

А. С. Яковлева

Предметно-пространственная среда в пейзажной живописи русского символизма

Символизм в пейзажных произведениях конца XIX – начала XX в. ознаменовал не только смену иконографии, но и изменение их художественной коммуникации и авторской точки зрения. Художники круга «Мир искусства» и Якунчикова демонстрируют в своем творчестве приемы, призванные показать необычно мотивированный взгляд на мир. Эксперименты в области перспективного и ракурсного построения обуславливали высокую степень интеллектуального контроля в построении композиции. Эта тенденция в их произведениях чаще всего мотивирована интересом к предметно-вещественной составляющей искривленного пространства. «Культ вещи» способствовал внедрению натюрморта в пейзажные композиции и его активной роли в интерпретации всего произведения. Изображение натюрморта не сводило образность картины к аллегории, но задавало определенные смысловые координаты ее понимания. Кроме того, именно предметная составляющая пейзажа выстраивала его архитектуру, обозначая актуальный для эпохи кризис в отношениях природы и культуры. Эти особенности в творчестве художников «Мира искусства» и Якунчикова демонстрируют воплощение одной из концептуальных тенденций искусства символизма.

Ключевые слова: русский символизм, импрессионизм, предмет в пейзаже, композиционные приемы, русская живопись рубежа XIX–XX в., Мир искусства, А. Н. Бенуа, М. В. Якунчикова, В. Э. Борисов-Мусатов

Anastasiya S. Yakovleva

Material and dimensional environment in landscape paintings of Russian symbolism

Symbolism in landscape paintings of the late 19th – early 20th centuries suggested not only a modification of iconography, but also a change in their artistic communication and author's point of view. «World of Art» artists and Yakunchikova demonstrated methods in their paintings which are designed to show an unusually uncommon view of the world. Experiments in the field of perspective and angle construction caused a high level intellectual control in the masterpieces. This tendency in their works is most often motivated by the interest in the object-material component of the curved space. «Cult of things» contributed to the introduction of still life in landscape compositions and its active role in the interpretation of the whole masterpiece. The still life did not become allegorical imagery, but it set certain semantic coordinates of its understanding. In addition, it was the object-material component of the landscape that built up its architectonics, denoting the crisis at the turn of the centuries' era in the relations of nature and culture. These peculiarities in the works of the «World of Art» artists and Yakunchikova demonstrate the embodiment of one of the conceptual trends of the art of symbolism.

Keywords: Russian symbolism, impressionism, subject in landscape, compositional techniques, Russian paintings of turn of 20th century, World of Art, A. N. Benois, M. V. Yakunchikova, V. E. Borisov-Musatov
DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-170-173

Повышенный интерес к предметному миру, окружающему человека, был общей тенденцией искусства конца XIX – начала XX в. При этом понятие «предмет» расширило круг своих значений, выстроенных на противопоставлениях «одушевленность–неодушевленность», «естественность–искусственность», «реальность–иллюзорность» и т. д. Пространство перестает быть местом действия или декорацией изображаемых событий, а само в своей цельности начинает претендовать на позицию главного героя, создавая необходимую атмосферу для эстетического переживания. Это, в свою очередь, весьма сильно отразилось на стилистических поисках эпохи.

Бессюжетные композиции в изобразительном искусстве выдвигали на первый план значимость безмолвного и богатого внутренними смыслами присутствия организованного особым образом пространства. Безусловной ценностью наделяются архитектурные, садово-парковые элементы, городские постройки, предметы быта, произведения декоративно-прикладного искусства, которые становятся носителями эмоционального переживания художника и его понимания красоты. Человек в данных случаях становится или свидетелем некой «тайной жизни», или частью общей декоративной ритмики, т. е. не является более хозяином созданного им же пространства, а подчиняется его формообразу-

ющим принципам. Подобная смысловая рокировка характерна и для искусства символизма, вплоть до композиций с мотивом «покинутого мира», где отсутствие живых существ очень выразительно в своей негативной реакции.

