

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 747.012; 7.04.017; 792.023

Е. К. Блинова, А. Ю. Гамаскина

ПРОСТРАНСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ КОМПЛЕКСЫ РУССКИХ ИНТЕРЬЕРОВ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВВ. И ИХ СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ

Создание пространственных структур — приоритетное направление в архитектурно-художественной деятельности. А. Н. Некрасов, автор единственной в своем роде «Теории архитектуры», считал создание образов пространства главным моментом архитектуры [1, с. 229]. Без изучения природы пространственности и средств ее организации невозможно оценить художественные качества таких объектов, как интерьер или театральная сцена. Понимание замысла этих произведений невозможно без «вхождения» в их образное пространство. Именно поэтому П. А. Флоренский при истолковании смысла и документирования содержания произведений искусства отдавал предпочтение приему, построенному на интерпретации их пространственных образов [2, с. 532–536]. Пространство — полисемантический термин, одновременно указывающий и на качество самой архитектурной композиции, и на степень остроты ощущения и глубины переживания чувства свободы пространства.

Сценография — понятие, утвердившееся в современном значении только в последней трети XX в. До сих пор можно встретить утверждение, что сценография — это то же самое, что и театрально-декорационное искусство¹. Сценография часто рассматривается как вид художественного творчества, как вид деятельности в области оформления спектакля. Однако с этим нельзя согласиться. Понятие «сценография» не тождественно понятию «театрально-декорационное искусство». Современные театральные критики и историки театра под сценографией понимают вид художественного творчества, в котором в процессе оформления спектакля создается его пространственный образ, в согласии с которым герои и получают свои сценографические трактовки. Сценография — это искусство преобразования коробки сцены в пространство спектакля, в ментальное пространство самопроекции зрителя.

Толкование смысла понятия «пространственность», установленного П. А. Флоренским, основывается на представлении о пространстве как о средоточии миропонимания во всех системах мысли. Чем плотнее сработана система мысли, тем точнее становится толкование пространства. Всякое понимание основано на пространствопонимании. Поэтому интерпретировать художественный образ инте-

¹ Сценография (театрально-декорационное искусство) — вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля [см.: 3].

рьера или сценической коробки следует, исходя из принципа «миропонимание — пространствопонимание» [4, с. 272]. Сценография любого спектакля, тем более музыкального спектакля, должна отчетливо выражать миропонимание, миропонимание или всеобщее, или индивидуальное.

Й. Свобода понимает сценографию как преобразование пространства сцены в драматическое пространство спектакля, где «...живопись — четвертое измерение сценической архитектуры» [5, с. 60]. Недаром О. М. Мальцева отмечает, что «...как бы не изменялась сценография, она всегда участвовала в организации сценического пространства» [6, с. 175]. Пространственность, пространственно-временные образы создаются при помощи архитектурной композиции и приемов монументально-декоративной живописи.

П. Пави в своем «Словаре театра» отмечал, что выделять, определять различные виды пространства — безнадежное дело [7, с. 258]. Однако все же это делал в надежде улучшить понимание задач и методов театра как искусства. В отдельную категорию Пави выделяет «сценографическое пространство». В. М. Шеповалов в статье «Пространственное решение спектакля» отстаивает мнение, что у каждого спектакля есть своя пространственная определенность, то есть своя сценография. В то же время Шеповалов рассматривает сценографию и как науку о художественно-технических средствах создания пространственной образности спектакля [8].

Ранее мы указывали, что пространство в строгом его понимании — категория, возможная для материального выражения на языке изобразительного искусства и архитектуры, должна в то же время оцениваться этически, как категория в реальности не явленная, а только мыслимая. Пространство в искусстве архитектуры необходимо рассматривать не как наличную форму в отрыве от материи, а как форму существования материи, отраженной в сознании психическими образами, фиксирующими пространствопонимание данной эпохи [9, с. 44].

По мнению А. Лефевра, унитарная теория пространства (физического, ментального, социального) предполагает производство пространства на разных уровнях [10, с. 35]. Очевидно, что ментальное пространство — абстрактный образ реального пространства и на уровне искусства он записывается, передается и сохраняется в композиционных приемах архитектуры и монументально-декоративной живописи².

