

Символизм в России

АЛЛА ГУСАРОВА

СТРЕМЛЕНИЕ ВЫРАЗИТЬ В ИСКУССТВЕ ИНТУИТИВНОЕ ПРОНИКНОВЕНИЕ В ИНУЮ РЕАЛЬНОСТЬ, БУДЬ ТО СОН, МЕЧТА, ВОСПОМИНАНИЯ, СКАЗКИ, ЛЕГЕНДЫ, ИЛИ В ИНОЙ, ВЫСШИЙ МИР В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА ПОЛУЧИЛО НАЗВАНИЕ «СИМВОЛИЗМ». ЭТО НОВОЕ МИРОПОСТИЖЕНИЕ, ПРИШЕДШЕЕ НА СМЕНУ ПОЗИТИВИЗМУ, СТАЛО В РОССИИ ОДНИМ ИЗ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫХ СВОЙСТВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА. ОНО ОХВАТИЛО ВСЕ СФЕРЫ ТВОРЧЕСТВА – ЛИТЕРАТУРУ, ЖИВОПИСЬ, МУЗЫКУ. РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ И ПОЭТЫ, ТАКИЕ КАК АЛЕКСАНДР БЛОК, АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ, РЕЛИГИОЗНЫЕ МЫСЛИТЕЛИ ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ, ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ, СЕРГЕЙ БУЛГАКОВ, СТАЛИ АПОЛОГЕТАМИ И ИСТОЛКОВАТЕЛЯМИ НОВОГО ТЕЧЕНИЯ, ОНИ ВНУШАЛИ ВЕРУ В МИСТИЧЕСКУЮ И ДАЖЕ БОЖЕСТВЕННУЮ СУЩНОСТЬ ИСКУССТВА, ДОЛЖЕНСТВУЮЩЕГО ПРЕОБРАЗИТЬ МИР. ХУДОЖНИКУ ОТВОДИЛАСЬ РОЛЬ ТЕУРГА. «СИМВОЛИСТ УЖЕ ИЗНАЧАЛА – Т Е У Р Г, ТО ЕСТЬ ОБЛАДАТЕЛЬ ТАЙНОГО ЗНАНИЯ, ЗА КОТОРЫМ СТОИТ ТАЙНОЕ ДЕЙСТВИЕ»¹. «МЫ НЕМНОГИЕ ЗНАЮЩИЕ, ТО ЕСТЬ СИМВОЛИСТЫ»².

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ
ГОЛУБОЙ ФОНТАН. 1905
Холст, темпера. 127 × 131
ГТГ

PAVEL KUZNETSOV
BLUE FOUNTAIN. 1905
Tempera on canvas. 127 × 131 cm
Tretyakov Gallery







МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ПРОРОК. 1898
Холст, масло. 145 × 131
ГТГ

MIKHAIL VRUBEL
PROPHET. 1898
Oil on canvas. 145 × 131 cm
(upper side - semi-circle)
Tretyakov Gallery

«Двоемирие» было сутью нового искусства, то есть соединением двух начал – эмпирического и интуитивного, постигаемого чувствами и непостижимого.

В оценке качества произведения искусства едва ли не главным оказалась одухотворенность, проникновение в таинственную душу мира и человека. «Сказаться душой без слова» – эту строку А. Фета повторил А. Блок, узнавая в ней мечту каждого художника³.

Выражению невыразимого и непостижимого более всего соответствовала музыка. Музыкальность живописи становилась едва ли не высшей оценкой изобразительного искусства. Мелодия, гармония, ритм, лад красок, линий, форм наиболее адекватно выражали сущность, дух. При этом не имела в виду реальная музыкальность автора. А. Блок, часто использовавший понятие «музыка» в своих сочинениях (например, всем известное выражение «Слушайте музыку революции»), по словам современников, даже не имел слуха. Музыкальность понималась и как выражение содержания произведения, и как обозначение его формальных свойств. Благодаря ей язык символизма обладал свойством повышенной внушаемости, суггестивности.

Искусство вновь стремилось к красоте. Как в России, так и в Европе шли поиски неповторимого национального стиля. Художники обращались к средневековью, к народному творчеству.

Излюбленным языком символизма стал в России модерн, национальный вариант нового декоративного стиля эпохи, в Европе получивший название ар нуво, югендштиль, сецессион. Новый стиль хотел быть «большим» – монументальным, выражающим сущность своей эпохи, охватывающим все сферы жизни – от повсе-

дневного быта до религиозного культа. Главенствовать должна была архитектура, стилистический и смысловой синтез с ней являли живопись и декоративно-прикладное искусство.

Символизм прибегал и к использованию иных стилей – импрессионизма, классицизма. Импрессионистическая световоздушность особенно годилась для создания иной, зыбкой и таинственной реальности, будь то высшая реальность, трансцендентный мир или пограничные состояния психики – сны, грезы, воспоминания, видения – или ирреальная атмосфера мифа, сказки, легенды.

Мифотворчество стало одной из главных задач символизма. «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее легенду, ибо – я поэт», – восклицал Федор Сологуб.

Изображение природы в символизме тяготело к пейзажу настроения. Примером могут служить такие работы Исаака Левитана, как «Вечерний звон» (1892) или «Над вечным покоем» (1894). Чувства и переживания автора, раздумья о непреходящем, а также постижение таинственной души природы значили в пейзажах символистов столько же, сколько конкретная реальность.

Портрет, сохранив задачу передачи сходства, приобрел новые свойства: более, чем характер и социальное положение модели, художника стала интересовать духовная сущность образа, некая духовная квинтэссенция, итог жизнедеятельности, судьба. Лицо и маска – этот дуализм образа человека или выявление одной из этих составляющих – стали привлекать портретиста.

На всем, о чем бы ни повествовал тот или иной мастер, лежал отпечаток его индивидуальности. Художник постигал душу вещей, опираясь на личный опыт, собственное мироощущение. Отсюда такое богатство и разнообразие результатов творчества, большая или меньшая его глубина. Для иных язык символизма был художественным приемом, расширявшим возможности искусства, для других это были попытки проникновения в иную, высшую реальность.

Европейский символизм оказал влияние на русский. У них были общие истоки. Имеются в виду прежде всего кватрочентисты Фра Беато Анжелико, Джотто, Сандро Боттичелли, а также английские прерафаэлиты У.Х. Хант, Д.Г. Россетти, Дж.Э. Миллес и в особенности «отец символизма» – французский художник П. Пюви де Шаванн. Среди европейцев русских мастеров привлекали художники, наиболее близкие нашему национальному менталитету нравственной чистотой, наивностью, искренностью, лиричностью.

Русский символизм развивался в русле мирового искусства, но у него были также свои предпосылки возникновения и пути развития, во многом определившие его своеобразие.

Первым опытом создания символистского произведения в русском искусстве некоторые отечественные мастера считали картину Александра Иванова (1806–1858) «Явление Христа народу» (1837–1857). Например, М. Нестеров видел в ней запечатленное мистическое откровение.

