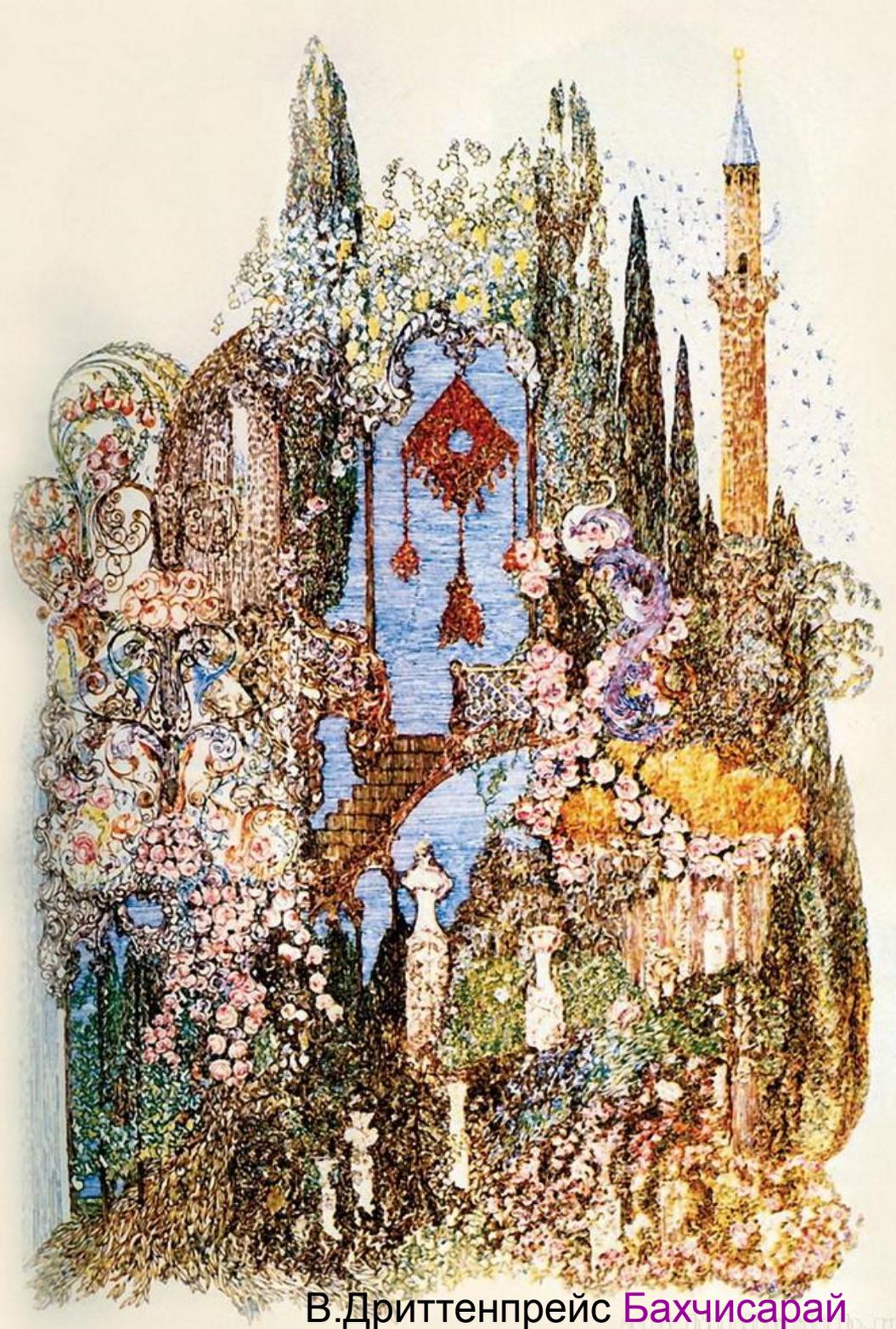
О переменах в русской культуре начала XX века художественный критик Сергей Маковский писал: «Искусство долго называли храмом. Теперь говорим о часовнях искусства. Каждая новая группа художников — новая часовня — для немногих».

Одной из таких «часовен» стало содружество художников-символистов, получившее свое наименование по выставке, состоявшейся в 1907, — **«Голубая роза»**.

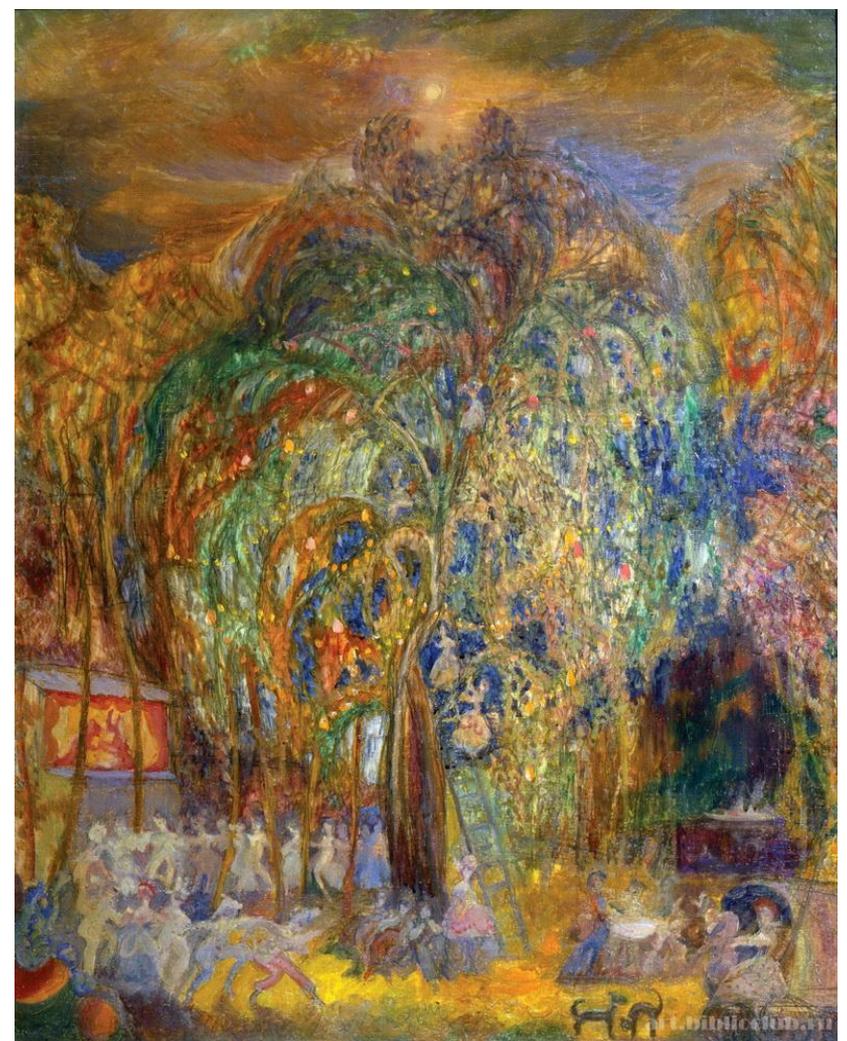
Назвали так и все художественное течение, которое представляла образовавшаяся группа. По аналогии с литераторами «голуборозовцев» тоже часто называют **«младшими символистами»** — у них были свои предшественники.

**Целью символизма** как единого культурного течения, охватывавшего литературу, живопись, скульптуру, музыку и театр, было напомнить людям: помимо реальности есть нечто высокое, недоступное нам в обыденной жизни, к чему надо стремиться, и, лишь соприкасаясь душой с горним миром, человек обретает себя. Способствовать приобщению к прекрасному может искусство — и это является его задачей в тяжелые времена.

Умами символистов владели слова Достоевского о том, что красота спасет мир, а живописцы из «Голубой розы» восприняли их буквально: живопись, по их мнению, должна быть красивой.



В.Дриттенпрейс **Бахчисарай**



С.Судейкин **Праздничная ночь**

Но, чтобы приобщиться к высоким тайнам, художнику, согласно представлениям символистов, нужно было погрузиться в глубины своей души или, как тогда стали выражаться, подсознания. Отсюда повышенное внимание к грезам, видениям, снам.

## Предшественники «Голубой Розы» - Врубель, Борисов-Мусатов и «Алая роза»

В «Голубой розе» считали одним из своих предшественников **Михаила Врубеля**, суть творчества которого была очень близка символизму. Врубель привлекал «голуборозовцев» красочностью и в то же время тонкостью своей палитры, а также тяготением к изображению вымышленного мира, который тем не менее казался реальным.



