

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-328-351>

УДК 7.078

ББК 85.313 (2)

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0  
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. И.В. Мишачева

г. Москва, Россия

**К ВОПРОСУ  
О ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ ПЕЙЗАЖА  
ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА И МОДЕРНА  
(НА ПРИМЕРЕ РАБОТ 1890-Х ГГ. М.В. ЯКУНЧИКОВОЙ-ВЕБЕР,  
К.А. СОМОВА, А.Н. БЕНУА)**

**Аннотация:** В статье предпринята попытка анализа и типологизации пространственной композиции пейзажей, созданных в 1890-е гг. художниками, активно сотрудничавшими с объединением «Мир искусства», близких к модерну и символизму. Их новизна отчасти обусловлена новациями импрессионизма, но последние пластически и содержательно переосмыслены. В работах М.В. Якунчиковой-Вебер, Е.Д. и В.Д. Поленовых ярко воплощена одна из таких обновленных «формул»: фрагмент ландшафта, без земли и неба (почти), с тяготением к ковровой поверхности, заполненный разной степени условности растительными формами. Особым вариантом композиции становятся пейзажи с акцентом на нижнем ярусе ландшафта, цветах и травах, растущих из земли, либо в соединении с мотивом озерной глади (небо, как бы «опрокинутое» в воду). Это созвучно интересу модерна к растительной и водной стихиям, завороченности символизма мотивом отражений. Последнее может быть реализовано и в композиции типа «пейзаж в окне»: соединение отражения (микрокосм внутреннего мира художника) и пейзажа (макркосм природы) на призрачно двухслойной плоскости.

Предвосхищенные опытами К. Моне ракурсы «пейзаж без неба», «вид с балкона» у М.В. Якунчиковой-Вебер и К.А. Сомова трансформируются в особый тип камерного паркового ландшафта: прекрасное убежище, особым образом отгороженное от мира и тревожащей душу бесконечности небес. Панорамные же пейзажи (К.А. Сомова и А.Н. Бенуа) тяготеют к далекой от обыденного восприятия резко повышенной либо пониженной линии горизонта, нередко явлены зрителю из-за спины парковой статуи и как бы увидены ее глазами.

**Ключевые слова:** пространство в пейзаже, композиция, модерн, символизм, М.В. Якунчикова-Вебер, Е.Д. Поленова, В.Д. Поленов, К.А. Сомов, А.Н. Бенуа.

**Информация об авторах:** Ирина Валентиновна Мишачева — кандидат культурологии, доцент, Институт славянской культуры, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технология. Дизайн. Искусство), Хибинский пр., д. 6., 129337 г. Москва, Россия

**ORCID ID:** 0000-0001-6500-5599

**E-mail:** irinami2@mail.ru

**Дата поступления статьи:** 22.02.2024

**Дата одобрения рецензентом:** 25.03.2024

**Дата публикации:** 25.09.2024

**Для цитирования:** Мишачева И.В. К вопросу о пространственной композиции пейзажа эпохи символизма и модерна (на примере работ 1890-х гг. М.В. Якунчиковой-Вебер, К.А. Сомова, А.Н. Бенуа) // Вестник славянских культур. 2024. Т. 73. С. 328–351. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-328-351>

Статью хотелось бы начать с некоторых предварительных замечаний. Первое — о сложности разграничения понятий *модерн* и *символизм*, в том числе и в жанре пейзажа. Модерн как стиль тяготеет к гибкой линейной ритмике, нередко с отсылкой к до-классическому торжеству линейного, плоскостного, орнаментального. Стержневым содержанием стиля исследователи полагают восхищение стихийными силами Природы, живой жизнью ее форм, в первую очередь растительных, наименее отягощенных бременем интеллектуальной рефлексии. Орнаментально преобразованная, природа становится основой «спасения красотой», спасения искусством, эстетического преобразования современной урбанистической среды [18, с. 33, 253]. Символизм, в качестве литературно-художественного направления и эстетической программы [12, с. 14–15], с точки зрения формы неоднороден, многообразен в выборе ориентиров — от фотографичности натурализма и позднего академизма, через импрессионизм и постимпрессионизм — к радикальной условности в передаче природных форм (об этом см., например: [24]). Самоценность природного мотива в символизме зачастую отрицается, в нем видят послания и знаки иного мира, также понимаемого весьма разноречиво (от христианского до языческого; от универсально значимой духовной сверхреальности до личной мечты, грезы, воспоминания). Условность разделения природных образов модерна и символизма заключается в том очевидном факте, что через поэтику растительных арабесок *ar nuovo* зрителя то и дело уводят в мир душевного и духовного, решительно отрывая от современной повседневности.

Хотя вопросы композиции рассматривались в трудах целого ряда авторов (М.В. Алпатов, Р. Арнхейм, Б.Р. Виппер, Н.Н. Волков и др.), в данной статье хотелось бы опереться на определение С.М. Даниэля: композиция как целостность, включающая в себя пространственную структуру изображения, выстраиваемую согласно различным вариантам перспективы, плюс особые ритмы светотеневого и цветового решений [5, с. 10–14]. И, добавим, оформление поверхности через мазки, пятна и линии, с разной степенью их «читаемости». Последнее обеспечивает определенную степень фотографической точности, либо, напротив, импрессионистичности/декоративности воссоздания природного целого.

Наконец, необходимо прояснить выбор круга памятников. Преимущественно, это произведения, демонстрировавшиеся на московских выставках в 2019–23 гг. Их авторы — представители ядра объединения «Мирискусства» (Александр Николаевич Бенуа, Константин Андреевич Сомов), а также активно вовлекаемая в выставочную и публикационную деятельность мирискусников Мария Васильевна Якунчикова-

Вебер<sup>1</sup>, связанная дружескими и семейными связями с представительницей московского протомодерна Еленой Дмитриевной Поленовой и ее знаменитым братом<sup>2</sup>.

Объединяющий мотив анализируемых композиций — парковые впечатления, воспоминания и фантазии. Это лесные уголья, широкие панорамы усадьбы во Введенском, на символистский лад резонирующие с впечатлениями от французских парков в живописи Марии Якунчиковой-Вебер<sup>3</sup>; каменное мозаичное панно из окских камней «Озеро» Василия Дмитриевича Поленова<sup>4</sup> (неожиданно декоративное и меланхоличное); впечатления от дачи в Сергиево Константино Сомова, переплетающиеся с образами Версаля, постигаемого совместно с Александром Бенуа<sup>5</sup>.

Семантика, образная структура, символистский характер парковых пейзажей рубежа столетий освещались в статьях и монографиях О.С. Давыдовой ([2; 3] и др.). Связь живописных образов А.Н. Бенуа, К.А. Сомова с литературной традицией, реальностью и «мифами» усадебной жизни анализировалась в работах Б.М. Соколова ([19; с. 378-403] и др.). Однако, вопрос о *своеобразии пространственной композиции* пейзажа модерна и символизма не кажется полностью разрешенным (по крайней мере, применительно к поискам связанных с «Миром искусства» петербургских и московских художников второй половины 1890-х гг.)<sup>6</sup>.

Проводимые в статье сопоставления работ русских и европейских мастеров — это именно *параллели*<sup>7</sup>, характеризующие ключевые формулы решения пространства в пейзаже модерна и символизма. Перечень подобных рода формул в статье — своего рода набросок, приглашение к дальнейшей дискуссии, хотя в ряде случаев он и базируется на утвердившихся в науке мнениях [17, с. 220].

На выставке «Мария Якунчикова-Вебер» (Государственная Третьяковская галерея, 14.10.2020–24.01.2021) посетителей не могла не привлечь череда необычных пейзажей, выполненных в комбинированной технике выжигания по дереву и росписи масляными красками. Следовавшие, по мнению Н.В. Поленовой, непосредственно за натурными впечатлениями, передающие «и главный смысл, и красоту изображаемого,

<sup>1</sup> В 1893 г. в Париже состоялось ее знакомство с А.Н. Бенуа, молодую художницу привлекли к участию в Выставке русских и финляндских художников в 1898 г. [13, с. 302-303].

<sup>2</sup> С ноября 1886 г., будучи ученицей Московского училища живописи, ваяния и зодчества, Мария Якунчикова посещала кружок по изучению исторических и археологических памятников Москвы, организованный Е.Д. Поленовой; общение переросло в дружбу. В 1887-89 гг. она гостила на даче Поленовых в Жуковке, посещала рисовальные вечера В.Д. Поленова, женой которого стала ее старшая сестра, Наталья Васильевна. Летом 1893 г. гостила в их усадьбе Борок; в Абрамцево вместе с Еленой Дмитриевой занималась живописью [13, с. 289-310].