Эта картина стала своего рода идеалом для реалистов-передвижников. Н. Ге («Что есть истина?» Христос и Пилат, 1890; «Голгофа», 1893), Н. Крамской («Христос в пустыне», 1872; «Хохот. Радуйся, царь Иудейский», 1877–1882), В. Полenov («Христос и грешница», 1886; Евангельский цикл «Из жизни Христа», 1896–1909) – каждый на свой лад сделал попытку воплощения образа Христа, эпизодов его земного пути, пейзажей Святой земли. Будучи реалистами, они очеловечивали Христа, представляя его лучшим из людей, а значит, созданием из плоти и крови.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ДЕМОН (СИДЯЩИЙ). 1890
Холст, масло. 114 × 211
ГТГ

MIKHAIL VRUBEL
DEMON (SEATED). 1890
Oil on canvas. 114 × 211 cm
Tretyakov Gallery

Благодаря Александру Иванову христианство стало одним из источников русского символизма. Имеются в виду не только образцы ортодоксальной религии – иконы и церковные росписи, но также картины и скульптуры.

Виктор Васнецов (1848–1926), воссоздававший фантастический мир сказок и былин с жизненной правдивостью, лучшим Христом всех времен и народов считал ивановского Мессию. Он пытался найти образы общечеловеческого «мирового», а также «русского» Христа, но ему, как и всем передвижникам-реалистам, мешала привязанность к жизнеподобию. Васнецов стал предтечей русского символизма, той его ветви, которая опиралась на славянофильство и традиционную православную веру. Васнецов создал новый стиль церковной росписи, отличный от стили древней иконописи и стенописи, соединявший реализм и академизм. В образах святых, мучеников, пророков, отцов церкви он искал выражение национального нравственного идеала, высшим проявлением которого был Христос.

Васнецов, одна из ключевых фигур в Абрамцевском кружке Саввы Мамонтова, стал создателем неорусского стиля.

Во многом под воздействием В. Васнецова сложилось творчество Михаила Нестерова (1862–1942). Вслед за Александром Ивановым он мечтал написать явление Христа народу. Но несколько работ с образом Христа оказались не столь глубокими, как этого хотелось бы автору. Повлияли на творчество Нестерова также европейские мастера, художники раннего Возрождения, прерафаэлиты, французские мастера второй половины XIX века – символист П. Пюви де Шаванн и представитель натуральной школы живописи Ж. Бастьен-Лепаж. Однако главным в возникновении его символизма был личный мистический опыт, связанный с ранней смертью любимой молодой жены. Самая художественно совершенная и глубокая в его творчестве картина «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890) органически соединяла лирический образ русской земли с образом иной, высшей реальности и открывала

мистические свойства отечественной природы. «Иномирие» особенно ощутимо в картине «Дмитрий-царевич убиенный». В своих полотнах, изображающих пустытников, странников, монахов, отшельников на фоне пейзажа, ставшего символом национальной красоты, Нестеров создал образ России, страны Святых чудес, где человек и природа проникнуты единым молитвенным созерцанием. «...на земли мир в человецех благоволение». В картинах и церковных росписях художник мечтал сказать русскому народу «заветное слово о нем самом». Одна из его программных работ называется «На Руси (Душа народа)» (1914–1916).

На свой, национальный, лад Нестеров воплощал одну из сокровенных тем символизма – поиски «земли обетованной». Это основной объект живописи Пюви де Шаванна: счастливое человечество среди умиротворенной природы. Во имя одухотворения природы и человека Нестеров преображал действительность, делал ее бесплотной, прибегая к разбеленным, словно затуманенным краскам, упрощая и утончая, ритмизируя формы и линии, используя говорящие сопоставления или контрасты. Любимый прием – изображение хрупких молодых деревьев, вносящее ноты трогательности, чистоты, задушевности.

Подобно Васнецову и Нестерову в Абрамцевском кружке художников состоял и Михаил Врубель (1856–1910). Этот великий мастер-универсал – живописец, график, скульптор, автор декоративно-монументальных росписей, майолик – воплощал представление эпохи символизма о том, каким должен быть творец. Это гений, наделенный даром проникновения в иные миры, «откуда измеряются времена и сроки»⁴. Его творчество и судьба напоминали легенду о художнике, одержимом Демоном и погубленном им. «Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом – ночь смерти», – писал А. Блок⁵. Но так и должно быть: «Художники как вестники древних трагедий приходят отсюда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице»⁶.

ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ
ГАРМОНИЯ. 1900
Холст, темпера, 162 × 90,5
ГТГ

VIKTOR BORISOV-MUSATOV
HARMONY. 1900
Tempera on canvas. 162 × 90.5 cm
Tretyakov Gallery

Блок восславлял его художественный язык – «дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности». Сами нездешние миры Блок описывал в красках Врубеля – «пурпурно-лиловые», «пурпурно-лиловый сумрак», «сине-лиловый мировой сумрак». И в самом деле, Врубель создал собственный неповторимый язык, кристаллический, светоносный, все попытки подражать которому оборачивались неудачей. На его появление повлияли древние памятники христианского искусства, росписи и иконы киевской



Софии, византийские мозаики, цикл акварелей на библейские темы (1840–1850-е) Александра Иванова.

Врубель в росписях Кирилловской церкви, особенно в эскизах росписей Владимирского собора, оставил образцы искусства, удивительные по подлинному трагизму переживания Евангелия. В них появляется неповторимый художественный язык Врубеля, его таинственный мир, словно «медлящий» на грани двойного бытия.

Все произведения художника – отражение его личных драматических переживаний. В иконе «Богоматерь» запечатлен облик Э. Праховой, объекта его неразделенной любви. Христос («Голова Христа», 1888) Врубеля – воплощение мятежного и трагического духа автора – близок его Демону. В сказочных и мифологических образах узнаваемы черты его жены, певицы Н. Забелы-Врубель.

Демон («Демон сидящий»), 1890; «Демон летящий»; «Демон поверженный», 1902; иллюстрации к поэме М. Лермонтова «Демон», 1890–1891) не антитеза Христу. Это, по мысли автора, не черт и не дьявол, а «Дух человеческий, страдающий и скорбный, но властный и величавый». Художник стал создателем романтического мифа о красоте, мощи, одиночестве человека. В основе своей этот миф представляет мировосприятие гениального мастера, гонимого чернью, изгоя и отщепенца, гибнущего, но не утратившего силы духа и красоты.

Демоническая тема была любима символизмом, поскольку она позволяла размышлять о вечных вопросах добра и зла, жизни и смерти, вечности и бессмертия. «Дьяволы всех мастей», по выражению Л. Толстого, наводнили искусство конца века. Но Демон Врубеля не стал воплощением зла. Он сложен, глубок, противоречив, допускает множество толкований – в этом его ценность.

Знаменательна для произведения символизма, как европейского, так и русского, его связь с литературой, в данном случае с поэмой М. Лермонтова «Демон». Еще передвижники часто использовали литературные сюжеты в своих картинах. Символисты отдавали предпочтение мифам, легендам, сказкам. Врубелевские «Царевна Лебедь» (1904), «Пан» (1899), «Принцесса Греза» (1896), «Вольга и Микула» (1896), «Богатырь» навеяны сказочно-мифологическими сюжетами. Художника волновали «вечные спутники» человечества, такие как Фауст, Гамлет. У некоторых из них помимо литературного есть и другой источник – музыка, точнее музыкальный театр.

