

ФЛОРАЛЬНЫЙ ДЕКОР УСАДЬБЫ НОВЫЙ КУЧУК-КОЙ И СИСТЕМА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ П.В. КУЗНЕЦОВА

Борис М. Соколов

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия,

gardenhistory@gmail.com

Аннотация:

Статья посвящена живописной системе П.В. Кузнецова, ведущего мастера объединения «Голубая роза», и ее изменениям в контексте его работы в крымской усадьбе Новый Кучук-Кой в 1908–1914 гг. На натурном материале (фотосъемка автора 2002 и 2021 гг.) показан переход художника от поэтики призрачных видений к четким и контрастным формам, характерным для искусства авангарда. В мозаиках, майоликах и фресках усадьбы был использован опыт по созданию циклической, замкнутой композиции, известный по картинам и графическим работам Кузнецова. Однако в диалоге с садом и горным пейзажем возникают новые, более энергичные вариации прежних тем. При оценке поисков Кузнецова приняты во внимание образные характеристики его творчества, данные историком искусства А.М. Эфросом в книге «Профили» (1930).

Ключевые слова:

русское искусство, русский символизм, живопись символизма, садовое искусство, объединение «Голубая роза»

Для цитирования:

Соколов Б.М. Флоральный декор усадьбы Новый Кучук-Кой и система формообразования П.В. Кузнецова // *Academia*. 2022. № 3. С. 317–324. DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-317-324

FLORAL DECORATION OF NOVY KOICHUK-KOY ESTATE AND PAVEL V. KOUZNETSOV'S ARTISTIC STRATEGIES

Boris M. Sokolov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

gardenhistory@gmail.com

Abstract.

The article discusses the pictorial system of Pavel Kuznetsov, the leading master of the Blue Rose association, and its changes in the context of his work at the Crimean estate Novy Kuchuk-Koi in 1908–14. The art objects (photographed by the author in 2002 and 2021) show the artist's transition from the poetics of ghostly visions to clear and contrasting forms typical for Avant-Garde art. The mosaics, ceramics and frescoes of the estate reveal the experience in creating cyclic, closed composition specific for Kuznetsov's paintings and graphic works. However, in the dialogue with the garden and the mountain landscape new, more energetic variations of the previous themes arise. In assessing Kuznetsov's artistic search the poetic characteristics of his work given by art historian A.M. Efros in his "Profiles" (1930) are taken into consideration.

Keywords:

Russian art, Russian Symbolism, painting of the Symbolism, garden art, Blue Rose association

For citation:

Sokolov, B.M. (2022), "Floral decoration of Novy Koichuk-Koy estate and Pavel V. Kouznetsov's artistic strategies", *Academia*, 2022, no 3, pp. 317–324. DOI: 10.37953/2079-0341-2022-3-1-317-324



Ил. 1. П.С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Вид усадьбы. 1913. Государственная Третьяковская галерея.

В творчестве художников «Голубой розы» появляется формальный прием, который связан с искусством В.Э. Борисова-Мусатова, но им самим применялся редко: это круговое движение струй воды либо длинных древесных ветвей, которое может образовывать своеобразный кокон вокруг композиции или раздваиваться от центра, образуя два круга. Круги, в свою очередь, бывают замкнутыми либо разорванными. Оба варианта могут соединяться в одной сцене или орнаменте.

Мотив круговращения — стилизация реальных впечатлений. Помимо ветвей плакучей ивы, П.В. Кузнецов, ведущий мастер объединения, изучал и изображал струи фонтанов. Абрам Маркович Эфрос, автор первого и очень содержательного очерка о творчестве Кузнецова, утверждал, что в детстве художника поразили струи фонтана в центре Саратова («о фонтанах я однажды слышал от самого художника»). Автор воссоздает процесс превращения реальности в символические образы: «Прежде чем стать символом, эти фонтаны были предметностями. Когда-то они стояли на площади в родном городе художника, в Саратове (там родился он — в 1878 году). Их построил заезжий англичанин; потом их сломали. По вечерам, летом, когда луна светила ярко, Кузнецов в раннем детстве любил приходить на площадь и смотреть на них. Их большие чаши подпирались сфинксами, и мальчик устраивался так, чтобы луна приходилась как раз за ними: странные получеловечьи лица начинали сиять и жить, и Кузнецов глядел на них, пока от их изменений ему не становилось жутко. Он убегал домой, а днем, возвращаясь на площадь играть с детворой, изумлялся их мирному, бесцветному и полинялому виду» [Эфрос 1930, с. 107].