<sup>3</sup> «Ветер шумит в верхушках вязов. Величественный шорох напомнил Введенское, громадность, роскошь Версаля. Опять захотелось большого парка, нашептываний прошедшего века...» (Якунчикова М.В. Дневник. 6 октября 1891. Частный архив. Цит. по: [4, с. 10-11]).

<sup>4</sup> Экспонировалось на Первой международной выставке журнала «Мир искусства» в конце 1898 г., в отделе, посвященной памяти Елены Дмитриевны [16, с. 396-397].

<sup>5</sup> Бенуа впервые посетил парк осенью 1896 г., Сомов приехал в Париж год спустя; в этот период художники виделись едва ли не ежедневно [7, с. 25].

<sup>6</sup> Например, в диссертационном исследовании Н.В. Штольдер [21] развернуто анализируется композиционное построение живописных плоскостей панно эпохи модерна, но без акцента на пространственном своеобразии пейзажных образов; исследующая новизну найденных мастерами «Голубой розы» пластических формул диссертационная работа А.К. Флорковской [20] обращена уже ко второму этапу символистского искусства в России.

<sup>7</sup> Вопрос прямих влияний применительно к творчеству Константина Сомова и Александра Бенуа освещен в статьях и монографиях А.Е. Завьяловой ([7; 8] и др.), в иных случаях только ждет своего исследователя.

и движение в природе» [26, с. 120], панно явственно резонируют с «витражной» стилистикой европейского модерна. Выжженные контуры смело обобщают форму, сближают работы с изделиями декоративно-прикладного искусства *ag nuovo*. Но не менее очевидны и иные новации — пространственные.

Пространственная композиция пейзажей XIX столетия, претерпевая определенные изменения в русле романтизма и реализма, до определенного момента базировалась на классической, признанной и закреплённой академической традицией, перспективе, линейной и световоздушной. Отображение ведущей в даль трехмерности мыслилось единственно возможным решением; ее конструировали, определенным образом соотнося передний, средний и дальний планы, с разной степенью четкости их разграничивая, с той или иной степенью убедительности — соединяя. Но на деревянном панно Марии Якунчиковой-Вебер «Осинка и елочка» 1896 г. (дерево, масло, выжигание, 61,5 x 49,4, ГТГ) мы видим нечто принципиально иное: фрагмент лесной стихии «без начала и конца» (иллюстрация 1). Справа выжжен контур елочной верхушки, заполненный зеленой и коричневой красками, местами перемешанными. За диагоналями еловых ветвей, и одновременно практически соединяясь с ними в единую плоскость, вспыхивает осенняя полихромия осинки (листья окрашены локально, каждый в свой, ограниченный выжженным контуром, цвет). Еще левее, частично заслоненный упомянутыми деревцами, выступающими в качестве условных «первого» и «второго» планов, темнеет (и это своего рода знак «темной дали») силуэт старой ели, контрастный сине-белому фрагменту неба с облаком. Поистине, триумф плоскости — но и не отрицание пространства, скорее торжество орнаментальности — в сочетании с ярко выраженным личным чувством к конкретному природному уголку, лесным угольям усадьбы Введенское, где прошло детство художницы. Здесь воплощен восторг, который хочется назвать тактильным, так убедительно он запечатлен и на картине, и на сохранившейся фотографии (Мария Якунчикова в окружении еловых ветвей; Введенское, фотография Л.Н. Вебера, 1897 г. [13, с. 248]). Не менее убедительно пушисто-игольчатое «море» еловых ветвей показано на деревянном панно «Окно» 1896 г.

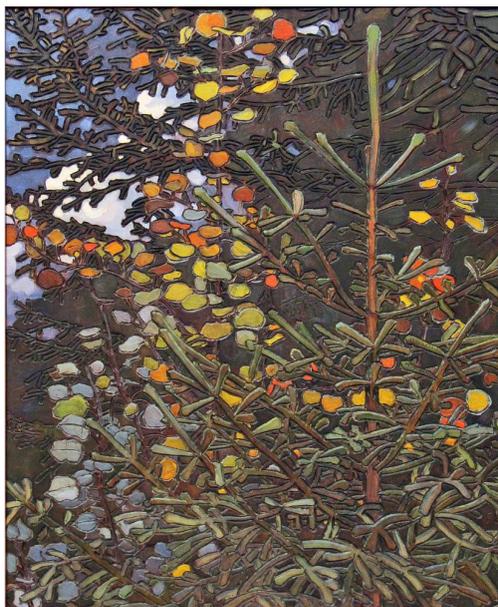


Иллюстрация 1 — Якунчикова-Вебер. 1896. Осинка и елочка.  
Фото сайта журнала «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ».  
[https://www.tg-m.ru/img/mag/2020/3pr/art\\_68pr\\_01\\_99.jpg](https://www.tg-m.ru/img/mag/2020/3pr/art_68pr_01_99.jpg)  
(дата обращения: 20.08.2024)

Figure 1 — M. Yakunchikova-Weber. “Aspen and Young Spruce”.  
Photo of the Site “The Tretyakov Gallery Magazine”.  
Available at: [https://www.tg-m.ru/img/mag/2020/3pr/art\\_68pr\\_01\\_99.jpg](https://www.tg-m.ru/img/mag/2020/3pr/art_68pr_01_99.jpg)  
(Accessed 20 August 2024)

Думается, что названные работы являют собой яркий пример новаторской пейзажной композиции, характерной именно для искусства рубежа веков: **фрагмент ландшафта, без земли и неба (почти), с тяготением к ковровой поверхности, заполненный разной степени условности растительными формами (без связи или с намеченной связью корней — с землей и вершин — с небом)**. С модерном она перекликается «волей к орнаменту», к превращению стен в зеленые стены садов и рощ. Идейно восходя к римской стенописи, своей чеканной декоративностью подобная композиция ближе витражам, миниатюрам и алтарям позднего европейского Средневековья. Именно они — наряду с природой — вдохновляли предтеч модерна, английских прерафаэлитов У. Морриса и Э. Берн-Джонса [15, с. 83–85]. Известно, что и М.В. Якунчикова-Вебер, и ее старшая подруга Е.Д. Поленова проявляли особый интерес к английской школе, а в 1895 и 1899 гг. в английских журналах были опубликованы статьи о творчестве русских художниц (The Studio [28], The Artist в [29]).

**Особыми вариантами композиции «коврового фрагмента» становятся пейзажи с акцентом на нижнем ярусе природного ландшафта.** Условный кадр в этом случае выстраивается вокруг мотивов «цветов, травы, земли». У Марии Васильевны подобное решение находим в неоконченной картине 1895 г. «Девочка в лесу» (х., м., 128 x 86, Музей-заповедник В.Д. Поленова); образ растительного микрокосма поэтично раскрыт в панно «Одуванчики» 1890-х гг. (дерево, масло, выжигание, 65 x 20,2, Музей-заповедник В.Д. Поленова). Применительно к «Одуванчикам» (иллюстрация 2) тонкое размышление О.С. Давыдовой об одухотворении «малых растительных форм», подчиняющих «своему замкнутому самосознанию пространство» [4, с. 17] в полной мере подтверждается анализом решения элементов поверхности. Темный контур извивающихся

листьев и тянущихся вверх стеблей (рисунок на стыке реализма и модерна) уверенно организует общий ритм композиции, но его материальность контрастна тающему мерцанию молочно-белых венчиков (символистский «дух цветка»), прозрачности которых вторит намеченный длинными мазками, «беспредметный» сумрачно-зеленый фон.



Иллюстрация 2 — М. Якунчикова-Вебер. «Одуванчик». 1890-е.  
Фото сайта журнала «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ».

URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>  
(дата обращения: 20.08.2024)

Figure 2 — M. Yakunchikova-Weber. “Dandelion”.  
Photo of the Site “The Tretyakov Gallery Magazine”.

Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>  
(Accessed 20 August 2024)



Иллюстрация 3 — В. Поленов. «Озеро». 1899. Фрагмент. Фото И.В. Мишачевой  
Figure 3 — V. Polenov. "Lake". Fragment. Photo by I.V. Mishacheva

В иных случаях твердыня почвы — вполне в духе символизма — сменяется обманчивой гладью темных вод. Примером композиции **«растения, растущие у/из воды»** несколько неожиданно может выступить работа яркого представителя московской школы реалистического пейзажа, Василия Дмитриевича Поленова (иллюстрация 3). На выставке 2022 г. в ГМРЛИ им. В.И. Даля (От «Мира искусств» к «Аполлону». Журналы «личной свободы») была показана его каменная мозаика «Озеро» 1899 г. (кварц, песчаник и др., 81 x 32, Музей-заповедник В.Д. Поленова)<sup>8</sup>. Объемно-тяжеловесный, «грубый» рельеф речных камней, с чередованием шероховатой, матовой и перламутровой поверхностей порождает эффект совершенно особый, но в чем-то сопоставимый с декоративным строем экспонировавшегося на той же выставке «Весла с кувшинками» 1896 г. М. Якунчиковой-Вебер (дерево, масло, выжигание, 45,4 x 70, Музей-заповедник В.Д. Поленова). Если говорить о композиции поверхности, то остроугольность сколов камней, конечно, отлична от круглящихся выжженных контуров «Весла...» (иллюстрация 4). Также и локальные цвета элементов мозаики В.Д. Поленова не равнозначны многоцветным бликам на листьях кувшинок, написанным художницей маслом. И все же, новизна «витражного» видения сближает оба произведения с модерном.



