



«Голубая роза» – это кратковременное художественное объединение, возникшее в 1907 в Москве. Получило название от одноимённой выставки, организованной в 1907 журналом «Золотое руно». Выставка явилась отражением декадентских тенденций в русском искусстве предреволюционной эпохи. Для работ её участников (Н. П. Крымов, П. В. Кузнецов, А. Т. Матвеев, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян, С. Ю. Судейкин, П. С. Уткин, А. В. Фонвизин и др.) были характерны плоскостность и декоративная стилизация форм, лиризм образов, ориенталистские мотивы, иногда - мистико-символистические искания. Настроение безысходной грусти и меланхолии создавалось в них мягкими прихотливыми линейными ритмами, приглушёнными цветовыми сочетаниями. В становлении стиля «Голубой розы» большую роль сыграло наследие В. Э. Борисова-Мусатова. Многие участники «Голубой розы» вскоре отказались от упадочнических установок группировки. В их творчестве в 1910-е гг. и особенно после Великой Октябрьской социалистической революции наряду с нарастанием монументально-декоративных начал усиливается стремление к претворению реальных впечатлений, созданию гармоничной, обобщённо-синтетической картины мира. Ряд бывших членов «Голубой розы» (Крымов, Кузнецов, Матвеев, Сарьян) стали впоследствии видными мастерами советского искусства.



Становление художников-символистов

Расцвет культурной жизни Саратова конца восьмидесятых - девяностых годов XIX века и самого начала XX не был явлением случайным или исключительным. И в других провинциальных городах России в это время наблюдается стремление приблизиться в области культуры к Москве и Петербургу. В Саратове в эти годы сменяют друг друга сильные оперная и драматическая труппы. Возникает Музыкальное общество, при нем - хорошо поставленное училище. Но наибольшее значение для Саратова имело открытие весной 1885 года первоклассного, в течение многих лет лучшего в провинции Радищевского художественного музея. Открытие музея дало толчок к организации в 1887 году Саратовского общества любителей изящных искусств.

Уровень художественной студии был настолько профессионален, что позволял ее ученикам выдерживать экзамены в Московское училище живописи, ваяния и зодчества или в Академию художеств в Петербурге. Было в ней два отделения - рисования и живописи. Первым руководил Василий Васильевич Коновалов, выпускник Академии; вторым - итальянец, уже много лет живший в Саратове - Гектор Павлович Сальвини-Баракки. Оба они внесли немалую лепту в формирование сначала В.Э. Борисова - Мусатова, затем Павла Кузнецова и Петра Уткина.

Впервые В.Э. Борисов - Мусатов познакомился с Кузнецовым, Уткиным, Матвеевым, скорее всего в 1894 -1896 годах. С самого первого знакомства художник начал оказывать огромное влияние на своих младших товарищей. Это определялось и его творчеством, и личностью, его культурой, образованностью, «современностью». На каждом этапе своего собственного пути он одарял окружающих его юношей новыми знаниями, новыми ценностями.

1897 - 1902 г.г. - период учебы всей компании в Москве, где с саратовцами сближаются их сверстники Мартирос Сарьян, Сергей Судейкин, Н. Сапунов, Теофилактов, Арапов, Ульянов. Ядром кружка стали волжане Кузнецов и Уткин и почти сразу присоединившийся к ним Петров-Водкин. Свои воспоминания о себе и своих земляках в этот период Петров - Водкин оставил в своей книге «Пространство Эвклида». Вскоре волжская компания пополнилась саратовцем Матвеевым, поступившим в училище в 1899 г. Молодежь общается и непосредственно учится у таких выдающихся художников как В. Серов, К. Коровин, И. Левитан. В «Пространстве

Эвклида» Петров-Водкин пишет, что центр студенчества составляли натуралисты, но, однако, не им было суждено сыграть через несколько лет решающую роль в поступательном развитии русского искусства. «Эта роль предназначалась той части молодежи, которая, освоив в период ученичества достижения новаторов конца восьмидесятых - девяностых годов - Левитана, Серова, Коровина, - пошла затем дальше своих прямых учителей, написав на знаменах имена Врубеля и Борисова - Мусатова.»¹

В 1902 году Павел Кузнецов, Петр Уткин, К. Петров-Водкин вернулись в Саратов. Возобновляется их дружба с Мусатовым. Художники вместе работают на этюдах, ведут разговоры об искусстве. «Молодые волжане оказываются теперь не только почтительно слушающими его учениками, но соратниками в искусстве, а вскоре станут и продолжателями его исканий»².