В художественной системе Борисова-Мусатова основной единицей изображения является образ реальности, который подвергается большей или меньшей переработке, дематериализации. Главные впечатления зритель получает от сопоставления этих образов, а ритм и орнаментальность остаются подчиненными художественными средствами. Кузнецов и художники «Голубой розы» выдвигают орнаментальность изображения на первый план. Сильное размытие контуров предмета и его введение в геометрическую композиционную схему сближает фигуративные работы с орнаментальными. Так построена и самая известная картина Кузнецова — «Голубой фонтан» (1905, ГТГ).

Тянущиеся ветви и струи подвергаются сильной стилизации, формируют объемные структуры наподобие лепных жгутов в архитектурном декоре модерна. В картине «Рождение весны» («Золотое руно», 1908, № 7–9) висячие ветви деревьев завиваются в овальные структуры, похожие на грозди ягод. Формирование плодов среди листвы деревьев, которым в реальности плоды не свойственны, является одним из излюбленных приемов символизма в орнаменте. К этому в картине добавляется игра с потоками воды. Три водных жгута радужной окраски вырываются из левого верхнего угла: средний



Ил. 2. Главный дом усадьбы Новый Кучук-Кой. Западный фасад. Майолики П. В. Кузнецова. Фотография Б. М. Соколова. 2002.

теряется среди деревьев, дальний растекается по траве огромной каплей, а ближний вплетается в овальные структуры, похожие на ауры. Они окружают каждую фигуру, а мальчик в центре держит на ладонях радужную дугу — часть этого овала. Вдобавок к этим сложным линейным построениям, овалы отражаются в воде вместе с тенями людей; формы их умножаются и сливаются со средой.

Работа в журналах «Золотое руно» и «Весы» помогла формированию орнаментально-изобразительной композиции в творчестве Кузнецова и других мастеров «Голубой розы». Заставный лист, посвященный памяти Борисова-Мусатова («Золотое руно», 1906, № 3), Кузнецов оформляет как овальную замкнутую форму. В ее центре — овальная композиция с женщиной, тремя детьми и подсвечником в окне. По обеим сторонам завиваются ветви ивы, образующие множество овальных пространственных ячеек. Центрический и двухсторонний типы композиции здесь соединены. В листе «Обзор выставок» («Золотое руно», 1906, № 5) центральная часть изображения уподоблена цветку или вазе. По бокам черным цветом выделены асимметричные ветви и цветки. На втором плане — знакомые ветви ивы, ниспадающие несколькими ярусами.

Упорное стремление сформировать изолированный пространственный кокон резко отличает работы «Голубой розы» от прежних вариантов графических орнаментов. В заставном листе К.А. Сомова («Золотое руно», 1906, № 2) округлые ячейки орнамента образованы цветочными гирляндами, которые растут из чашечек белых цветов. Они равномерно распределены по листу и не создают впечатления напряженной, преобразующейся формы. В виньетке Кузнецова («Золотое руно», 1906, № 3) ветви ивы загибаются к центру овала, замыкая его пространство, заплетенное паутиной. Тяжелое, тревожное впечатление усугубляет фигурка паука.

Эфрос справедливо указывал на главенствующую роль Кузнецова в объединении «Голубая роза»: «Он задавал тон; он был законодателем мод и вкусов». С.П. Рябушинский отвел ему соответствующее место в журнале «Золотое руно», а все остальные художники старались перенять его характерные приемы. Овальная виньетка В.П. Дриттенпрейса («Золотое руно», 1907, № 2) показывает женщин и птиц среди цветов и в цветочной раме. Однако сверху вырастает силуэт огромного паука, а его ноги, уподобленные зигзагам молний, выпускают густую сеть нитей. Мрачные эмоции и изоляция пространства здесь такие же, как и у Кузнецова.

