

ФИЛОСОФИЯ МАТЕРИАЛА В ОБРАЗНО- ПЛАСТИЧЕСКОМ СТРОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКОВ «ГОЛУБОЙ РОЗЫ»

Анна К. Флорковская

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,

florkovskaja@yandex.ru

Аннотация:

Статья посвящена московским художникам-символистам круга выставки «Голубая роза» 1907 года, которые уделяли особое внимание семантике и метафизике художественных материалов. Краска, холст, грунт, поверхность бумаги, мазок и метод его наложения — все эти компоненты художественного произведения играли роль в создании образно-пластического строя. В таком понимании материалов и технологии голуборозовцы опирались на творческую практику В.Э. Борисова-Мусатова и М.А. Врубеля, а также на традиции древнерусской иконописи, которая была открыта в эпоху символизма на рубеже XIX–XX вв. Икона как образец сопряжения материального и духовного значительно повлияла на понимание материала в искусстве символизма. Воздействуя на восприятие зрителем произведения искусства при помощи специфической организации его материальной структуры, голуборозовцы пошли по пути соединения традиции и новаторства. Сакрализация материала искусства, его одухотворение тесно связаны с проблемой символа, в котором снимаются противоречия материального и духовного, земного и небесного.

Ключевые слова:

символизм, символ, «Голубая роза», техника и технология искусства, метафизика художественного материала

Для цитирования:

Флорковская А.К. Философия материала в образно-пластическом строе произведений художников «Голубой розы» // Academia. 2022. №3. С. 253–258. DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-253-258

THE PHILOSOPHY OF THE MATERIAL IN THE FIGURATIVE-FORMATIVE STRUCTURE OF THE WORKS BY “BLUE ROSE” ARTISTS

Anna K. Florkovskaya

Research Institute of Theory and History of Fine Arts
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,

florkovskaja@yandex.ru

Abstract:

This article is dedicated to Moscow symbolist art group “Blue Rose”, named after the exhibition from 1907 and known for their special attention to the semantical and metaphysical attributes of the artistic material. Paint, canvas, primers, paper, brush stroke techniques — all of those components played a particular role in the creation of the figurative-formative system. The members of “Blue Rose” were inspired by creative genius of V.E. Borisov-Musatov and M.A. Vrubel as well as traditions of the Old Russian icon painting. The latter found its new beginning at the turn of the century, in the era of Symbolism. Icon as an example of the union between material matter and spiritual concepts significantly influenced the core ideas in the art of symbolism. The “Blue Rose” followed the path of combining traditions and innovation, further affecting the viewer’s perception of the art work by specific organization of its material structure.

Sacralization and spiritualization of materialistic principles of art are closely related to the problem of the symbol, in which contradictions between materialistic and spiritual as well as worldly and divine are resolved.

Keywords:

Symbolism, symbol, "Blue rose", technique and technology of art, metaphysics of artistic material

For citation:

Florkovskaya, A.K. (2022), "The philosophy of the material in the figurative-formative structure of the works by "Blue Rose" artists", *Academia*, 2022, no 3, pp. 253–258. DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-253-258

Поскольку форма воплощения образа касается самого образа, составляет как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение.

Андрей Белый [Белый 1994, с. 257]

Московские художники-символисты из круга, связанного с выставкой «Голубая роза» 1907 года, особое внимание уделяли семантике и метафизике художественных материалов. Краска, холст, грунт, поверхность бумаги, мазок и метод его наложения — все эти компоненты художественного произведения имели не меньшее значение в создании образно-пластического строя графической или живописной работы, чем тема, сюжет, композиция и колорит. В таком понимании материала и его технологии голуборозовцы опирались на творческую практику В.Э. Борисова-Мусатова и М.А. Врубеля — своих духовных учителей — и, конечно, развивали этот подход.