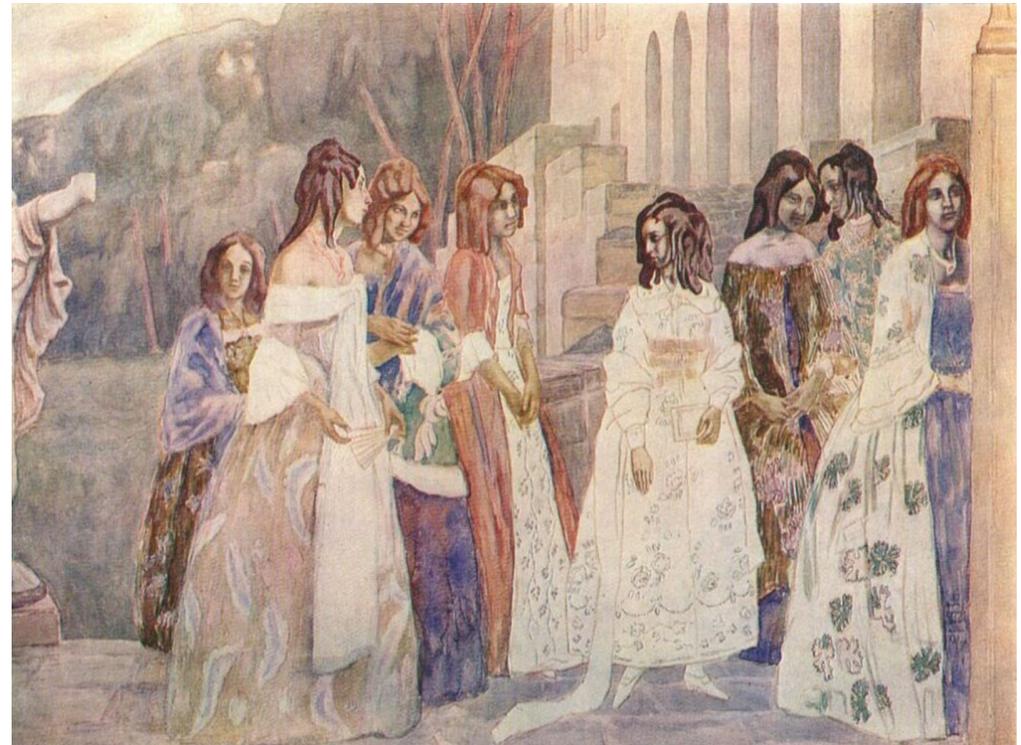
М.Врубель Сирень

М.Врубель Утро

Но непосредственное влияние на возникновение нового направления в русской живописи оказал **Виктор Борисов-Мусатов**. В его картинах царит атмосфера покоя, дремоты, персонажи движутся как под гипнозом. Так видит мир человек на грани бодрствования и сна, когда окружающее теряет четкость очертаний и все вокруг кажется туманным, уплывающим.



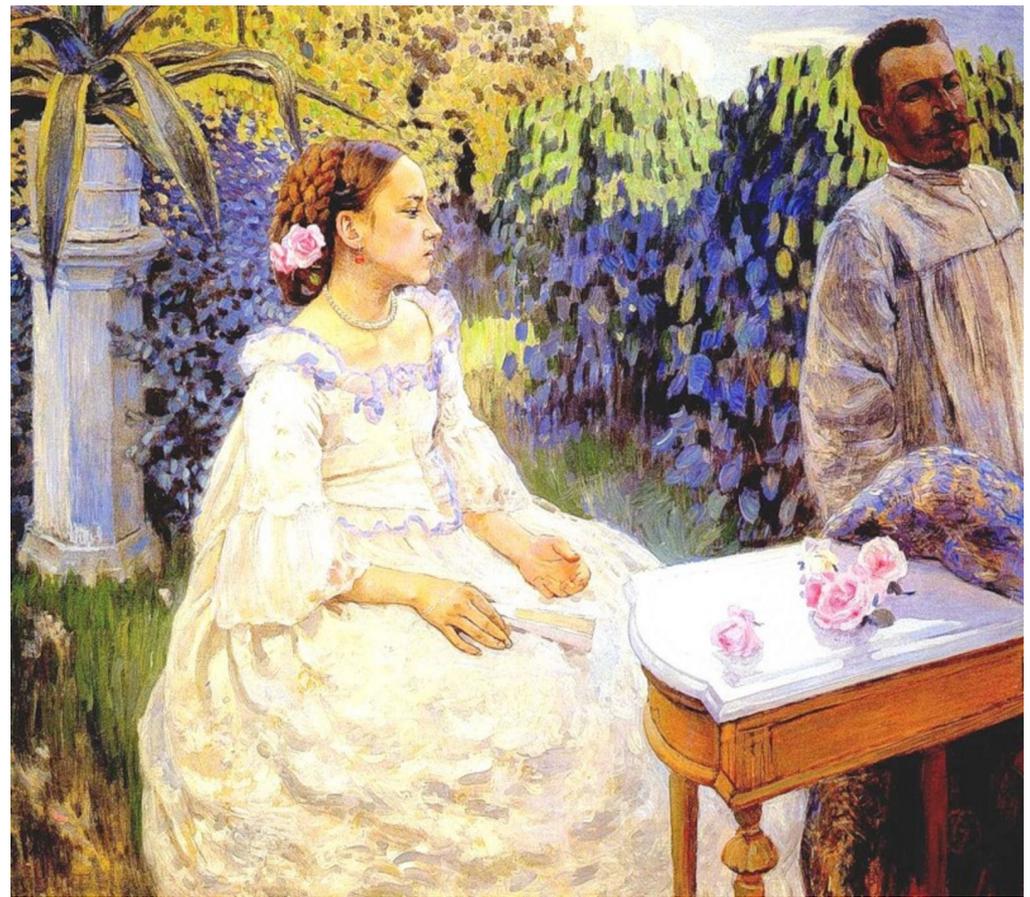
В.Борисов Мусатов **Призраки**



**"Реквием"**



Борисов-Мусатов  
«Водоем»

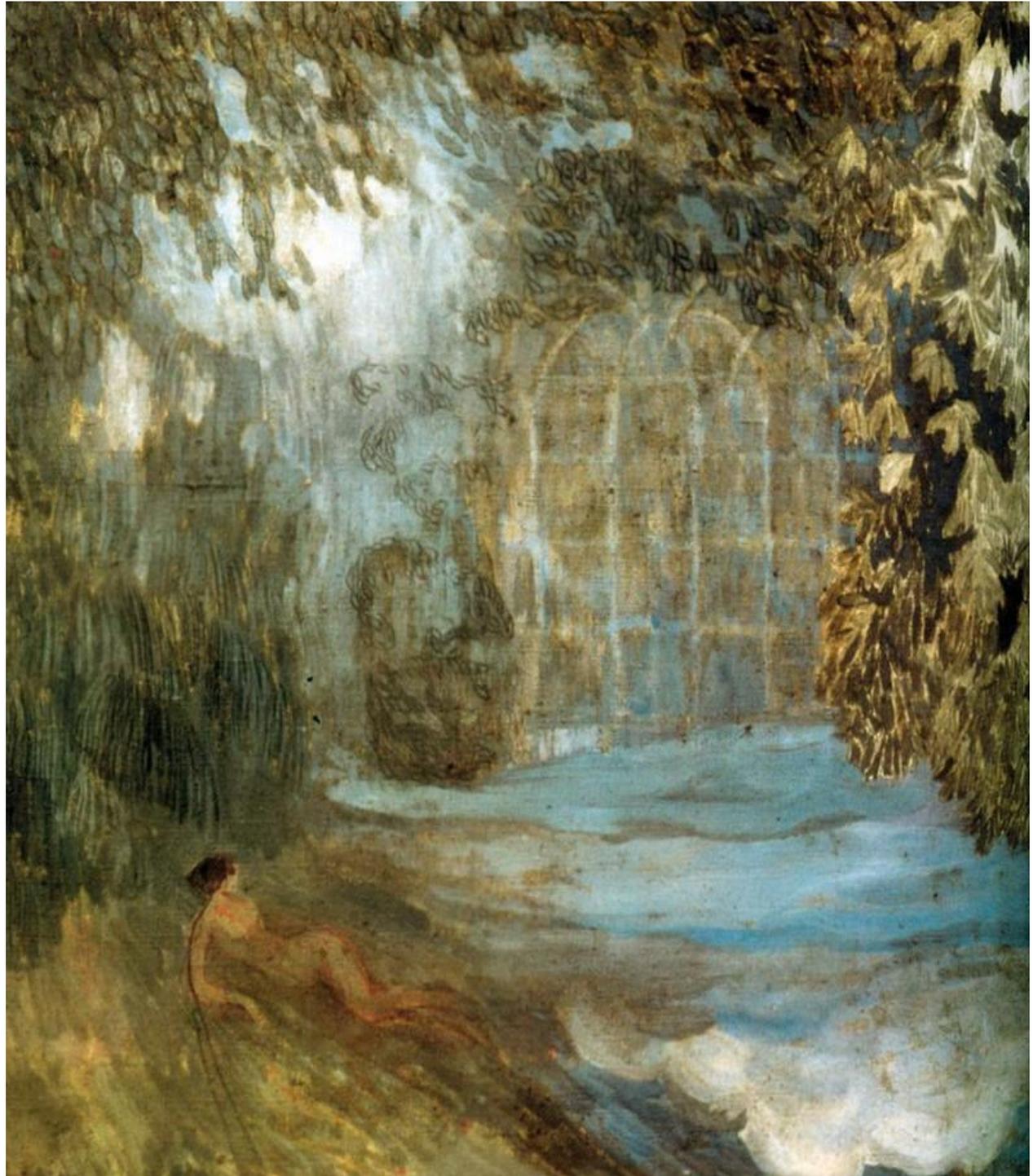


Борисов-Мусатов  
"Автопортрет с сестрой"

