Н.М. Шабалина

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ МЕТОД КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА СТИЛЯ АМПИР

В парадном живописном портрете Нового времени статус модели раскрывается художником сквозь призму нескольких рядоположенных структур: композиционно-постановочной с применением ракурса изображения персоны, масштабно-перспективной, знаково-изобразительной, семантической. Во всех организационно-содержательных структурах имеют значение атрибуты парадного костюма портретируемого, различные элементы интерьерной и экстерьерной среды, в которой модель пребывает и фиксируется живописцем. На материале наследия европейской живописи рубежа XVIII–XIX вв. — Ж.Л.Давида, Ф.Жерара, Ж.Л.Монье — в статье формулируется положение об универсальном методе «интегральной» композиции, имеющей своеобразный экстравертный характер, способной обращать модель во внешнее поле картинного пространства. Соответственно, метод открытого композиционного построения успешно применялся и в предметах тектонического искусства, например, мебели (кушетка «рекамье»), костюме (платье «шмиз»), фарфоре, что подтверждает взаимопроникновение различных форм и видов пластических искусств и свидетельствует о формировании единого стилистического метода композиции эпохи классицизма.

In the spectacular portrait, the status of the model is revealed by the artist through the prism of several ranged structures: composition-staged with the use of the perspective of the person, scale-perspective, sign-depictive, semantic. In all organizational and content structures, the attributes of the dressed suit of the portrayed, various elements of the interior and exterior environment, in which the model resides and is fixed by the painter, are important. Concerning the style of the Empire style, the article formulates a

provision on the universal method of the «integral» composition, which has a peculiar extravert character capable of turning the model into an external field of the picture space. In the style of Empire, the artists define a special layout method for building a ceremonial portrait. In the works of Western European painting of the turn of the XVIII and XIX centuries. J.L.David, F.Gerard, J.L.Monier — expresses some ideal formula laconic «integral» composition. Accordingly, the method of open compositional construction has been successfully applied in the subjects of tectonic arts, for example, furniture (the reckije couch), costume (shmiz), porcelain, which confirms the interpenetration of various forms and types of plastic arts and testifies to the formation of a single stylistic method era of classicism.

Ключевые слова: стиль ампир, живописный портрет, прикладное искусство, архитектура, композиционно-образное решение, метод «интегральной» композиции, предметно-пространственная среда.

Keywords: Empire Style, painting portrait, applied art, architecture, composition, image, the method of «integrated» compositions, detail-spatial environment.

Развитие жанра монументального парадного портрета в европейской живописи Нового времени позволяет актуализировать исследовательский вопрос рассмотрения предметно-пространственной среды как ключевого компонента композиционно-образного решения и художественной стилистики парадного классицистического портрета. В дихтонии «человек — среда» идет закономерное раскрытие социально-коммуникативных связей человека с обществом, его историей и культурой, художника с заказчиком. Отраженная в произведениях живописи диалоговая многоплановость раскрывается посредством точной расстановки всех его элементов, их соподчиненности и ассоциативности. В официальном портрете статус портретируемого раскрывается перед зрителем постепенно, сквозь призму нескольких рядоположенных структур: композиционно-постановочной с применением ракурса изображения персоны; масштабно-перспективной с элементами интерьерного дворцового антуража; знаково-изобрази-