Заметим, что большой интерес проявлялся к предметам, уже имеющим определенную традицию для интерпретации. Так изображение статуарных аллегорий, вырванных из контекста и поставленных в новую игровую ситуацию, приобретало новые смысловые возможности, утрачивая или видоизменяя прежние. Принципиальным становился перенос качеств с одушевленных на неодушевленные предметы, а также создание такого рода пространства, в котором окружающие человека вещи наделяются новыми возможными, но неустойчивыми значениями. Анализ способов решения этих задач способствует лучшему пониманию символистских приемов в живописи.

Во многом тенденции повышенного внимания к предметам способствовали и различного рода композиционные эксперименты. Так в пейзажах М. В. Якунчиковой и художников «Мира искусства» наблюдается своеобразное сужение взгляда, уменьшение области обзора, отказ от панорамности даже там, где точка зрения располагается высоко. Кроме того, для символистского произведения характерна необычно мотивированная зрительская позиция, несвойственная для привычного обзора местности. Неожиданные ракурсы, открывающие новые возможности присутствия в мире, позволяющие пережить привычное как нечто иное, наполненное скрытыми, до конца не осознаваемыми смыслами. Возникают «эффекты подглядывания» за тайной жизнью пространства за счет понижения точки зрения, укрупнения объемов первого плана, совмещения различных ракурсов. Отказ от панорамности при высокой позиции обзора, тяготение к замкнутому пространству, «укромному уголку», интимному переживанию обусловили предельное внимание к «тихой жизни» предметов. Как пишет О. С. Давыдова, «в основе садово-паркового мотива у мирискусников лежал культ предмета, вещи, детали, не менее свойственный „голуборозовцам“, с их тягой к развеществлению, зыбкости, воздушной первожданности. У мирискусников преобладал более логично предсказуемый принцип проникновения настоящего момента в мечтаемое прошлое, а оттуда в вечность» [1, с. 392]. Артистическая вера в одушевленность предметов, их способность хранить и воссоздавать дух «идеального» прошлого в условиях непривлекательной для символиста реальной действительности часто имели ироничный характер или налет лиричной тоски, так

как по сути пытались непосредственно соединить неравноценные, неравнозначные вещи. Невозможность слияния и гармонии между прошлым и настоящим заставляла художника все глубже уходить в мир грез и фантазий, где предметность теряла всякое значение. Нарастающее стремление к преобразению видимой реальности в символистских пейзажах мастеров «Голубой розы» приводило к романтической идее иррационального проникновения в иллюзорный мир искусства.

Однако в творчестве М. В. Якунчиковой и художников объединения «Мир искусства», напротив, ценность предмета в пейзажных композициях возрастает, и тем она сильнее, чем более пустынно окружающее его пространство. Скульптура, элемент архитектуры или садово-паркового убранства, выдвинутые на первый план, акцентированные укрупненным объемом, часто фрагментированные, становятся молчаливыми носителями памяти о былых «идеальных» временах, затерявшимися в настоящем предметами, беспомощными и по сути бессмысленными для современности, но ценными для символиста своей способностью воскрешать воспоминания, переживания, чувства. Играя на контрастах, художник изображает предмет как закодированное сообщение, произнесенное с большим пафосом недосказанности. Все это приводило к своеобразной «натюрмортности» пейзажных композиций. В этом смысле смещение жанровых границ в конце XIX в. справедливо отмечала И. С. Болотина. Исследовательница пишет: «Среди пейзажно решенных картин мы найдем и своеобразные пейзажно трактованные натюрморты. Натюрморт изображается рядом с портретом, в интерьере, в пейзаже. Натюрморт выступает как часть широкого мира, уже вполне равноправная с природой, с человеком, но еще не самостоятельная. Даже если изображены только предметы и больше ничего, они изображены как часть чего-то большего» [2, с. 9–10]. Действительно, внимание к жанру натюрморта было общей тенденцией образительного искусства конца XIX – начала XX в., но в живописи символизма она приобрела особый характер. Хотя предмет и изображался как выражение части чего-то большего, он имел вполне выраженную самостоятельную жизнь. Предметный мир в символизме не имеет случайностей, а исключительно возможности существования в различных пространственных срезах и конфигурациях и с необходимостью содержит в себе зашифрованную систему иносказаний. Предмет имеет не формальную самостоятельность, а семантическую нагруженность, как «вещь-несущая-вещь». Материальная незавер-