В 1902 году Павел Кузнецов, Петр Уткин, Кузьма Петров-Водкин получают большой заказ на исполнение росписи интерьера церкви Казанской божьей матери в Саратове. Команда молодых дерзателей выполнила всю эту роспись в течение лета и начала осени 1902 года. Интересно и живо описывает все события, связанные с работой над росписями К.С. Петров-Водкин в своей книге «Пространство Эвклида». Деятельность молодых художников одобрительно воспринял В.Э. Борисов-Мусатов. Мусатов расценивал создания своих друзей как «вещи, страшно талантливые», как «художественно оригинальные картины». Однако всего этого не увидели и не поняли заказчики. Грандиозное предприятие по росписи Казанской церкви закончилось полным провалом. «Сиротой поруганной повис наш молодой задор на стенах церковки», - подытожил Петров-Водкин.

«Крамольные росписи» были варварски сбиты со стен. Вокруг события развернулась бурная полемика, начавшаяся в Саратове и продолженная в Москве. Она вскрыла глубину конфликта консервативно-традиционного мышления в искусстве и смелого новаторства, каким начинался новый, XX век.

В январе 1904 года в Саратове, в залах Саратовского музыкального училища, состоялся, организованный другом Мусатова Михаилом Букиником «Вечер нового искусства», привлечший большое внимание культурной общественности города. В провинциальный Саратов съехались московские знаменитости: поэт-символист Константин Бальмонт, пианист Александр Гольденвейзер, артистка московского художественного театра А. Адурская. Это была попытка объединения разных искусств в единый художественный образ. Вечер вызвал новый шквал возмущенной критики.

¹ Русакова А. Павел Кузнецов. - Л., 1996. - С. 23.

² Там же. - С. 36

Но убийственная критика не только не охлаждала художников, а, казалось, наоборот, подхлестывала и придавала энергии их действиям. Новое, набирая силу, наступало все смелее и решительнее.

27 апреля 1904 года в колонном зале Саратовского дворянского собрания открылась необычная выставка под поэтичным названием «Алая роза». В выставке участвовали все члены содружества: А. Арапов, И. Кнабе, Н. Сапунов, М. Сарьян, С. Судейкин, Н. Феофилактов. К.С. Петров-Водкин, к тому времени отошедший от группы, в выставке не участвовал. Организаторами стали П. Кузнецов и П. Уткин. В качестве почетных участников были приглашены и три художника старшего поколения - Врубель, Мусатов и Е.В. Александрова (жена Мусатова). Привлечение на выставку Врубеля и Мусатова еще раз доказывает, как ясно видели свою связь с ними, Кузнецов и его друзья. Именно их, и только их считала молодежь предшественниками того декоративного символизма, к которому она стремилась. Ведь ни Серов, ни Коровин непосредственные руководители и преподаватели, к тому же уважаемые и любимые не были приглашены участвовать в выставке.

«Алая роза» не отличалась целостностью. Здесь было еще немало натуральных этюдов. Так, П. Кузнецов дал на выставку серию картин и этюдов, Уткин - волжские пейзажи 1901-1902 годов. Работы такого плана выставил под псевдонимом М.В. Волгин - Михаил Варфоломеевич Кузнецов, преданный ученик Серова. Два пейзажа в серовском духе показал В. Половинкин.

Демонстрируя ранние работы, Кузнецов и Уткин подчеркивали этим изменения, произошедшие в их творчестве за последние два года. Их живопись численно доминировала на выставке (у Кузнецова - 31 работа, у Уткина - 34), центральное место занимали панно. В работах Уткина более «умеренных», чем произведения Кузнецова, чувствовалось довольно ясно влияние его энергичного и целеустремленного друга.

Пейзажное панно и полудекорации - полувоспоминания о спектаклях экспонировал Сапунов. Этот тончайший колорист пытался в цветовых сочетаниях передать звучание музыки Чайковского - один из ярких примеров столь характерного для русского символизма стремления слить музыку с живописью, обозначить цветом звуки.

Три поэтичные аллегорические композиции («Эрос», «Леда и лебедь», «Купальщицы») с легким намеком на эротизм, смягченные символисткой дымкой, выставил Судейкин. Впервые показал кавказские пейзажи и фантазии на темы сказочного Востока М. Сарьян («Аул», «В горах», «Восточная легенда»). Менее значительными, но выдержанными в том же

роде работами участвовали в выставке И. Кнабе, А. Арапов и подражающий Бердсли Н. Феофилактов. Значительное место предоставили майолике «в новом стиле» из «Бутырского Абрамцева».