тельной с заданным контрапунктом в композиции; смысловой, семантической. Во всех структурах имеют значение как атрибуты парадного костюма портретируемой модели, так и различные элементы интерьерной или экстерьерной среды, в которой модель пребывает и фиксируется живописцем. И не просто фиксируется — художником исподволь формулируется особый компоновочный метод построения композиции живописного портрета. В произведениях художников рубежа XVIII–XIX вв., периода формирования и развития ампира, своеобразного стилевого ответвления позднего классицизма, таких представителей европейской живописи как Жак Луи Давид, Франсуа Жерар, Жан Лоран Монье [1, 2], выражается некая идеальная формула стиля, заключенная в лаконичной «интегральной» композиции, позволяющей художнику портретируемую модель обращать во внешнее поле картинного пространства. Живописцами успешно применялся метод открытого композиционного построения. Тот же метод отмечался и в архитектонических видах искусства, например, мебели. По эскизам Давида кушетка была выполнена мебельным мастером эпохи классицизма Жоржем Жакобом [3, с. 163; 4]. Давид и Жерар в портретах мадам Рекамье (1800, Лувр; 1805, Музеи Карнавале, Париж) живописными средствами смоделировали оригинальную конструкцию короткой с изогнутой спинкой кушетки, получившей в практическом опыте одноименное название, ставшее нарицательным, — кушетка «рекамье» как воплощение естественности, женской гибкости, мягкости и, вместе с тем, простоты и комфорта. Форма изголовья S-образной спинки и подлокотников кушетки с подставкой для ног была заимствована у древнегреческого кресла-клисмоса с характерными саблевидными, изогнутыми наружу ножками, впоследствии распространенного в быту древних римлян [3, 5, 6, 7]. Стиль ампир следовал прямому подражанию римским формам, но при этом вырабатывал свои подходы. Торжественность и монументальность, свойственные ампиру, соседствовали с композиционной открытостью. Конструктивные опоры мебели динамично разворачивались в интерьерное пространство (в опорных конструкциях мебели для сидения нередко изображались львиные лапы, а подлокотники решались в виде туловища крылатого грифона; декоративные консоли поддерживали фигуры

кариатид, заимствованные из античных архитектурных сооружений). В конструктивно-композиционном построении ампирной мебели проектировщиками делались акценты на скругленных, вогнутых конфигурациях формы.

Соответственно в живописных портретах наблюдалась свободное, непринужденное расположение модели в картинном пространстве. Открытая «интегральная» формула стиля ампир прочитывалась и в историческом костюме эпохи: силуэте платья и конфигурациях отдельных атрибутов (платье «шмиз» конструировалось наподобие античной туники «a la antique»; головной убор в виде изящной шляпки или чепца; гладкая прическа с прямым пробором посередине и легкими мелкими локонами на висках; волосы украшались лентами и цветами также в подражание греческим и римским образцам). Легкий, открытый костюмный комплекс гармонично вписывался в пространственное композиционное решение ампирного интерьера, заполненного предметами того же стиля мебели и многочисленными декоративными изделиями эпохи Французской революции и Директории. В женском платье открытую линию поддерживал неотъемлемый элемент костюма — длинная, как покрывало, шаль, нередко окаймленная характерным узором древнегреческого меандра. Подобный атрибут женского платья встречается в многочисленных европейских классицистических портретах. В стремлении подчеркнуть самоценность портретируемой персоны художники, в отдельных случаях намеренно, закрывали пейзажную среду классической драпировкой (например, в произведениях Ф.Жерара «Портрет мадам Рекамье» 1805 г., Ж.Л.Монье «Портрет императора Александра I» 1805 г.) — как дань строгим академическим принципам классицизма. Но в преддверии романтизма намечался путь «в природу», в композиционных построениях живописных произведений определялось естественное взаимодействие портретируемой модели с окружающей ее природой (Ж.Л.Монье, В.Л.Боровиковский).

В портрете русской императрицы Елизаветы Алексеевны 1805 года кисти придворного французского живописца Жана Лорана Монье определяется тесное взаимодействие стиля уходящей эпохи строгого классицизма и приходящего ему на смену более динамичного и открытого стиля романтизма [9, 10, 11]. Елизавета Алексеевна, урожденная Луиза

Мария-Августа, принцесса Баденская (1779–1826), славилась не только внешней красотой, но и умом, она много читала, была склонна к изучению языков, занималась благотворительными делами. Свободолюбивый характер императрицы художник смог передать средствами живописной многослойности портрета. Существенным компонентом в композиционном построении парадного портрета являются архитектурная среда и природа. Неотъемлемый атрибут интерьера в парадном классицистическом портрете — колонна, эффектно задрапированная бархатной тканью с кистями, складки которой ритмично повторяются в легком, со струящимися складками, атласном платье высокопоставленной особы. Императрица предстает в естественной, демократичной позе, лишенной нарочитости, фигура слегка облокачивается на спинку ампирного кресла с изображениями полудевы-полуптицы сирены, хищной красавицы с крыльями в подлокотниках и когтистыми птичьими лапами в ножках кресла, созданного (как и кресла с грифонами в портрете Александра I) по проекту русского архитектора А.Н.Воронихина [3]. Стилистика имперских мебельных форм, запечатленных художником, соответствует образам и органично вписывается в предметно-пространственную среду парадного портрета.

