

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 95

*Художественное
объединение
«Голубая роза»*

Москва
Директ-Медиа
2011

Художественное объединение
«Голубая роза»



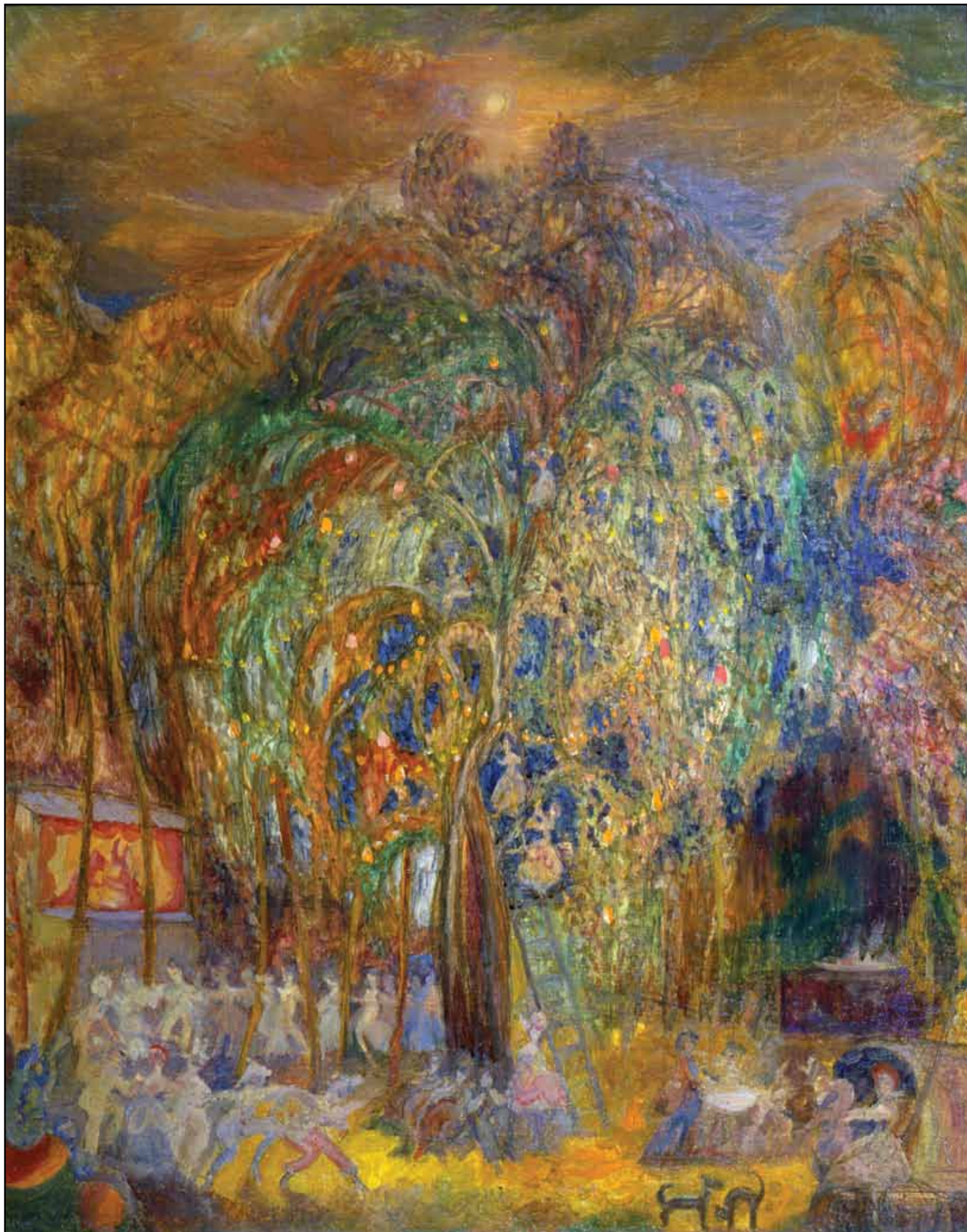
Н. Н. Сапунов. Обложка каталога выставки «Голубая роза». 1907

СИМВОЛИЗМ

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.

Заявили о себе эти живописцы, когда ни их со-

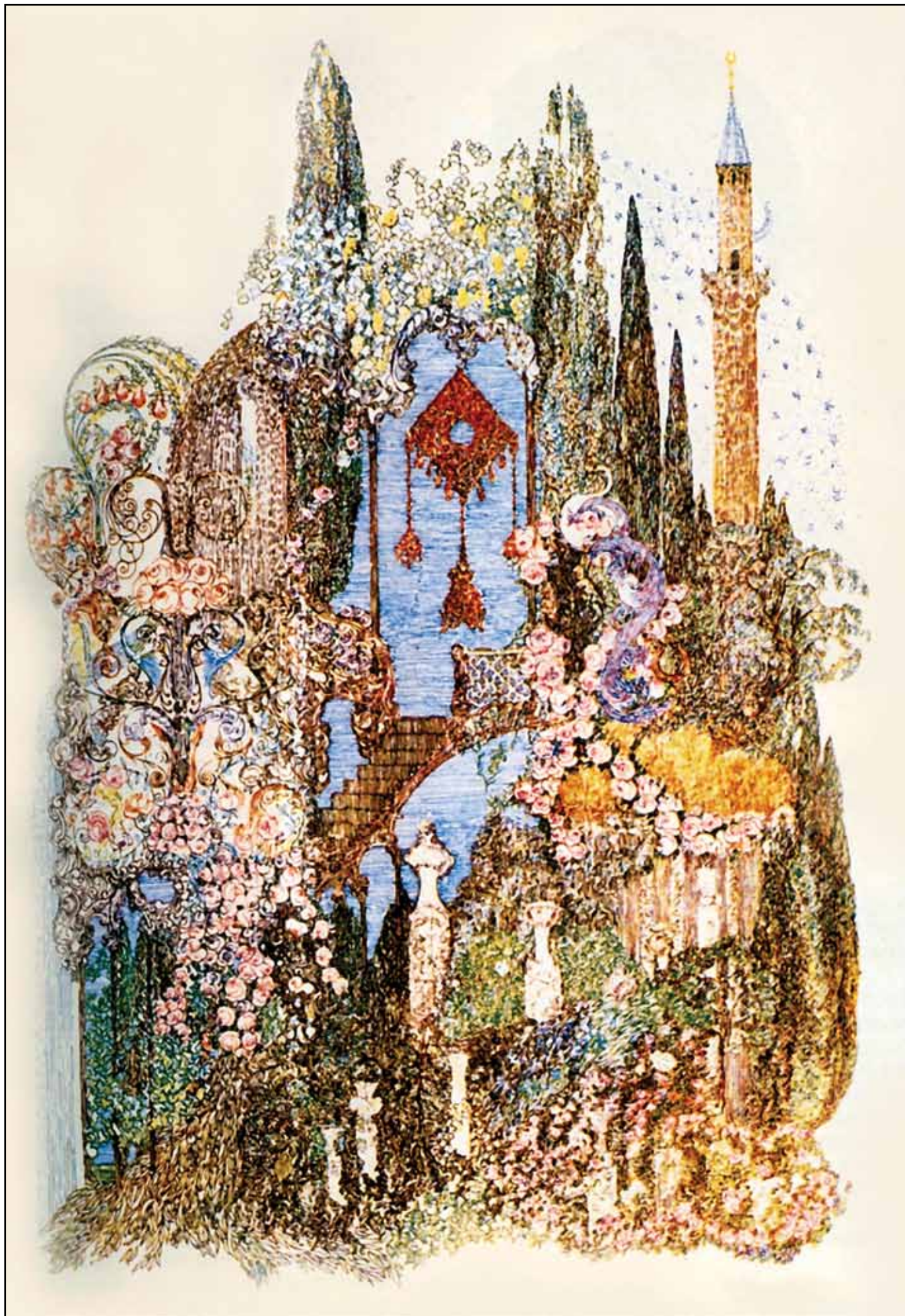
дружество, ни живописное направление еще не сложились – в начале прошлого века, причем заявили одновременно с «младосимволистами» в литературе – Александром Блоком, Андреем Белым, Вячеславом Ивановым. По аналогии с литераторами «голуборозовцев» тоже часто называют «младшими символистами» – у них были свои предшественники. Но расцвет красивой и эфемерной, какой-то мотыльковой живописи «Голубой розь», случившийся очень скоро после первых художественных опытов этих молодых живописцев, пришелся на эпоху тревожную – время русской революции 1905–1907. И это неслучайно.