шенность, необоснованность, функциональная неопределенность сталкивались со смысловой концентрацией и свободой интерпретационных перспектив, что создавало ощущение одиночества, таинственности, тоски, томления и прочих неоднозначных состояний.

Для живописи символизма характерны смысловая форсированность, повышенное эмоциональное напряжение, подчеркивание направленности переживания (доходящая порой до дидактичности) и высокий интеллектуальный контроль со стороны художника. Важнейшим фактором построения композиции становится соотношение планов и характер расположения предметов в пространстве. Так для произведений М. В. Якунчиковой «Из окна старого дома. Введенское» (1897), «Вид с колокольни Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода» (1898) и работ А. Н. Бенуа «Фантазия на версальскую тему» (1906), «Водный партер» (1905) характерны резкие ракурсы, укрупнение объемов первого плана, необычная постановка точки зрения (сильное занижение), фрагментированность и сужение области обзора. Все эти приемы направлены на возникновение у зрителя ощущения неоднозначности и логической невнятности процесса созерцания демонстрируемого пространства и, как следствие, формирование интерпретационной перспективы художественного образа. Однако если для Бенуа главным становится организация смысловых параллелей и игровых ситуаций, то для Якунчиковой важно создать атмосферу ее сокровенного переживания. В первом случае укрупненные объемы фигур на первом плане, благодаря своей резкой контурности, контрастирующему с фоном цвету, низкой точки зрения, которая придает им монументальность, создают молчаливое напряжение всего идейно-образного строя композиции. Скульптуры не просто отсылают к определенным эпохам, тем самым связывая изображение с историко-культурными ассоциациями, но своей постановкой в пространстве задают основные координаты их интерпретации. Так в произведении А. Н. Бенуа «Фантазия на версальскую тему» две скульптуры, стоящие друг напротив друга, словно ведут диалог, не замечая ни маленьких фигурок людей, словно случайно попавших в их холодный, опустевший мир, ни самого зрителя. Искусственно созданная реальность становится важнее, целесообразнее живой действительности. Возникает трагично-ироничная ситуация, когда творение искусства отрывается от своего создателя и начинает жить своей тайной жизнью. Эта тема поднималась в литературном и живописном символизме не раз.

Для М. В. Якунчиковой концентрирование на предметах, которое часто сопровождается их фрагментацией, обуславливается, прежде всего, ее желанием создания интимно-лиричной интонации. В своем стремлении к замкнутому пространству она изображает даже не сами предметы, а их образы в контексте переживания, воспоминания или состояния тоски. Архитектурный или интерьерный элемент, предмет быта для нее интересны настолько, насколько они могут вызывать определенные чувства и эмоции. Кроме того, стремление к поэтизации образа усиливает в творчестве М. В. Якунчиковой декоративность ее художественного языка. В таких работах, как «Весло» (1896), «Скамейка под каштаном. Сад в Клармар» (1899), натюрмортное начало, растворенное в композиционном замысле, не нарушая ритмику линий, органично выявляет пространственную емкость изображения.