Монье активно связывает свою модель с пейзажной средой, создавая тем самым новую организацию пространства в живописном произведении. Также у художника изменяется отношение к портретируемой модели: в отличие от парадного европейского портрета XVIII столетия, в котором фигура человека «утопала среди атрибутов, париков и тканей», в XIX веке она активно выступает ясным силуэтом, она более свободна [12, с. 44]. По историографическим данным начала XX столетия известно, что императрица Елизавета Алексеевна позировала Монье в залах Эрмитажа [13, 14], поэтому отмечается закономерным обращение художника к изображению архитектурного ансамбля стрелки Васильевского острова, но здание Биржи и Ростральная колонна к 1805-ому, году написания картины, существовали только в проекте французского архитектора Тома де Томана (также служившего при Русском дворе и преподававшего в Академии художеств, как и его соотечественник Ж.Л.Монье). Окончательный вариант планировки ансамбля стрелки Васильевского острова был утвержден в 1816 году [10, с. 415; 15, с.

104]. Следовательно, художник смело претворил проект «в жизнь», запечатлев его в своем живописном произведении. В свою очередь, обратим внимание, что объемно-планировочное решение набережной также отвечает модели интегральной композиции. Возвращаясь к портрету, следует отметить: монументальность и грациозность императрицы подчеркнута общим положением фигуры в пространстве, величественным архитектурным пейзажем Петербурга, емкими атрибутами дворцового интерьера, роскошным костюмом — компоненты, придающие открытый интегральный характер портретной композиции. И, в то же время, ритмичное сопоставление грациозной фигуры императрицы с Ростральной колонной в пейзаже органично завершает композицию парадного портрета (в отличие от портрета Александра I, где отсутствует единая композиционная собранность и цельность, что затрудняет рассматривать данные портреты как парные, однако, по свидетельству современников, портреты в свое время достойно украшали залы Строгановского дворца в Петербурге) [2, с. 166]. Подобную визуальную композиционную структуру сопоставления портретируемой модели и пейзажного архитектурного объекта можно отметить и в более раннем портрете кисти В.Л.Боровиковского «Екатерина II на прогулке а Царскосельском парке» (1794).

Проблема интерьера в русской историографии комплексно решалась в трудах Н.А.Бартеньева, В.Н.Батажковой, Т.М.Соколовой, Н.К. Соловьева и др. [16, 17, 18]. В своих исследованиях авторы опирались не только на реконструкции подлинных дворцовых и усадебных интерьеров XVIII–XIX веков, но и живописные произведения, в которых запечатлены оригинальные интерьеры времени, являясь, порой единственным историческим источником. Динамичная предметно-пространственная организация интерьеров во многих живописных произведениях Ж.Л.Монье сочеталась со свободной постановкой модели в композиции и усиливалась линейными ритмами положений рук портретируемых, заломами складок атласного платья, спинкой кресла и другими компонентами среды. Характерную линейную ритмику можно наблюдать и в силуэтном формообразовании отдельных предметов как, например, в хрустальном кувшине, спроектированном архитектором А.Н.Воронихиным (начало XIX в., Павловский дворец-музей):

бронзовая ручка стеклянного сосуда, словно струей, поднимается вверх и плавно опускается в завитке на волнистый край сосуда. Статичность формообразования сосуда замещалась его динамичным обрамлением и фактурной огранкой стекла.

Интегральную разомкнутую композицию можно отметить и в архитектурном объемно-планировочном проектировании. В ансамбле Казанского собора (1801–1811, Санкт-Петербург), спроектированном А.Н.Воронихиным, считывается модель храма, отвечающая открытому, разомкнутому композиционному построению со свободными пропиллеями галерей, обращенных к Невскому проспекту.

Таким образом, репрезентируя стиль ампир отдельными памятниками пространственных искусств, формулируем положение об универсальном методе интегральной композиции, имеющей своеобразный экстравертный характер, способной обращать модель/предмет/объект во внешнее поле организованного пространства. Силу аккумулирующего объекта при этом имеет отдельно взятый элемент или предмет интерьера, композиционно развернутый в пространственную среду. Стиль ампир в европейском и российском прочтении подготовил почву и плавно перешел к романтизму с его доминантой — природой. Природа с руинами архитектурных памятников древнего Рима неизменно штудировалась признанными классиками и основателями ампира архитекторами Шарлем Персье и Пьером Фонтеном. Отсюда в искусстве нового стиля развивались черты, с одной стороны, некоторой мужественности и воинственности, а с другой — свойство природности, естественности, плавно переходившее в романтизм середины XIX века.