Иллюстрация 4 — М. Якунчикова-Вебер. «Весло с кувшинками». 1896.

Фото сайта журнала «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ».

URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>

(дата обращения: 20.08.2024)

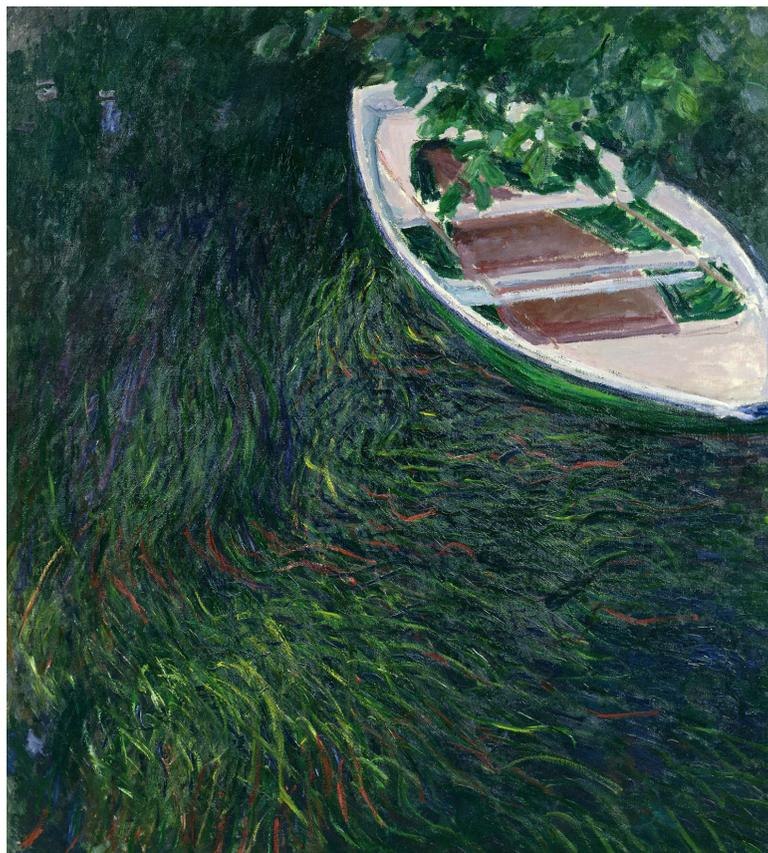
Figure 4 — M. Yakunchikova-Weber. “Paddle with Water Lilies”. 1896.

Photo of the Site “The Tretyakov Gallery Magazine”.

Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>

(Accessed 20 August 2024)

<sup>8</sup> Мозаика была создана не позднее 1899 г., поскольку экспонировалось на петербургской выставке «Мира искусств» [16, с. 71, с. 339].



**Иллюстрация 5 — К. Моне. «Барка». 1887.  
Фото сайта музея. Музей Мармоттан-Моне.  
URL: <https://www.marmottan.fr/notice/5082/>  
(дата обращения: 20.08.2024)**

**Figure 5 — K. Monet. “Barge”. 1887.  
Photo of the Site “Musée Marmottan Monet”  
Available at: <https://www.marmottan.fr/notice/5082/>  
(Accessed 20 August 2024)**

С точки зрения пространственного построения очевидна переключка русских кувшинок с прославленными нимфеями Клода Моне. Первые примеры водного «пейзажа без неба» у французского художника появляются в 1880-х гг., в период интенсивных творческих поисков и отхода от ряда принципов «золотого» десятилетия импрессионизма. Упомянем картины «Барка» 1887 г. (х., м., 166,5 x 154,5, Музей Мармоттан, Париж), «Лодки на Эпте» 1890 г. (х., м., 133 x 145, Художественный музей, Сан-Пауло, Бразилия).

Композиционные параллели очевидны, хотя у Моне (иллюстрация 5) черная поверхность воды расцвечена длинными радужными мазками, формирующими полуабстрактный образ колышущихся водорослей [23], а у Якунчиковой и Поленова она закрыта соцветиями и листьями кувшинок, чьи формы лишь слегка декоративно преобразованы. Радикальный отказ от изображения неба в «водных пейзажах» Моне не вполне поддержан русскими художниками, заменен на потаенное, фрагментарное его присутствие. Решение Василия Дмитриевича традиционной: белой и желтой кувшинкам вторит желтый полукруг заходящего солнца, частично заслоненного черной

веткой и не сразу считываемого в роли «светила» из-за тяжеловесной материальности окских камней. С некоторым удивлением обнаруживаешь, что серо-сумеречное небо занимает не менее трети композиции. Но его изображение с трудом вычлняется из тягучей зыбкости (как бы странно это ни звучало по отношению к камню) озерной глади. А вот у Марии Якунчиковой-Вебер небо спрятано в любимом символистами мотиве отражения: белый завиток облака скользит по поверхности воды в верхнем правом углу «Весла...».

Мотивы леса-стены, «прикорневого» микропейзажа и пейзажа с небом, видимым лишь в виде отражения в лесном озере, уже отмечались в качестве своеобразных «формул» ландшафтных композиций в книжной графике рубежа веков [14]. Их утверждение в сказочной иллюстрации (у И.Я. Билибина, в частности) предваряли вдохновенные опыты Е.Д. Поленовой. Неудивительно, что красота мира растений, столь тонко прочувствованная в написанных на пленэре акварелях («Белые цветы тысячелистника» 1883 г., «Старый сад. Заросли» 1887 г., «Заводь в Абрамцево» 1888 г.<sup>9</sup>), вдохновила и дружившую с Еленой Владимировной Якунчикову, вместе с ней писавшую этюды в Абрамцево и Жуковке в 1887–88 гг. [9]. В вышеперечисленных натуральных этюдах интересен прием оставляемых в виде светлого, как бы «не закрашенного» силуэта ярко освещенных листьев и соцветий — он отчасти предваряет линейные обобщения следующего десятилетия. Но еще важнее пространственные новации Поленовой, проявившиеся в иллюстрациях к сказкам «Война грибов» и «Белая уточка» 1886–89 гг.: взгляд сосредотачивается на лесном микромире, линия горизонта нередко ускользает за верхнюю границу иллюстрации. Разумеется, для становления русского модерна и популяризации «витражной» поверхности листа значимо и последующее (в сказочных сериях 1890-х гг.) обращение Поленовой к приему темной обводки силуэтов людей, зверей и растений. Однако существенна и реформа пространства: демонстрировавшийся на выставке «От «Мира искусств» к «Аполлону»...» лист «Сынко-Филипко в лодке» (опубликован в журнале «Мир искусства», 1899, № 18–19) убедительно это подтверждает.

Конкурсный рисунок Поленовой для обложки первого выпуска упомянутого журнала — еще один вариант пейзажной композиции без неба. Всего двумя цветами, черной круглящейся линией обводки и пятнам белил, строго внутри контуров, намечена своеобразная «карта» пряничного, сказочного городка, увиденного сверху (Эскиз обложки, 1897 г., бумага, карандаш, акварель, 31,7 x 38,6, Музей-заповедник В.Д. Поленова, опубликован в журнале «Мир искусства», 1899, № 18–19).

Интерес Марии Якунчиков-Вебер к подобному ракурсу (парение над панорамой, взгляд «с балкона», возможно, вдохновленный импрессионистическими новациями) неоднократно отмечался исследователями [10, с. 22; 4, с. 59]. Линия горизонта, как и в цветочно-травяных «микропейзажах», уведена за раму, вверх. Но теперь кадр вмещает в себя определенный **фрагмент трехмерного ландшафта, нижний ярус не акцентирован, акцентирован «парящий» взгляд — как бы с неба (невидимого), либо с балкона**. Яркие примеры такого рода построений: «Аллея каштанов» 1899 г. М. Якунчиковой-Вебер (дерево, масло, выжигание, 55 x 45,2, Музей-заповедник В.Д. Поленова, иллюстрация б); «Конфиденции (Тайные признания)» 1897 г. К. Сомова (картон, масло, 53 x 72,2, ГТГ); позднее — версальская «Оранжерея» 1906 г. А. Бенуа (бумага, наклеенная на картон, гуашь, графитный карандаш, 65 x 70, ГТГ).