Врубель отдал дань поискам идеала национальной красоты в майоликах на темы русских сказок и былин, исполненных в Абрамцевской гончарной мастерской. Лиловые, золотые, переливчатые поливы сообщали его работам фантастическую зыбкость и таинственность, в них проявился великий дар декоративиста.

Полный трагического пафоса портрет Саввы Мамонтова (1897) кисти Врубеля оказался своего рода пророчеством о судьбе этого удивительного человека, разносторонне одаренного, проявившего себя во многих областях, блестящего предпринимателя, много сделавшего для России, но погубленного ложным наветом. Подлинного синтеза архитектуры, живописи, прикладного искусства Врубелю удалось достичь в оформлении особняка Саввы Морозова.

Врубель – самая крупная и типичная фигура русского символизма. Вслед за ним необходимо назвать Виктора Борисова-Мусатова (1870–1905). В отличие от трагического, полного роковых предчувствий творчества Врубеля Борисов-Мусатов искал свою «землю обетованную». Очарованный творчеством Пюви де Шаванна, избравшего для создания идеального мира язык классических форм и образов, Борисов-Мусатов обратился

КОНСТАНТИН СОМОВ
ДАМА В ГОЛУБОМ.
ПОРТРЕТ ЕЛИЗАВЕТЫ МИХАЙЛОВНЫ
МАРТЫНОВОЙ. (1868–1905).
1897–1900
Холст, масло. 103 × 103
ГТГ

KONSTANTIN SOMOV
LADY IN A BLUE DRESS.
PORTRAIT OF YELIZAVETA MARTYNOVA
(1868-1905). 1897-1900
Oil on canvas. 103 × 103 cm
Tretyakov Gallery



к импрессионизму, подчинив его приемы воплощению мечты, воспоминанию о прошлом. Открытые импрессионизмом голубые и зеленые краски, цветные тени, трепетность раздельного мазка, случайность композиции художник использовал для собственных целей – создания живописных элегий, воплощения призрачного мира мечты. Героиней его ностальгических произведений стала женщина – один из любимейших образов символизма. У Борисова-Мусатова это не очень красивая современница, жена, сестра, подруга («Гармония», 1900; «Гобелен», 1901; «Водоем», 1902–1903; «Призраки», 1903). Платье с кринолином из другой эпохи, из XVIII века, лишь подчеркивает ее необъяснимое поэтическое обаяние и одновременно скромность и даже обыденность. Фоном его картин служат старинные усадебные особняки, парки. Как многие его современники, Борисов-Мусатов стремился создавать произведения большого стиля. Он преодолевал натурное видение импрессионизма, превращая картину в декоративное панно, уплотненное в духе фрески, ритмизированное, насыщенное сложным движением женских фигур, то ускоряющимся, то замедленным, приостановленным, иногда повторенным ритмом растений. Особое внимание он уделял фактуре холста, включая ее декоративные свойства в создание образа. Переплетения нитей, в которые втерты словно поблекшие краски, напоминают

старинный гобелен. Материальность масляной живописи художник сменил на темперу, лишенную грубого блеска и яркости. Искусство Борисова-Мусатова не имело опоры на литературу, его работы, как правило, не отличались развернутым сюжетом. Как нельзя более к их характеристике подходит музыкальная терминология, они несут в себе сложную, развивающуюся мелодию, гармонию, мотив. «Мелодия грусти старинной» – так называл сам художник содержание своих работ.

Мечтателями о прошлом, «ретроспективными мечтателями» назвал художников «Мира искусства» критик Сергей Маковский. Тонкие знатоки стилей прошлого и настоящего, в одноименном журнале они хотели познакомить русское общество с новейшими течениями мировой культуры, в том числе и с символизмом. В статье «Сложные вопросы»⁷, по сути программной, С. Дягилев, организатор объединения, журнала, затем «Русских сезонов» в Париже, рядом со старыми «богами» – Джотто, Шекспиром, Бахом – призывал ставить имена Достоевского, Вагнера, Пюви де Шаванна. В журнале публиковались статьи об английских, французских, скандинавских символистах (Дж. Уистлере, П. Пюви де Шаванне, Э. Мунке, О. Бердслее и др.). В журнале сотрудничали писатели-символисты Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Розанов, Андрей Белый, В. Брюсов, хотя между религиозными искателями,

литераторами и эстетами-художниками, основателями журнала, не было согласия. Литераторам были не по душе отсутствие мистицизма, безбожие художников, поиски красоты как конечной цели искусства. «Красивая линия» – одно из предполагаемых названий возрожденного в 1910 году «Мира искусства». Ведущие мастера этого круга – Александр Бенуа (1870–1960), Лев Бакст (1866–1924), Константин Сомов (1869–1939), Мстислав Добужинский (1875–1957) – были универсальны по дарованиям.

Графики, оформители книги, монументалисты, прикладники, театральные художники, писатели, художественные критики, они стремились к созданию «красивых целостностей», то есть к синтезу искусств в одном произведении. Им удалось осуществить его в книге и в театре. «Медный всадник» Пушкина – Бенуа, «Белые ночи» Достоевского – Добужинского стали образцами соответствия полиграфических и художественных элементов. Героем каждой из этих книг стал любимый Петербург – город, наделенный мистической душой, способной влиять на судьбу человека. В своих камерных графических произведениях они искали красоту прошлого, обращаясь к европейскому, послепетровскому, периоду развития России. Их привлекали не великие исторические свершения, а скорее «дней минувших анекдоты», прогулки вельмож, королей, царей и цариц на фоне старинной архитектуры, регулярных парков. Своего рода «землей обетованной», вернее «красивой целостностью» был для А. Бенуа Версаль, резиденция короля Людовика XIV, классицистический ансамбль архитектуры и парковой природы. Художник любовался им в своих работах версальского цикла, таких как «Фантазия на Версальскую тему» (1906), «Прогулка короля» (1906) и др. Иронически деформированные фигурки людей, населяющих эти пейзажи, контрастировали с величием, строгостью и ясностью архитектуры. Условность языка графики превращала эти сценки в своего рода видения. Ирония, свойственная мироощущению художников этого круга, разрушала веру в

чудо. Лирический гротеск – так называли их сюжетные картины современники.

«Эхо прошедшего времени» (1903) – одна из работ К. Сомова. Художник изображает реалии старого дворянского быта или курьезы вроде подушки с вышитой на ней собачкой. Мирискусники наслаждались «скурильностями» всякого рода, то есть забавными и пикантными деталями. «Дама в голубом» (портрет Е.М. Мартыновой, 1897–1900) К. Сомова – портрет, типичный для символизма. Свою современницу художник преображает, одевая в платье с кринолином, помещая на фоне старого парка. Лицо героини при этом сохраняет особенности характера и внутреннего мира человека конца XIX века.