С. Ю. Судейкин. Праздничная ночь. 1905



В. П. Дригтенпайс. Огненный ангел. По мотивам одноименного романа В. Я. Брюсова. 1907–1908



В. П. Дружневский. Бахчисарай. 1907



Н. П. Феофилактов. Выезд Венеры. 1910

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.

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. Один из осново-

положников русского символизма, Валерий Брюсов, писал в 1904 в статье «Ключи тайн»: «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в искусстве, нет искусства. Для кого все в мире просто, понятно, постижимо – тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю “стихий чуждой, запредельной”».

Вообще начало века было отмечено нарастающим интересом к внутреннему миру человека. В 1896 Зигмунд Фрейд ввел понятие психоанализа: проблемы личности теперь пытались решать, проникая в ее бессознательное. В 1900 вышла книга Фрейда «Толкование сновидений», где сны рассматривались как



М. А. Врубель. Утро. 1897

М. А. Врубель. Сирень. 1900





В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки. 1903

ключ к лабиринтам нашей психики. Само слово «психика» происходит от греческого «психе» – «душа», а новый век и вправду проявлял повышенный интерес к тайному человека. В этом скрытом от глаз внутреннем космосе символисты стремились увидеть прекрасное и возвышенное.

Так из желания спасти мир от распада и хаоса, соединившегося с интересом к человеческой душе, к тонким, мистическим переживаниям, и родилось движение, о котором пойдет речь.

Врубель, Борисов-Мусатов и «Алая роза»

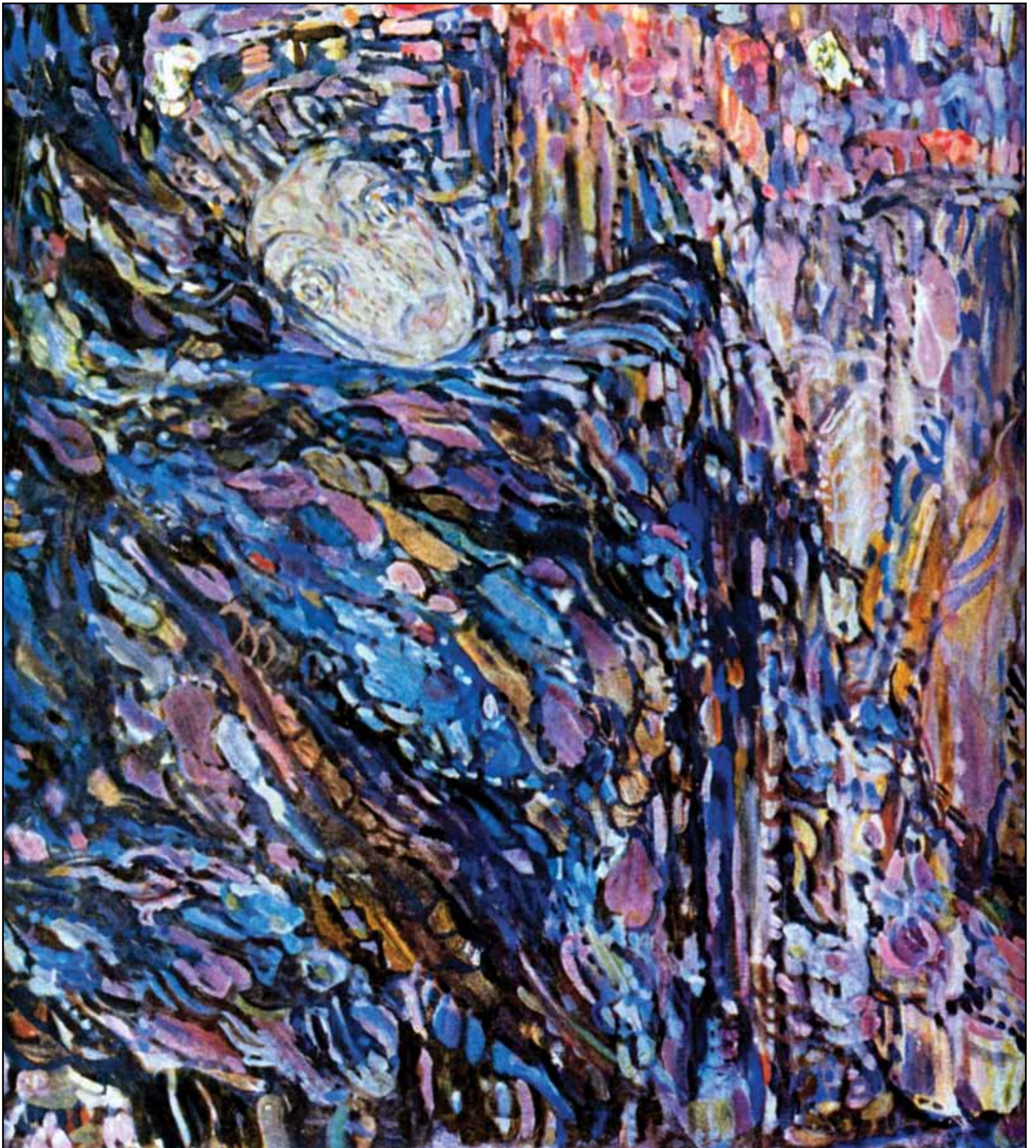
В отличие от французского символизма, к началу XX века прошедшего немалый путь – в этом направлении работали Пьер Пюви де Шаванн, Анри Фантен-Латур, Одилон Редон, Поль Серюзье, Морис Дени и другие, – русский мог похвастаться лишь несколькими именами. В «Голубой розе» считали одним

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.

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. 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



В. Д. Миллюти. Телем. 1904–1905



Н. Д. Милиоти. Ангел печали. Декоративное панно. 1907

Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где и сблизился с другими своими ровесниками – будущими членами «Голубой розы».

В 1904 все те же Кузнецов и Уткин устроили в родном городе выставку картин – собственных и своих товарищей по Училищу. Почетное место в экспози-

ции 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



И. А. Кнабе. Виньетка для журнала «Золотое руно». 1908

Выставка «Голубая роза»

весьма распространенным в культуре символизма. Кроме названных художников в выставке принимали участие их приятели и единомышленники по училищу – Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян, Анатолий Арапов, Николай Теофилактос, 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.

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 Теофилакт, Владимир Дриттенпрейс, Артур Фонвизин, Николай Рябушинский, Петр Бромбирский, Александр Матвеев. Этих шестнадцать символистов и называли отныне «Голубой розой». Получилось, что объединение обрело свое название только теперь, спустя несколько лет после того, как сложилось, а направление, в котором работали указанные мастера, успело сформироваться.