Систему замкнутых овалов перенимают и художники, которым орнаментальная стихия не очень близка. П.С. Уткин в виньетке с бабочками («Золотое руно», 1907, № 10) уводит взгляд зрителя вглубь сценки: в ней пять пространственных планов, обрамленных кулисами древесных ветвей. В заставке Н.П. Крымова к публикации «Посолони» Ремизова («Золотое руно», 1906, № 7–9) ландыши выстраиваются в овальные орнаменты, обрамленные длинными ветвями ивы. Заставный лист Н.Д. Милиоти «Польская художественная старина» («Золотое руно», 1907, № 11–12) обрамлен кривыми стволами деревьев



Ил. 3. П. С. Уткин. Новый Кучук-Кой. Переход с росписью П. В. Кузнецова. 1913. Государственный Русский музей.

с листьями, похожими на когти. Они заворачиваются внутрь композиции, в глубину которой уходят шпалерные стены с рядами статуй.

А.М. Эфрос справедливо отметил, что круговращение воды в искусстве Кузнецова отражает минорный психологический настрой: «Если для Мусатова горчайшее из слов — “безвозвратность”, то для Кузнецова — “невозможность”». Фонтан — символ безнадежного стремления ввысь: «Упорное стремление подняться в чаемый, другой и тончайший мир; больше того — такое приближение к нему, что, кажется, еще последнее, небольшое усилие, и будет перейдена пограничная черта; и внезапное отяжеление и паралич возносящихся сил, и затем неумолимое низвержение вниз, глубоко долу, — кузнецовские фонтаны об этом поют так же, как у Тютчева знаменитые строки о водомете смертной мысли» [Эфрос 1930, с. 107].

Композиции «фонтанного» типа, включая и завихряющиеся потоки плавучих ветвей, замкнуты и сумрачны. Кузнецов и его соратники надеялись найти в глубине этих сцен мистические прозрения, но они не возникали. Очерк Эфроса о Кузнецове впоследствии обходили вниманием именно по причине его жестких выводов, основанных на знании личности и поисков своего героя. Критик констатирует творческий тупик, в который попал молодой, полный сил художник: «Он коренасто и терпеливо кружился по своему заколдованному кругу и никак не хотел признать, что “невозможное невозможно”, вне зависимости от того, долго ли и настойчиво ли будет он вопрошать небо и принимать младенцев» [Эфрос 1930, с. 107].

Именно в этот момент петербургский меценат Яков Евгеньевич Жуковский в поисках художников для создания своей артистической резиденции — виллы Новый Кучук-Кой в Крыму — обращается к «Голубой розе». Жуковский был в родстве с Врубелем, в начале поисков пытался привлечь к работе его и Е.Е. Лансере; ряд проектов по оформлению усадьбы выполнил В.Д. Замирайло. Однако именно три мастера «Голубой розы» осуществили этот ансамбль и воплотили в нем новые для себя решения. Александр Матвеев дал скульптурную сюиту, в которой чередовались фигуры спящих мальчиков и девушек. Кузнецов создал панно для главного дома и эскизы майолики для парка. Уткин выполнил большую серию видов рождающегося парка, наиболее ценная часть которой хранится в Государственном Русском музее [Соколов 2004, с. 96–113; Сады Серебряного века 2022, с. 535–663]. Усадьба, потерпевшая огромный урон после пожара главного дома в 1987 году и частичной застройки в 2000-е, в настоящее время принадлежит ответственному собственнику; в 2020 году начата ее реставрация. В работе использованы фотоматериалы автора 2002 и 2021 гг.

К началу работ в Новом Кучук-Кое у Кузнецова уже был некоторый опыт в монументальной живописи. Помимо несохранившихся церковных росписей, он выполнил плафон и фриз на вилле Н.П. Рябушинского «Черный лебедь», находившейся в московском



Ил. 4. Главный дом усадьбы Новый Кучук-Кой. Южный фасад. Мозаики П.В. Кузнецова. Фотография Б.М. Соколова. 2021.



Ил. 5. Главный дом усадьбы Новый Кучук-Кой. Южный фасад. Фрагмент мозаики П.В. Кузнецова. Фотография Б.М. Соколова. 2021.

Петровском парке. На фотографии большого зала видны круглый плафон с симметричными кругами из завивающихся ветвей, фриз с такими же флоральными спиралями и композиция, которую художник С.Д. Виноградов в воспоминаниях назвал «фризом с нерожденными младенцами». Сцена показана сверху, неба не видно, а детские фигуры собрались вокруг концентрических водных кругов. Засасывающая воронка загадочного, но пустого пространства появляется в символистских произведениях Кузнецова неоднократно. Она присутствует и в карандашном «Автопортрете с Музой» (1906, ГТГ).