Выставка - первая демонстрация произведений художников, вступивших на стезю декоративизма и живописного символизма, - производила дерзкое, неожиданное впечатление. С симпатией отнесся к выступлению своих молодых друзей Мусатов. В июне 1904 года он писал Дягилеву: «По приезду в Саратов застал выставку «Алой розы», которую организовали Кузнецов и Уткин, знакомые Вам по Мамонтову. Ради любопытства посылаю Вам фотографии и газету с критикой на эту выставку. Вот какие бывают теперь в провинции выставки и вот как их критикуют»³. К письму была приложена статья из «Саратовского листка», в которой снова и снова звучали обвинения художников в декаденстве, безграмотности, бездарности. Не устаивая внимания остальных, критик сосредотачивал удар на П. Кузнецове и Уткине.

Газетная травля в сочетании с проигрышем дела о росписях церкви Казанской божьей матери (в апреле 1904 года) и последующим их уничтожением заставило Кузнецова навсегда отказаться от мысли сделать Саратов «плацдармом боев за новое искусство». Борьба за его внедрение, за завоевание места под солнцем переносилось в Москву.

Кто первым назвал выставку «Алой розой» - неизвестно. Воспоминания о том весьма путаны. Впрочем, это не так уж и важно. Важнее другое - почему, что означал данный символ. Взятый ими символ означал, что их задача в искусстве - «быть цельными, всегда собою, быть, как цветы»⁴. «Алая роза» стала первым групповым выступлением русских художников-символистов. Она бросала вызов скуке и прозе жизни, провинциальным вкусам, традиционным, устаревшим представлениям в искусстве. Отчетливо обнажилась тенденция «оторваться» от земли и найти средства для выражения в пластике изобразительного искусства того, что относится к сфере духа.

Вторая выставка - «Голубая Роза», также как и организовавший ее журнал «Золотое руно», проводилась на средства Николая Рябушинского. Это был сын известного промышленника Павла Рябушинского, один из восьми братьев Рябушинских, владельцев банков и текстильных предприятий. Все они играли важную роль в общественной жизни России.

Владимир – гласный городской думы. Павел Павлович – выпускал газету «Утро России», позволявшей на своих страницах критику кабинета

³ История русского искусства. Т. 10, Кн. 2. - М., 1991. – С. 15-16

⁴ Мастеря «Голубой розы»: Каталог выставки. – М: Эксмо, 1995. – С. 78

министров, и в то же время приносила своему издателю немалый доход. Дмитрий был профессором, член-корреспондентом Французской академии наук, работал в области аэродинамики. Николай Рябушинский страстно любил живопись, он соперничал с петербургским объединением «Мир искусства», покровителем которого был Александр Дягилев.

Но нельзя сказать, что старания его были напрасны. Выставка «Голубая роза» устроенная им в 1907 году в доме номер 8 на Мясницкой имела огромное художественное значение.

Она стала первой в истории русского искусства Серебряного века. Участниками выставки были художники Павел Кузнецов, Николай Сапунов, Николай Крымов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян. В результате под названием «Голубая роза» образовалось целое художественное объединение. Название выставки и объединения, а также стилистика работ участников была тесно связана с эстетикой символизма. Голубой цвет – цвет неба, воды, бесконечного пространства – олицетворял поэтическую мечту и реальность, тоску и надежду. Предположительно, это название предложил Валерий Брюсов.

Костяк объединения составляли участники первой выставки «Алая роза», прошедшей в 1904 г. в Саратове.

Выставка в 1907 г. имела огромный успех в Москве. Все художники, участвующие в ней стали знамениты. Э. Борисов-Мусатов и М.А. Врубель сыграли знаковую, вдохновляющую роль в творчестве всех «голуборозовцев». В этот круг (бывший не уставным объединением, а именно неформальным кружком) вошли П.П. Бромирский, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, А.Т. Матвеев, братья Н.Д. и В.Д. Милиоти, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, С.Ю. Судейкин, П.С. Уткин, Н.П. Феофилактов, А.В. Фонвизин и др. (в том числе сам Рябушинский, который был художником-любителем).

Залы были декорированы серебристо-серыми и голубыми тканями, обставлены стильной мебелью, украшены порттьерами и живыми цветами. Звучала музыка русских композиторов, читали стихи Белый и Брюсов. Выставку посетило более 5 тысяч человек. Вот так в доме номер 8 по Мясницкой улице соединились, казалось бы, несоединимое – капитал, производство, торговля и нематериальные ценности, духовность, искусство.