<sup>9</sup> «Заводь в Абрамцево» из собрания Музея-заповедника В.Д. Поленова — еще один пейзаж с кувшинками, где небо просматривается исключительно в виде отражения [6, с. 12-15].



**Иллюстрация 6 — М. Якунчикова-Вебер. «Аллея каштанов». 1899.**

**Фото с сайта журнала «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ».**

**URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>**

**(дата обращения: 20.08.2024)**

**Figure 6 — M. Yakunchikova-Weber. “Alley of Chestnuts”. 1899.**

**Photo from the Site “The Tretyakov Gallery Magazine”.**

**Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>**

**(Accessed 20 August 2024)**



**Иллюстрация 7 — К. Сомов. «Тайные признания». 1897.**

**Фото с сайта «Моя Третьяковка».**

**URL: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/10815>**

**(дата обращения: 20.08.2024)**

**Figure 7 — K. Somov. “Secret Confessions”. 1897.**

**Photo from the Site “My Tretyakov”.**

**Available at: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/10815>**

**(Accessed 20 August 2024)**

В картине-ретроспекции<sup>10</sup> Константина Андреевича Сомова «Конфиденции, или Тайные признания» 1897 г. (иллюстрация 7) в центре приусадебной древесной «чащи» помещен вполне реальный мотив: беседка дачи в Сергиево под Петербургом. Собранная из пятнышек светло- и темно зеленой краски, золотисто-зеленая мозаика лиственных крон кажется своего рода маревом, окутывающим стволы и немногочисленные видимые ветки. Благодаря вертикальным акцентам равноудаленных от картинной плоскости стволов и двумя наклонным, уходящими вверх (т. е. как бы вглубь) полоскам дорожек, плотный зеленый туман не сливается в декоративную «стену». Но все равно, картина ближе к гобелену, нежели русские реалистические пейзажи предшествующего периода. Природу разглядывают с балкона (сам дачный дом не изображен, но угадывается по отбрасываемой на передний план тени и общему ракурсу пейзажа). Взгляд художника устремлен вниз, на скамейку с барышнями, а горизонт и небо «уходят» в зону невидимости — очевидна близость пространственному решению «Аллеи каштанов» М. Якунчиковой-Вебер. Его эмоциональный смысл — усиление момента интимности: пейзаж увиден из уютных глубин дома, становясь его своеобразным продолжением.

Подобное пространственное решение было использовано и для написанной Сомовым после возвращения из Парижа картины «Семейное счастье (На даче)»<sup>11</sup> 1898–1900 гг. Но здесь ракурс «пояснен» фрагментами видимых с балкона участков кровли, а уводившие взгляд вглубь и вверх в «Конфиденциях» полосы дорожек исчезли, и плотное зеленое «маревое» разросшегося парка еще более надежно отгораживает от большого мира слившихся в объятии супругов.

Отличия подобного типа композиций от импрессионистических «видов из окна» («Бульвар Капуцинок» Клода Моне, многочисленные виды парижские площадей и улиц Камиля Писсарро) весьма существенны. У импрессионистов через «кадр» полотна широким, вольным потоком течет жизнь города. В пейзажах Якунчиковой, Сомова, Бенуа фрагмент пространства, напротив, отгораживается от большого мира — урбанистической современности — разросшимися деревьями (современный запущенный парк), стриженными боскетами, увитыми зеленью трельяжами (парк старинный). Композиционный прием, позволяющий «остановить» прекрасное мгновенье, отгородить поэтическое пространство — это перегораживание движения в сторону горизонта (напомним, невидимого) либо разрастающимися кронами, либо боскетами и трельяжами. Природные объекты, помещенные в верхней части композиции, при этом заметно «уплотняются», в противовес развеществлению «голубых далей» классической картины. Над светлым островком дорожек опущена зеленая сень. Импрессионистическому пространственно-временному потоку положен предел, очерчен своего рода «заколдованной круг» усадебных воспоминаний и грез.

Стена зелени, но уже на уровне глаз смотрящего, без «парения» над пейзажем — изображена в картине «Остров любви, или Светлячки» 1899–1900 гг. (х., м., 62,5 x 82,2, ГТГ). В ней обнаруживаются определенные созвучия версальским листам Александра Бенуа 1896–98 гг. Зелень кустарников формируется в плотные стриженные параллелепипеды, их геометрия поддерживается мотивом перил мостика, параллельного нижней раме полотна. Неглубокая пространственная ячейка среднего плана наме-

<sup>10</sup> Шляпки-«кибиточки» секретничавших на скамейке барышень указывают на 1830–40-е гг. [7, с. 28].

<sup>11</sup> Х., м., собрание ГТГ. Лето 1899 г. было проведено художником на даче в Сергиеве, в гостях у недавно женившегося брата [7, с. 126–127].

чена колонами беседки; светлым силуэтам подруг вторит жестикулирующая парочка Амуров (статуй, обрамляющих вход на мостик и, соответственно, врата на Остров любви). Парк вновь уподобляется благоуханной «стене», формирует трехуровневую систему защиты от нескромного взгляда. Внизу — темная, «непроходимая» полоса воды с расплывчатым отражением береговой зелени (взамен «вводившего» в классицистический и реалистический пейзаж участка земли на переднем плане, некогда послужившего своеобразным подножием для взглядывающих в пейзажные дали «созерцателей» К.Д. Фридриха). Чуть выше светлая кайма боковых кулис стриженного кустарника (кулисы почти смыкаются, но с небольшой паузой в виде сюжетно значимого мостика) и, еще выше, срезанная верхней рамой стена деревьев. Между ними и «втиснута» беседка с девушками. Они прямо смотрят на зрителя, и, одновременно, отгорожены от него и мира упомянутыми «фортификациями».

Кропотливая, но местами обобщающая листву до мозаики мазков лепка крон позволяет Константину Сомову сделать картинное пространство густым и плотным. Тонко прописанные детали — своего рода декоративная светопись, далекая от описательного натурализма: золотистая россыпь шишечек на обрамляющих древесную полосу елях, точки-вспышки светлячков в сумраке парка. Деликатное украшение плотных лиственных масс, которые и в сомовских ретроспекциях 1900-х гг. доминируют над линиями регулярных перспектив дальнего плана («Вечер», «Волшебница»).

Иное (наследующее романтизму) отношение к далям обнаруживается в ряде картин маслом Марии Якунчиковой-Вебер. Например, на полотне 1897 г. «Из окна старого дома. Введенское» (х., м., 89,3 x 107,5, ГТГ). На первый взгляд, замечание Сергея Маковского о связи мотива окна с эскапистским характером пейзажа «ретроспективных мечтателей» [26, с. 195] к данной работе отнесено быть не может. Широкий горизонт, манящая безбрежность неба, его сумеречная светозарность, усиленная закатным бликом выглянувшей из-за деревьев речки — вполне романтичны, а совпадение написанного на холсте и запечатленного на фотографии ландшафта (иллюстрация 8) свидетельствует о крепкой связи с традициями русского реалистического пейзажа. Но есть в композиции моменты, созвучные символизму и модерну. В пространственном построении обращает на себя внимание острота сопряжения ракурсов: взгляд на усадебную панораму дается сверху вниз, на колонны — снизу вверх. Горизонт влечет взгляд зрителя вглубь пейзажа, а акантовые завитки капителей, нервически изгибаясь, решительно тянутся вверх, параллельно картинной плоскости. Нет привычной академической градации плотности, цвета и света по планам. Сумрачен средний, собственно природный и пейзажный план, но колонны на переднем — приглушенно вторят небесному тону. Горизонт не тает в дымке, но замкнут темной полоской леса. Уравнивание и смешение традиционных пространственных зон поддержано отказом от фотографичности: на всей поверхности картины хорошо читаемы крупные цветовые массы, местами ритмизированные и оживленные длинными «клубящимися» мазками. Как итог — поверхность холста орнаментализирована, ритмизирована и без привычных для деревянных панно Якунчиковой «витражных» арабесок; гамма лиловатых оттенков успешно конкурирует с мерцавшим под разводами масла темным деревом, объединяя детали картины нотой меланхолии.