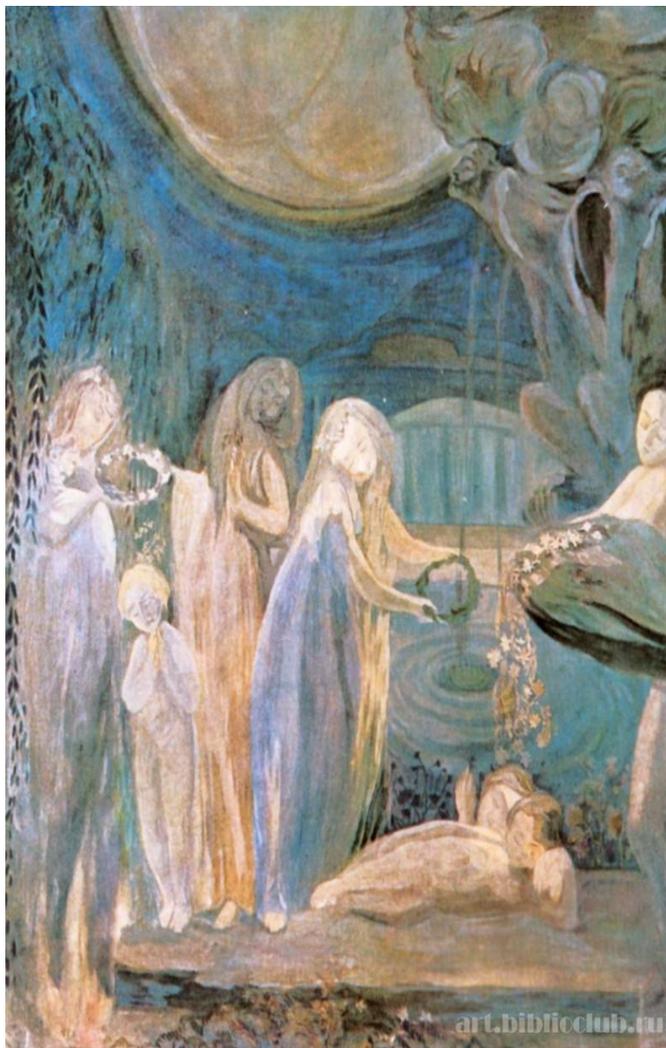
Уроженец Саратова, **Борисов-Мусатов** в 90-е годы XIX века познакомился на малой родине с молодыми **Павлом Кузнецовым, Петром Уткиным и Александром Матвеевым**. Сам он учился в то время в Париже и, приезжая летом домой, преподавал юным художникам уроки французского импрессионизма и символизма.

После мусатовской «школы» трое саратовцев продолжили обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где и сблизились с другими своими ровесниками — будущими членами «Голубой розы».

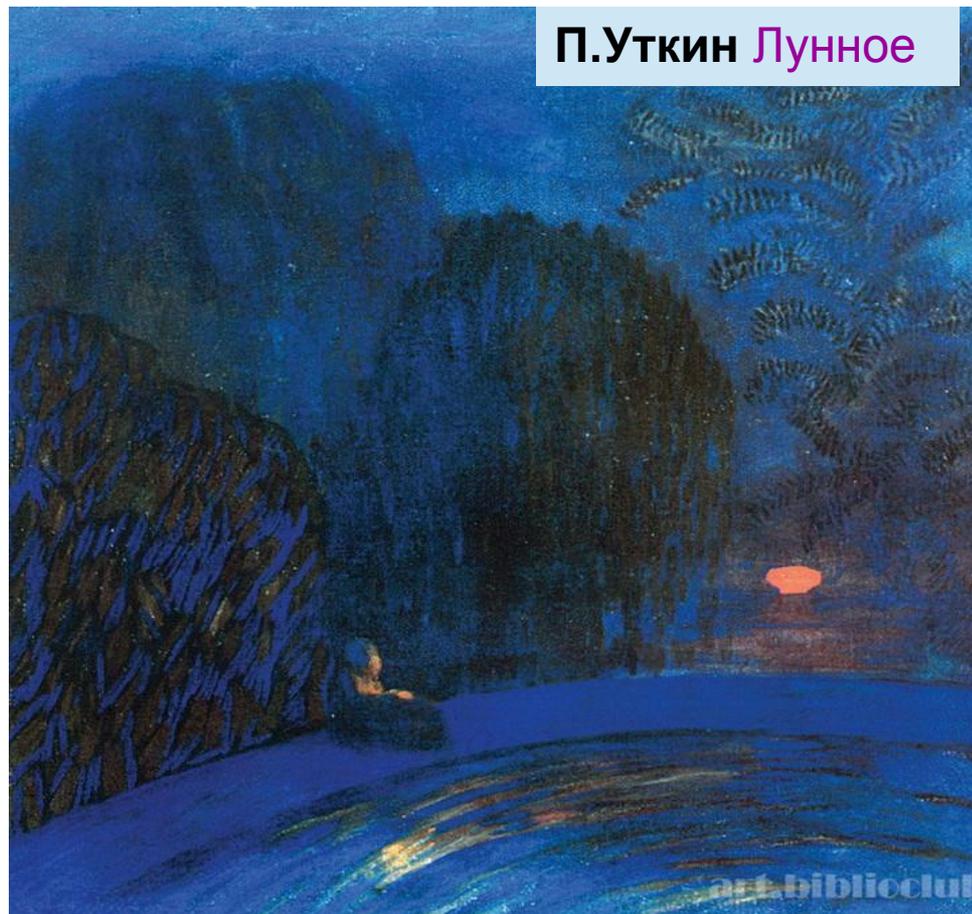
П.Уткин Декоративное панно



В 1904 все те же **Кузнецов** и **Уткин** устроили в родном городе выставку картин — собственных и своих товарищей по училищу. Почетное место в экспозиции занимали работы Врубеля и Борисова-Мусатова — тем самым молодые художники подчеркивали, чья живопись находилась у истоков их творчества. Выставка называлась **«Алая роза»**. Откуда взялось такое наименование, точно сказать нельзя, но сам образ розы издавна был наделен богатой символикой и стал весьма распространенным в культуре символизма.



**П.Кузнецов**  
Любовь  
матери



**П.Уткин** Лунное

Кроме названных художников в выставке принимали участие их приятели и единомышленники по училищу — **Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян, Анатолий Арапов, Николай Феофилактос, Иван Кнабе.**

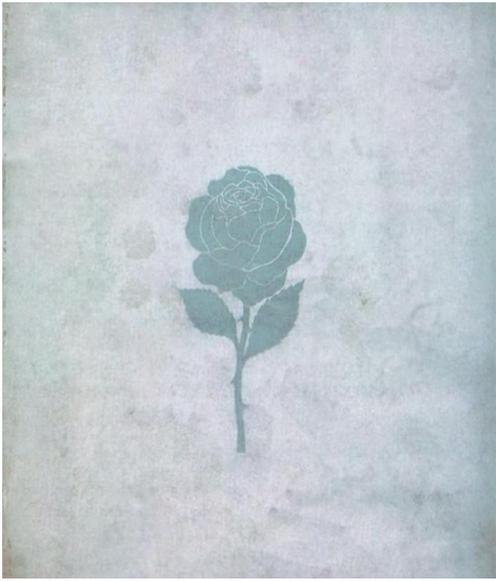
**Борисову-Мусатову** работы начинающих понравились, он воспринял их как «вещи страшно талантливые и художественно оригинальные», а вот местные газеты критиковали молодых живописцев за декадентство и бездарность.

К тому же в Саратове Кузнецов и Уткин оказались в неприятной ситуации: вместе с Кузьмой Петровым-Водкиным они расписали церковь Казанской Божьей Матери, однако росписи были признаны «немолитвенными и кощунственными» и уничтожены по решению суда, причем вскоре после выставки «Алая роза».

Не находя должного отклика в родной провинции, «бунтари» решили отныне демонстрировать свое искусство в столицах.

Большинство **«голуборозовцев»** во времена расцвета своего объединения, когда русский живописный символизм представлял собой еще единое течение, тяготели к **пастельным тонам, тонкой нюансировке цвета, к изображению на полотне неких «туманностей», в которых тонут очертания предметов.** Это порой не нравилось критике и публике.

## Выставка «Голубая роза»



В начале 1906 в Москве начал выходить журнал символистов «**Золотое руно**», цель которого издатели обозначили так:

«В грозное время мы выступаем в путь. <...> но мы твердо верим, что жить без Красоты нельзя <...>, надо завоевать для наших потомков свободное, яркое, озаренное солнцем творчество».

Выпускал журнал Николай Рябушинский, молодой человек из купеческого рода, обладатель огромного состояния. Сам неплохо рисовавший, он примкнул к содружеству художников-символистов и привлек их наряду с членами «Мира искусства» к оформлению своего журнала. На страницах «Золотого руна» в изобилии представляли графику «голуборозовцев», большая ее часть была вдохновлена стилем и манерой английского рисовальщика Обри Бердсли. На средства Рябушинского **18 марта 1907** в доме «фарфорового» фабриканта Матвея Кузнецова на Мясницкой улице была устроена выставка живописи «**Голубая роза**».

Участвовали в ней **Павел Кузнецов, Петр Уткин, Мартирос Сарьян, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Николай Крымов, Анатолий Арапов, братья Николай и Василий Милиоти, Иван Кнабе, Николай Теофилактов, Владимир Дриттенпрейс, Артур Фонвизин, Николай Рябушинский, Петр Бромирский, Александр Матвеев.**

Этих шестнадцать символистов и называли отныне «**Голубой розой**».

Выставка показала, чем «голуборозовцы» отличались от представителей прочих направлений в тогдашней живописи, в том числе и от мирискусников, по-прежнему влиявших на умы и души любителей прекрасного, несмотря на то что «Мир искусства» как объединение прекратил свое существование.

