Н.С. Букури

КОМПОЗИЦИОННЫЕ СХЕМЫ РОСПИСЕЙ ВЫСОКОГО КЛАССИЦИЗМА НА ПРИМЕРЕ ПАМЯТНИКОВ МОСКВЫ И ПОДМОСКОВЬЯ

Статья посвящена анализу композиционных решений в росписях памятников московского высокого классицизма. В ней на примере целого ряда объектов рассматриваются принципы построения и характерные особенности монументально-декоративных композиций, их роль в создании образа интерьера.

The subject of this article is the analysis of compositional schemes in the monumental-decorative painting in interiors of Russian classicism at the period of its flourishing.

Ключевые слова: композиционные схемы, монументально-декоративная живопись, русский классицизм.

Keywords: compositional schemes, monumental-decorative painting, Russian classicism.

Росписи русского классицизма, а особенно его московского варианта, являются относительно малоисследованным объектами, по сравнению с архитектурой, декоративно-прикладным искусством или станковой живописью того же периода. Как правило, в исследованиях, посвященных архитектурным памятникам, о них лишь упоминается. Целиком анализу этого аспекта в истории русского искусства, и то исключительно на примере памятников Петербурга и пригородов, посвящена только книга Белявской В.Ф. «Росписи русского классицизма», изданная в 1940 году. Естественно, что за время, прошедшее после ее публикации, открыто и введено в научный оборот много новых памятников, многое

изменилось в подходах к их исследованию и систематизации. К тому же, памятники московского классицизма, несмотря на их относительную, по сравнению с петербургскими, малочисленность, представляют собой несколько другой вариант большого стиля — более камерный, в меньшей степени подверженный влиянию столичного официоза. Соответственно, отличия эти затрагивают не только архитектуру, но и внутреннюю отделку здания, в частности, монументально-декоративную живопись. В целом, можно говорить о том, что для росписей московского классицизма характерен свой, несколько отличный от других, почерк в композиционных, колористических и семантических решениях.

Период высокого или, по-другому, строго классицизма охватывает временной отрезок с конца 80-х годов 18 века по первое десятилетие 19 века. В Москве и Подмосковье сохранился целый ряд памятников допожарной постройки с различными вариантами композиционных решений росписей стен и перекрытий. Помимо вариативности самих композиционных приемов, существуют различия и между ранними и поздними вариантами внутри самого стиля высокого классицизма.

В.Н.Батажкова в статье «О стилистической направленности русского интерьера второй половины 18 — первой трети 19 века» рассматривает не ранний и поздний варианты высокого классицизма, а относит вариативность отделок высокого классицизма к существованию внутри него двух параллельно развивающихся тенденций — одной — с превалированием пластического начала, другой — тектонического. В позднем классицизме обе эти тенденции сливаются.

Г.Г.Гримм в «Перекрытиях русского классицизма» рассматривает на примере решений перекрытий в петербургской архитектуре высокого классицизма две другие тенденции: Кваренги и Камерона. В решениях Кваренги потолок расчленяется системой «балок» (декоративных элементов, выполненных лепниной или изображенных «под лепную»), при этом образуется система прямоугольных панно. Для Кваренги характерно стремление ввести живописные или орнаментальные композиции в определенные четкие рамки, замкнуть их в виде панно. Для Камерона характерен выбор сложно расчлененных решений, подчеркиваемый разнообразием форм и способов обработки.

В памятниках московского высокого классицизма представлены оба типа композиционных решений: и тектонический, (каркас-заполнение, особенно это применимо для декорировки стен), близкий, скорее, творческому почерку Кваренги, и пластический, сложноорганизованный, более свойственный почерку Камерона. Ни Кваренги, ни Камерон в Москве практически не работали, значит, речь, в основном, идет о применении их творческих приемов в опосредованном виде, хотя иногда можно говорить и об использовании специально приобретенных альбомов с образцами декоративных решений. Так при отделке Останкинского дворца использовались композиционные схемы и отдельные элементы из купленных по инициативе П.И.Аргунова четырех альбомов с рисунками и планами Камерона.