Примечания:

1. *Алпатов М.В.* Очерки по истории портрета. — М., 1937. — С. 44.

2. *Бенуа А.* Строгановский дворец и Строгановская галерея в Санкт-Петербурге // Художественные сокровища России. — СПб., 1901. — С. 166, ил. между с. 156–158.

3. *Лисовский В.Г.* Андрей Воронихин. — Л.: Лениздат, 1971. — 142 с.

Библиография:

1. *Benezit E.* Dictionnaire des peintres, sculpteurs, graveurs dessinateurs. — Paris, 1924.

2. *Thieme-Becker.* Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. — 1928. — P. 186.

3. *Кес Д.* Стили мебели / Д.Кес. — Будапешт: Изд-во Академии наук Венгрии, 1979. — 271 с. (Глава «Ампир» — с. 162–172).

4. *Костыря М.А.* Новый источник композиции портрета мадам Рекамье Жака-Луи Давида // Перекресток искусств Россия — Запад. — СПб., 2016. — С. 54–56. — URL: https:///novyy-istochnik-kompozitsii-portreta-madam-rekamie-zhaka-lui-davida%20(1).pdf (дата обращения: 12.06.2018).

5. *Ленсу Я.Ю.* Формообразование мебели античности и средневековья — фактор смены культур // Инновационные образовательные технологии. Минский инновационный университет. — 2016. — № 1. — С. 41–47. — URL: https://docplayer.ru/63869903 (дата обращения: 02.04.2018).

6. *Alexiou P*. The ancient Greek Klismos. Doctoral thesis dissertation. — Athens, 1992.

7. *Barboutis Ioannis and Kamperidou Vasiliki* (2013). Klismos — The Style and Form of the Ancient Greek chair. — URL: http://users.auth.gr/jbarb/Publications/Proceedings%20AMBI (дата обращения: 10.05.2018).

8. Recueil de decorations interieurs comprenant tout ce qui a rapport a` l`ameublemeht. — Paris, 1801. — № 6, M.ICCCXII (1812). — URL: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857253.item (accessed 05 May 2018).

9. *Турчин В.С.* Эпоха романтизма в России. — М., 1981. — С. 129.

10. *Шабалина Н.М.* Забытые имена: Жан Лоран Монье в России // *Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство.* Археология: Ежегодник РАН / сост. Т.Б.Князевская; отв. ред. Д.С.Лихачев / Российская академия наук. Вып. 1996 года. — М.: Наука, 1998. — С. 405–422 (Ил. № 423.)

11. *Клементьева Е.Б.* Французский академик Ж.-Л.Монье и его изображения императрицы Елизаветы Алексеевны (К вопросу о придворном портрете начала XIX в.) // Вестник Московского университета. Се-

рия 8. История. — 2004. — № 6. — С. 54–61.

12. *Алпатов М.В.* Очерки по истории портрета. — М., 1937. — 60 с.

13. *Врангель Н.Н.* Иностранцы в России // Старые годы. — 1911. — Июль-сентябрь.

14. Великий князь Николай Михайлович. Императрица Елизавета Алексеевна, супруга императора Александра I. — СПб, 1909. Т. II (*Ил. после с. 316.*)

15. Памятники архитектуры Ленинграда / А.Н.Петров, Е.А.Борисова, А.П.Науменко и др. — Л.: Стройиздат, 1975. — 576 с.

16. *Бартеньев Н.А., Батажкова В.Н.* Русский интерьер XVIII–XIX веков / Н.А.Бартеньев, В.Н.Батажкова. — М., 2000. — 128 с.

17. *Соколова Т.М., Орлова К.А.* Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX века / Т.М.Соколова, К.А.Орлова. — Л., 1982.

18. *Соловьев Н.К., Майстровская М.Т., Турчин В.С., Дажина В.Д.* Всеобщая история интерьера / Н.К.Соловьев и др. — М.: Эксмо, 2013. — 784 с.