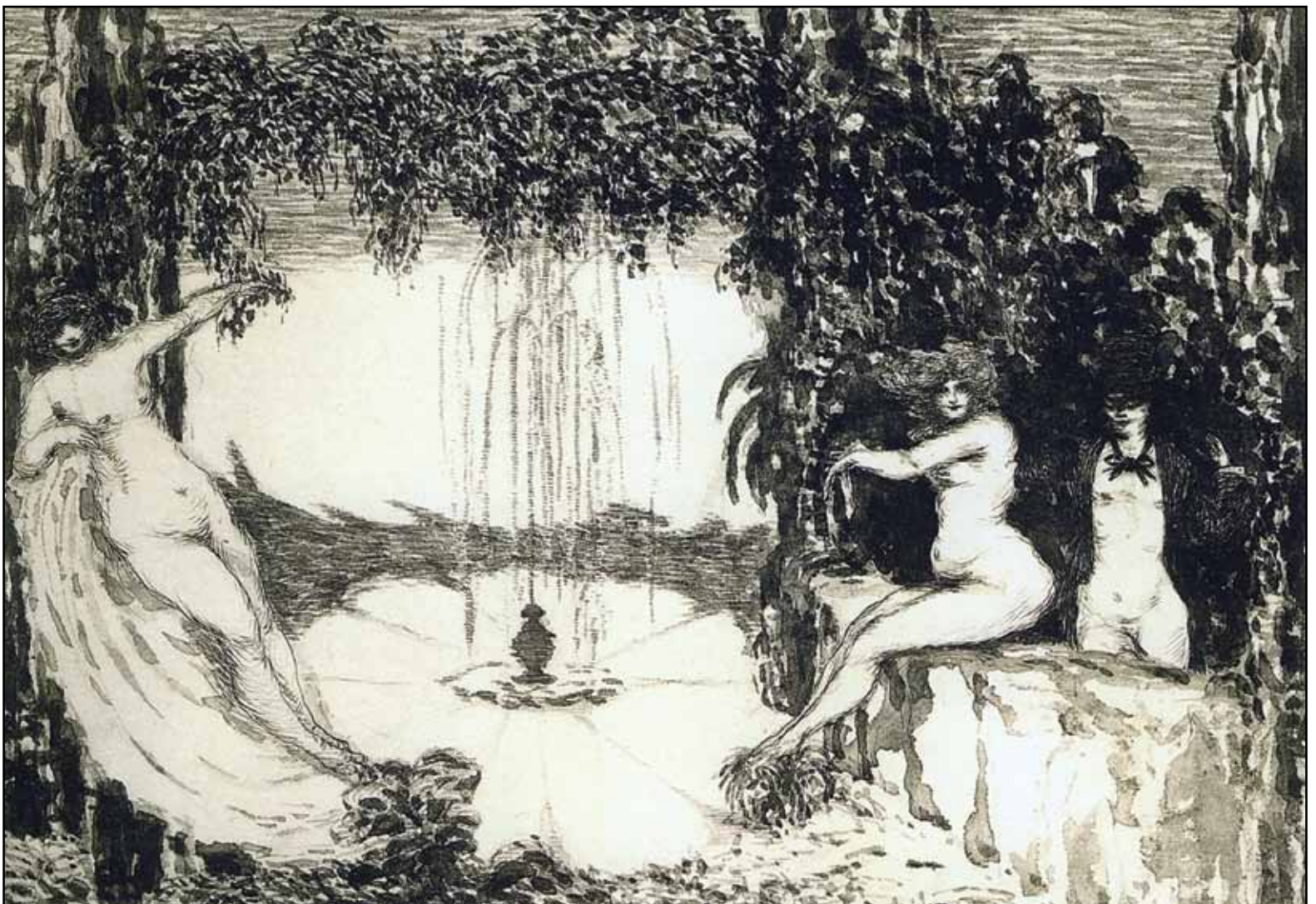
Художник Сергей Виноградов вспоминал, что выставка явилась «сенсацией в московском мире искусства». «И устроена она была с такой исключительной изысканностью красоты, что подобного не видали никогда, — продолжал Виноградов. — Благоухала выставка цветами, невидимый оркестр как-то тихо и чувственно играл, красота нежных мягких красок в картинах, наряднейшая, красивая толпа, небольшой размером каталог, на обложке его по рисунку Сапунова голубая роза, нежная, блеклая, — все так было сгармонировано, чарующе,

так цельно, красиво и радостно, да и было это весной, что так хотелось жить, жить, красиво и радостно жить!..»

А вот художник и искусствовед Игорь Грабарь едко заметил, что на «стенах серых тонов висели картины, почти не отличавшиеся по краскам от этой основы». 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 «гуманностей», в которых тонут очертания предметов. Это порой и не нравилось критике и публике. Например, Сергей Маковский писал позднее о работах, представленных на выставке: «Критика встретила их неласково». А также отмечал, что «в этом модернизме, возросшем в теплице московской меценатской “утонченности”, присутствовали «расплывчатость символических намерений <...> и нарочитое пренебрежение рисунком».

Как бы то ни было, но 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

Н. П. Теофилакт. Пастораль. 1907



Голубая роза

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

Неспроста у «Голубой розы» не было четкой програм-

мы, а только общие эстетические и духовные предпочтения: когда художники выбирают своей целью нечто невыразимое, никакие программы не нужны, важно только чувствовать дух этого искусства и следовать ему. Поэтому и ответить однозначно на вопрос, откуда взялось название «Голубая роза», невозможно: именно недосказанность привлекала символистов. Образ голубой розы присутствует, например, в одноименном стихотворении Константина Бальмонта об озере Люцерн в Швейцарии,

В. Д. Миллиоти. Утро. 1905





Н. П. Феофилактов. Памяти О. Бердслея. Эскиз. 1905



П. В. Кузнецов. Голубой фонтан. 1905

где поэт сравнивает озеро с цветком и пишет такие строчки:

Широки лепестки из блистающих вод,
Голубая мечта в них, качаясь, живет.

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 посвящений». Голубая роза – цветок, которого не существует



П. В. Кузнецов. *Любовь матери.* 1905–1906

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».

«Мистики» и Сарьян

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. Ответ 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. Тема материнства волновала когда-то и Борисова-Мусатова, который летом 1897 работал над этюдами к одноименному произведению (так и не написанному). Но если пространство его полотна дол-

жно было заливать солнце, то у Кузнецова в «Голубом фонтане» все погружено в неземной голубой свет.

На картине «Утро (Рождение)» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва) 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.

Александр Блок в своей статье о пьесе Метерлинка «Синяя птица», рассуждая о том, как необходимо эту пьесу ставить и играть, отметил: «Надо только понять и припомнить первую минуту после пробуждения. <...> иногда, если сознание еще притушено, в такие минуты все кажется не совсем обыкновенным, немножко непохожим на вчерашнее и потому – праздничным. От не совсем обыкновенного к совсем необыкновенному только один шаг. У взрослого вспыхнувшее будничное сознание затемняет свет, исходящий из окружающих предметов». Кузнецов, рисуя, как раз и заставлял «будничное сознание» отступить перед потаенным миром в своей душе.

Этот художник оказывал большое влияние на своих друзей-символистов, особенно на Петра Уткина, который в картине «Сон. Декоративное панно» (1905, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург)

П. В. Кузнецов. *Утро (Рождение).* 1905





П. С. Уткин. 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, частное собрание). «Уткин в качестве саратовского Фра Анжелико [итальянский художник XV века, живопись которого отмечена состоянием тишины и умиления] блаженно вздыхал синевами, золотистостями, цветиками и листочками», — писал искусствовед, поэт и переводчик Абрам Эфрос. Чувство радостного трепета от ощущения иного, более прекрасного мира вызывает

пейзаж Уткина «Торжество в небе» (1905, Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева), 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. Речь идет о полотне «Ночь серебристая» (1907, частное собрание). 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 крымских 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.