Наиболее близким к символизму можно считать М. Добужинского. Отдав дань, как и другие мастера «Мира искусства», культу старого Петербурга, изображению его величия и гармонии, Добужинский позже открыл для себя изнанку города, поразившую его своей печалью. В пейзажах Петербурга, Вильно, Лондона, серии фантастических изображений «Городские сны» художник сумел передать таинственную и зловещую душу города, враждебного человеку. Этому способствовали гримасы и курьезы самого города – кирпичные брандмауэры, глухие стены и бесконечные заборы, пустыри, дворы-колодцы, доморощенные вывески и витрины, зловещие или нелепые надписи, фонари, контрасты старого и нового. Художник в них увидел горькую поэзию и тайну. Добужинский предвещает грядущую угрозу техногенной цивилизации, противопоставляя одушевленные машины и механизмы толпам одинаково безликих людских существ. Его полная экспрессии графика обладала свойством выражения таинственного и фантастического. Свои композиции художник строил, прибегая к неожиданным точкам зрения, выбирая странные ракурсы, используя поэтику намеков и иносказаний (любимый прием «Мира искусства»). Добужинский говорил о своей природной способности различать за обыденными предметами какие-то скрытые, смутные, таинственные образы.

АЛЕКСАНДР БЕНУА

ПРОГУЛКА КОРОЛЯ. 1906

Картон, гуашь, акварель, золото, серебро, графитный карандаш. 48 × 62 ГТГ

ALEXANDER BENOIS

A KING WALKING. 1906

Gouache, watercolour, gold, silver, graphite pencil on cardboard. 48 × 62 cm Tretyakov Gallery



АЛЕКСАНДР БЕНУА
ФАНТАЗИЯ НА ВЕРСАЛЬСКУЮ
ТЕМУ. 1906

Бумага на картоне, гуашь, перо,
графитный карандаш. 49,6 × 67,7
ГТГ

ALEXANDER BENOIS

A VERSAILLES FANTASY. 1906
Gouache, pen, graphite pencil on paper
mounted on cardboard. 49.6 × 67.7 cm
Tretyakov Gallery



Образ Петербурга – прекрасного города, застывшего во времени, вечного, – появился и в гравюрах А. Остроумовой-Лебедевой.

Символизм нес в себе предчувствие великих катаклизмов XX века. Революция 1905–1907 годов поставила перед русским обществом вопрос: что ждет Россию? Художники «Мира искусства» в своих работах попытались дать ответ. Л. Бакст в картине «Древний ужас» написал богиню любви Афродиту на фоне бушующей стихии. Добужинский в большом рисунке «Поцелуй» также пророчествовал о торжестве любви и красоты в гибнущем мире, изобразив влюбленную пару в рушащемся городе. Бенуа и Сомов рассказывали о появлении смерти под маской Арлекина или в черном одеянии среди пышного пира или веселого маскарада.

Символизм, его мироощущение и язык повлияли на творчество художников «Мира искусства», но эстетической игры в нем было значительно больше, чем подлинного проникновения в иные сущности.

Сознательной попыткой обратиться к символизму было творчество художников «Голубой розы», объединения, названного по имени выставки, состоявшейся в 1907 году в Саратове. Само название выражало романтические устремления молодых живописцев. Ядро объединения составляли художники П. Кузнецов, П. Уткин, скульптор А. Матвеев, в него входили также С. Судейкин, Н. Сапунов, А. Арапов, Н. Феофилактов, разные по уровню дарования и направлению творчества. Самый талантливый мастер этого круга П. Кузнецов (1878–1968) был учеником В. Борисова-Мусатова, также как П. Уткин и А. Матвеев, и на первых порах продолжал и развивал его пластические идеи. В своих смутных и неопределенных мистических образах, не поддающихся дешифровке без подсказки в виде названия, он воплощал призрачный мир, почти не имеющий аналогий с реальностью. Темы его картин – материнство, детство, нерожденные младенцы. «Голубое царство нерожденных младен-

цев» – один из эпизодов пьесы М. Метерлинка «Синяя птица». Лучшей картиной его символистского периода стал «Голубой фонтан» (1905). В нем нашли отражение характерные особенности живописно-пластической манеры Кузнецова, тяготение к декоративному панно в духе модерна с его квадратным форматом, плоскостностью, орнаментальностью, ритмом разнообразных узоров и плавных изогнутых линий. В колорите полотен Кузнецова преобладают синие, голубые, лиловые оттенки цвета, ставшие после Врубеля и Мусатова традиционными для воплощения тайны. Декоративная красота полотен уживается с деформированными лицами персонажей, что усиливает таинственность и странность его нездешних миров. Пристрастие художника к изображению текущей воды словно подсказано ведущим мотивом модерна – мотивом волны. Вместе с Уткиным и Матвеевым Кузнецов осуществляет синтез искусств, оформляя декоративными росписями виллу Я.Е. Жуковского в Новом Кучук-Кое в Старом Крыму.

В 1910 году умер М. Врубель. На смену журналам символизма «Весы» и «Золотое Руно» пришел «Аполлон», пропагандирующий классическую ясность. Эпоха символизма подходила к концу. Об этом в 1910 году языком поэта и мистика возвестил Блок. Он видел ценность исканий символизма в том, что «они-то и обнаруживают с очевидностью объективность и реальность “тех миров”». Но мистическая связь с иными мирами оказалась утрачена. «Лило-вый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром. Пустая далекая равнина, а над нею – последнее предостережение – хвостатая звезда»⁸.

Художники-символисты выразили в своем творчестве тревогу о судьбах России, стремились угадать тайные знаки судьбы, найти указание пути. Символизм не уходит совсем – он становится классикой мирового искусства.

¹ Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1962.

² Там же. С. 426.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 421.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Дягилев С. Сложные вопросы // Мир искусства. 1889. № 1–2, 3–4.

⁸ Там же. С. 432.



Symbolism and Russian Art

ALLA GUSAROVA

FLOURISHING IN THE LATE 19TH-EARLY 20TH CENTURIES, SYMBOLISM ASPIRED TO CONVEY IN ART INTUITIVE INSIGHTS INTO DIFFERENT REALITIES – THE REALITY OF DREAM, REVERIE, MEMORY, FAIRYTALE, LEGEND, OR THAT OF A DIFFERENT, HIGHER WORLD. THIS NEW WORLDVIEW, REPLACING POSITIVISM, BECAME ONE OF THE FEATURES OF THE CULTURAL SILVER AGE IN RUSSIA, AND EMBRACED ALL AREAS OF CREATIVE ENDEAVOUR, INCLUDING LITERATURE, PAINTING AND MUSIC. RUSSIAN WRITERS AND POETS SUCH AS ALEXANDER BLOK, ANDREI BELY AND VYACHESLAV IVANOV, AND THE RELIGIOUS PHILOSOPHERS VLADIMIR SOLOVIEV, PAVEL FLORENSKY AND SERGEI BULGAKOV BECAME EVANGELISTS AND INTERPRETERS OF THE NEW MOVEMENT: THEY PREACHED ABOUT THE MYSTICAL AND EVEN DIVINE ESSENCE OF ART WHICH WAS BOUND TO TRANSFORM THE WORLD.

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ДЕМОН ПОВЕРЖЕННЫЙ. 1902
Холст, масло. 139 × 387
ГТГ

MIKHAIL VRUBEL
DEMON DOWNCAST. 1890
Oil on canvas. 139 × 387 cm
Tretyakov Gallery

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ ▶
ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ. 1900
Холст, масло. 142,5 × 93,5
ГТГ

MIKHAIL VRUBEL ▶
THE SWAN PRINCESS. 1900
Oil on canvas. 142.5 × 93.5 cm
Tretyakov Gallery



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ГОЛОВА ХРИСТА. 1888
Доска, масло. 19,1 × 14,7
ГТГ

MIKHAIL VRUBEL
THE HEAD OF CHRIST. 1888
Oil on wood, 19.1 × 14.7 cm
Tretyakov Gallery



The artist was to play the role of theurgist. "From the very beginning, the Symbolist is a theurgist, in other words, a possessor of the secret knowledge with the secret action behind it,"¹ Blok wrote in 1910. "We are the few who know, i.e. Symbolists"². The cornerstone of the new art was "two-worldism" – the combination of two elements: the empirical and intuitive, perceivable through the senses, and the unperceivable.