Основные работы художника в крымской усадьбе — майолики и мозаики на фасадах главного дома, росписи его интерьеров и внутренней части мостика-грюта, а также майоликовые плитки на лестницах и скамьях парка. Орнаменты плиток традиционны, росписи на потолке грюта очень близки к круговой композиции в доме Рябушинского. На этом фоне огромным новшеством представляются росписи и внешний декор главного дома.

Росписи тщательно переданы на акварелях П.С. Уткина, выполненных по заказу Жуковского и хранящихся в Русском музее. Декор прихожей напоминает прежние работы Кузнецова: из крупных ваз растут ветви с длинными листьями, которые склоняются к центру стены, образуя парные замкнутые композиции. Полуподвальная комната расписана тонкими голубыми побегами. Они разрастаются в два либо три яруса, но не свиваются в прежние пространственные коконы. По углам эти побеги жестко пересекаются, образуя своеобразную решетку, что совершенно не характерно для формообразования модерна. Еще больше уклоняется от замкнутых форм художников «Голубой розы» фриз с ивами и облаками (Е.С. Давыдова предполагает здесь авторство Уткина). Его формы асимметричны и открыты, напоминают реальные пейзажи. Реалистически изображены Кузнецовым и пейзажи на стенах грюта — семья и вереница младенцев на фоне деревьев, балюстрад и синего неба.

Новое отношение к флоральному декору ярче всего проявилось в мозаиках и майоликах фасада главного дома. Мозаичный фриз очень красив. Он решен в голубых, розовых и золотых тонах, в овалах расположены синие цветы и колосья. Типичные для Кузнецова парные ветки и овальные закругления формы выглядят живее, энергичнее, чем это было в графике. Однако главные новшества проявились в крупных композициях восточного и западного фасадов.

Узкий восточный фасад главного дома украшен приморским пейзажем с пальмами, чайками и морскими волнами. Вокруг окна Кузнецов размещает цепь бирюзовых полумесяцев, которые напоминают морские волны. По бокам он изображает небо с розово-голубыми облаками и на их фоне составляет из полумесяцев контур летящей



Ил. 6. Главный дом усадьбы Новый Кучук-Кой. Западный фасад. Фрагмент майолики. Фотография Б.М. Соколова. 2002.

чайки — «синей птицы» морей. Западная стена заполнена пышной массой ветвящихся стеблей, листвой и плодами разных цветов. Но и эта композиция имеет скрытую структуру, в которой сопоставлены рациональное и иррациональное начала. В нижней части — два центра роста, из которых поднимаются пары изгибающихся членистых стеблей золотисто-охристого цвета. Стебли испускают вверх фонтаны узких мелколиственных ветвей, напоминающих ивовые, а внизу, у их корней, клубятся лапчатые побеги, похожие на листья папоротника. Эти растения изображены на ярко-синем «морском» фоне, из которого вырастают нежные синие побеги с узкими нераскрывшимися цветами.

Спор стихий продолжается в верхней части композиции. Узкие зеленые листья коричневых деревьев встречаются здесь с крупными перистыми листьями, зелеными и сиреневыми, среди которых угадываются желтые шарики цветов или плодов. Эта листва нисходит сверху и кажется частью иных, невидимых зрителю растений. Между поднимающимися снизу и спускающимися сверху листьями художник помещает большие рыхлые шишки, напоминающие плоды хмеля или кипариса. Тонкие ножки сиреневых плодов теряются в клубящейся лиственной массе и не дают понять, верхние или нижние растения их породили. Крупные и четкие разноцветные контуры хорошо видны издали — так они производят впечатление деревьев, осеняющих беленую украинскую хату, и вблизи, где заставляют посетителя следить за превращениями растений-символов.

Работа над этими эффектными композициями, связанными с архитектурой и с чувством материала, вывела Кузнецова из мира призрачных виньеток в реальный мир, где керамический сад окружен живыми деревьями, купается в бликах света и сгущениях тени. Керамика была выполнена в петербургской мастерской П.К. Ваулина, с которой сотрудничал и Матвеев. Вероятно, скульптор поделился с Кузнецовым своим опытом керамиста. На одном из эскизов художник оставил надпись, говорящую о роли цветовых и фактурных нюансов в его работе: «Желто-коричневое покрыть бронзой с переливами в перламутр, что в майолике выходит блестяще и горит от Солнца, дает блеск Солнца. Я думаю, что золото в синем и зеленом даст желаемое сочетание для Крымского вида»¹.