П. С. Уткин. Любители бури. 1904, 1908





П. С. Уткин. Утренняя молитва. 1908



П. С. Уткин. Торжество в небе. 1905

Вячеслав Иванов писал в «Заветах символизма»: «Творчество <...> поделено между миром “внешним”, “дневным”, “охватывающим” нас в “полном блеске” своих “проявлений”, и “неразгаданным, ночным” миром, пугающим нас, но и влекущим, потому что он – наша собственная сокровенная сущность <...>, миром “бестелесным, слышимым и незримым”, сотканным, быть может, “из дум, освобожденных сном”». И далее Иванов отмечает, что, например, таким поэтам, как Новалис и Тютчев (оба оказали сильное влияние на символистов), «привольнее дышится в мире ночном, непосредственно приобщающем человека к жизни “божеско-всемирной”». Ответ этой божеско-всемирной жизни чувствуется и в картине Ивана Кнабе

П. С. Уткин. Лунное. 1906



П. С. Уткин. Дом Я. Жуковского в Кучук-Кое. Середина 1910-х





Н. П. Крымов. Под солнцем. 1906



Н. П. Крымов. Ночь серебристая. 1907

Н. П. Крымов. Песчаные откосы. 1908





М. С. Сарьян. Озеро фей. 1905

«Ночь» (1908, местонахождение неизвестно), где в синем сумраке сверкают ветви деревьев, покрытые то льдом, то ли мириадами 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, Государственная Третьяковская галерея, Москва). 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).



М. С. Сарьян. В ущелье Ахуряна (Цветущие горы). Сказка. 1905

Сказка» (1905, Музей М. С. Сарьяна, Ереван). 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.

Если Кузнецов, часто обращаясь в своих работах того времени к теме материнства, изображал не земную женщину, но Прекрасную Даму, то Сарьян чув-

ственную любовь умел представить почти небесной: она так прекрасна, что поднимает возлюбленных до заоблачных высот, как в его картине «Любовь. Сказка» (1906, Музей М. С. Сарьяна, Ереван). 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.



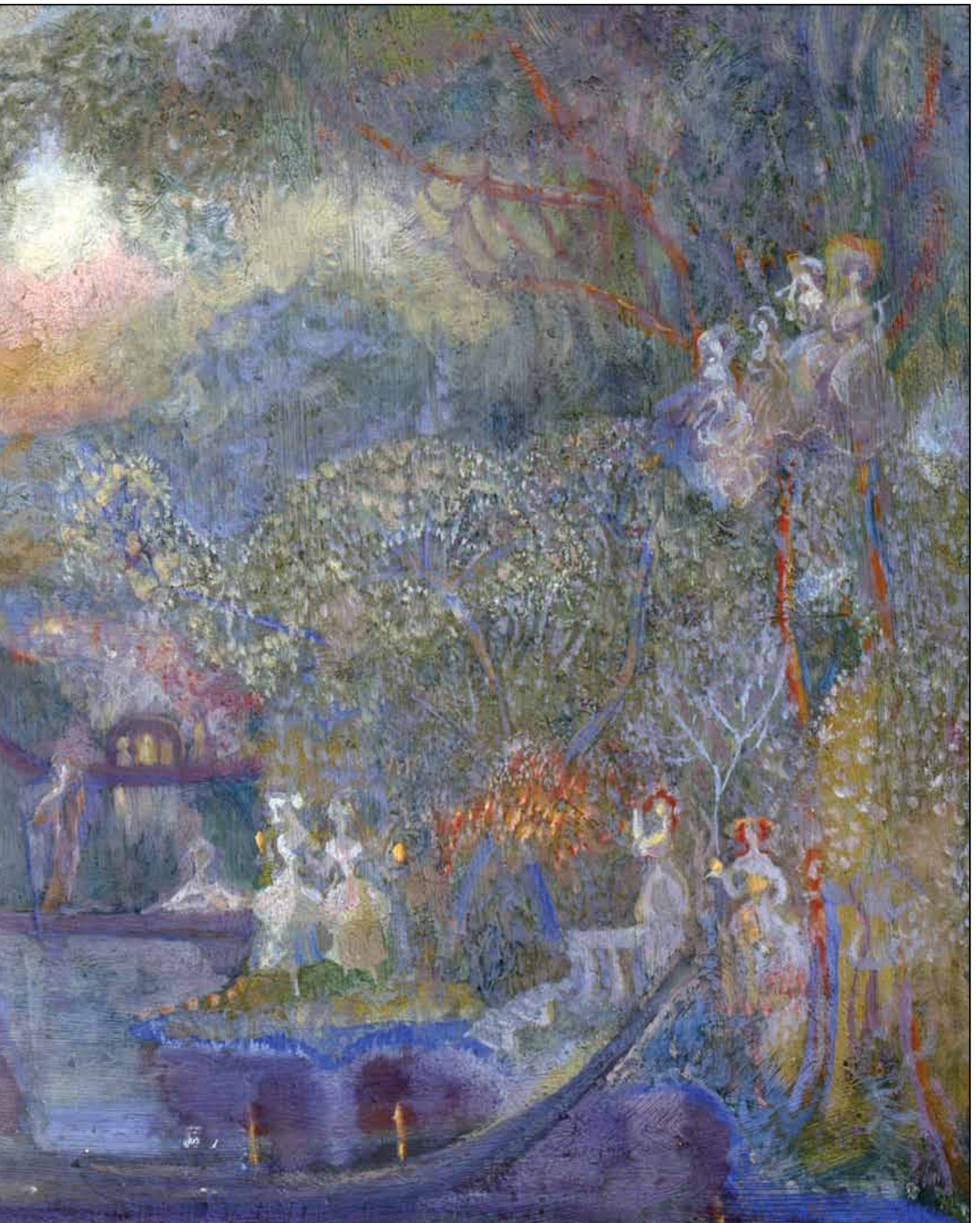
М. С. Сарьян. Любовь. Сказка. 1906



В. Д. Миллиоти. Поэт. 1909

С. Ю. Судейкин. Прогулка маркизы на острове любви. 1907–1909







С. Ю. Судейкин. Балет. 1910

Сапунов и Судейкин

Абрам Эфрос писал: «По одну сторону Сарьяна были мистики во главе с Кузнецовым, по другую – мистификаторы – Сапунов, Судейкин, 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» (1909, местонахождение неизвестно) 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» (1910, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) Сергея Судейкина. На полотне изображен разыгрывающийся в саду возле пруда спектакль, декорациями служат деревья, кусты, небо – то есть сама природа, отчего всплывают в памяти слова Шекспира: «Весь мир – театр». Ярко выраженным игровым началом, присутствовавшим в работах Судейкина, художник был близок мирискусникам; недаром он, как и Сапунов, будет принимать активное участие в выставках «Мира искусства», когда это объединение возродится после некоторого



С. Ю. Судейкин. Мимы. Фрагмент. 1914



Н. Н. Сапунов. Балет. 1906

перерыва. Однако даже совершенно мирискусническая по сюжету «Прогулка маркизы на острове любви» (1907–1909, Нижнетагильский музей изобразительных искусств) проникнута теми наитиями и тончайшими переживаниями, которые умели передавать только «голубо-розовцы». «Его картины – какие-то дымы от зажженных курильниц с таинственными ароматами», – писал идеолог «Мира искусства» Александр Бенуа. Надо сказать, эти «ароматы» полотно Судейкина – необычайно красочные.

Дым от чудесных курильниц витает и на картине «Балет» (1906, Государственная Третьяковская галерея, Москва) 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...»

«У него чудесный колористический темперамент, – отзывался о Сапунове Василий Милиоти, – почти вулканичность, но осознанная; в цвете – тембр хорошего голоса; в своих театральных исканиях не чуждый эпикуреизма, он умело соединяет с ним в силу какого-то “внутреннего”, ему лишь присущего свойства драматичность душевных переживаний...» Эти слова о сочетании жизнерадостности и драматичности, сказанные о работах Сапунова для театра, можно отнести и к его станковой живописи: в играющих красками картинах чувствуются тревожная нота, напоминание о том, что миром движет какая-то высшая сила, и, что это за сила, каждый решает для себя сам. В «Натюрморте с автопортретом» (1907, частное собрание) 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.