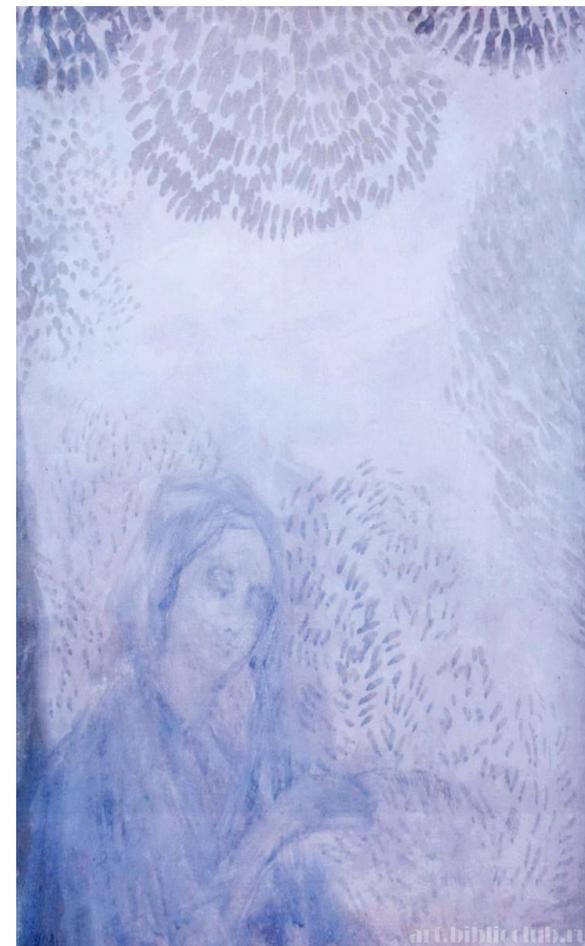
**Мирискусники** предпочитали стилизацию, игру, **«голуборозовцы»**, наоборот, стремились к стихийности и откровенности.



К.Сомов «Арлекин и дама»

**Первые** ощущали красоту самоцелью (вещь по их представлению могла быть привлекательной сама по себе), **вторые**, подобно всем символистам, воспринимали красоту как средство для достижения идеала.

У одних в живописи царили улыбка и гармония жизни, у других — **тоска по неведомому**.



П.Уткин «Утренняя молитва»

**Голубой** — цвет неба, мечты, надежды — имел для символистов особенное значение, достаточно вспомнить пьесу бельгийского драматурга **Мориса Метерлинка** «**Синяя птица**» (другой перевод названия — «Голубая птица»), написанную в 1908 и впервые поставленную в Московском художественном театре. Андрей Белый в 1903 выпустил книгу стихов «Золото в лазури»:

*О поэт — говори  
О неслышном полете столетий.  
Голубые восторги твои  
Ловят дети!*

И он же писал, что «лазурь — символ высоких просвящений».

Голубая роза — цветок, которого не существует в природе, а символисты тянулись именно к недостижимому идеалу, так что название выставки было придумано верно.

Недаром художник Казимир Малевич писал: «...» голубая роза» была там целью и той эстетической предельностью, к которой каждый член этой группировки должен стремиться. Она была избрана как лучшее и тонкое существо из всех цветов, которые нельзя увидеть среди продажных цветов магазинов и бульваров".





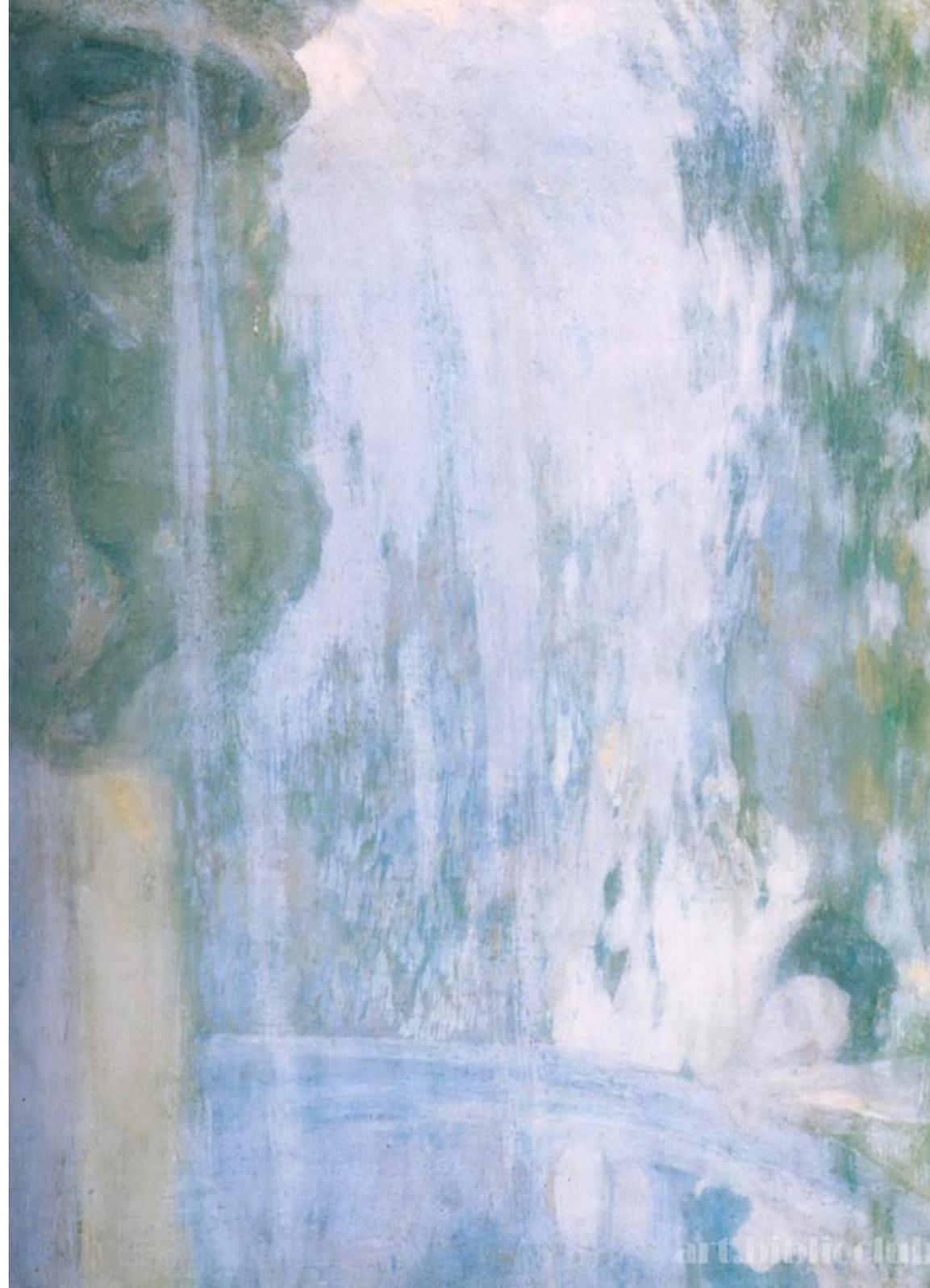
Живопись символистов, как и полотна Врубеля и Борисова-Мусатова, полна **оттенков синего и голубого**. Пример — картина **Павла Кузнецова «Голубой фонтан»** (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва), которую современники восприняли как манифест художника. Голубые струи воды переливаются, словно подсвеченные неземным сиянием, и сам воздух кажется насыщенным небесной влагой..

То ли какой-то иной, неведомый мир, то ли намек на него изобразил Кузнецов. Отсвет этой голубой стихии лежит и на лицах людей: внизу на картине видны выходящие из фонтана, будто появляющиеся из влажного мерцающего света фигуры. Женщины окутывают прозрачным покрывалом ребенка, и все происходящее можно истолковать как рождение в мир новой души.

На картине «Утро (Рождение)» (1905) художник изображает появление нового дня — и нового мира. Этот мир еще светел и слаб, словно дитя, но и притягателен своей трепетностью.

Кузнецов, подобно Борисову-Мусатову, любил изображать такие неустойчивые, пограничные состояния — между светом и тьмой, ночью и днем, бодрствованием и сном, жизнью и смертью, — неизменно намекая на их бесконечное чередование.

В «Утре» возникает тот особый мир, который теплится в сознании пробуждающегося человека, еще не смахнувшего с ресниц остатки сна.

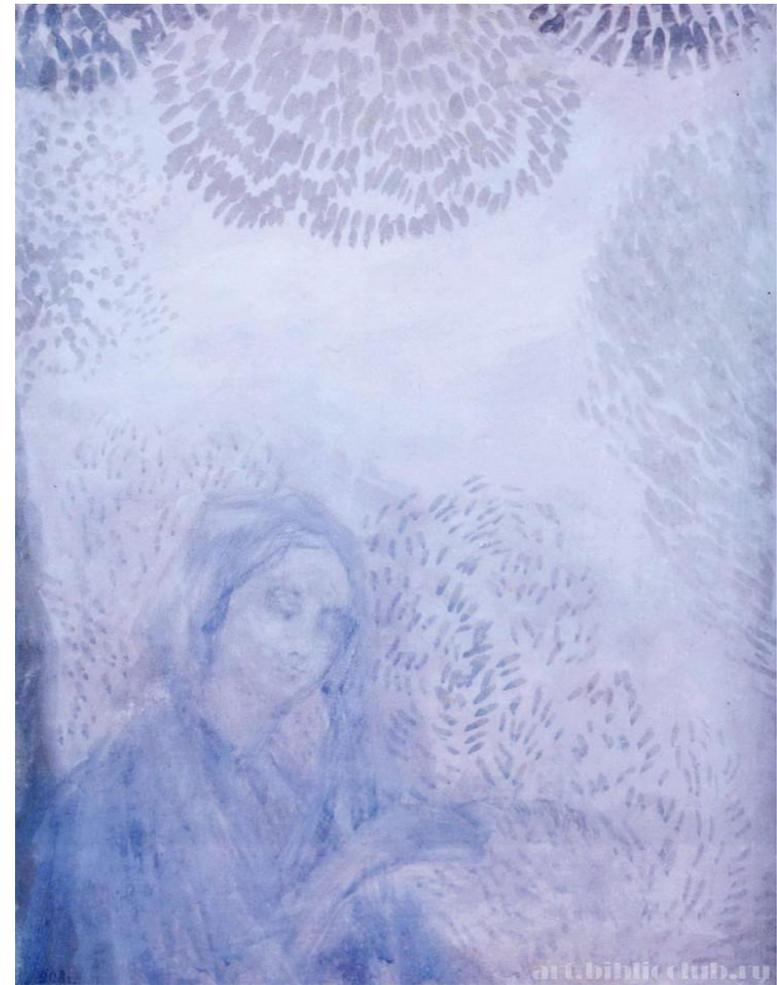




Этот художник оказывал большое влияние на своих друзей-символистов, особенно на **Петра Уткина**, который в картине «**Сон. Декоративное панно**» (1905) изображает то же самое зыбкое состояние на грани яви и сна.