Еще более непосредственна связь с символизмом тех пейзажей Марии Васильевны, в которых мотив оконного стекла позволил материализовать сновидческое настроение напрямую, соединить разные пласты пространства, макрокосм пейзажа и микрокосм личности на единой, призрачно двухслойной плоскости. Реалистически

оправданная игра с отражением — нерв полотна «Отражение интимного мира» 1894 г. (х., м., 115 x 66, частное собрание, иллюстрация 9). «Парение» художницы над вечерним Парижем, неслиянное с ним слияние возможно лишь при посредничестве стеклянного двойника. Известен интерес Якунчиковой-Вебер к работам Эдварда Мунка [4, с. 33]. Определенная переключка с его страдальческими лицами-масками и цветовой экспрессией обнаруживается в картине «Печаль памяти. Nostalgie» (конец 1880-х — 1890-е гг., х., м., 52 x 35, частное собрание). Над уже знакомым нам ландшафтом Введенского (усадебный дом увиден со стороны и отодвинут вглубь) «парят» этюдно написанные лицо художницы и свеча (иллюстрация 9). Приводимая в качестве параллели афиша Эжена Грассе (иллюстрация 10) кажется произведением более рациональным, программным в своем мистическом посыле.

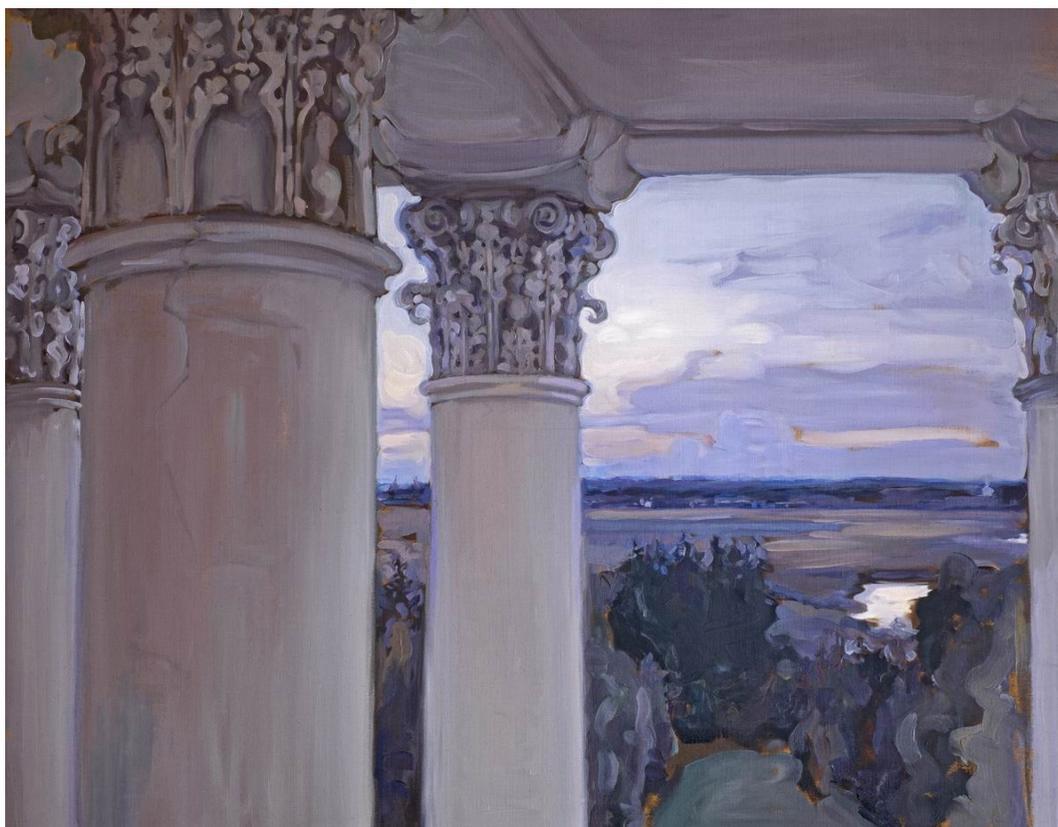


Иллюстрация 8 — М. Якунчикова-Вебер. Из окна старого дома. Введенское. 1897.  
Фото сайта журнала «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ».

URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>  
(дата обращения: 20.09.2024)

Figure 8 — M. Yakunchikova-Weber. “From the Window of an Old House, Vvedenskoye”. 1897.  
Photo from the Site “Musée Marmottan Monet”.

Available at: <https://www.marmottan.fr/notice/5082/>  
(Accessed 20 August 2024)

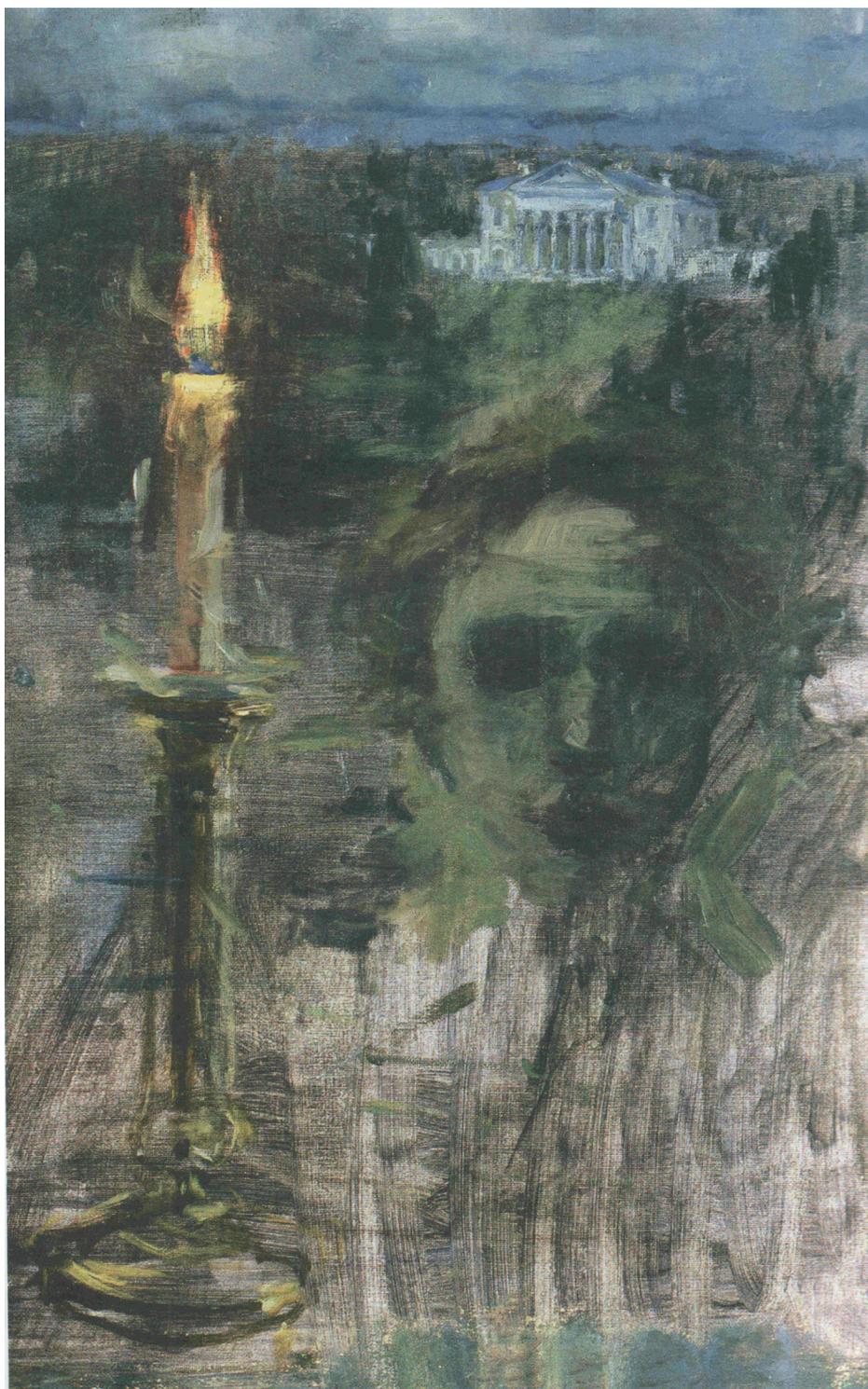


Иллюстрация 9 — М.В. Якунчикова-Вебер. Печаль памяти. Nostalgie. Конец 1880-х — 1890-е.  
Фото отсканировано с издания [4]  
Figure 9 — M. Yakunchikova-Weber. “The Sadness of Memory. Nostalgie”.  
Late 1880s — 1890s.  
Photo was Scanned from the Publication [4]



Иллюстрация 10 — Э. Грассе. Жанна д'Арк появляется над Сеной и собором Нотр-Дам.

Фото отсканировано с издания [22]

Figure 10 — E. Grasse. Joan of Arc Appears over the Seine and Notre Dame Cathedral.