Карусель на одноименной картине Сапунова (1908, Государственный русский музей, Санкт-Петербург) сияет брызгами света и цвета, «тремит» музыкой, но из глубины этого искрящегося всеми красками веселья выплывает нечто тревожное. Подобные ощущения возникают, когда ряженые ходят по домам или



Н. Н. Сапунов. Натюрморт с автопортретом. 1907

Н. Н. Сапунов. Карусель. 1908





Н. Н. Сапунов. Цветы и фарфор. 1912



А. А. Арапов. Северная песня. 1908

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.

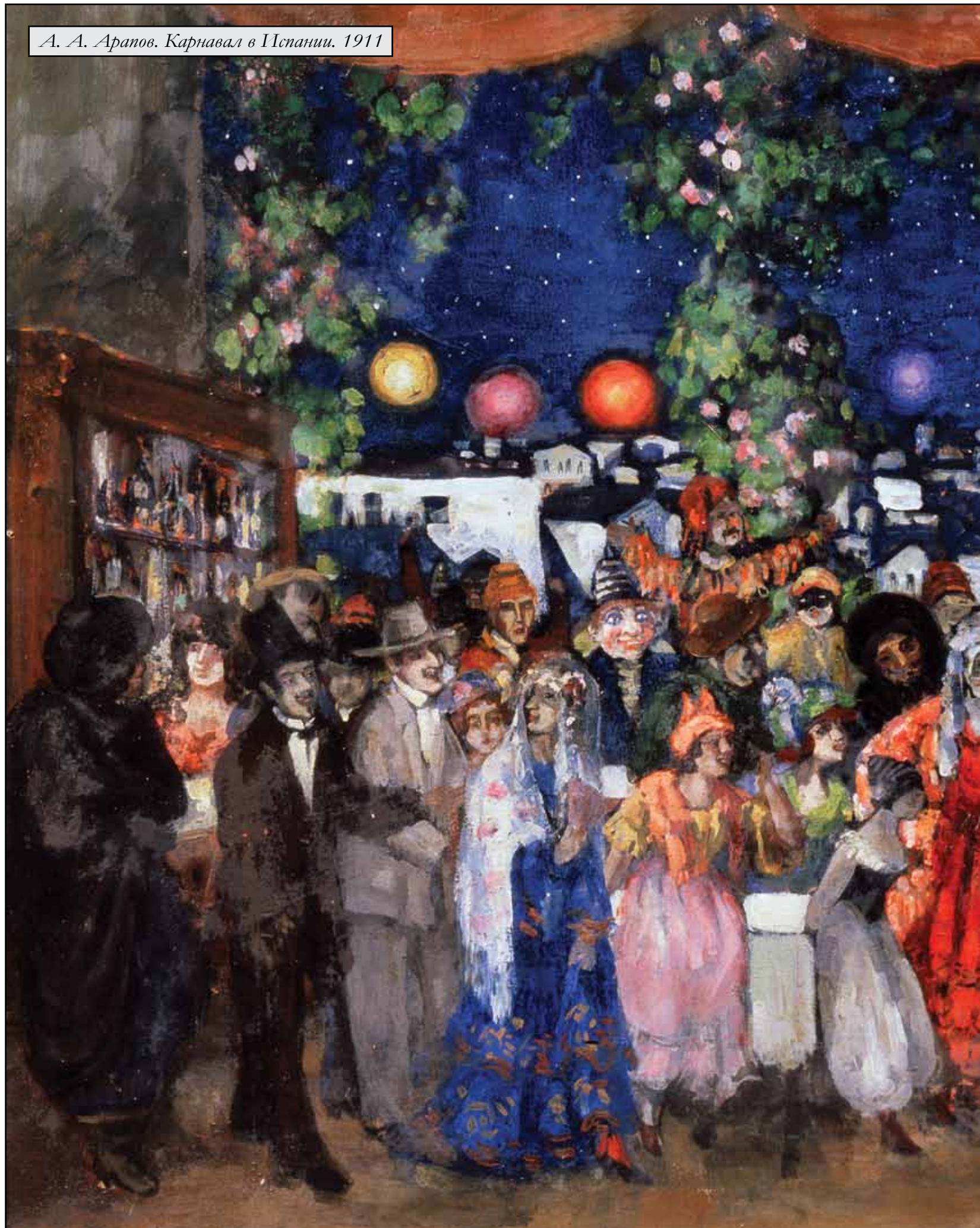
В Средние века изменчивость жизни символизировало колесо Фортуны, которое крутится, то вознося человека наверх, то опрокидывая его вниз. У некоторых символистов на это бесконечное вращение человеческой жизни и жизни вообще – одни сходят, другие садятся – намекало изображение карусели. (Кузнецов, чтобы показать круговорот всего в мире, изображал фонтан, то есть использовал более рафинированный символ. Судейкин, как и многие художники того времени, обращался к простонародной культуре, подчеркивая тем самым «земные» основы своего символизма.) В одной из поздних работ Сапунова появляется огромная карусель, силуэт которой темнеет на закатном небе, и создается ощущение, что весь мир стал этой каруселью.

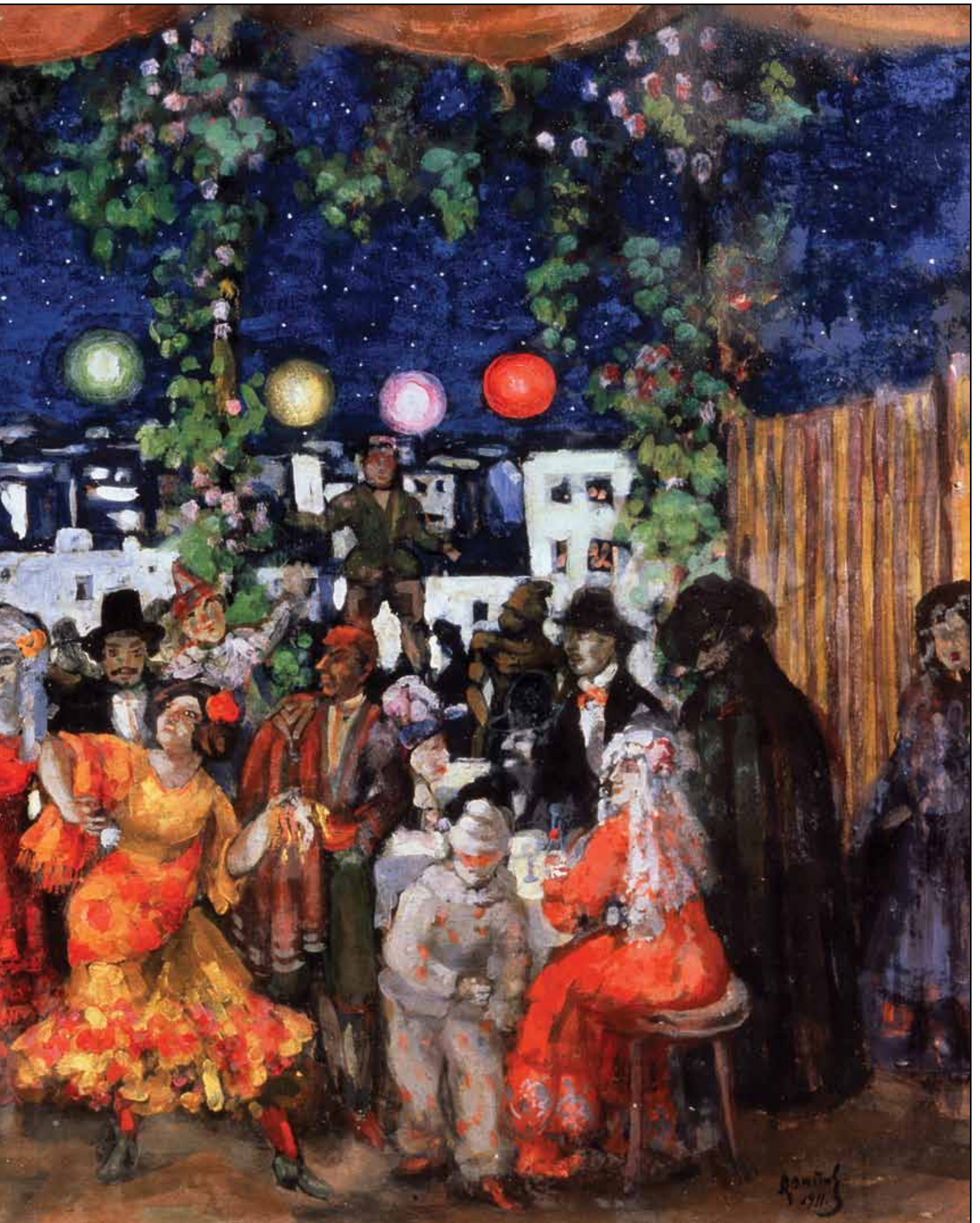
Заметим, что колесо Фортуны крутилось стоймя и