Главное новшество керамических флоральных композиций Нового Кучук-Коя — выход из замкнутого пространства в то, что можно было бы назвать символической реальностью. А.А. Русакова указывала, что в живописи Кузнецова кучук-койского периода (1906–1908) спорят прежние и новые черты [Русакова 1977, с. 77–79]. В декоре интерьеров он продолжает создавать мистические, полные символистских неясностей и минорных ассоциаций образы, а в майолике фасадов и малых архитектурных форм словно вырывается на солнечный свет, переходит к плотной, осязаемой лепке формы и тонам южной природы.

С 1910 года художник начинает писать с натуры в южных степях — появляется его «киргизская сюита». В картине «В степи. Мираж» (1911, ГТГ) сноп голубых стеблей

¹ ОРГРМ. Ф. 59. Ед. хр. 9. Л. 1.



Ил. 7. Главный дом усадьбы Новый Кучук-Кой. Западный фасад. Фрагмент майолики. Фотография Б.М. Соколова. 2002.

занимает все небо, а на его фоне протекает медленная жизнь степных людей. Эфрос в своем очерке развивает образ фонтана как источника искусства Павла Кузнецова. Он сообщает, что отправной точкой поисков на Востоке стали все те же детские впечатления — сфинксы у городского фонтана Саратова. «И знаете ли, как теперь, столько времени спустя, говорит Кузнецов, рассказывая о том, что погнало его в киргизские степи в критический 1910 год: “Я тогда в живописи сильно искал вот тех самых сфинксов, которых видел в детстве, — и вдруг вспомнил про степи и поехал к киргизам...”» [Эфрос 1930, с. 111].

Многих удивляли перемены, произошедшие в творчестве художников «Голубой розы» в 1909–1911 гг. Юон уходит в пленэрный пейзаж, Крым — в примитивизм, Сарьян становится реалистом с огромной долей экспрессионизма. Кузнецов тоже ждал того, что Эфрос называет «кивком жизни». Работы в Новом Кучук-Кое показывают, что началом пути художника от «безнадежности» к новой реальности было живое, конкретное дело, предложенное Яковом Евгеньевичем Жуковским.

Благодарю за помощь в работе над темой Анну Абрамовну Галиченко (1938–2021), Петра Витальевича Жуковского, Ольгу Сергеевну Давыдову и Анастасию Александровну Соловьеву.

Литература

1. Русакова 1977 — Русакова А.А. Павел Кузнецов. М., 1977.
2. Сады Серебряного века 2022 — Сады Серебряного века. Литература. Живопись. Архитектура. Автор-сост. Б.М. Соколов. М., 2022.
3. Соколов 2004 — Соколов Б.М. Новый Кучук-Кой: «Академия художеств» Якова Евгеньевича Жуковского // Собрание, № 2, 2004.
4. Эфрос 1930 — Эфрос А. Профили. М., 1930.

References

1. Rousakova, A.A. (1977), Pavel Kuznetsov, Moscow, Russia, 1977.
2. Sady Serebryanogo veka. Literatura. Zhivopis'. Arkhitektura (2022) [Gardens of the Silver Age. Literature. Painting. Architecture], author-editor Boris M. Sokolov, Moscow, Russia, 2022.
3. Sokolov, B.M. (2004), Novy Kuchuk-Koy: "Akademiya khudozhestv" Yakova Evgenyevicha Zhukovskogo [Novy Kouchuk-Koy: Yakov Evgenyevich Zhoukovsky's "Academy of Arts"], *Sobranie*, no 2, 2004.
4. Efros, A. (1930), Profili [Profiles], Moscow, Russia, 1930.

Информация об авторе:

Борис М. Соколов, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ); 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; старший научный сотрудник музея-заповедника «Царицыно»; gardenhistory@gmail.com

Author Info

Boris M. Sokolov, Dr. of Sci. (Art History), professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, 125993 Moscow, Russia; senior researcher, Tsaritsyno Museum Preservation, gardenhistory@gmail.com