В последнее десятилетие 18 века с переходом от раннего к зрелому варианту стиля практически полностью оформляются и планировочная структура классицистического интерьера, и тесно связанная с ней система декоративного убранства. По мере развития стиля, монументальная живопись все дальше отходит от «картинности» барочных росписей, сложность и разнообразие отводимых под росписи поверхностей делает наиболее важным качеством монументальной живописи способность подчеркивать достоинства и скрадывать недостатки архитектурного пространства. Одним из главных инструментов достижения этой цели становится использование новых композиционных приемов, изменение принципов расположения росписей в интерьере, а также способов членения отводимых под росписи поверхностей. Что, в свою очередь, во многом обусловлено тем, что именно в период высокого классицизма окончательно оформляются принципы внутренней планировки, складывается анфиладная система.

Анфилада — это интерьер в развитии, в ней каждому помещению уготована не только своя роль, но свой набор декоративных средств и, что особенно интересно, и свой способ перекрытия. Пропорции всех помещений при необходимости гармонизировались при помощи нового архитектурного приема — подшивных деревянных потолков. В зависимости от необходимости, используются разные формы перекрытий — плоские с падугами разной высоты, в основном, для композиционного центра анфилады — большой гостиной, для небольших

комнаток — с подвесными маленькими куполками или так называемым «гробиком». Для парадных вестибюлей и круглых залов — купола больших диаметров.

Именно строгий классицизм предлагает наибольшее разнообразие форм перекрытий, порождающее, в свою очередь, и большую вариативность в способах их отделки, открывающее новые возможности для создания декоративных композиций. Перекрытия высокого классицизма — многоярусные, с различным раскрытием разных долей, в одном интерьере возможно совмещение различных решений, каждому из которых зачастую соответствует и своя сложившаяся композиционная схема.

В отличие от барочного или раннеклассического решения, предлагавших просто укрепить на потолке написанную на холсте аллегорическую композицию, связав ее с окружающим пространством при помощи орнаментов на падуге, художник-декоратор высокого классицизма предлагает решение, соответствующее особенностям конкретного интерьера, композиционные приемы, используемые при этом, преследуют ту же цель — создание образа конкретного архитектурного пространства, с учетом его достоинств и недостатков.

В композиционных решениях перекрытий высокого классицизма изобразительные и смысловые акценты выносятся из центра композиции на края, оставляя середину потолка практически свободной, но при этом сложно членя его поля. Подобная композиционная схема возможна только на плоском потолке прямоугольной или овальной формы. В таком случае зеркало потолка обычно разделяется как бы на две части: центральную, свободную от изображения, как правило, в форме многоугольника и декоративную раму, ее обрамляющую. Сама рама, в свою очередь, делится на многочисленные декоративные панно в форме прямоугольников, треугольников, ромбов и так далее, каждый из которых, фактически является законченной декоративной композицией. На этих панно обычно изображаются гризайльные орнаменты, как правило, на ярком цветном фоне, венки или букеты, античные рельефы, музыкальные инструменты и т.д. С подобными решениями потолков могут соседствовать пейзажные вставки на стенах, десюдепорты и фризовые композиции в верхней части стен. Так, например, в Парадной спаль-

не яропольской усадьбы (так называемой «Пушкинской комнате») подобная роспись плафона дополняется пейзажными панно на стенах, стрельчатыми десюдепортами и орнаментальными порталами.

В случае, если плафон имеет слишком вытянутую форму, его поле расчленяется на несколько долей, каждая из которых уже, в свою очередь, организуется по выше описанной композиционной схеме (так, например, строится трехчастная композиция плафона Картинной галереи Останкинского дворца).

Наиболее яркие образцы подобных решений — это плафон так называемой «Пушкинской комнаты» в усадьбе Гончаровых в Яропольце, несохранившийся плафон Большого зала дома Голицина в Москве (в котором углы декоративной рамы были акцентированы фигурами орлов с распростертыми крыльями, нигде больше не встречающимися) и, в особенности, ряд плафонов Останкинского театра-дворца. Аналогичные росписи есть также и в петербургском Таврическом дворце. И хотя датируются они более поздним временем, чем росписи Останкино,10-ми годами 19 века, схемы плафонов театра Таврического дворца и останкинского Голубого зала очень схожи. Росписи Таврического дворца создавались Ф.А.Щербаковым, Пьетро Скотти и Джакомо Феррари, последний участвовал перед этим и в украшении Останкинского дворца. Определенное сходство с орнаментикой и композицией плафона останкинского театрального зала прослеживается и в отделке потолка Купольной комнаты Екатерининского дворца, выполненной по проекту Камерона.