Evaluation of a work of art's quality became predicated almost entirely on spirituality, and its insights into the mysterious soul of the world and mankind. "To speak through the soul without words": this line of Afanasy Fet was repeated by Alexander Blok, who recognised in it every artist's ambition.³

Music was the art best suited to express things inexpressible and inscrutable; characterising a painting as musical was the highest praise that could be bestowed on a work of visual art. Melody, harmony, rhythm, and the tonality of colours, lines and forms were the most appropriate transmitters of the essence, the spirit. Musicality did not refer to the author's engagement with music as an individual: according to his contemporaries, Alexander Blok, who often used the word "music" in his literary works (like his widely-known phrase, "Listen to the music of the revolution"), did not even have an ear for music. Musicality meant the expression of a work's content and also referenced this work's formal properties. Given this musicality, the language of Symbolism was rich in suggestiveness.

Art with its credo, "Beauty will save the world", was again aspiring to beauty. Like other countries in Europe, Russia was looking for a unique national beauty and a national style with original roots reaching back to the Middle Ages and a source in folk art.

The preferred idiom of Symbolism in Russia was the *Moderne*, a national version of the era's new decorative style, called *Art Nouveau*, *Jugendstil* or *Secession* elsewhere in Europe. The new style wanted to be monumental, expressing the essence of its times and embracing all areas of life, from daily routines to religion. Architecture was to dominate, with painting and applied art stylistically and conceptually related to it.

Symbolism used different styles, such as Impressionism and Classicism. The impressionist element of light and air was especially suitable for the representation of the different, volatile and mysterious reality, whether the higher reality of the transcendental world, the borderline states of the psyche (like dreams, reveries, memories and visions), or the surreal atmosphere of myth, fairy tale or legend. Myth-making was one of the main objectives of Symbolism, as the poet Fyodor Sologub wrote: "I take a piece of raw and dirty life and make a legend from it, since I'm a poet."

The symbolist imagery of nature gravitated towards the mood landscape, of which Isaac Levitan's "Eternal Rest" (1894) is an outstanding example. The Symbolists in their landscapes put as much emphasis on the artist's feelings and emotions, on reflections about things eternal, as well as insights into the mysterious soul of nature, as on actual realities.

Although still expected to include an element of likeness, the portrait acquired new qualities too, as artists became more interested in their sitters' spiritual core and quintessence – the final reckoning of their model's life rhythm and fate – than in their character and social standing. Portraitists now focused on the face and the mask – either on the dualism of the individual's image, or on the dominance of one of these two aspects.

Every narrative addressed had an imprint of the artist's own individuality. Artists were gaining insights into the soul of things, relying on their personal experiences and individual view of life. From this came the richness and diversity of the artwork, and the greater or lesser degree of its profundity. Some saw in the language of Symbolism an artistic technique expanding the boundaries of art, while for others it was an attempt to penetrate a different, higher reality.

European Symbolism had an impact on its Russian counterpart. The two had common roots, including primarily the art of the Quattrocento painters Fra Angelico, Giotto and Botticelli, and the English Pre-Raphaelites, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, and especially "the father of Symbolism", the French painter Pierre Puvis de Chavannes. The Russian masters were attracted to those European painters whose worldview was closest to their own Russian mentality in its purity, naivety, sincerity and lyricism.

Symbolism in Russia developed along the same broad lines as its international equivalents, but it also had a distinctive historical background and lineage which to a large degree defined its originality. For some Russian artists, the composition of "The Appearance of Christ Before the People" (1837-57) by Alexander Ivanov (1806-1858) was the first symbolist accomplishment in Russian art: the artist Mikhail Nesterov saw an instance of mystical revelation captured in it.

This painting became an ideal of sorts for realist painters from the "Peredvizhniki" (Wanderers) movement. Nikolai Ghe ("What Is Truth? Christ and Pilate", 1890; "Calvary", 1893), Nikolai Kramskoi ("Christ in the Desert", 1872; "Laughter. Hail, King of Judah", 1877-82), Vasily Polenov ("Christ and the Sinner", 1886; the Gospel series "Scenes from the Life of Christ", 1896-1909) were among the artists who in their own way attempted to picture Christ, the episodes of His earthly life, and the landscapes of the Holy Land. As realist artists, they humanised Christ, representing Him as the best of men, created, like them, from flesh and blood.

Thanks to Ivanov Christianity became one of the sources of Russian Symbolism, not only in relation to the artefacts of Orthodox Christianity such as icons and church murals, but also in painting and sculpture. Viktor Vasnetsov (1848-1926), who created realistic pictures of a magic world of fairy tales and sagas, considered Ivanov's Messiah the

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ФАУСТ. 1896
 ДЕКОРАТИВНОЕ ПАННО ДЛЯ
 ГОТИЧЕСКОГО КАБИНЕТА В ДОМЕ
 А.В. МОРОЗОВА В МОСКВЕ
 ГТГ

MIKHAIL VRUBEL
FAUST, 1896
 DECORATIVE PANEL FOR THE GOTHIC
 CABINET IN ALEXANDER MOROZOV'S
 RESIDENCE IN MOSCOW.
 Tretyakov Gallery

МЕФИСТОФЕЛЬ И УЧЕНИК
 ЛЕВОЕ ПАННО
 Холст, масло. 521 x 110

MERPHISTO AND HIS PUPIL
 LEFT PANEL
 Oil on canvas. 521 x 110 cm

МАРГАРИТА
 СРЕДНЕЕ ПАННО
 Холст, масло. 435 x 104

MARGHERITA
 CENTRAL PANEL
 Oil on canvas. 435 x 104 cm

ФАУСТ
 ПРАВОЕ ПАННО
 Холст, масло. 521 x 104

FAUST
 RIGHT PANEL
 Oil on canvas. 521 x 104 cm



greatest Christ ever. Vasnetsov strove to depict a universal, "pan-human", as well as a "Russian" Christ, but like all the other "Peredvizhniki" realists, he was constrained by his attachment to lifelike forms. With his Slavophile focus and love for Russia, its nature and people, and his traditional Christian Orthodox faith, Vasnetsov was one of the forerunners of the movement; he created a new style of church murals which, combining realism and academism, differed from the traditions of ancient icons and murals. Creating images of saints, martyrs, prophets and the Church fathers, he sought to express a national moral ideal, of which Christ was the supreme embodiment. Within the Abramtsevo group of artists who gathered at Savva Mamontov's estate outside Moscow, Vasnetsov was in the vanguard of the search for a neo-Russian style.