сидевшие на нем люди то взмывали вверх, ликуя, то опускались вниз, больно падая, а у Сапунова карусели летят параллельно земле, и в этом движении нет ни верха, ни низа, ни взлетов, ни падений, просто мелькает жизнь перед глазами. В живописи символистов нашло отражение то мироощущение, которое завладевало человеком нового столетия: все вокруг – суета сует, а все-таки страшно, что и ее когда-то не будет.

Сапунов оказался едва ли не самым чутким к тому, куда должен был идти живописный символизм. Раньше прочих художников «голуборозовского» содружества он почувствовал, что их течению не стоит замыкаться в смутном мире наитий и бесплотных образов. Картины Сапунова, особенно создававшиеся ближе к 1910-м, – это полнокровная красочная феерия, и не столько намеки, сколько определенная идея, выраженная в живописи. В конце своей короткой жизни живописец пришел уже к той декоративности, которая превращала полотно в настоящее пиршество для глаза. Теперь его произведения вызывали у зрителя яркие эмоции, однако при этом не перестали «рассказывать». Как писал Василий Милиоти: «Его розы, цветы – почти рассказы и со страстью, звучным цветом». Таковы натюрморты Сапунова тех лет, например работа «Цветы и фарфор» (1912,

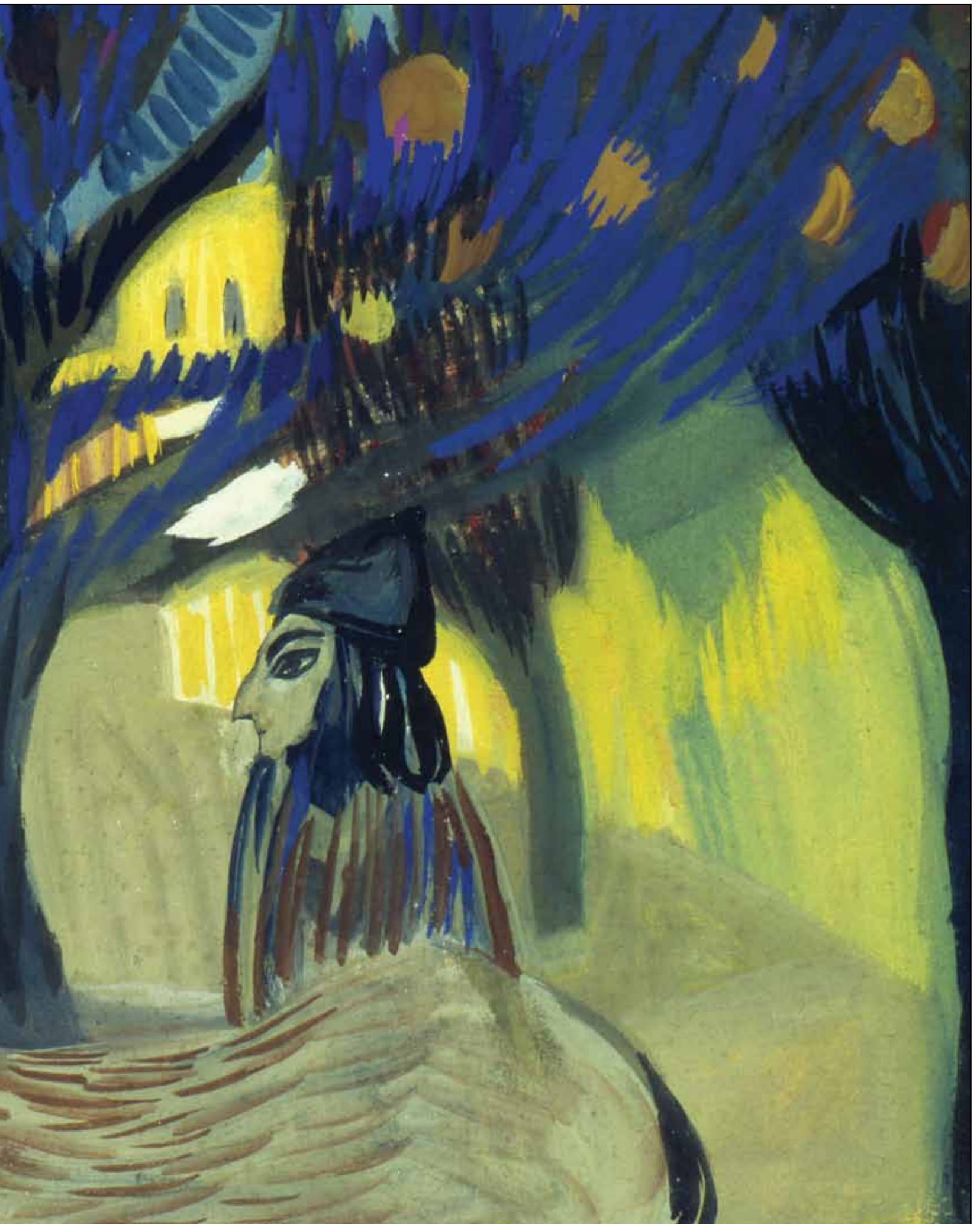
А. А. Арапов. Карнавал в Испании. 1911





М. С. Сарьян. У гранатового дерева. 1907







Н. П. Рябушинский. Ночной праздник. 1908

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Эта картина вызывает ощущение, что в ней сосредоточились все жизненные соки, какие только бродят в мире.

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. В то время состоялись две выставки «Венок», в которых принимали участие симво-



Н. П. Рябушинский. Панно «Птицы». 1908



Н. П. Рябушинский. Натюрморт. 1909

листы и авангардисты, и три обширные экспозиции, устроенные в 1908–1910 «Золотым руном». Причем на двух «золоторунных» выставках кроме картин русских художников показывали работы французов. Тогда впервые современное французское искусство столь полно продемонстрировали за пределами его родины, к тому же помимо полотен импрессионистов, постимпрессионистов и символистов показывали работы только заявлявших о себе фовистов и кубистов.