Поэтика символизма

Исключительность «Голубой розы» состояла в том, что ее художники смогли выразить нематериальные категории – эмоции, настроения, душевные переживания. «Голубая роза» стала предтечей русского авангарда.

Всех символистов объединяет стремление отобразить нечто ирреальное, существующее лишь в мечтах. Отсюда и столь странное название художественного объединения - «Голубая роза». В природе не существует такого цветка, но сама роза - цветок настолько же красивый, насколько недоступный и таинственный.

Поэтика символизма, влечение к романтически-окультурным темам (само название кружка восходит к мотиву таинственного «голубого цветка» у Новалиса) претворялось в феерические образы-видения, написанные в зыбких и переливчатых красочных гаммах. Скульптура (Бромирского и Матвеева) по-своему развивала приемы импрессионизма, переводя их в мир лирических фантазий. Этот камерный, рассчитанный на тихое созерцание стиль «часовни для немногих» (как назвал выставку критик С.К.Маковский) по духу ближе всего к искусству французских «наби»⁵.

Впрочем, рассуждать о нежности и невинности младосимволистов и, в частности, «голуборозовцев» можно только сейчас, из «сегодня».

⁵ Коган, Д. З. Новые течения в живописи 1907-1917 годов / Д.З. Коган // История русского искусства, т. 10, кн. 2, М., 1991. – С. 123-187

Современниками многие их выступления воспринимались как “пощечина общественному вкусу”⁶.

Чего стоит хотя бы знаменитая история с росписями интерьера церкви Казанской Божьей матери в Саратове! Сделать росписи было поручено в 1902 году членам группы – Павлу Кузнецову и Петру Уткину, а также временно примкнувшему к ним Петрову-Водкину. По воспоминаниям последнего, вся троица с большим воодушевлением принялась за работу, заранее чувствуя себя “победителями над дурным вкусом и над рутинной”. Но, как и следовало ожидать, саратовские обыватели, равно как и духовенство, не оценили их стараний и приняли новаторство и необычность формы за брошенный им вызов. Росписи были сбиты со стен церкви, и теперь мы можем только догадываться, насколько обоснован был гнев саратовцев.

Увы, церковные росписи оказались не единственной утерянной работой “голуборозовцев”. Как это было распространено в эпоху модерна, художники много фантазии и сил отдавали декоративно-прикладному искусству и работали над интерьерами и экстерьерами домов и даже над парковыми ансамблями, – а предметы быта, как правило, недолговечны. Так, в 1914 году сгорела вилла Н. Рябушинского “Черный лебедь”, оформлением которой занимался все тот же Кузнецов (там хранились многие работы других “голуборозовцев”).

Но как и когда отцвела “Голубая Роза”? Точно можно сказать только, что после выставки 1907 года начинается кризис как в символистском движении в целом, так и в группе Павла Кузнецова. Часть художников (Сапунов, Судейкин и Крымов) остаются на прежних позициях: эстетство, декоративность, стилизация, – в то время как другая часть продолжает экспериментировать (например, Сарьян). В этих экспериментах была утонченность и расплывчатость сменяются большей примитивностью и четкостью. Первые объединились вокруг журнала “Весы”, а вторые – вокруг “Золотого Руна”. Как известно, между этими двумя изданиями всегда существовало соперничество, что периодически проявлялось в более или менее ожесточенной полемике. Теперь бывшим “голуборозовцам” был заказан путь к сотрудничеству, и их работы экспонировались на разных выставках – “Салон “Золотого Руна” и “Венок”⁷.

6 Русакова, А. Символизм в русской живописи / А. Русакова. – М.: Эксмо, 1995. – С. 230.

⁷Там же. – С. 230-231

Но парадоксальным образом в их творчестве сохранялись общие черты, их эволюция по-прежнему шла параллельно. В частности, всех их объединял тот факт, что голубой цвет или совсем уходит из их гаммы, вытесняясь более сочными и яркими красками – красной, оранжевой, желтой, – или теряет свою первоначальную нежность и размытость, становясь более насыщенным и темным (сравните натюрморты Сапунова 1910-х годов с его же голубой розой!). Видимо, на тот момент художники обоих лагерей так или иначе перестали верить в свою мечту. Было уже ясно, что “век девятнадцатый, железный” сменяется еще более “железной” и менее располагающей к мечтам и грезам эпохой.