Photo was Scanned from the Publication [22]

В символистском пейзаже соединение внутреннего и внешнего, природного макро- и авторского микрокосма возможно осуществить и иными путями. Для пейзажа первой половины — середины XIX в. были характерны кулидность и использование репуссуаров (франц. *repoussoir*, объект на переднем плане, изображенный в темных тонах для контраста со светлыми и туманным «далями», усиливающий эффект трехмерности). Русские пейзажисты-реалисты середины столетия, согласно наблюдениям С.В. Кривонденченкова, тщательно проработанный мотив переднего плана могли сделать основой уже не этюда, но картины, так что в ней «центральное место отводилось лишь одной или двум природным формам» [11, с. 128]. Новацией символистов становится своеобразное «оживление» репуссуара, замена фигурок созерцателей романтических далей на природные или рукотворные объекты, «сознание которых как бы примешивается к ландшафту» [4, с. 11]. Так, сумеречную дорожку Версаля созерцает/

отказывается созерцать... ваза и опоясывающие ее звериные маски, с упрямо либо печально опущенными долу взорами («Ваза», конец 1890-х гг., х., м., 46 х 42, Музей-заповедник В.Д. Поленова, иллюстрация 11).

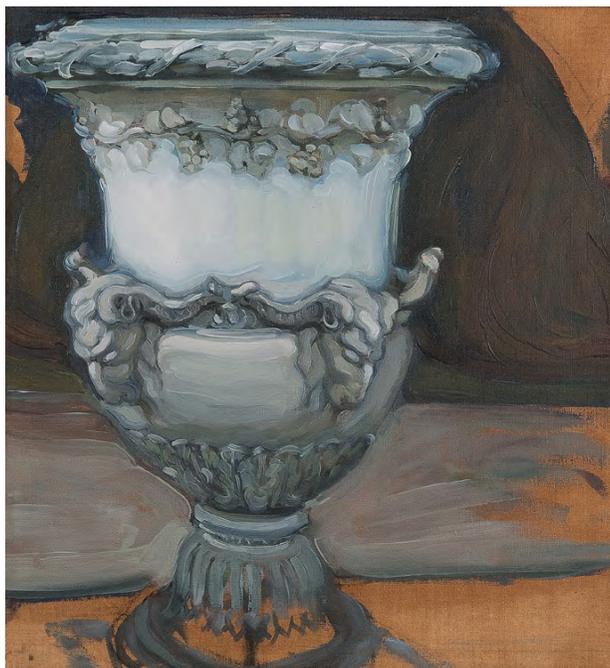
«Глазами камня» не раз предлагал зрителю взглянуть на пейзаж и Александр Николаевич Бенуа<sup>12</sup>. Впервые в Версале Александр Бенуа оказался осенью 1896 года. *«Осенью Версаль представляется самым роскошным и великолепным, и то, что в этом торжестве есть нечто погребальное... В эти дни и призраки оживают»* [25]. Современники чувство Бенуа прекрасно считывали [26, с. 73]. Хотя собственно привидений Александр Бенуа не изображал<sup>13</sup>, их с успехом заменили тяжеловесные и долговечные антиподы призраков, статуи — своеобразная параллель исполненной меланхолии вазе М. Якунчиковой-Вебер. Очевидно созвучие «Последних прогулок короля» 1896–98 гг. декадентскому вектору символизма с его влечением к эпохам упадка и угасания. Оно ощутимо в свето-цветовых решениях, воспроизводящих эффекты сумерек либо заката [1, с. 5]. В отношении же пространственной композиции работ 1896-98 гг. с Юлией Солонович хотелось бы поспорить. По мнению исследователя, акварели и гуаши второй версальской серии 1905-06 гг. превосходят «пассеистические фантазии раннего версальского цикла»; в них композиции «смелее и оригинальней». Представляется все же, что перечисляемые исследователем приемы (намеренная асимметрия композиций пейзажей в пику симметрии спроектированного Ленотром парка; «парадоксальные ракурсы», подчеркивающие бескрайние пространства парка, в том числе при помощи приема размещения на переднем плане монументальных скульптур) намечены уже в ранней серии.

Встречается в листах 1890-х и знакомый нам момент замыкания, ограничения, интимизации панорамного пейзажа темной уплощенной каймой-стеной кустарников боскета, траурным кружевом деревьев [1, с. 13]. Достаточно типичны и композиции с резко поднятой вверх линией горизонта, уже упоминавшиеся «взгляд с террасы или балкона» [1, с. 17] и «взгляд от воды вверх» ([1, с. 16]; на выставке в Отделе графики Третьяковской галереи экспонировался «Бассейн Цереры» 1897 г., бумага, акварель, бронзовая краска, уголь, цветной и графитный карандаш, 26 х 34,7). При решительном отказе от детализации поверхностей пепельная приглушенность тонов наблюдается в первом случае, а во втором и третьем — уподобление дорожки, боскета либо партера, стены террасы трехполосной трехцветной ленте, позволяют Бенуа и без отказа от перспективных диагоналей уплощить пейзажи созвучно принципам эпохи модерна.

В отобранном для своей коллекции княгиней Тенишевой крупноформатном листе «Людовик XIV. Кормление рыб» 1897 г. (бумага на холсте на картоне, акварель, гуашь, пастель, итальянский и графитный карандаш, бронзовая краска, 65,5 х 98,8, ГРМ) пепельные кубы боскетов выдвинулись на средний план, заслонив значительную часть закатного неба, так что их верхушки даже не вместились в лист (иллюстрация 12). Очевидно определенное совпадение приема с решениями парковых композиций К. Сомова, а также созвучие печальным цветовым аккордам «Вазы» М. Якунчиковой-Вебер.

<sup>12</sup> На выставке Отдела графики Третьяковской галереи экспонировался лист «Фантазии на Версальскую тему» 1905-06 гг. с изображением «Перекрестка философов» в непогоду. Композиция привлекательна контрастами: неподвижность статуй-герм и бесконечная дуэль их взглядов, весомость каменных мудрецов и эфемерность гонимых ветром придворных. Как и в других версальских пейзажах 1890-х и 1900-х гг., прочерчиваемая взорами статуй линия устремляется вслед за прямыми «стрелами» перспективы к горизонту [1, с. 24, 27].

<sup>13</sup> По мнению Б.М. Соколова, это лежало «вне сферы возможностей его художественного языка», могло бы стать «разрушительным для образа парка» [19, с. 394].

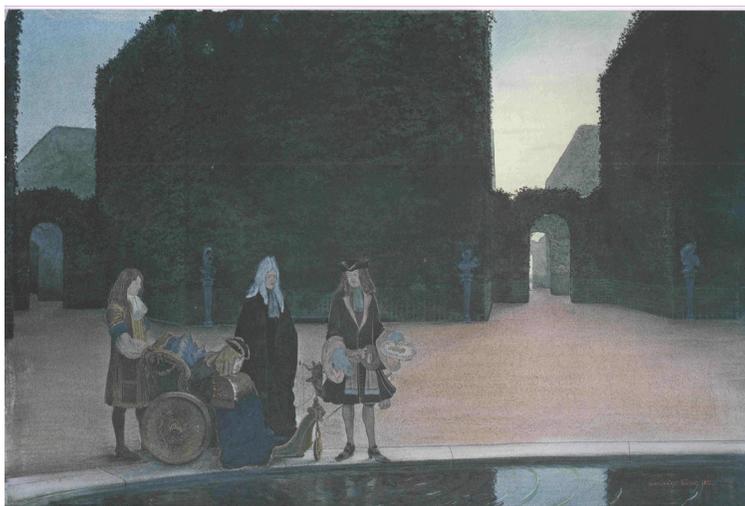


**Иллюстрация 11 — М.В. Якунчикова-Вебер. Ваза. Конец 1890-х.  
Фото сайта журнала «ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ».**

**URL: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>  
(дата обращения: 20.08.2024)**

**Figure 11 — M. Yakunchikova-Weber. “Vase”. Late 19<sup>th</sup> Century.  
Photo of the Site “The Tretyakov Gallery Magazine”.**

**Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/prilozhenie-k-3-2020-68/rasshirenie-gorizontov-mariya-yakunchikova-i-simvolizm>  
(Accessed 20 August 2024)**



**Иллюстрация 12 — А. Бенуа. Людовик XIV. Кормление рыб. 1897.  
Фото отсканировано с издания [1]**

**Figure 12 — A. Benois. “Louis XIV. Feeding Fish”. 1897.  
Photo was Scanned from the Publication [1]**

Итак, не взирая на очевидные различия авторских манер и примет собирательного образа Парка, лесных угодий Введенского и Версаля, многое объединяет пейзажные образы М.В. Якунчиковой-Вебер, К.А. Сомова, А.Н. Бенуа второй половины 1890-х гг. Автор солидаризуется с фундаментальным утверждением О. Давыдовой о «порыве» мирискусников к новейшим исканиями модерна и символизма без отрыва от национальных истоков, «опиравшихся на усадебное романтическое прошлое, а в отдельных своих мотивах — и на абрамцевский опыт» [4, с. 13]. Задачей данной статьи было предположить, в каких именно композиционно-пространственных решениях проявлялись чуждые предшествующему периоду истории пейзажа приметы модерна и символизма.