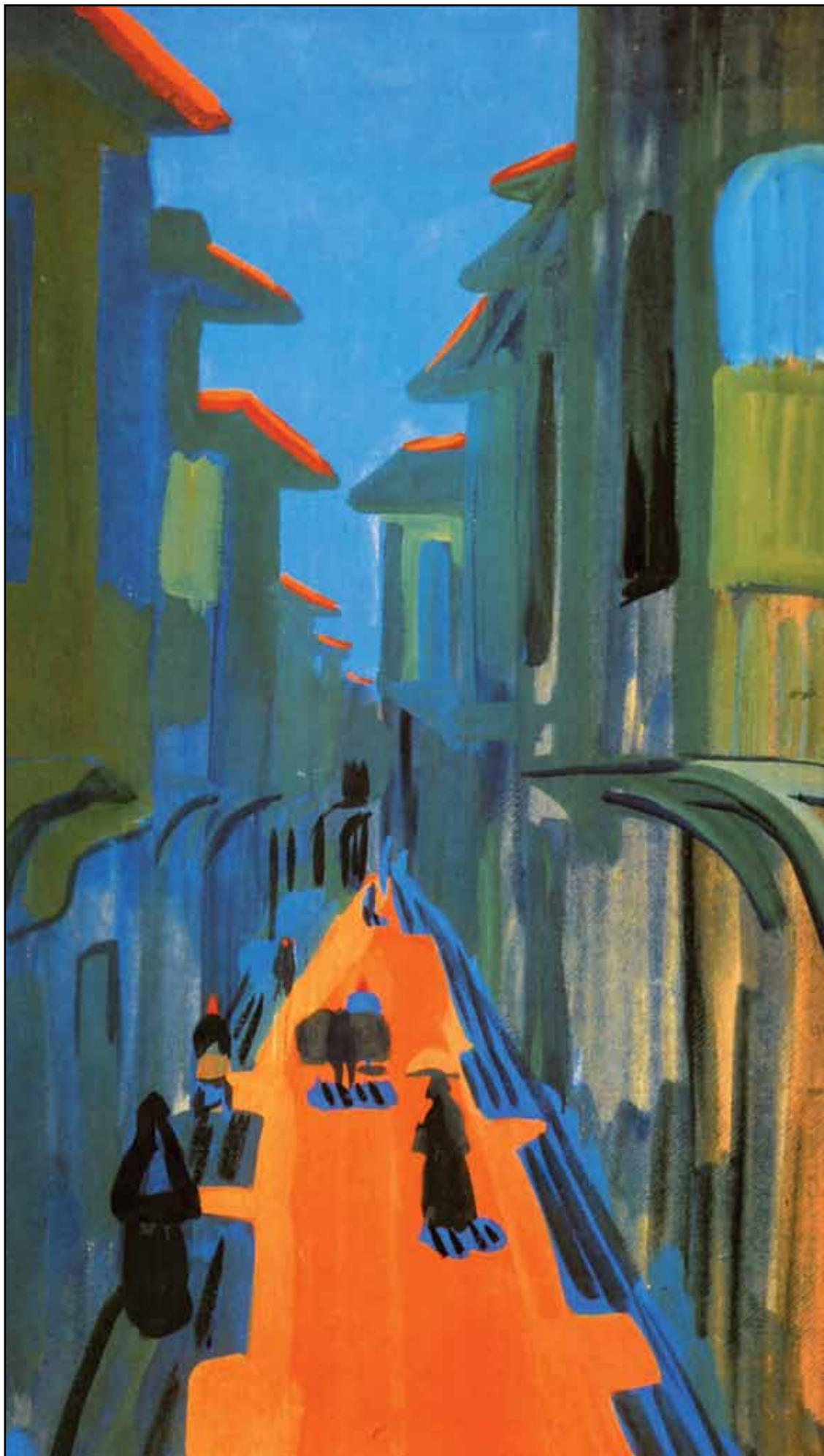
Вместе с оставшимися верными своему направлению «голуборозовцами» – среди них были Кузнецов, Уткин, Сарьян, Матвеев, Рябушинский, то есть прежний костяк объединения – участвовали в выставках «Золотого руна» и молодые русские авангардисты: Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Илья Машков, Петр Кончаловский и другие. Дух незримого соперничества, а также влияние сразу такого большого количества 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, Государственная Третьяковская галерея, Москва) полна того покоя, который царит в природе и в людях, когда солнце стоит в зените. Причем выражено это, в первую очередь, композиционно: клин неба уравновешивается таким же клином залитой солнцем улицы. Сочетание ультрамаринового и оранжевого на



М. С. Сарьян. Улица. Полдень. Константинополь. 1910

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, Государственная Третьяковская галерея, Москва). 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.

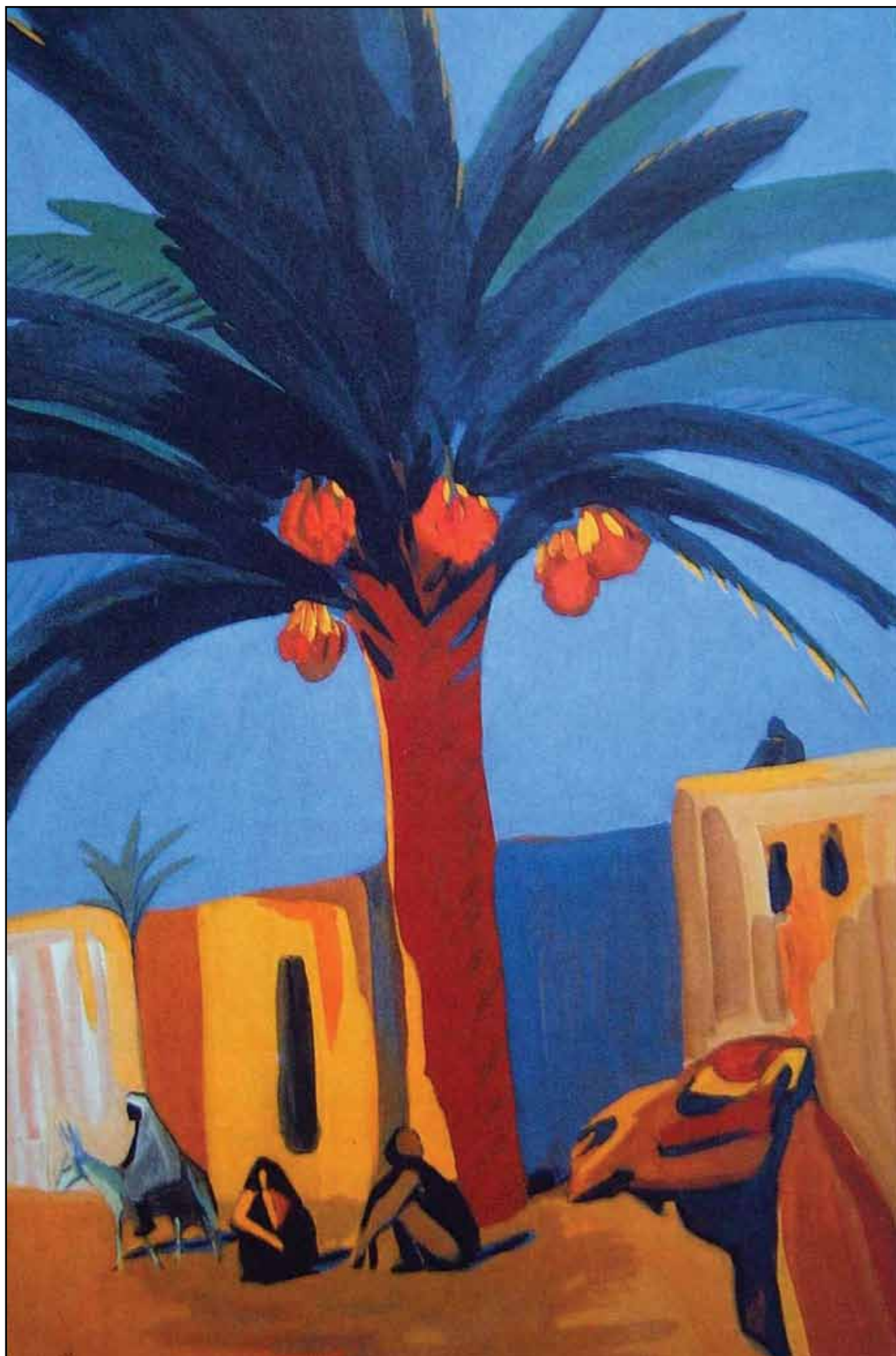
Изменилась живописная система Сарьяна, но настроение, которое господствовало в его картинах, осталось прежним: это все тот же блаженный полу-