Волны невиданного моря омывают таинственный ажурный чертог и вот-вот коснутся обнаженной женской фигуры на берегу. Солнечный свет лишь слегка проникает в заросший, сокрытый от посторонних глаз уголок, где на человека легкой волной набегают сон.

Но в живописи **Уткина**, в отличие от кузнецовской тех лет, мистическое переживание выражено мягче, примером чего может служить **«Утренняя молитва»** (1908).



Чувство радостного трепета от ощущения иного, более прекрасного мира вызывает пейзаж **Уткина «Торжество в небе»** (1905), где ночное небо сияет так, будто там, в вышине, за тонким пологом, идет церковная служба и горит перед алтарем множество свечей.

Похожий пейзаж есть у **Николая Крымова** - «**Ночь серебристая**» (1907).

Мы видим светлую ночь, небо словно приближает к нам свое «лицо» и «смотрит» на нас, мерцая звездами.

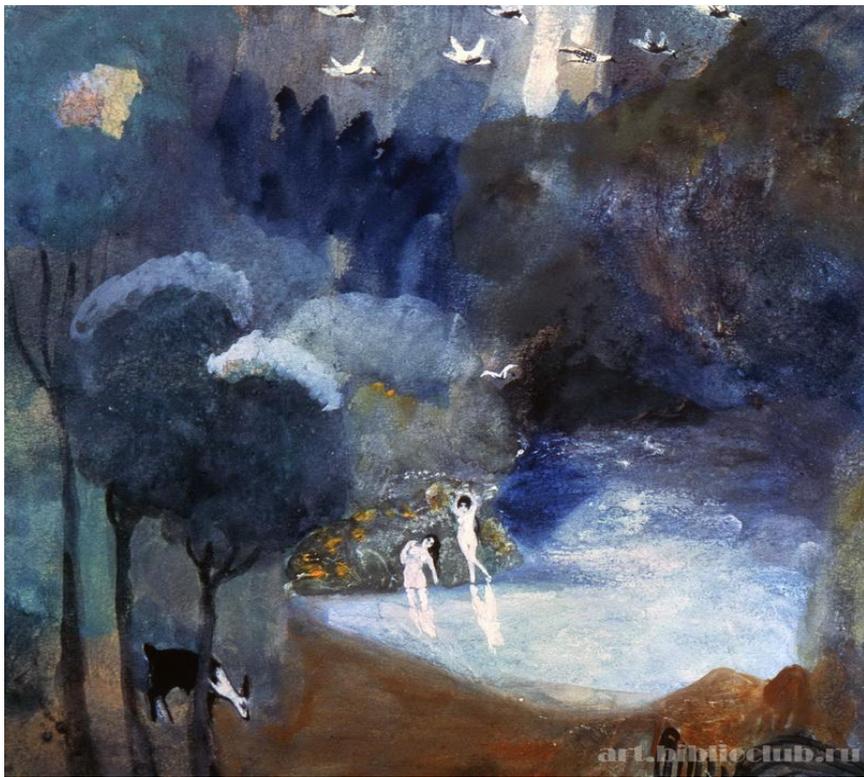
И хотя в этой картине, как и в прочих крымовских пейзажах, нет того глубокого, по-настоящему символического плана, который так явственно проступал в вышеописанной работе Уткина, «Ночь серебристая» рождает волшебное ощущение счастья, причастности к тайне, заключенной в природе.



Символисты  
любили  
изображать ночь,  
потому что в это  
таинственное  
время суток и  
человеческая  
душа, и мир  
вокруг  
раскрываются.

Отсвет этой  
божеско-  
всемирной жизни  
чувствуется и в  
картине **Ивана  
Кнабе** «**Ночь**»  
(1908), где в синем  
сумраке сверкают  
ветви деревьев,  
покрытые то ли  
льдом, то ли  
мирадами  
огоньков.





Кроме пронизанного светом сумрака символисты изображали какое-то особое время дня, точнее — неземной день, который мы видим, например, у **Мартироса Сарьяна** на его картине **«Озеро фей»** (1905).

Но живопись **Сарьяна** отличается от живописи Кузнецова еще и тем, что Сарьян с самого начала своего символизма рисовал не мистические видения, а сказки или сны о рае: его картины того времени образовывали серии под названиями **«Сказки»** и **«Сны»**.

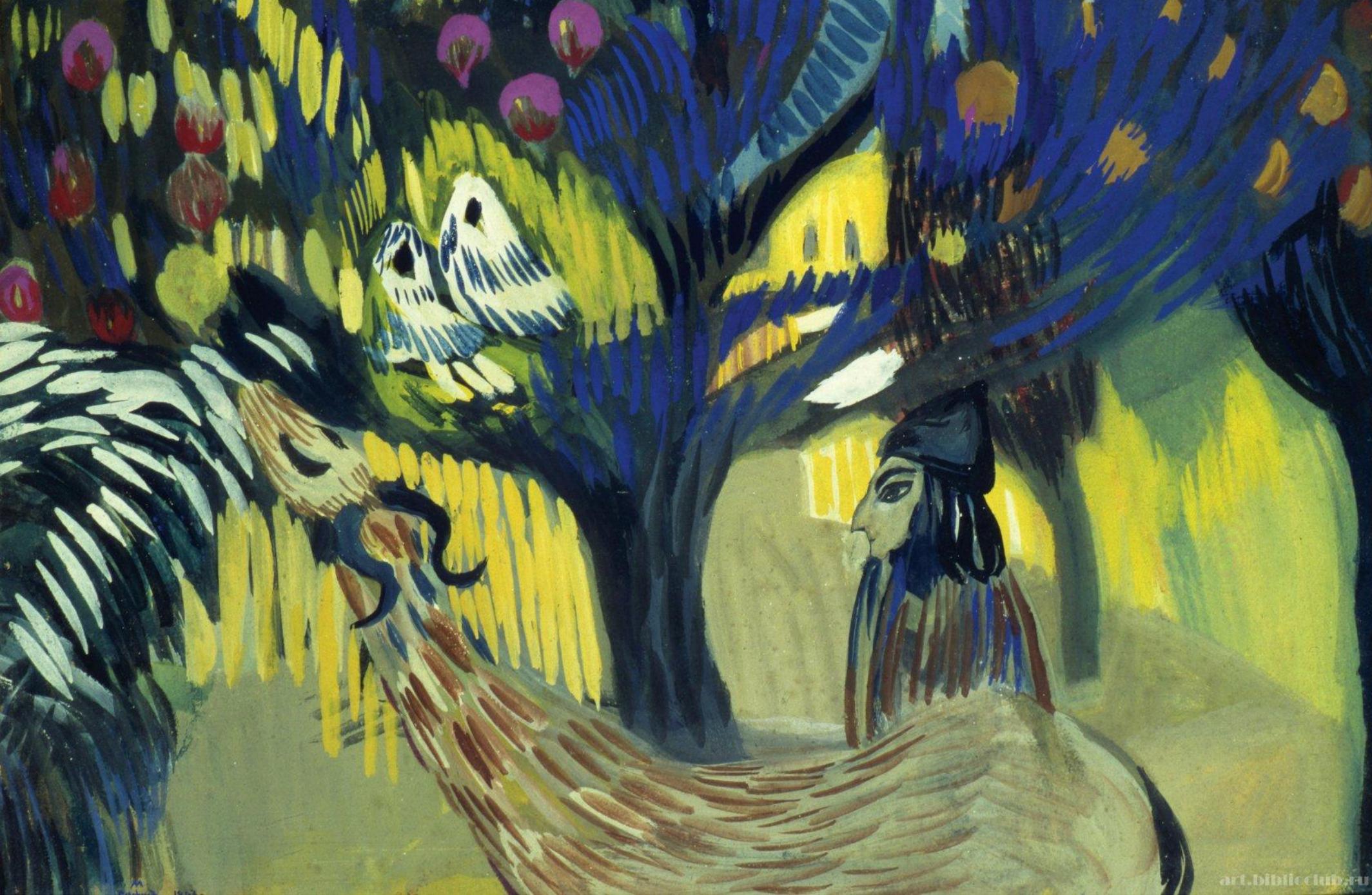
Затерянный мир, который живет своей жизнью, не менее реальной, чем мир обыденный, художник изобразил и на холсте



**«В ущелье Ахуряна (Цветущие горы)».**

В том неведомом краю рядом с женщинами, закутанными в голубые покрывала, бродят газели, там стаями летают диковинные птицы и цветут — нет, не цветы, скорее краски, как у Врубеля.





art.biblicclub.ru

М.Сарьян У гранатового дерева



Если Кузнецов, часто обращаясь в своих работах того времени к теме материнства, изображал не земную женщину, но Прекрасную Даму, то **Сарьян** чувственную любовь умел представить почти небесной: она так прекрасна, что поднимает возлюбленных до заоблачных высот, как в его картине