Возможно выделить несколько отличающихся новизной устойчивых композиционных «формул» 1890-х гг. Пейзаж, понятый как фрагмент ландшафта, без земли и неба, с тяготением к ковровой поверхности, заполненный растительными формами разной степени условности; он же, но с намеченной связью либо вершин — с небом, либо растущего от земли — с землей или водой. Следующие «не классические» приемы — камерное «парение» над парком (вид сверху на землю и зелень, без неба, ушедшая за раму вверх линия горизонта), а также панорамные композиции с резко пониженной либо повышенной линией горизонта, при отсутствии натуралистической проработки и переднего, и дальнего планов. Примечательно и решение с композиционным акцентом на заменяющем одну из классических кулис скульптурном объекте, так что зрителю будто бы предложено взглянуть на пейзаж «его» глазами.

Все это сопровождается отказом от мазка, подчиненного задаче фотографически достоверного воспроизведения деталей и поверхностей, в пользу крупных цветовых участков, акцентировкой (разными способами у Якунчиковой, Сомова, Бенуа) линейных границ природных и рукотворных элементов пейзажа, эмоциональным звучанием цветовой композиции. Ритмическое чередование затененных и освещенных «планов» и объектов частично поддерживает эффект глубины, но оно уже в полной мере отошло от академических норм трехцветки и кулисности, и композиция почти никогда не завершается манящими туманными далями. В изображении рассмотренных парково-лесных ландшафтах второй половины 1890-х гг. горизонт заслонен или перегорожен: цветущей, благоухающей (многоцветьем вместо ароматов) стеной лесной зелени у М. Якунчиковой; печальными серо-зелеными стриженными «кубами» версальских боскетов, ласкаемой золотыми бликами сочной (но скорее декоративной, чем естественной) листвой формируемых трельяжами аллеи у К. Сомова.

Представляется, что момент полного или частичного отказа от далей немало важен в отношении разграничения романтического и символистского пейзажа. Взгляд, наталкиваясь на преграду, как бы отражается ею. Композиция вовлекает зрителя в медитативное созерцание «узорного покрова», вместо устремленности к романтической бесконечности мира (моря, неба) предлагая углубиться в собственные мысли и ощущения.

## Список литературы

### Исследования

- 1 Версальские грезы Александра Бенуа. СПб.: Palace Editions, 2010. 72 с.
- 2 Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М.: БуксМАрт, 2014. 511 с.
- 3 Давыдова О.С. Концептуальный модерн: Слово — Образ — Место. М.: БуксМАрт, 2014. 143 с.
- 4 Давыдова О.С. Мария Якунчикова и символизм // Третьяковская галерея. 2020. №3 (68): приложение. С. 1–96.

- 5 *Даниэль С.М.* Картина классической эпохи. Л.: Искусство, 1986. 199 с.
- 6 Елена Поленова: альбом/авт.-сост. В. Кошелева. М.: Белый город, [б. г.]. 48 с.
- 7 *Завьялова А.Е.* Художественный мир Константина Сомова. М.: БуксМАрт, 2017. 208 с.
- 8 *Завьялова А.Е.* Произведения Арнольда Беклина в творчестве Александра Бенуа // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение Т. 8, №. 3. С. 420–436. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.3066>
- 9 Каштанова Е. «...Можно очень редко видаться, а связь внутренняя». Елена Поленова (1850–1898) и Мария Якунчикова (1870–1902) // Третьяковская галерея. 2020. №3 (68). URL: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2020-68/mozhno-ochen-redko-vidatsya-svyaz-vnutrennyaya-elena-polenova> (дата обращения: 12.01.2024).
- 10 *Киселев М.Ф.* Мария Якунчикова. М.: Изобразительное искусство, 2005. 152 с.
- 11 *Кривонденченков С.В.* Русский пейзаж середины XIX века (проблема формирования и пути развития): дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 403 с.
- 12 *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
- 13 Мария Якунчикова-Вебер. 1870–1902/сост. О.Д. Атрощенко и др. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 2020. 343 с.
- 14 *Мишачева И.В.* Опыт интерпретации пространственных моделей лесного пейзажа в книжной графике рубежа XIX–XX веков // Academia. 2023. №4. С. 528–553. URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2023/4/opyt-interpretatsii-prostranstvennykh-modeley-lesnogo-peyzazha-v-knizhnoy-grafike-rubezha-xixxx-vekov> (дата обращения: 12.01.2024).
- 15 *Мишачева И.В.* Сад и лес: средневековые образы европейского и русского искусства в книжной иллюстрации рубежа XIX–XX и XX–XXI вв. // Славянские чтения: сб. мат. междунар. научн. конф. Института славянской культуры. М.: Изд-во Рос. гос. ун-та им. А.Н. Косыгина, 2022. С. 83–95. URL: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_49919373\\_83792092.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_49919373_83792092.pdf) (дата обращения: 12.01.2024).
- 16 От «Мира искусства» к «Аполлону». Журналы «Личной свободы»: альбом-каталог/авт.-сост. О.Л. Залиева. М.: Изд-во Гос. музея истории рос. литературы им. В.И. Даля, 2022. 478, [1] с.
- 17 *Сарабьянов Д.В.* Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX — начала XX века // *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Сов. художник, 1980. С. 182–221.
- 18 *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.
- 19 *Соколов Б.М.* Небесное садоводство. Образ сада в искусстве русского символизма // Сады Серебряного века. Литература, живопись, архитектура. М.: БуксМАрт, 2022. С. 9–602.
- 20 *Флорковская А.К.* Формирование творческого метода художников «Голубой розы»: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 206 с.
- 21 *Штольдер Н.В.* Панно эпохи модерн: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 233 с.
- 22 Эжен Грассе. Шедевры модерна: альбом. М.: Белый город, [б. г.]. 48 с.
- 23 Monet Claude (1840–1926). La Barque // Официальный сайт музея Мармоттан-Моне, Париж. URL: <https://www.marmottan.fr/notice/5082/> (дата обращения: 12.01.2024).
- 24 *Thomson R.* Van Gogh to Kandinsky: symbolist landscape in Europe, 1880–1910. London: Thames & Hudson, 2012. 206 p.

**Источники**

- 25 Александр Бенуа. Версаль. Петербург: Аквилон, 1922. [Б. с.].
- 26 *Маковский С.* Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. 382 с.
- 27 *Поленова Н.В. (Н. Борок).* М.В. Якунчикова // Мир искусства. 1904. №3. С. 105–24.
- 28 *Uzanne O.* Modern Colour Engraving with Notes on Some Work by Marie Jacouchikoff // The Studio: an illustrated magazine of fine and applied art. London: Offices of the Studio, 1896. Vol. 6. P. 148–152. URL: [https://archive.org/details/sim\\_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art\\_1896\\_6](https://archive.org/details/sim_studio-an-illustrated-magazine-of-fine-and-applied-art_1896_6) (дата обращения: 12.01.2024).
- 29 *Peacock N.A* Log House Dining Room in Russia // The Artist. 1899. № 24. January–April. P. 1–7.

\*\*\*

© 2024. Irina V. Mishacheva  
Moscow, Russia

**ON SPATIAL COMPOSITION OF LANDSCAPE PAINTINGS  
IN THE ERA OF SYMBOLISM AND ART NOUVEAU  
(ILLUSTRATED WITH WORKS OF THE 1890s BY M.V. YAKUNCHIKOVA-WE-  
BER, K.A. SOMOV, A.N. BENOIS)**

**Abstract:** The paper presents an attempt to analyse and classify the spatial composition of landscape paintings created in the 1890s by painters who actively collaborated with the World of Art (Mir iskusstva) association and were close to Art Nouveau and Symbolism. Their novelty partially results from impressionist innovations, with the latter revised in terms of both plastic effect and meaning. One of such revised *formulae* is vividly embodied in the works by M.V. Yakunchikova-Weber, as well as E.D. Polenov and V.D. Polenov: fragment of a landscape depicting (almost) no ground or sky, tending towards a carpet-like surface and filled with vegetation forms of varying degrees of conventionality. Landscapes focusing on the lower layer of vegetation, flowers, and grass growing from the ground, or in combination with a smooth lake surface motif (the sky as if *overturned* into water) become a special variant of composition. This comes in tune with the Art Nouveau's interest in vegetation and water, and Symbolism's fascination with the motif of reflections. The latter may also be implemented in *landscape in a window* compositions: combination of reflection (microcosm of the painter's inner world) and landscape (nature's macrocosm) on the illusively two-layer surface.