Вопросы техники и технология живописи в связи с другими сторонами художественного произведения волновали многих русских художников на рубеже XIX–XX веков. В это время стала вновь осознаваться нерасторжимость технической, «ремесленной» стороны живописного произведения с образным строем, их связанность в живой организм картины или графического листа. «Пусть говорят, — писал Федор Рерберг, — что разбираться в материале есть признак сухости и даже бездарности, что думать о материале значит парализовать вдохновение, стеснять полет фантазии. На это можно только ответить, что величайшие мастера живописи все сами заботились о своем материале, и это не стесняло полет их фантазии» [Рерберг 1905, с. 57].

О живописном «ремесле» читаются публичные лекции — правда, все они относятся уже ко второй половине 1900-х годов, так что можно считать их в известном смысле итогом поисков художников и теоретиков в этой области в предыдущие годы.

В 1908 году К. Петров-Водкин пишет для школы Е. Званцевой специальный доклад «Живопись как ремесло». Его тревожит современное состояние русского искусства: «Когда, доказывая необходимость существования живописи, начинают с первых слов говорить о поэзии, эстетике, о сюжете — значит ремесло живописи утрачено или недостаточно ясно, чтобы говорить само за себя... Это произошло от низведения живописи как ремесла на степень забавы, на степень занятия, доступного всем, лишённого глубокого профессионального знания» [Мастера искусств 1970, с. 438].

Во второй половине 1900-х годов были написаны три лекции Я. Тугендхольда под общим названием «Фактура». Он делает обзор эволюции европейской техники живописи от «старых мастеров» до Пабло Пикассо, и именно в современном искусстве видит ее своеобразное возрождение, отодвинутое на второй план классицистическими Академиями¹.

Общий контекст эпохи можно суммарно определить как изменение отношения к материалу и его возможностям в художественном произведении. Наиболее важные темы эпохи Серебряного века — эстетизм, преображение жизни, интерес

¹ РГАЛИ, фонд 2606, оп. 1, ед. хр. 142.

к потустороннему, поиски духовного в искусстве — хотя и неявно, оказываются родственны новому отношению к материалу, программному для символизма.

Значение имел и характерный для символизма в целом интерес к традициям древнего сакрального искусства. В русской культуре это иконопись. Древнерусская живопись как художественное явление была открыта на рубеже XIX–XX веков, то есть именно в эпоху символизма. Икона своим примером сопряжения материального и духовного, сакрализацией даже красочного пигмента значительно влияла на понимание материала в искусстве символизма.

Не менее значимым был и общий поворот культуры к «языкоцентризму», что позже оказало влияние на рождение такого явления, как формализм, и было отрефлектировано уже в эпоху постмодернизма, во второй половине XX века. Начало этой тенденции положила именно практика символистов, с присущей им философией материала искусства.

Влияя на восприятие зрителем произведения искусства при помощи специфической организации его материальной структуры, художники «Голубой розы», как представители живописного Серебряного века, пошли по пути соединения традиции и новаторства.

Сакрализация материала искусства, его одухотворение тесно связаны с проблемой символа. Символ в определенном ракурсе представляет собой «организм» — комплекс или систему, в которой снимаются противоречия материального и духовного, земного и небесного.

Очевидно, что символ — понятие историческое, и его определение, даже в границах символизма как направления искусства рубежа XIX–XX вв., многогранно. Так, Жорж Мореас в литературном манифесте «Символисты» (1886) настаивал на идеистичности искусства символизма [Ревалд 1962, с. 91]. Альбер Орье в статье «Символизм в живописи: Поль Гоген» (1891) отмечал, что цель искусства символизма — выражать идеи особым языком. «Предметы, — пишет он, — только знаки, буквы необъятного алфавита» [Ревалд 1962, с. 309–310]. Для него символ равен предмету, а символизм есть выражение идеи посредством формы. В таком случае, изображение в живописи подобно вербальному тексту, в котором знак-символ выражает идею, концепцию. Такой подход говорит о постепенной семантизации структуры произведения живописного символизма, уподоблении его тексту.

В теориях русских поэтов-символистов в символе соотношение предмета (вещи) и идеи на порядок усложнилось. Так, Вяч. Иванов различает два вида символизма: реалистический и идеалистический². В реалистическом символизме происходит раскрытие символа в предмете, в то время как в идеалистическом символ выполняет коммуникативную, медийную функцию.