The art of Mikhail Nesterov (1862-1942) was in many ways influenced by Vasnetsov. Like Ivanov before him, Nesterov was determined to create a composition featuring the appearance of Christ to the Russian people, but some of his attempts did not achieve the profundity for

which the artist had hoped. Influenced by the European masters, the early Renaissance painters, the Pre-Raphaelites, Puvis de Chavannes and Jules Bastien-Lepage, the strongest force nevertheless shaping his symbolist outlook was a personal mystical experience related to the early death of his beloved young wife. Nesterov's most artistically accomplished and profound piece, "The Vision of the Young Bartholomew" (1889-90) seamlessly combined lyrical imagery of Russia with an image of a different, higher reality, and revealed the mystical qualities of Russian nature. Such "otherworldliness" is felt especially strongly in his painting "The Murdered Tsarevich Dmitry". In his compositions featuring desert fathers, wanderers, monks and hermits in natural settings filled with Russian beauty, Nesterov created an image of Russia as a land of holy miracles, where man and nature are united in prayerful contemplation. "Glory to God in the highest, and on earth peace, good will toward men": the artist sought to tell the Russian people "the intimate word about them" through his artwork, paintings and church murals.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ
ПОРТРЕТ САВВЫ ИВАНОВИЧА
МАМОНТОВА. 1897

Холст, масло. 187 × 142,5
ГТГ

MIKHAIL VRUBEL
PORTRAIT OF SAVVA MAMONTOV. 1897

Oil on canvas. 187 × 142,5 cm
Tretyakov Gallery

One of his landmark works, originally titled “Christians”, or “Truth Seekers”, was finally retitled “In Rus’ (The People’s Soul)” (1914-1916).

In his peculiarly Russian manner Nesterov realised one of the innermost themes of Symbolism, the search for “the land of promise”. That is the dominant subject of the art of Puvis de Chavannes – humankind happy amidst a serene nature. Eager to spiritualise both nature and man, Nesterov transformed reality, made it incorporeal by employing mist-tinted colours diluted with white, simplifying, thinning out and lending rhythm to forms and lines, and using suggestive juxtapositions or contrasts. Nesterov’s trademark compositional element is the fragile sapling, which introduces associations of poignancy and purity.

Like Vasnetsov and Nesterov, Mikhail Vrubel (1856-1910) was also a member of the Abramtsevo circle. This versatile master – Vrubel was a painter, book designer, sculptor and the creator of large decorative murals and majolica pieces – was an embodiment of the symbolist idea of the creator, a genius endowed with the ability to penetrate other worlds “whence terms of duration and time limits are meted out”⁴. His art and life evoked the legend of an artist possessed and destroyed by the Demon. “The artist went mad, he was submerged in the night of art, and then in the night of death,” wrote Alexander Blok⁵. But that was how it should be: “Artists, like messengers in the ancient tragedies,

come therefrom to us, into the measured life, with a mark of insanity and fate on their faces.”⁶

Blok extolled his artistic idiom – “the magnificent colours and arabesque contours ravished from Eternity”. He described those other worlds using Vrubel’s colours, “purplish-violet”, “purplish-violet dusk”, “blueish-violet mondial dusk”; Vrubel indeed created an individual, unequalled idiom, crystalline and luciferous, all attempts to imitate which have failed. The formation of this idiom was influenced by ancient Christian art, the murals and icons in the Cathedral of St. Sophia in Kiev, Byzantine mosaics, and Alexander Ivanov’s series of Biblical watercolours from the 1840-1850s.

In his murals in the Church of St. Cyril, and especially in his drafts for the murals in the Cathedral of St. Vladimir (Volodymyr) in Kiev, Vrubel left us magnificent examples of his art filled with the most heartfelt tragedy of the Gospel. These works reveal Vrubel’s singular artistic idiom, his mysterious world that seems to be lingering on the boundary between two ways of existence.

All of the artist’s pieces reflect his personal dramas. The icon “The Mother of God” features the face of Emilia Prakhova, the object of Vrubel’s unrequited love. Vrubel’s Christ in “The Head of Christ” (1888), a representation of the artist’s rebellious and tragic spirit, is kin to his Demon. The fairy-tale and mythical images have a resemblance to his wife, the singer Nadezhda Zabela-Vrubel.

In his series of “Demon” works (“Demon (Seated)”, 1890; “Demon Flying”, “Demon Downcast”, 1902; the illustrations to Mikhail Lermontov’s poem “The Demon” (1890-1891)) the figure is not an antithesis to Christ. Vrubel conceived the Demon as neither a devil nor a Satan but a “human spirit, suffering and afflicted, but masterful and august”. The artist created a romantic myth about beauty, might and the loneliness of the human being. At the core of this myth is the worldview of a great master chased by the mob, a pariah and outcast, a figure perishing but nevertheless preserving his fortitude and beauty.

The Symbolists favoured the demonic theme because it enabled them to reflect on the eternal questions of good and evil, life and death, eternity and immortality. “Devils of every kind,” in Leo Tolstoy’s phrase, flooded the art world in the late-19th century. But Vrubel’s Demon did not become an incarnation of evil: he is complex, profound, ambiguous and open to many interpretations – and therein lies his uniqueness.

The connection between Vrubel’s image and literature – in this case, Lermontov’s poem “The Demon” – is significant for a symbolist piece, whether European or Russian in origin. While the “Peredvizhniki” artists were already using narratives from prose and verse in their compositions, the Symbolists preferred myths, legends and fairy tales. Vrubel’s “The Swan Princess” (1904), “Pan” (1899), “The Faraway Princess” (1896), “Volha and Mikula” (1896) and “Bogatyr (The Knight)” (1898) were inspired by fairy tales and myths, and the artist felt the allure of mankind’s “perennial companions” such as Faustus and Hamlet. Some of his pieces draw not only on literature but on music too, or more precisely on musical theatre.

Vrubel contributed to the search for national beauty, creating in the Abramtsevo pottery majolica pieces themed on Russian fairy tales and sagas. The violet, golden, iridescent glazes were a manifestation of Vrubel’s gift for applied art, lending his works a mirage-like volatility and mystery.

Vrubel’s tragic image of Savva Mamontov (1897) turned out to be almost prophetic about the future of this prodigious and gifted individual who proved himself in many areas of art, and was also an outstanding man of business who achieved a great deal for Russia but was destroyed by slander. Decorating Morozov’s residence, Vrubel was able

ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ

ГОБЕЛЕН. 1901

Холст, темпера. 103 × 141,2

ГТГ

VIKTOR BORISOV-MUSATOV

TAPESTRY. 1901

Tempera on canvas. 103 × 141.2 cm

Tretyakov Gallery



to achieve a true synthesis of the arts, combining architecture, painting and applied art.

Vrubel remains the most notable and typical of the Russian Symbolists, approached in stature by Viktor Borisov-Musatov (1870-1905). Unlike Vrubel with his tragic art full of foreboding, Borisov-Musatov looked for his "land of promise" under the spell of Puvis de Chavannes. Unlike his idol, who chose the idiom of classic forms and images to create his ideal world, Borisov-Musatov turned to Impressionism, using its techniques to capture the dreams and memories of bygone eras. The artist utilised the Impressionists' discoveries, including blue and green colours, coloured shadows, vibrant and neatly separated brushstrokes, and randomness of composition, to achieve his own goals – to create visual elegies, and to portray the spectral world of dreams and memories.