Помимо вышеописанной композиционной схемы, в «Архитектурных альбомах Казакова» приводится целый ряд зданий с другими схемами композиции плафонов, например, дом Шаховской на Покровке середины 18 века, дома Мусиной-Пушкиной на Тверской и Плещеева на Новой Басманной. Перекрытия в подобных случаях надстраиваются не только для придания разной высоты комнатам, но и для создания плафонов с углубленной центральной частью. Края плафона в этом случае обрабатываются лепниной, служащей обрамлением для живописи и усиливающей иллюзорность пространства. При том, что, за очень редким исключением, никакая живописная иллюзорность уже не допускается, иногда возможно изображение неба, парящих фигур на глад-

ком светлом фоне (плафон Танцевального зала в усадьбе Знаменское — Садки), возможно также изображение балюстрады или трельяжной решетки в перспективном сокращении (плафон Круглого зала дома Барышникова).

В камерных помещениях правильной формы применяется другая композиционная схема — центр потолка выделяется цветочной гирляндой, по углам потолка располагаются цветочные композиции (дом Демидова, интерьеры конца XVIII века Александринского дворца в Нескучном), плоскость потолка дополнительно членится полосами лепнины.

Композиционное решение плафонов дома Демидова подчинено общему замыслу архитектора, вникающего во все без исключения детали убранства. Во всех трех интерьерах живописи отводятся лишь строго ограниченные лепниной части плафонов, края живописных вставок сохраняют свободные очертания, не заключаясь в рамки декоративного клейма геометрической формы, как в ампирных плафонах. Характерным именно для высокого классицизма и для этой композиционной схемы является разделение поля плафона настоящей лепниной, а не ее гризайльным изображением, как в более ранних и более поздних вариантах стиля. В качестве изобразительных мотивов используются венки или гирлянды цветов, композиции из растений, вазоны с цветами.

При таком решении поле плафона либо остается белым, либо слегка тонируется, роспись занимает незначительную его часть, не перегружая его, а лишь придавая праздничную ноту общему убранству интерьера. Легкие, сочно и живо написанные цветочные гирлянды и букеты плафонов своей живописной яркостью подчеркивают белое с золотом лепное убранство дверей и стен.

Аналогичные росписи конца 18 века сохранились также в нескольких интерьерах Александринского дворца в Нескучном. Плоскость потолка также расчленена лепным фризом на несколько декоративных плоскостей. Поверхность потолка слегка тонирована, середина выделена более светлым тоном и представляет собой панно с зубчатыми краями, с цветочной композицией в центре. Решение плафона поддержано фризом с изображением гирлянды из садовых и полевых

цветов и трав. Гирлянды в верхней части стен, как и те, что обрамляют потолок, — яркие, плотные по тону, в отличие от светлых, воздушных венков и гирлянд дома Демидова.

И в интерьерах Золотых комнат, и в интерьерах Нескучного росписи являются цветовой доминантой в интерьере и, в силу своей цветовой насыщенности и реалистической убедительности, не теряются, соседствуя на одной плоскости с тонко проработанными лепными орнаментами, а, наоборот, создают вместе с ними единый мажорный, пластически выразительный ансамбль.

В значительных по размеру помещениях с недостаточно высокими потолками могут использоваться и более сложные композиционные приемы для создания иллюзии гармоничности пространства. Сводчатые и круглые потолки расписываются под кессоны, при необходимости, для того, чтобы зрительно приподнять плоский потолок, помимо кессонов может изображаться и небесный свод. По краю плафона могут быть изображены балюстрада или трельяжная решетка в перспективном сокращении для усиления пространственного эффекта (роспись плафона круглой комнаты усадьбы Ратислово: трельяжная решетка по краю плафона, за ней — небесный свод с порхающими птицами). За балюстрадой может быть не небо и не кессонированный свод, а иллюзорно изображенный купол, украшенный лепными розетками (плафон зала дома Барышникова). Подобный прием использован в Павловском дворце под Петербургом — в парных залах Войны и Мира, реальному кессонированному куполу одного соответствует иллюзорное пространство абсолютно плоского перекрытия второго. Иллюзия глубины достигается за счет перспективного изображения спиралеобразного рисунка. В данном случае неприемлемая для классицизма асимметрия (отсутствие купола в одном из парных по замыслу помещений) исправлена при помощи не архитектурного, а живописного приема.