Сценография балетного спектакля изначально нацелена на преодоление ограничивающей, сковывающей нас материальности мира. В первую очередь музыка определяет сценографию и спектакля в целом, и его отдельных актов, сцен, дивертисментов. Музыка во многом обуславливает сценографию, именно на нее ориентируются постановщики, хореографы и театральные художники, создавая *проект постановки* и реализуя *опсис*³ — *пространственное решение спектакля*. Театральный художник, выступающий как сценограф, должен создать оформление,

² Особенно это очевидно, если читатель придерживается представления о супервентности, как об отношении между физическими и психическими реалиями, как об особенностях природы

³ Опсис (opsis греч. — видение, то, что представлено взгляду) — постановка, глобальный смысл спектакля [7, с. 209].

соответствующее конкретному опису, работать в унисон с оркестром, хореографом, режиссером, артистом.

Иконологические интерпретации образов пространства напрямую связаны с особенностями человеческого мышления, базируются на его типах. Изучение особенностей человеческого мышления у Э. Панофского является контролирующим приемом иконологической интерпретации.

П. А. Флоренский подчеркивал, что *пространствопонимание строится на определенном стиле мышления*, на своеобразной творческой установке. А правильное понимание произведения искусства, в свою очередь, основывается на понимании строения его пространства. От строения пространства зависят и стилистика постановки, и даже трактовка сюжета, они зависят от проекта пространственной организации.

Сама драматургия балета часто «спровоцирована» типом мышления режиссера-постановщика, и неважно, реализуется она осознанно или неосознанно. Театральный художник (сценограф) учитывает особенности пространственного мышления людей, что и определяет *проект постановки*. Чувство пространства, переживание пространства — ментальное качество, присущее человеку. И так как сценография — процесс создания зрительного образа, то сам процесс воплощения проекта пьесы отражает ментальные качества, и гротескность — одно из них.

Необходимо учитывать, что, как установил Дж. Брунер, процесс восприятия объектов окружающей действительности зависит от степени знакомства с объектом, личностных особенностей и от самой перцептивной гипотезы (актуальной потребности установки): «...восприятие есть процесс категоризации; это движение от признаков к категориям, и во многих случаях, как и предполагал Гельмгольц, он происходит, если хотите, “бессознательно” ... перцептивная категоризация объекта позволяет нам выйти за пределы непосредственно воспринимаемых свойств, предсказать другие свойства, еще не воспринятые» [11, с. 135].

В данном случае под личностными особенностями подразумевается разнообразие типов мышления людей. Предметное, образное, знаковое и символическое мышление (Дж. Брунер), а также такой фактор мышления, как дихотомия «конкретность–абстрактность», существенно влияют на восприятие каждым отдельным человеком сложных пространственно-изобразительных комплексов [12] и приводят к формированию весьма различных художественных образов.

Г. С. Никифоров, обобщив концепцию Брунера, утвердил четыре базовых типа мышления — предметный, образный, знаковый, символический как типы мышления, раскрывающие «индивидуальный способ аналитико-синтетического преобразования информации» [13, с. 9–39].

Гротесковые композиции — старинное художественное средство создания разнообразных пространственных образов, их организация и есть условие создания абстрактного образа. Разная степень абстрактности пространства, ощущение его тектоничности или атектоничности передается посредством гротесков. Сравните: арабеск — поза, обеспечивающая грацию и визуальное преодоление ощущения силы тяжести, что делает танцевальный образ нереальным, неправдоподобным. Сценическое пространство может рассматриваться как «продолжение» актера, обладающего подобной грацией.

О. В. Шапошникова заимствует термин «гротеск» из области орнаментики и трактует его как распространенный *вид художественной условности* [14, с. 11]. *Противоречие фантастики и правдоподобия — это непреходящий признак гротеска*, что отличает гротеск от других видов фантастики. С. Е. Юрков гротеск рассматривает как тип образности, который используется всеми жанрами и направлениями искусства [15]. Т. Ю. Дормидонова также трактует гротеск как тип образности [16].