### «Любовь. Сказка» (1906).

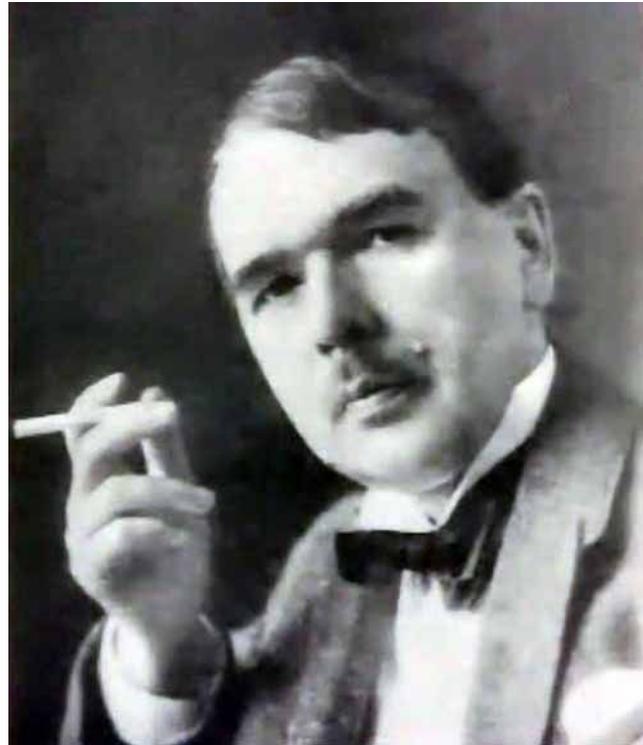
**Сарьян** не столько стремился привнести в свою живопись потусторонний свет и сделать изображенное намеком на иную реальность, сколько находил высокий смысл и очарование сказки в земных вещах.

# Сапунов и Судейкин

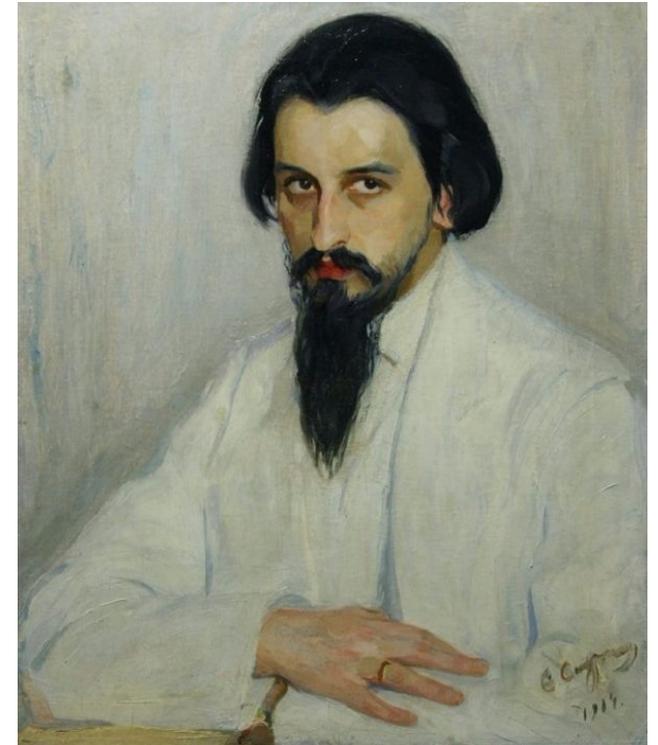
Абрам Эфрос писал: «По одну сторону Сарьяна были мистики во главе с Кузнецовым, по другую — мистификаторы — Сапунов, Судейкин, Милиоти».



Н. Н. Сапунов



С.Ю.Судейкин



В.Д. Милиоти



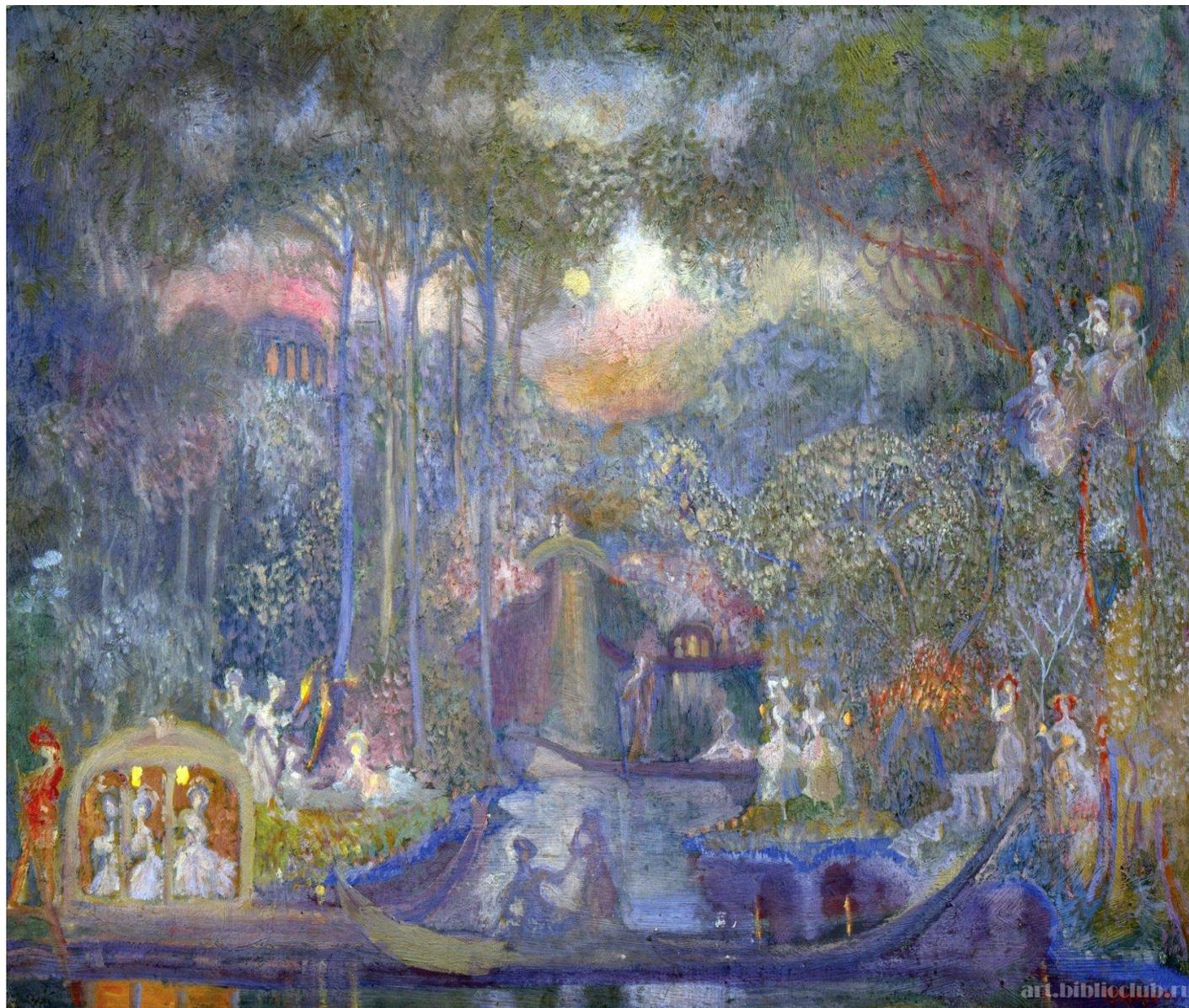
Мистика — это откровение, мистификация — игра. И хотя в среде «голуборозовцев» не было таких чистых мистификаторов, как среди мирискусников, первые иногда стремились, что называется, наряжать жизнь в театральные одежды.

На картине **Василия Милиоти «Поэт»** изображены сказочные декорации, в которых поэту в восточном наряде муза шепчет стихи. Полотно пронизано улыбкой и игрой и напоминает сцену, где разворачивается театральное действие

Одни из ведущих «голуборозовцев» — **Николай Сапунов**, чьи произведения на выставках неизменно отмечались знатоками, и **Сергей Судейкин** — много работали для театра, который появлялся и в их картинах, например в **«Балете»** Сергея Судейкина.



Ярко выраженным игровым началом, присутствовавшим в работах Судейкина, художник был близок мирискусникам; не даром он, как и Сапунов, будет принимать активное участие в выставках «Мира искусства», когда это объединение возродится после некоторого перерыва.



Однако даже совершенно мирискусническая по сюжету «Прогулка маркизы на острове любви» проникнута теми наитиями и тончайшими переживаниями, которые умели передавать только «голуборозовцы».

«Его картины — какие-то дымы от зажженных курильниц с таинственными ароматами», — писал идеолог «Мира искусства» Александр Бенуа.

Надо сказать, эти «ароматы» полотен Судейкина — необычайно красочные.

Дым от чудесных курильниц витает и на картине «Балет» ближайшего друга Судейкина **Николая Сапунова**. Мы видим танцующих балерин, похожих на призрачные белые цветы, и сцена с происходящим на ней действием напоминает освещенный луной сад.

А перед этим садом  
— мрак зрительного  
зала, откуда еле  
различимые зрители  
с восхищением  
смотрят на жизнь,  
парящую над ними.

То есть обыденность  
у Сапунова  
проигрывает игре.



Но «Балет», исполненный в легких, пастельных тонах, — редкий пример в творчестве **Сапунова**: художник любил стихию цвета, который чувствовал великолепно. «Да, я экзотик, краски и звуки — это мой кумир, моя религия, — писал он, — в этом мои радости, мои страдания...»