Одни теоретики символизма основывались на опыте литературного творчества, другие, напротив, опирались на опыт изобразительного искусства. Среди последних — Андрей Белый, друживший с художниками «Голубой розы». о. П. Флоренский, также знакомый с творчеством голуборозовцев, много времени посвятил изучению иконы и тесно общался с художниками объединения «Маковец».

Андрей Белый полагал, что «символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством» [Белый 1994, с. 22]. Символ есть единство реального объекта-предмета с переживанием. В произведении символизма язык — интуиция — эстетика выступают как тождество [Белый 1994, с. 69].

Для о. П. Флоренского символ прежде всего является языковой (зрительной) формой, изображающей идею [Спирова 2010, с. 212]. В символе Флоренский отмечает особую энергию, которая превосходит смысловое содержание, *уровень обычного понимания* [Спирова, 2010, с. 212] благодаря наличию некоей другой реальности [Спирова 2010, с. 214]. Символ, по мысли Флоренского, есть внутреннее единство сил, образующих ту или иную конкретность, и если словесный язык символичен, то символ есть язык языка [Спирова 2010, с. 215]. В данном тезисе сошлись и семантические аспекты символа, выделяемые Флоренским, и присущая символу способность преодоления границ реальности и человеческого понимания.

² В статьях Андрея Белого (см. ниже) — реалистический символизм и мистический символизм.

Интерес к технологии и материалу искусства в символизме был, повторюсь, программным: он проявлял себя во всех сферах творчества, в том числе в изобразительном искусстве.

Андрей Белый выработал особый метод анализа произведения искусства. «Я могу, — писал он, — изучать картину как форму выражения творчества индивидуального; но я могу изучать те общие условия, которые определяют данную форму... Говоря о картине в первом случае я рассматриваю, какими техническими приемами пользуется ее творец в отличие от разнообразных школ живописи... Во втором случае... я спрашиваю, что определяет данную художественную форму...» [Белый 1994, с. 176]. Поиски объективного, научного подхода к искусству идут, по мнению Андрея Белого, через познание формы и материала искусств. Само разнообразие форм искусства — поэзии, музыки, живописи, скульптуры и зодчества — зависит от соотношения в них элементов времени, пространства и количеством материала, которым оперирует та или иная форма искусства. Так, о живописи Белый пишет: «Большая (по сравнению с музыкой и поэзией) реализация пространственной видимости сопряжена... с накоплением художественного материала... Введение же материала... сопряжено с дроблением видимости, во-первых, на красочное изображение ее, во-вторых, на форменное» [Белый 1994, с. 180].

В некоторых статьях Белый ставит знак равенства между материалом и формой: «Формой является материал звуков, красок, слов... Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны художником;... содержание дано в них. А не помимо них» [Белый 1994, с. 258]. В статье «Смысл искусства» (1909) он как бы подводит итог своих рассуждений о форме и материале, призывая художника прямо следовать за внутренним смыслом, таящимся в материале: «Формы искусства кристаллизовались не только под влиянием метода воплощения переживаний в образ, но и под влиянием чувственного материала в действительности (краска, мрамор, струны) ... Поэтому-то рассуждения Освальда о технике живописи дороже художнику всех лексинговых философствований» [Белый 1994, с. 124–125]³.

Научный подход ученого-оптика В. Освальда к живописи как бы оставлял за скобками привычный подход к живописи как искусству образов и способствовал стремительному переходу искусства из чисто эстетической области в научную.

Взглядов Андрея Белого на проблемы формы и материала придерживается на страницах журнала «Искусство» Виктор Гофман. В статье «О тайнах формы», в подтверждение мысли о нераздельности и неслиянности формы и содержания, он цитирует слова О. Уайльда: «Они думают, что все мысли рождаются на свет голыми... они не понимают, что я не могу думать иначе, чем рассказами. Ваятель не передает свои мысли посредством мрамора, он прямо думает в мраморе» [Гофман 1905, с. 39].

В статье М. Волошина «Скелет живописи», опубликованной в №1 «Весов» за 1904 год, автор, как и Андрей Белый, утверждает неразрывность материала и образа, отрицая идею о том, что материал является исключительно пассивным «хранилищем» художественного образа.