M.V. Yakunchikova-Weber and K.A. Somov transform the *Landscape without sky, view from a balcony* perspectives anticipated by C. Monet's experiments into a special type of chamber park landscape: a beautiful shelter isolated from the world and the sky endlessness disturbing the soul. At the same time, panoramic landscapes (by K.A. Somov and A.N. Benois) tend towards an extremely high or low horizon line that is far from the everyday perception, oftentimes being presented from behind the back of a park statue and as if seen by its eyes.

**Keywords:** Space in Landscape Painting, Composition, Art Nouveau, Symbolism, M.V. Yakunchikova-Weber, E.D. Polenova, V.D. Polenov, K.A. Somov, A.N. Benois.

**Information about the author:** Irina V. Mishacheva — PhD in Culturology, Associate

Professor, Institute of Slavic Culture, A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Khibinsky Pass. 6, 129337 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6500-5599>

E-mail: [irinami2@mail.ru](mailto:irinami2@mail.ru)

**Received:** February 22, 2024

**Approved after reviewing:** March 25, 2024

**Date of publication:** September 25, 2024

**For citation:** Mishacheva, I.V. “On Spatial Composition of Landscape Paintings in the Era of Symbolism and Art Nouveau (Illustrated on the Works of M. V. Yakunchikova-Weber, K.A. Somov, A.N. Benois from the 1890s).” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 73, 2024, pp. 328–351. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-328-351>

## References

- 1 *Versal'skie grezy Aleksandra Benua* [*The Versailles Dreams of Alexandre Benois*]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2010. 72 p. (In Russ.)
- 2 Davydova, O.S. *Ikonografiia moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve khudozhnikov russkogo simvolizma* [*Art Nouveau Iconography. Images of Gardens and Parks in the Works of Russian Symbolist Artists*]. Moscow, BuksMArt Publ., 2014. 511 p. (In Russ.)
- 3 Davydova, O.S. *Kontseptual'nyi modern: Slovo — Obraz — Mesto* [*Conceptual Modern: Word — Image — Place*]. Moscow, BuksMArt Publ., 2014. 143 p. (In Russ.)
- 4 Davydova, O.S. “Mariia Yakunchikova i simvolizm” [“Maria Yakunchikova and Symbolism”]. *Tret'iakovskaia galereia*, no. 3 (68), prilozhenie [supplement], 2020, pp. 1–96. (In Russ.)
- 5 Daniel', S.M. *Kartina klassicheskoi epokhi* [*Painting from the Classical Era*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1986. 199 p. (In Russ.)
- 6 *Elena Polenova: al'bom* [*Elena Polenova: Album*], comp. by V. Kosheleva. Moscow, Belyi gorod Publ., s. a. 48 p. (In Russ.)
- 7 Zav'ialova, A.E. *Khudozhestvennyi mir Konstantina Somova* [*Artistic World of Konstantin Somov*]. Moscow, BuksMArt Publ., 2017. 208 p. (In Russ.)
- 8 Zav'ialova, A.E. “Proizvedeniia Arnol'da Beklina v tvorchestve Aleksandra Benua” [“The Works of Arnold Böcklin in the Art of Alexander Benois”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* 8, no. 3, 2018, pp. 420–436. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.306> (In Russ.)
- 9 Kashtanova, E. “‘...Mozhno ochen' redko vidat'sia, a sviaz' vnutrenniaia'. Elena Polenova (1850–1898) i Mariia Yakunchikova (1870–1902)” [“‘...You can see each other very rarely, yet there's an internal connection'. Elena Polenova (1850–1898) and Maria Yakunchikova (1870–1902)’”]. *Tret'iakovskaia galereia*, no. 3 (68), 2020. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/3-2020-68/mozhno-ochen-redko-vidatsya-svyaz-vnutrennyaya-elena-polenova> (Accessed 12 January 2024). (In Russ.)
- 10 Kiselev, M.F. *Mariia Yakunchikova* [*Maria Yakunchikova*]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 2005. 152 p. (In Russ.)
- 11 Krivondenchenkov, S.V. *Russkii peizazh serediny XIX veka (problema formirovaniia i puti razvitiia)* [*Russian Landscape of the Middle 19<sup>th</sup> Century (Issue of Formation and Ways of Development): PhD Thesis, Summary*]. St. Petersburg, 2000. 403 p. (In Russ.)

- 12 Kriuchkova, V.A. *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve: Frantsiia i Bel'giia, 1870–1900* [Symbolism in Visual Arts: France and Belgium, 1870–1900]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 272 p. (In Russ.)
- 13 Mariia Yakunchikova-Weber. *1870–1902* [Maria Yakunchikova-Weber. 1870–1902], comp. by O.D. Atroshchenko. Moscow, The State Tretyakov Gallery History Publ., 2020. 343 p. (In Russ.)
- 14 Mishacheva, I.V. “Opyt interpretatsii prostranstvennykh modelei lesnogo peizazha v knizhnoi grafike rubezha XIX–XX vekov” [“Interpretation of the Spatial Models of Forest Landscape in Book Graphics of the Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries”]. *Academia*, no. 4, 2023, pp. 528–553. DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-528-553. Available at: <https://academia.rah.ru/magazines/2023/4/opyt-interpretatsii-prostranstvennykh-modeley-lesnogo-peyzazha-v-knizhnoy-grafike-rubezha-xixxx-vekov> (Accessed 12 January 2024). (In Russ.)
- 15 Mishacheva, I.V. “Sad i les: srednevekovye obrazy evropeiskogo i russkogo iskusstva v knizhnoi illiustratsii rubezha XIX–XX i XX–XXI vv.” [“Garden and Forest: Medieval Images of European and Russian Art in Book Illustrations of the Turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>th</sup> Centuries”]. *Slavianskie chteniia: sbornik materialov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii Instituta slavianskoi kul'tury* [Slavic Readings: Collection of Proceedings of the International Scientific Conference of the Institute of Slavic Culture]. Moscow, A.N. Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art) Publ., 2022, pp. 83–95. Available at: [https://www.elibrary.ru/download/elibrary\\_49919373\\_83792092.pdf](https://www.elibrary.ru/download/elibrary_49919373_83792092.pdf) (Accessed 12 January 2024). (In Russ.)
- 16 *Ot “Mira iskusstva” k “Apollonu”. Zhurnaly “Lichnoi svobody”* [From the “World of Art” to the “Apollo”. Magazines of “Personal Freedom”], album catalog, comp. by O.L. Zalieva. Moscow, The State Museum of the History of Russian Literature Publ., 2022. 478, [1] p. (In Russ.)
- 17 Sarab'ianov, D.V. “Russkii variant stilia modern v zhivopisi kontsa XIX – nachala XX veka” [“The Russian Version of the Art Nouveau Style in Painting of the late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century”]. Sarab'ianov, D.V. *Russkaia zhivopis' XIX veka sredi evropeiskikh shkol* [“Russian Painting of the 19<sup>th</sup> Century among European Schools”]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980, pp. 182–221. (In Russ.)
- 18 Sarab'ianov, D.V. *Stil' modern* [Art Nouveau Style]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 294 p. (In Russ.)
- 19 Sokolov, B.M. “Nebesnoe sadovodstvo. Obraz sada v iskusstve russkogo simvolizma” [“Heavenly Gardening. The Image of the Garden in the Art of Russian Symbolism”]. *Sady Serebrianogo veka. Literatura, zhivopis', arkhitektura* [Sady Serebryanogo veka. Literatura. Zhivopis. Arkhitektura]. Moscow, BuksMart Publ., 2022, pp. 9–602. (In Russ.)
- 20 Florkovskaia, A.K. *Formirovanie tvorcheskogo metoda khudozhnikov “Goluboi rozy”* [Formation of the Creative Method of the “Blue Rose” Artists: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2000. 206 p. (In Russ.)
- 21 Shtol'der, N.V. *Panno epokhi modern* [Panels from the Art Nouveau Period: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2005. 233 p. (In Russ.)
- 22 *Ezhen Grasse. Shedevry moderna: al'bom* [Eugene Grasse. Masterpieces of Art Nouveau: album]. Moscow, Belyi gorod Publ., [s. a]. 48 p. (In Russ.)
- 23 *Marmottan Museum of Monet, Paris*. Available at: <https://www.marmottan.fr/notice/5082/> (Accessed 12 January 2024). (In English)

- 24 Thomson, Richard *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe, 1880–1910*. London, Thames & Hudson Publ., 2012. 206 p. (In English)