Цветы и фарфор



Натюрморт. Вазы и цветы

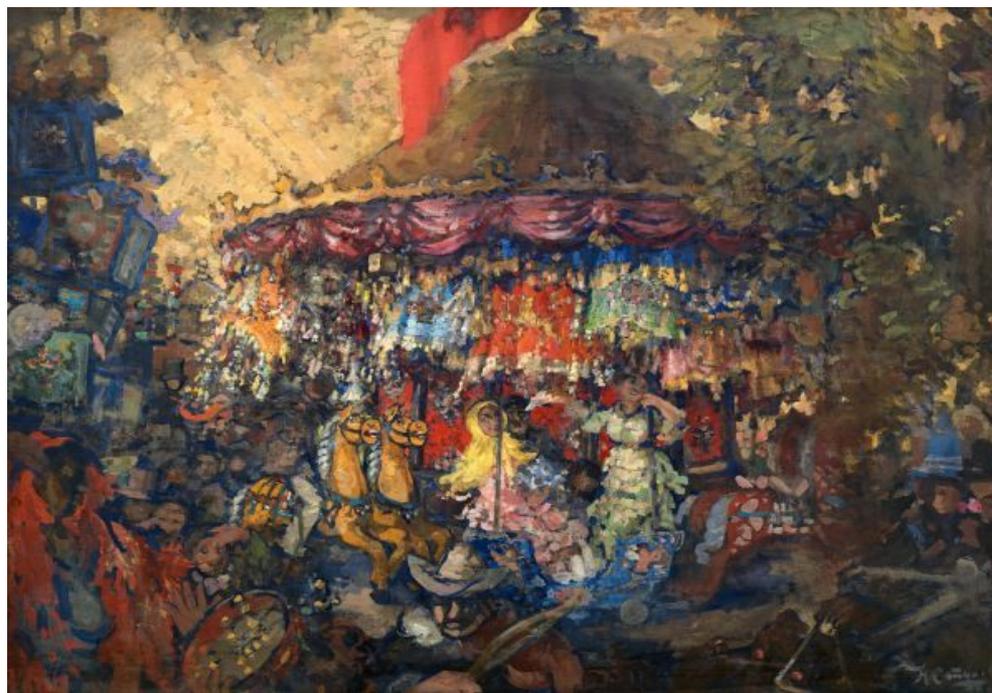


В играющих красках картинах Сапунова чувствуются тревожная нота, напоминание о том, что миром движет какая-то высшая сила, и, что это за сила, каждый решает для себя сам

Карусель сияет брызгами света и цвета, «гремит» музыкой, но из глубины этого искрящегося всеми красками веселья выплывает нечто тревожное.

Подобные ощущения возникают, когда ряженые ходят по домам или когда кружатся на балу-маскараде люди, — всем вокруг весело, но невольно вздрагиваешь от мысли: а что это за человек под маской? Из водоворота красок у Сапунова возникают не столько лица, сколько личины, лубочные, грубовато смеющиеся.

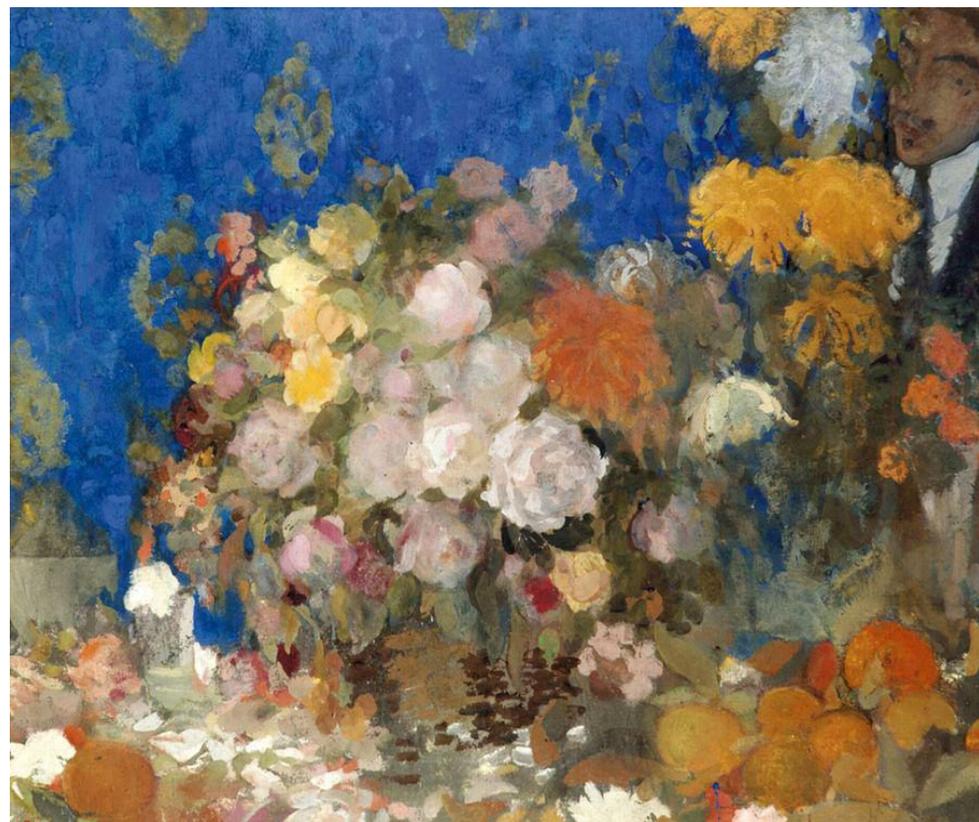
Картина рождает двойственное чувство, как на карнавале, еще и потому, что изображенная на ней карусель вращается в сумерках, а значит, скоро конец веселью — погаснут огни, и все покроет мрак.





Эскиз декораций к пантомиме А. Шницлера  
"Шарф Колумбины". 1910

В **«Натюрморте с автопортретом»** (1907) художник помещает свое изображение так, что его не сразу увидишь, — в верхнем правом углу, среди цветов. Такое осознание себя лишь как частицы мироздания вносит в творчество Сапунова щемящую сердце ноту, печальную и сладкую одновременно.

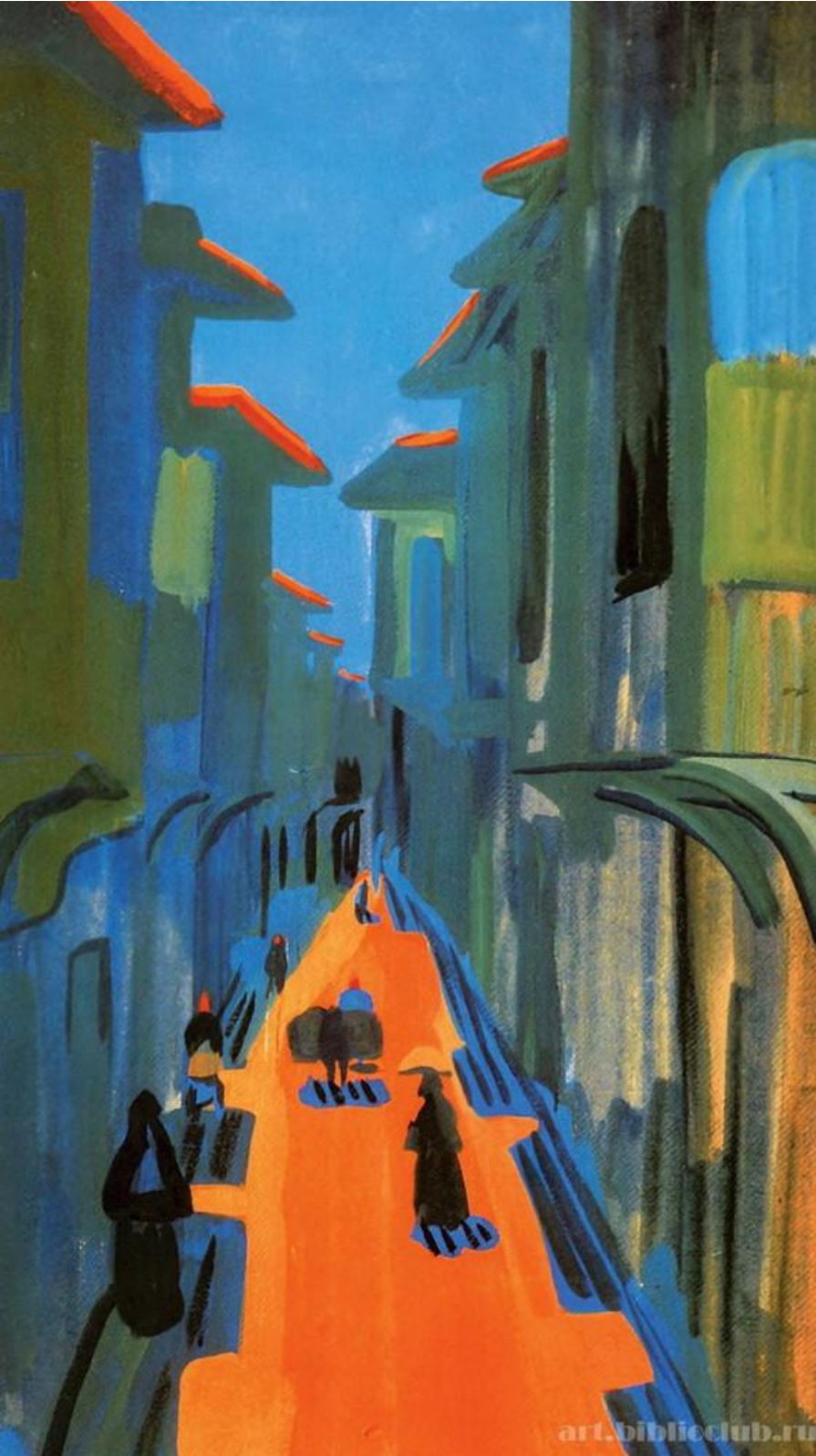


# Новый этап

В отвлеченности изображения и истончении «ткани» картины почти до прозрачности таился конец символистской живописи. «Эта победа духа над плотью — опасное нарушение равновесия, — писал Сергей Маковский. — Живопись не может сделаться бестелесной, как бы ни „дематериализовалось“ изображение природы. В живописи должна быть плоть, более того — скелет; иначе ей грозит возможность расплыться, исчезнуть в фантастических дымах»... Некоторые из символистов-«голуборозовцев», как Сапунов и Судейкин, это чувствовали с самого начала, другие же в период около 1910 начали искать выход на новый путь.