Нечасто встречающиеся в московском высоком классицизме коробчатые своды так же, как и позднее, в ампире, расчленяются поперечными полосами на несколько прямоугольных полей. Образец такого решения — росписи перекрытия главного зала Лефортовского госпиталя постройки И.В.Еготова. Поверхность свода разделена поперечными полосами с гризайльным изображением лепнины, промежутки между ними расписаны под кессоны.

Очень интересные композиционные приемы можно рассмотреть на примере целого ансамбля росписей высокого классицизма, сохранившегося в парадных интерьерах одной из лучших построек Еготова, — дворце Дурасова в Люблино.

Росписи трех парадных залов дворца — Круглого, Белого (Мраморного) и Розового (Фрескового) — отличаются разнообразием решений и приемов. В убранстве Круглого зала композиционным акцентом является роспись купольного перекрытия. Расписанный под кессоны свод с венчающим его пространственным живописным плафоном опирается на сложно разработанный, состоящий из нескольких частей фриз. Кессоны и помещенные под карнизом купола в междуоконных пространствах фризовые композиции с танцующими фигурами, а также панно с медальоном в окружении орнамента над окнами выполнены в технике гризайли. Завершает ансамбль изображение в проеме купола неба с парящими в нем фигурами. Продуманное применение столь богатого арсенала композиционных приемов дает автору возможность усилить декоративное звучание купола, связав его при этом с общим решением интерьера.

В Розовом зале в основании коробового свода помещены фризы с барельефными композициями, торцы свода украшены веерообразным орнаментом, имитирующим полукруглую нишу, по углам в сводчатое перекрытие центральной части зала вкомпонованы четыре написанных маслом на холсте панно. В экседре зала — парные панно с изображением романтических пейзажей, напоминающие пейзажные панно в Пушкинской комнате яропольцкого дворца (кстати, и сам этот дворец некоторыми исследователями, в частности, автором монографии о творчестве Еготова А.П.Седовым, приписывается И.В.Еготову). На орнаментальном языке и росписей, и лепнины лежит отпечаток творческого почерка самого Еготова, так, например, любимый им мотив лепестков повторяется и в лепнине Белого зала, и в имитирующей ее гризайльной росписи.

Во всех трех залах можно говорить именно о системе росписей, так как расположение росписей в интерьере, выбор изобразительных мотивов, разнообразие применяемых приемов и достигаемых при их помощи эффектов говорят о глубокой продуманности декоративного решения интерьеров дворца.

Глубокая продуманность, гармоничность, выверенность композиционных решений при чрезвычайном разнообразии приемов отличает не только росписи еготовского Люблино, но и всю монументально-декоративную живопись высокого классицизма. Для нее уже не свойственна некоторая случайность, дисгармоничность монументально-декоративной живописи раннего классицизма, но нет в ней еще тяжеловесной схематичности ампира. Росписям именно этого периода в наибольшей степени присущи согласованность с общим строем интерьера и в композиционных, и в колористических решениях, гармоничность и оригинальность этих решений.

Библиография:

1. *Бартенев И.А., Батажкова Л.В*. Русский интерьер XVIII–XIX веков. — М., 2000.

2. *Белецкая Е.А*. Архитектурные альбомы Казакова. — М., 1956.

3. *Белявская В.Ф*. Росписи русского классицизма. — М., 1940.

4. *Вдовин Г.В., Ленская Л.А., Червяков А.Ф.* Театр-дворец. — М., 1994.

5. *Гримм Г.Г*. Архитектура перекрытий русского классицизма. — Л., 1939.

6. *Ильин М.А., Моисеева Т.В*. Москва и Подмосковье. Справочник-путеводитель. — М., 1979.

7. Памятники Отечества. Вып. 32. Венок усадьбам. — М., 1994.