At the centre of his nostalgic pieces was a female figure – one of the favourite images of the symbolist artists. Borisov-Musatov depicts a not-immediately-beautiful modern woman, a wife, sister, friend ("Harmony", 1900; "Tapestry", 1901; "Pond", 1902-03; "Ghosts", 1903). Old-fashioned clothes cannot conceal either her modesty and plainness or her inexplicable poetic charm, while the background of the artist's compositions feature old country estates and parks. Like many of his contemporaries, Borisov-Musatov aimed at the grand style in his art. He got over the Impressionists' preoccupation with nature and turned his paintings into large decorative pictures, flattened like fresco, cadenced, and filled with the complex movements of women's bodies – either accelerating or slowing down, put on hold, and sometimes repeated in the rhythms of the fauna. He paid special attention to the texture of the canvas, integrating its decorative features into the imagery, and the inter-weave of threads, into which seemingly faded colours are rubbed, resembles old tapestry. The artist swapped the materiality of working in oil paints for soft distemper free of vulgar lustre and brightness.

Borisov-Musatov's artwork did not draw on literature, and his pieces did not usually feature any elaborate story; musical terms are best suited to describe the artist's works, which carry a complex, evolving sense of melody, harmony and motif: the artist himself called his compositions "a melody of old-time sadness".

The critic Sergei Makovsky called the artists of the "World of Art" group dreamers about the past, or "retrospective dreamers". Connoisseurs of styles both old and modern, the artists, who published a magazine with the same title as their group, wanted to introduce to Russian society the newest trends of world culture, including Symbolism. In a landmark article, "Complicated Questions"⁷, Sergei Diaghilev, who was the driving force behind the group and the magazine (and later the "Ballets Russes" dance company), said that Dostoyevsky, Wagner and Puvis de Chavannes should be put on a par with the old Gods – Giotto, Shakespeare and Bach. The magazine ran articles about the English, French and Scandinavian Symbolists, including James Whistler, Puvis de Chavannes, Edvard Munch, Aubrey Beardsley and others. The contributors included Symbolist writers such as Dmitry Merezhkovsky, Zinaida Gippius, Vasily Rozanov, Andrei Bely and Valery Bryusov, although there was considerable discord among these seekers of religious truths, writers and aesthetically-minded artists who founded the publication. The writers disliked the absence of mysticism, the artists' godlessness, and search for beauty as the ultimate goal of art. "A Beautiful Line" was one of the tentative names offered for the "World of Art" magazine when it was being revived in 1910.

The leading artists of this circle – Alexander Benois (1870-1960), Léon Bakst (1866-1924), Konstantin Somov (1869-1939) and Mstislav Dobuzhinsky (1875-1957) – were universally gifted: graphic artists, book designers, designers of monuments, applied artists, stage designers, writers and art critics, they were all eager to create "beautiful entreties", to synthesise the arts in a single work of art. They were able to achieve

such desired results in book design and on the theatrical stage: "The Bronze Horseman" by Pushkin and Benois, "White Nights" by Dostoevsky and Dobuzhinsky became landmark projects synthesising typography and art. At the centre of each of these books was their beloved St. Petersburg, a city endowed with its own mystical soul which could influence the destiny of the individual.

In their low-key graphic works the artists sought the beauty of the past, engaging with the European, post-Petrine period of Russia's development. They were attracted not by great historical accomplishments but, rather, by "anecdotes of bygone times", promenading dignitaries, monarchs, Tsars and Tsarinas against the backdrop of old-fashioned architecture and well-ordered parks. Versailles, Louis XIV's palace that represented a Classicist ensemble of architecture and nature arranged within its park, was for Alexander Benois "a land of promise", or rather, "a beautiful entirety", admiringly depicted in the pieces from his Versailles series like "A Versailles Fantasy" (1906) and "A King Walking". Ironically-deformed small human figures inhabiting these landscapes were contrasted with the augustness, austerity and clarity of Classicism.

The abstraction typical for the language of graphic art lent to these little scenes a mirage-like quality, while the irony characteristic of

the worldview of the artists of this circle undermined faith in miracles. Their narrative paintings were characterised by their contemporaries as "lyrical grotesque". In Somov's "Echo of Past Time" (1903) the artist dwells with admiration on the details of the nobility's old-fashioned household routines or different curios, such as a little cushion embroidered with a dog pattern. The "World of Art" painters enjoyed all types of "scurrilousness", which meant for them amusing and piquant details. Somov's "Lady in a Blue Dress" (Portrait of Yelizaveta Martynova, 1897-1900) is a portrait typical for Symbolism, as the artist transforms the modern woman by dressing her in a dress with a hooped skirt and depicting her in an old park; the woman's face nevertheless has features typical for the character and inner world of people living in the late 19th century.

As an artist Mstislav Dobuzhinsky had the closest ties to Symbolism: having paid his dues, like the other "World of Art" masters, to the cult of old St. Petersburg and created his share of images extolling the city's augustness and harmony, Dobuzhinsky later discovered for himself the city's seamy side, which struck him as very bleak. In cityscapes featuring St. Petersburg, Wilna (Vilnius) and London from the "City Dreams" series of fantastic images, the artist was able to convey the souls of these cities as mysterious and sinister, hostile to people. The images were made all the more compelling by the antics and whims of the cities themselves – brick firewalls, blind walls and endless enclosures, wastelands, interior courtyards, crude shop signs and shop fronts, sinister or inane inscriptions, lanterns, and contrasts of the new and old. The artist saw a bitter poetry and mystery in all this: Dobuzhinsky highlighted the risks of a future technology-driven civilisation, contrasting machines vested with souls to crowds of uniformly faceless humans. His expressive graphic pieces look mysterious and bizarre, as he based his compositions on unusual viewpoints, strange angles, combined with the poetics of suggestion and allusion (the favourite technique of the "World of Art" group). The artist himself talked about his innate ability to discern behind ordinary objects some hidden, vague, mysterious images. Many of Anna Ostroumova-Lebedeva's prints also featured the image of St. Petersburg as a gorgeous city, frozen in time and eternal.

Symbolism was fraught with anticipation of the great cataclysms of the 20th century. The 1905 revolution and its consequences posed the question of what lay ahead for Russia, to which the "World of Art" painters tried to give an answer in their works. Léon Bakst in "Terror Antiquus" represented the goddess of love Aphrodite against the backdrop of a raging storm, while Dobuzhinsky in his large composition "A Kiss" featured a pair of lovers in a crumbling city, also prophesying the victory of love and beauty in a world falling apart. Benois and Somov imaged death appearing in the mask of Harlequin or in a black robe during a sumptuous banquet or merry masquerade.

Symbolism, its worldview and idiom influenced the "World of Art" artists, although the latter movement was more engaged in aesthetic game-playing than achieving genuine insights into the world's varied profundities.