Вместе с оставшимися верными своему направлению **«голуборозовцами»** — среди них были **Кузнецов, Уткин, Сарьян, Матвеев, Рябушинский**, то есть прежний костяк объединения — участвовали в выставках «Золотого руна» и молодые русские **авангардисты: Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Илья Машков, Петр Кончаловский** и другие. Дух незримого соперничества, а также влияние произведений современной европейской живописи, которое испытали члены **«Голубой розы»**, подтолкнули их к выходу из грозившего тупика.

Например, **Сарьян** к 1910 стал постепенно отходить от изображения снов и сказок, оставил акварельно-импрессионистическую живописную манеру — эти особенности его искусства уже исчерпали себя — и все больше обращался к чистым цветам и крупным цветовым плоскостям, в чем сказалось влияние искусства Гогена и Матисса. Новый же этап в творчестве художника начался после поездок в Турцию, Египет, Персию.



Как и прежде, он создавал на своих картинах некий чарующий мир, только теперь это были не сны и грезы, а экзотический для европейцев Восток. Попытки изобразить нечто воздушное остались в прошлом, а на их место пришла ничем уже не сдерживаемая радость жизни, ее переливающаяся через край полнота.

И если раньше Сарьян погружал изображение в таинственную полутьму, лишь слегка освещенную, то теперь в его работах восторжествовало такое жаркое солнце, какого не было, наверное, ни у кого из отечественных художников того времени.

Его картина **«Улица. Полдень. Константинополь»** (1910) полна того покоя, который царит в природе и в людях, когда солнце стоит в зените.

Причем выражено это, в первую очередь, композиционно: клин неба уравнивается таким же клином залитой солнцем улицы.

Сочетание ультрамаринового и оранжевого на одном полотне дает ощущение зноя и в то же время прохлады, гармонии света и тени и впечатление того, что мир застыл в восхитительном равновесии.

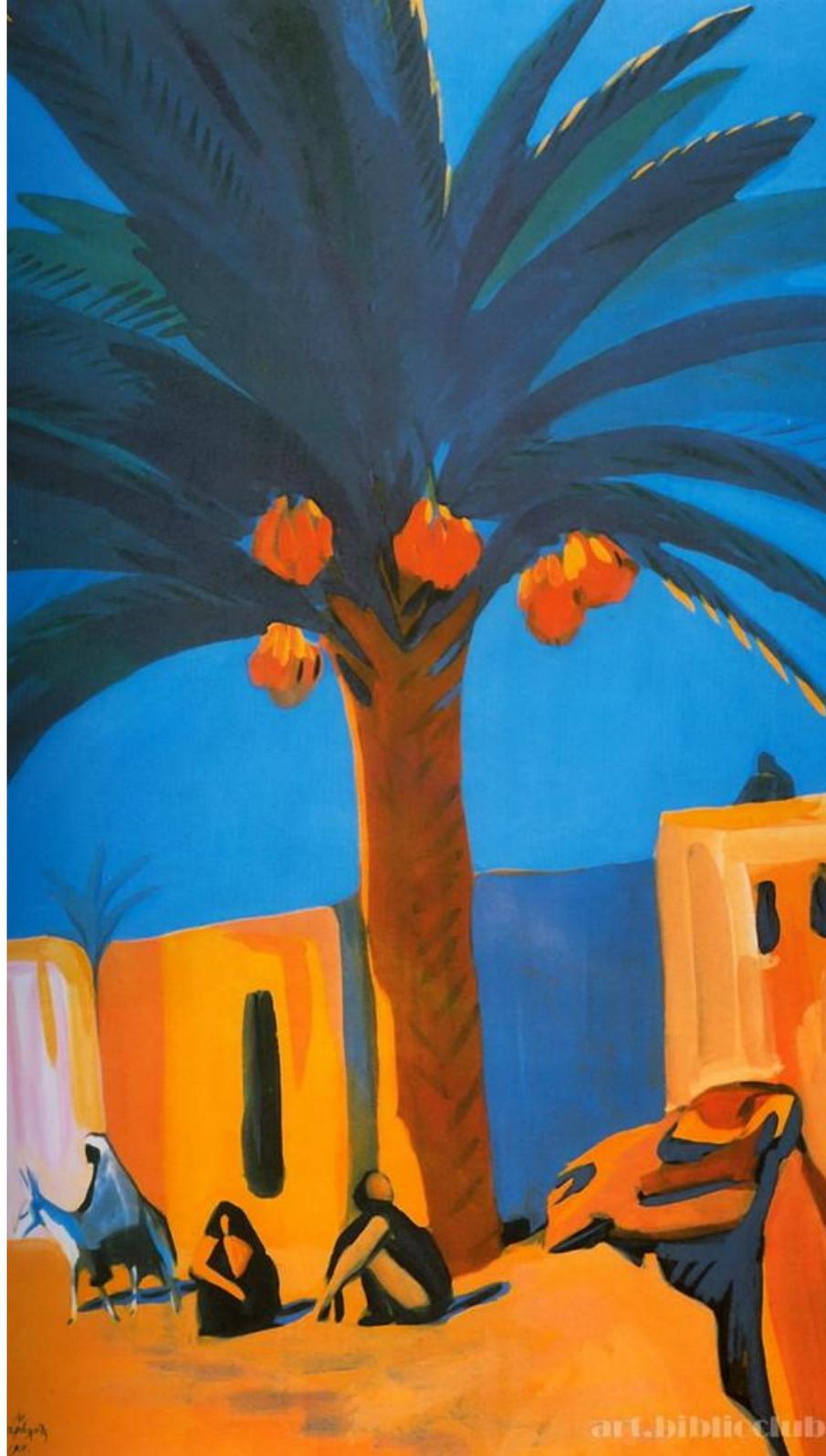
Точно так же — благодаря композиции и колориту — кажется остановившимся время и на картине «**Финиковая пальма**» (1911).

Листья пальмы аркой обнимают пространство полотна, а внизу им вторят расположенные полукругом фигуры людей. Подобно египетскому Сфинксу, застыл верблюд.

И конечно, здесь присутствует та же гармония сочных и почти беспримесных цветов, что и в предыдущей работе.

Изменилась живописная система **Сарьяна**, но настроение, которое господствовало в его картинах, осталось прежним: это все тот же блаженный полусон, только теперь уже в жаркий полдень.

У Сарьяна полдень предстает теперь не менее сновиденным часом, чем прозрачные ночь или вечер, которые он часто рисовал раньше.



Изменения произошли и в живописи **Кузнецова**. Пройдя через краткий период «болезненной углубленности в мистику», когда он начал писать вариации на тему «нерожденных душ», а из хаоса на его картинах возникали искаженные лица женщин и детей — их называли «кузнецовскими уродцами» и «выкидышами», — художник посетил Среднюю Азию и словно обновился.

Отныне его искусство наполнилось жизнью, не менее экзотической, чем у Сарьяна нового периода: символисту все-таки нужен непривычный мир, чтобы фантазии было где разгуляться.

Небо здесь расцвечено сиянием, напоминающим фонтаны с кузнецовских полотен более ранних лет, но под этим небом женщины в национальных одеждах готовят еду, плетут корзину, спят, неподалеку пасутся верблюды, то есть течет обычная жизнь. Картина полна бытовых подробностей, люди на ней заняты своими делами и не обращают внимания на то великолепие, что расцветает у них над головами. Но в то же время — и в этом заключалась верность Кузнецова символизму — персонажи словно чувствуют льющиеся с неба волшебные токи. Такого острого ощущения магической, всепроникающей мировой энергии не было раньше в работах художника.



**Кузнецов**  
**«Мираж в степи»**

Итак, прошло время символистских картин, о которых Маковский писал, что они, «может быть, даже интереснее с точки зрения интимной поэзии, чем со стороны чисто живописной». Теперь и поэзия, и живопись в полотнах «голуборозовцев» слились в гармонии, но каждый из художников уже шел своим путем. Оставался лишь общий дух, объединявший их произведения.

Искусство **«Голубой розы»** освободило русскую живопись, выражаясь словами **Казимира Малевича**, от «власти предмета» и тем самым расчистило путь авангарду. Но не переставало развиваться и собственное творчество лучших из «голуборозовцев».

Кто-то из них отошел от содружества, а остальные с прекращением выставок, которые организовывало «Золотое руно», участвовали в экспозициях «Мира искусства» — вплоть до Октябрьской революции.

В 1925 **Кузнецов, Уткин, Матвеев, Сарьян** вошли в состав учредителей общества «4 искусства». Но искусство его членов не вписывалось в курс, по которому направляли отечественную культуру идеологи Страны Советов, и на художников постоянно обрушивалась критика.

В 1929 общество прекратило свое существование. Однако бывшие «голуборозовцы», особенно те из них, кто шел когда-то во главе течения, — Кузнецов, Сарьян, Матвеев, — стали одними из лучших мастеров в Союзе и тем самым повлияли на советское искусство.

Их творчество внесло в него то дыхание волшебного мира, которое когда-то коснулось художников «Голубой розы».