Судьба “голуборозовцев” после 1917 года сложилась по-разному⁸. Кто-то эмигрировал (Милиоти и Судейкин). Из тех, кто остался, некоторые успешно сотрудничали с новой властью, работая в различных комитетах, советах и комиссиях при Наркомпросе, ведающих охраной памятников, музеями и художественными училищами, некоторые занимались преподаванием. И почти все продолжали творить. В 1925 году Третьяковской галереей была даже организована выставка “Мастера “Голубой Розы”. Но это был единичный прорыв, поскольку искусство “Голубой Розы” мало соответствовало советской эстетической доктрине – и не только в силу того, что всякое “декадентство” должно быть чуждо “здоровому” советскому зрителю, но и по объективным причинам: их время прошло.

Изменился климат, изменился состав почвы. Причудливые и капризные цветы эпохи модерна больше не могли расти в открытом грунте. Теперь их можно увидеть только в оранжереях, роль которых играют музеи, галереи и иллюстрированные каталоги. Мы смотрим на них, таких хрупких и странных, и удивляемся: неужели они настоящие?

Ведь таких цветов не бывает.

Итак, “Голубая Роза” – это художественное объединение, пусть даже не оформившееся официально и не издававшее никаких манифестов. По крайней мере, как современниками, так и более поздними исследователями художники, чьи работы были представлены на той выставке, воспринимались как единая группа, лидером которой являлся Павел Кузнецов.

В пользу наивности и простоты “голуборозовцы” отказались от изощренности и искусственности, которыми блистало старшее поколение –

⁸ Коган, Д. З. Новые течения в живописи 1907-1917 годов / Д.З. Коган // История русского искусства, т. 10, кн. 2, М., 1991. – С. 197-198

например, художники круга «Мира искусства». На их картинах тусклые краски, размытые контуры и какая-то таинственная дымка – как будто увиденные во сне. Это тоже закономерно: Синюю птицу ищут во сне, и тот отказ от рационального и порыв к тайному и сокровенному, к которому призывали символисты, тоже могут свершаться в основном во сне. И «Голубая Роза» – это греза, томный мираж, неуловимое видение.

Старшие поколения художников традиционно основывали свое искусство на образах литературы. Новое поколение обратилось от литературы к музыке – пожалуй, наиболее абстрактному из всех родов искусства и, следовательно, дающему наибольшую пищу воображению и интерпретации. Этим предпочтением объясняется особое внимание «голуборозовцев» к пластическим средствам выражения – линии, цвету, ритму. Отсюда и названия их произведений, непривычные для публики начала двадцатого века – такие, как «Шум моря», «Северная песня», «Ритм».

«Голубая роза» была групповой выставкой, сплоченной единой эстетической программой. Благодаря ее появлению прежние художественные объединения, включая «Мир искусства», потеряли прежнее значение. Продолжив начинания «Мира искусства», «Голубая роза», вместе с тем, противостояла мирискусническому стилизму и литературности и внесла принципиально новое в художественное сознание эпохи. Она явилась первым шагом русского искусства за пределы XIX века.

Исключительность «Голубой розы» состояла в том, что его художники смогли пластически выразить нематериальные категории — эмоции, настроения, душевные переживания. Сделав неопрIMITивизм своей неотъемлемой частью, «Голубая роза» явилась предтечей русского авангарда. Ее идеи были подхвачены и по-своему развиты в творчестве Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гофман, И. Голубая Роза. The Blue Rose: Худож. альбом / И. Гофман. – М.: Вагриус, 2000. – 336 с.
2. Деготь Е. История русского искусства. Книга 3. Русское искусство XX века. - М.: Трилистник, 2002. – 224 с.
3. Коган, Д. З. Новые течения в живописи 1907-1917 годов / Д.З. Коган // История русского искусства, т. 10, кн. 2, М., 1991. – 123-201
4. Мастера «Голубой розы»: Каталог выставки. – М: Эксмо, 1995. – 456 с.
5. Русакова, А. Павел Кузнецов / А. Русакова. - Л., 1996. – 389 с.
6. Русакова, А. Символизм в русской живописи / А. Русакова. – М.: Эксмо, 1995. – 430 с.
7. Русское искусство конца XIX —начала XX века / Под общей редакцией академика И. Э. Грабаря, чл.-корр. АН СССР В. Н. Лазарева, чл.-корр. АН СССР А. А. Сидорова и доктора исторических наук О. А. Швидковского. – М.: Наука, 2001. – 511 с.
8. Золотой век художественных объединений в России и СССР / Сост.: Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. СПб., 1992