В другой своей статье «Индивидуализм и традиция» он пишет: «Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им. Он может только вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале. Поэтому материал грубый, упорный будет говорить слова более глубокие и проникновенные, чем материал гибкий и податливый... Масляные краски — это именно тот раб, который отравил современное искусство» [Волошин 1988, с. 263].

«Ложное положение пластических искусств в наше время заключается в том, что художник и ремесленник перестали быть одним лицом... творчество вещей,

³ Андрей Белый ссылается на книгу «Письма о живописи. Очерки по теории и практике живописи» немецкого ученого-оптика и художника-любителя В. Освальда, которая в 1905 году была издана на русском языке и многими художниками использовалась как пособие по технике живописи. Освальд разъясняет в ней некоторые стороны восприятия и создания живописного произведения с точки зрения физической и физико-химической, подробно говорит о закрепляющих веществах, сообщает используемые им самим и проверенные рецепты красок и связующих, способы изготовления пастели. Кроме того, Освальд касается вопросов передачи света с точки зрения оптики: так, он различает два вида света в картине — поверхностный (отраженный) и «глубинный», проходящий через слои краски и потому окрашенный. Он также говорит об основательно забытых к началу XX века (особенно в русском искусстве) техниках аль фреско, темпера и пастель.

окружающих человека, перешло в руки фабрики, и художники потеряли возможность... пересоздания окружающей жизни» [Волошин 1988, с. 266].

Сами первоэлементы творчества (в живописи — краска и линия; в поэзии — слово и буква) в работах символистов одухотворены, пронизаны витальной, жизнестроительной силой. Они отнюдь не косный материал, оживающий лишь от привнесенной идеи.

Одной из отличительных черт художников круга «Голубой розы» была работа темперой. К ней уже чуть раньше обратились И.Э. Грабарь, В.А. Серов, В.Э. Борисов-Мусатов — многие русские художники в 1900-е годы экспериментировали в этой технике. Однако их эксперименты никогда (за исключением, может быть, А.Я. Головина) не ложились в основу индивидуального творческого метода и не служили объединяющим признаком целой группы. Так, А.Н. Бенуа, работавший преимущественно в технике гуаши и акварели, продолжал считать масло «основным блюдом живописи». Для голуборозовцев же использование темперы служило основанием их творческого метода. Подобно Борисову-Мусатову, они по-новому осознали возможности темперы как совершенно иного по сравнению с маслом материала и использовали все отличия темперы от других техник — не столько для обновления и освежения своей живописи, сколько в качестве нового технического и эстетического средства, наиболее адекватно отвечающего их творческим задачам.

Чем же могла, с технологической точки зрения, привлекать художников темпера? В отличие от масла, полупрозрачной темперой удобнее делать сложные цветовые растяжки одного цвета, добиваться сложных валёров и тональных отношений, а когда нужно, использовать ее и как корпусную, кроющую краску. Темперой можно работать над всей картиной целиком, сразу. На рубеже XIX–XX веков такой способ стал привлекать многих художников, в отличие от более распространенного в середине XIX века письма картины отдельными кусками. Это нарушало цельность произведения, особенно колористическую, в связи с чем художников конца XIX века особенно волновали поиски «общего тона» картины. В то же время, в технике темперы можно писать пастозно и даже *alla prima*, хотя это сложно и требует высокого профессионального мастерства. По словам Петрова-Водкина, работа «по-сырому» в темпере требует «иконописной точности красочного расплыва» [Петров-Водкин 1982, с. 612]. Так, «по-сырому», писали М.С. Сарьян и Н.Н. Сапунов.

Толчком к усложнению техники для художников послужило в том числе и появление новых колористических задач [Лужецкая 1965, с. 139]. В творчестве художников «Голубой розы» мы видим использование нескольких колористических и живописных традиций; наиболее общая для всех — импрессионистическая. Они понимали ее, с одной стороны, как традицию валёрной живописи, как переливы цвето-объема, пронизанного светом, а с другой — как технику мазка-удара, но не чистого цвета, который в целом не свойственен никому из живописцев «Голубой розы» в период до 1907 года, за исключением некоторых работ Сарьяна.