сон, только теперь уже в жаркий полдень. Марина Цветаева писала в своем очерке о поэте, близком к символистам, Максимилиане Волошине: «...полдень из всех часов суток – самый телесный, вещественный, с телами без теней и с телами, спящими без снов, а если их и видящими – то один сплошной сон земли. И, одновременно, самый магический, мифический и мистический час суток, такой же маго-мифо-мистический, как полночь». 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

И. А. Кнабе. Ночь. 1908





М. С. Сарьян. Финиковая пальма. 1911



П. В. Кузнецов. *Мираж в степи*. 1912

возникали искаженные лица женщин и детей – их называли «кузнецовскими уродцами» и «выкидьшами», – художник посетил Среднюю Азию и словно обновился. Отныне его искусство наполнилось жизнью, не менее экзотической, чем у Сарьяна нового периода: символизму все-таки нужен непривычный мир, чтобы фантазии было где разгуляться. Работа Кузнецова «Мираж в степи» (1912, Государственная Третьяковская галерея, Москва) демонстрирует переход художника от «голубых» и «белых фонтанов» к поэзии земной красоты. Небо здесь расцветено 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 льющияся с неба волшебные токи. Такого острого ощущения магической, всепроникающей мировой энергии не было раньше в работах художника.

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 гармонию, но каждый из художников уже шел своим путем. Оставался лишь общий дух, объединявший их произведения.



А. Т. Матвеев. Надгробие В. Э. Борисова-Мусатова. 1910–1912

Эпилог

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. Содружества «Голубая роза» как такового уже не существовало — были лишь отдельные художники, но почти у всех из них в живописи присутствовал дух символизма. Мастерство этих живописцев росло. После революции из страны уехали Судейкин, Николай Милиоти, Рябушинский, но оставшиеся здесь Кузнецов, Сарьян, Крымов, Уткин, Матвеев, Арапов влились в советское искусство. Тогда же расцвела живопись Артура Фонвизина, которая прежде терялась на фоне работ его соратников. «Он переполнен силами, образами, крас-

ками, — писал о художнике Абрам Эфрос. — У него свое лицо, свои мотивы и своя техника. <...> От «Голубой розы» девятьсот седьмого года он очень далек, но он создает «Голубую розу» девятьсот тридцатых. <...> Он ходит по миру, как по театру. Действительность разворачивается балетом. Фонвизин видит в ней лишь горения красок, танец яркостей, праздничность явлений».

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».

Список иллюстраций:

- стр. 3 – Н. Н. Сапунов. **Обложка каталога выставки «Голубая роза».** 1907. Частное собрание
- стр. 4 – С. Ю. Судейкин. **Праздничная ночь.** 1905. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 5 – В. П. Дриггенштейн. **Огненный ангел.** По мотивам одноименного романа В. Я. Брюсова. 1907–1908. Бумага на картоне, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 6 – В. П. Дриггенштейн. **Бахчисарай.** 1907. Бумага, акварель. Местонахождение неизвестно
- стр. 7 – Н. П. Феofilактов. **Выезд Венеры.** 1910. Холст, темпера. Частное собрание
- стр. 8 – М. А. Врубель. **Утро.** 1897. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
М. А. Врубель. **Сирень.** 1900. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 9 – В. Э. Борисов-Мусатов. **Призраки.** 1903. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – В. Д. Милиоти. **Телем.** 1904–1905. Дерево, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 11 – Н. Д. Милиоти. **Ангел печали. Декоративное панно.** 1907. Холст, масло. Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева
- стр. 12 – П. А. Кнабе. **Виньетка для журнала «Золотое руно».** 1908. Бумага, тушь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 13 – Н. П. Феofilактов. **Пастораль.** 1907. Бумага, тушь, перо, черная акварель. Частное собрание
- стр. 14 – В. Д. Милиоти. **Утро.** 1905. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 15 – Н. П. Феofilактов. **Памяти О. Бердслея.** Эскиз. 1905. Бумага, тушь. Местонахождение неизвестно
- стр. 16 – П. В. Кузнецов. **Голубой фонтан.** 1905. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – П. В. Кузнецов. **Любовь матери.** 1905–1906. Холст, темпера. Местонахождение неизвестно
П. В. Кузнецов. **Утро (Рождение).** 1905. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 – П. С. Уткин. **Сон. Декоративное панно.** 1905. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
П. С. Уткин. **Любители бури.** 1904, 1908. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 19 – П. С. Уткин. **Утренняя молитва.** 1908. Холст на картоне, темпера. Частное собрание
- стр. 20 – П. С. Уткин. **Торжество в небе.** 1905. Холст, темпера. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева
П. С. Уткин. **Лунное.** 1906. Холст, темпера. Частное собрание
- стр. 20–21 – П. С. Уткин. **Дом Я. Жуковского в Кучук-Кое.** Середина 1910-х. Холст, темпера. Частное собрание
- стр. 22 – Н. П. Крымов. **Под солнцем.** 1906. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 23 – Н. П. Крымов. **Ночь серебристая.** 1907. Картон, масло. Частное собрание
Н. П. Крымов. **Песчаные откосы.** 1908. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – М. С. Сарьян. **Озеро фей.** 1905. Бумага, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – М. С. Сарьян. **В ущелье Ахуряна (Цветущие горы). Сказка.** 1905. Бумага, акварель. Музей М. С. Сарьяна, Ереван
- стр. 26 – М. С. Сарьян. **Дюбювь. Сказка.** 1906. Бумага, акварель. Музей М. С. Сарьяна, Ереван
- стр. 27 – В. Д. Милиоти. **Поэт.** 1909. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
- стр. 28–29 – С. Ю. Судейкин. **Прогулка маркизы на острове любви.** 1907–1909. Холст, масло. Нижнетагильский музей изобразительных искусств
- стр. 30 – С. Ю. Судейкин. **Балет.** 1910. Картон, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 – С. Ю. Судейкин. **Мнимы.** Фрагмент. 1914. Холст, масло. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск
- стр. 32 – Н. Н. Сапунов. **Балет.** 1906. Картон, темпера, серебро, цветная бронза, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 33 – Н. Н. Сапунов. **Натюрморт с автопортретом.** 1907. Картон, темпера. Частное собрание
Н. Н. Сапунов. **Карусель.** 1908. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 34 – Н. Н. Сапунов. **Цветы и фарфор.** 1912. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 35 – А. А. Арапов. **Северная песня.** 1908. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 36–37 – А. А. Арапов. **Карнавал в Испании.** 1911. Картон, масло. Рязанский государственный областной художественный музей им. П. П. Пожалостина
- стр. 38–39 – М. С. Сарьян. **У гранатового дерева.** 1907. Картон, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40 – Н. П. Рябушинский. **Ночной праздник.** 1908. Местонахождение неизвестно
- стр. 41 – Н. П. Рябушинский. **Панно «Птиць».** 1908. Местонахождение неизвестно
- стр. 42 – Н. П. Рябушинский. **Натюрморт.** 1909. Холст, масло. Местонахождение неизвестно
- стр. 43 – М. С. Сарьян. **Улица. Полдень. Константинополь.** 1910. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – П. А. Кнабе. **Ночь.** 1908. Местонахождение неизвестно
- стр. 45 – М. С. Сарьян. **Финиковая пальма.** 1911. Картон, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 46 – П. В. Кузнецов. **Мираж в степи.** 1912. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 47 – А. Т. Матвеев. **Надгробие В. Э. Борисова-Мусатова.** 1910–1912. Гранит. Таруса

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *И. Кравченко*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 95
«Художественное объединение “Голубая роза”»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Н. И. Сапунов.**
«Цветы и фарфор»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 19. 07. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№

2011 год