Интерес к жанру натюрморта в живописи символизма имеет особый характер. Сближение этого жанра с пейзажем в конце XIX в. отмечал Б. Р. Виппер также в импрессионизме: «Натюрморт был самой любимой, после пейзажа, темой импрессиониста; в особенности тот натюрморт, который можно было развернуть пейзажно, в котором было больше всего от природы, изменчивой, вибрирующей: цветы, фрукты, вода в хрустале. Их импрессионист любил с тех самых пор, как он разлюбил человека, с тех пор, как он увлекся жадной анализом, разложения всего видимого на составные части света и краски. И чем дальше шел он в своем анализе, чем беспощадней разлагал на элементы, тем решительней уходил он от человека к предмету» [3, с. 19]. В искусстве символизма также часто встречаются натюрморты, развернутые пейзажно. «Версаль. Аллегория реки» (1905) А. Н. Бенуа, «Крест над святым колодцем в Наре» (1899) М. В. Якунчиковой представляют собой натюрморты на фоне пейзажа, решенные довольно простыми принципами организации смысловых параллелей. Главный предмет располагается на первом плане, вплотную к зрителю, но, не теряя иллюзорной дистанции, выделяется цветом или контуром и имеет атрибуты, несущие определенные историко-культурные коннотации. Фон, имеющий небольшую глубину и выступающий как «среда обитания» объекта изображения, только поддерживает эмоциональную настроенность восприятия образа. Однако подобных работ сравнительно мало. Гораздо чаще встречаются композиции с резкими ракурсами, совмещением разных точек зрения, фрагментацией предметов, кадрирова-

нием, сжатием и растяжением планов и т. д. Так в композиции В. Э. Борисова-Мусатова «Девушка с агавой» (1897) мы не можем с точностью определить, человек или растение больше занимают внимание художника. Во многом, конечно, сказывалась общая тенденция изобразительного искусства конца XIX – начала XX в. нарушение традиционного соотношения проработанности фигур людей, животных и окружающей их среды. Пространство переставало быть декорацией, местом действия главных героев, лишь дополняющим, поддерживающим эмоциональную составляющую произведения. Повышенное внимание художника к изображению фона ставило вопрос о его смысловом и ценностном соотношении с фигурами. И это то, что сближало художников импрессионизма и символизма на формальном уровне, однако на концептуальном существовали огромные различия даже при кажущейся схожести приема.

Относительно «натюрмортности» пейзажей, т. е. такого типа композиций, где изображение природы или города сочетается с повышенным, акцентированным вниманием к предметам садово-паркового убранства, архитектурным и интерьерным элементам, произведениям декоративно-прикладного искусства, в символизме следует отметить следующее. Прежде всего, это смещение смыслов, перенос качеств одушевленных существ на неодушевленные предметы. В картинах импрессионизма мир будет одухотворен, но не оживлен, не трансформирован. Художник-символист концентрируется только на том предмете, который, по его мнению, способен к преображению и возможности вызывать в таком виде разного рода смысловые и эмоциональные ассоциации. Для этого используются такие приемы, как резкие ракурсы, завышение или занижение точки зрения, их совмещение в рамках одной композиции,

цветовые контрасты, подчеркнутая контурность, растяжение и сжатие планов, укрупнение объемов и т. д. Кроме того, в «натюрмортных» пейзажах символизма ощущается присутствие человека и практически всегда с оттенком грусти и тоски. Ощущение «покинутого» пространства, «забытого» и уже «недоступного» мира, в котором только вещи «помнят» о былых временах, пронизывает почти все пейзажные композиции, где главными героями становятся предметы. Дело не только в том, что сад, парк или город как творения рук человека, оставленные им, начинают жить своей тайной жизнью. Чувство тоски по утерянному прекрасному и поиск идеального мира – те черты, которые вообще характерны для русского живописного символизма. Пробуждая в себе особого рода чувственность, художник символистского склада пытался уловить в действительности тонкие вибрации потусторонней реальности.

Список литературы

1. Давыдова О. С. Иконография модерна: образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. Москва: БуксМАрт, 2014. 511 с.
2. Болотина И. С. Русский натюрморт. Москва: Искусство, 1993. 134 с.
3. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 384 с.

References

1. Davydova O. S. Art nouveau iconography: gardens and parks images in Russian symbolism artists works. Moscow: BuksMArt, 2014. 511 (in Russ.).
2. Bolotina I. S. Russian still life. Moscow: Iskusstvo, 1993. 134 (in Russ.).
3. Vipper B. R. Problem and development of still life. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika, 2005. 384 (in Russ.).