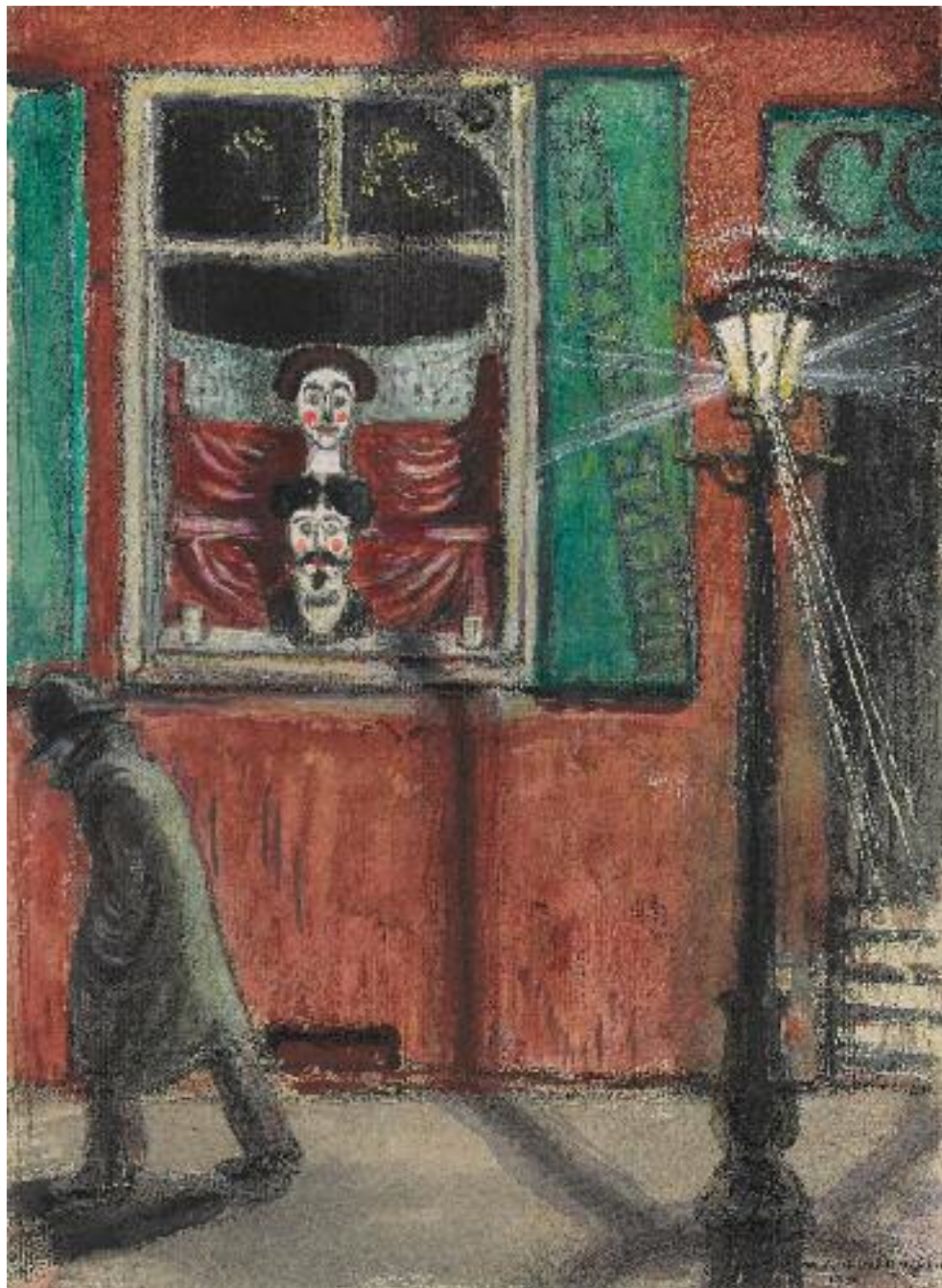
A conscious attempt to engage with Symbolism was undertaken by artists from the "Blue Rose" group; titled after a 1907 group exhibition held in Samara, its name expressed the romantic leanings of the young painters who comprised its members. At the group's core were the artists Pavel Kuznetsov and Pyotr Utkin and the sculptor Alexander Matveev, while other members included Serge Sudeikin, Nikolai Sapunov, Anatoly Arapov, Nikolai Feofilaktov, figures who differed both in talent and in their artistic orientation. Kuznetsov (1878-1968) was a student of Borisov-Musatov (under whose tutelage Utkin and Matveev also studied) and the most gifted of these artists, and began his career by following up on and developing the older artist's ideas.

МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ
ОКНО ПАРИКМАХЕРСКОЙ. 1906

Бумага, акварель,
гуашь, уголь, 29,7 × 21,7
ГТГ

MSTISLAV DOBUZHINSKY
BARBERSHOP WINDOW. 1906

Watercolour, gouache, charcoal
on paper, 29.7 × 21.7 cm
Tretyakov Gallery



ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ
УТРО (РОЖДЕНИЕ). 1905
Холст, темпера. 105,5 × 102
ГТГ

PAVEL KUZNETSOV
MORNING. A NEW MAN IS BORN. 1905
Tempera on canvas. 105.5 × 102 cm
Tretyakov Gallery



In his vague and cryptic mystical images that defy attempts at deciphering them without reliance on prompts such as the pictures' titles, Kuznetsov depicted a spectral world which had almost no counterpart in reality. The themes of his pictures were motherhood, childhood, unborn infants: "The blue kingdom of unborn infants" is the name of one of the episodes of Maurice Maeterlinck's play "The Blue Bird". "Blue Fountain" (1905) is the best piece of Kuznetsov's symbolist period, displaying characteristic elements of Kuznetsov's artistic vocabulary like his bent for large decorative compositions in the Moderne style – square, flattened and ornamental, with diverse arabesque patterns and fluid curves. Kuznetsov's colour schemes are dominated by dark blue, blue, violet hues, which had become, after Vrubel and Borisov-Musatov, traditional techniques for conveying a sense of mystery. The decorative beauty of the compositions combines with the deformed faces of the human figures the artist depicted to enhance the mysteriousness and weirdness of his otherworldly realities. The painter's fixation on the imagery of flowing water appears to have been brought on by the motif of the wave, a key element in the Moderne. Working with Utkin and Mat-

veev, Kuznetsov accomplished a synthesis of the arts when the trio created the decorative murals for Yakov Zhukovsky's villa in Novy Kuchuk-Koi in Old Crimea.

Vrubel died in 1910. The Symbolist magazines "Vesy" (Scales) and "Zolotoe Runo" (The Golden Fleece) were replaced with "Apollo", a publication championing classical clarity. The era of Symbolism was coming to an end: in 1910 Blok heralded its finale in the language of a poet and mystic. In his opinion, symbolist explorations were worthwhile because "they clearly reveal the objectivity and realness of those worlds". But the mystical connection with such other worlds was lost: "The violet dusk is thinning away, exposing a deserted flatland – a soul ravaged by a feast. A deserted far-away flatland, and above it – as the last warning – a star with a tail."⁸

The Symbolist artists expressed anxieties about Russia's destinies, attempted to unriddle the secret signs of fate, and to find the right signposts. Symbolism has not disappeared altogether. Like other great art trends, it has become a classic treasure of the heritage of world art.

¹ Blok, Alexander. 'On the Present Condition of Russian Symbolism'. In: Blok, Alexander. Works. Vol. 5. Moscow-Leningrad: 1962.

² Ibid., p. 426.

³ Ibid.

⁴ Ibid., p. 421.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Diaghilev, Sergei. 'Complicated questions'. "World of Art" magazine. 1889. Nos. 1-2, 3-4.

⁸ Ibid., p. 432.