Колористическая «мелодия» голуборозовцев разыгрывалась с помощью живописи цветовой растяжкой, изысканно подобранных полутонов, использования областей тонких цветовых переходов, полупрозрачности краски, стремления к ее светоносности, замешивания света в цвет. Они добивались не отраженного, поверхностного света, а внутреннего, «пробивающегося» от белого грунта или белого листа бумаги. В «Голубой розе» яркий пример такой живописи — работы П.В. Кузнецова и акварельный цикл Сарьяна «Сказки и сны».

Живопись мастеров «Голубой розы» ставит вопрос одухотворения художественного материала искусства, его равноправного включения в общую поэтику художественного произведения. Они одухотворяют материал живописи — краску, делают ее полноправным инструментом мифотворчества, витализма и панпсихизма, используют в качестве образно-выразительного элемента структуру холста, эстетизируют способ распределения красок по поверхности. Все эти опыты открывают дорогу искусству XX века, в первую очередь авангарду.

Литература:

1. Белый 1994 – Белый А. Символизм как миропонимание. М., Республика, 1994.
2. Волошин 1988 – Волошин М. Лики творчества. Л., Наука, 1988.
3. Гофман 1905 – Гофман В. Что есть искусство? / Искусство, 1905, №1.
4. Лужецкая 1965 – Лужецкая А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века. М., Искусство, 1965.
5. Мастера искусства об искусстве. Под общей редакцией А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова, И. Л. Маца, В. Н. Гращенкова. М., Искусство, 1970. Т. 7.
6. Петров-Водкин 1982 – Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Евклида. Самаркандия. Л., Искусство, 1982.
7. Ревалд 1962 – Ревалд Дж. Постимпрессионизм. М.-Л., Искусство, 1962.
8. Рерберг 1905 – Рерберг Ф. И. Краски и другие художественные современные материалы. Издание Московского товарищества художников. М., 1905.
9. Спирова 2010 – Спирова Э. М. Символ в философском наследии П. А. Флоренского. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-v-filosofskom-nasledii-p-a-florenskogo>

References:

1. Belyj, A. (1994), Simvolizm kak miroponimanie. Respublika, Moscow, Russia, 1994.
2. Voloshin, M. (1988), Liki tvorchestva. Nauka, Leningrad, USSR, 1988.
2. Gofman, V. (1905), Chto est' iskusstvo? in "Iskusstvo" mag., № 1, Russia, 1905.
3. Luzheckaya, A. N. (1965), Tekhnika maslyanoj zhivopisi russkih masterov s XVIII po nachalo XX veka. Iskusstvo, Moscow, USSR, 1965.
4. Mastera iskusstva ob iskusstve. Edited by Guber, A. A., Fedorov-Davydov, A. A., Mac, I. L., Grashchenkov, V. N. T. 7. Iskusstvo, Moscow, USSR, 1970.
5. Petrov-Vodkin, K. S. (1982), Hlynovsk. Prostranstvo Evklida. Samarkandiya. Iskusstvo, Leningrad, USSR, 1982.
6. Revald, Dzh. (1962), Postimpressionizm. Iskusstvo, Moscow – Leningrad, USSR, 1962.
7. Rerberg, F. I. (1905), Kraski i drugie hudozhestvennye sovremennye materialy. Izdanie Moskovskogo tovarishchestva hudozhnikov, Moscow, Russia, 1905.
8. Spirova, E. M. (2010), Simvol v filosofskom nasledii P. A. Florenskogo, 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simvol-v-filosofskom-nasledii-p-a-florenskogo>

Информация об авторе:

Анна К. Флорковская, доктор искусствоведения, Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств, 109004, Россия, Москва, Товарищеский пер., д. 30; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, florkovskaja@yandex.ru

Author Info

Anna K. Florkovskaya, Dr. of Sci. (Art history), Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov, 30 Tovarishesky lane, 109004, Moscow, Russia; Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, florkovskaja@yandex.ru