Для Ю. В. Манна является очевидным тот факт, что гротеск воплощает противоборство фундаментальных оппозиций «хаоса» и «культуры», так называемого «семантического хаоса» [17, с. 14–19].

Гротескность — одна из качественных характеристик пространственного образа. Именно поэтому интересно изучить опыт создания пространственной образности интерьеров, особенности монументально-декоративных композиций и принципы отбора архитектурно-художественных средств. Исследование роли гротескового декора в убранстве интерьера позволяет закрепить понятие «гротескность» в качестве ключевого термина для исследования образа пространства интерьера. Гротескность или гротескный образ пространства — художественный образ архитектурного пространства, замысел или результат впечатления, визуально оцениваемое качество, ощущаемое как тектоническая нестабильность пространств.

Основанием для создания образа интерьера с гротесковым декором является одновременное восприятие множественной ситуации (полиmodalность восприятия — единство зрения и других органов чувств). Гротески — это не только орнаментально-изобразительные мотивы, но и особенные композиционные приемы создания образа тектонической нестабильности и неустойчивости пространства интерьера [см.: 18, с. 9].

Понятие «*гротескность*» рассмотрено нами как понятие, обозначающее абстрактный образ пространства реального интерьера, позволяющее дать представление о ментальном пространстве в понятиях искусства. Гротескный образ пространства — это впечатление, полученное в результате восприятия пространственно-изобразительного комплекса «*изобразительные формы (мотивы) — типы приемов организации гротесковых композиций — схемы размещения гротесковых композиций*» [18, с. 10].

Гротескность пространства или *гротескный образ пространства* — качество художественного образа архитектурного пространства, замысел или результат впечатления, полученного в результате восприятия интерьера, оформленного гротесковыми композициями [18, с. 9].

Однако гротесковое убранство интерьеров как средство создания абстрактного образа архитектурного пространства, образа, связывающего реальность с нереальностью, видимое с невидимым, *амбивалентного* по существу, в искусстве интерьера не рассматривалось с точки зрения его сценографического потенциала. Являясь частью монументально-декоративного убранства интерьера, гротески влияют на его восприятие в целом, а, следовательно, создают описанное выше впечатление, которое можно обозначить абстрактным понятием «гротескность». Гротескный образ может быть разным в зависимости от художественных средств и технико-технологических особенностей исполнения, от вкусов эпохи, тотально или избирательно диктующих выбор тех или иных композиционных приемов.

Детальное рассмотрение подходов к самому понятию «гротеск» позволило выявить его сущностные признаки, такие как:

- эмблематизм;
- мистичность;
- карикатурность, комичность, саркастичность;
- фантастичность, иррационализм, невообразимость явлений, нарушение принципов объективности;
- парадокс, алогизм, странность, абсурдность, нелепость.

Однако упущенными остаются три значимых признака гротесков, на которые следует обращать внимание:

- контрастность, амбивалентность восприятия семантики;
- фабула единства человека и природы, совмещение несовместимых объектов и тенденций;
- динамическая асимметрия мира как высшее проявление упорядоченности.

Перечисленные сущностные признаки гротеска являются универсальными для всех видов искусства. Их разнообразие приводит исследователей к выводу о том, что понятие «гротеск» обозначает собой не только «изображение», но и абстрактный неосязаемый образ, который часто можно определить только интуитивно [18, с. 12].

Не будет большим преувеличением сказать, что сценография большинства балетных спектаклей построена на гротескных образах пространства, их сценография нацелена на создание абстрактного неосязаемого пространственного образа спектакля.

И на фазе разработки доиндивидуальной сценографии, и на фазе сценографических поисков в различные стилевые эпохи, и даже в современной авторской сценографии можно выделить иконографически устойчивые композиции, обеспечивающие этот абстрактный неосязаемый пространственный образ, сопряженный и с состоянием героя, и с моментом спектакля. Это и есть воплощенный сценографический проект, где рисунок танца, характер пластики артистов балета, декорации самой коробки сцены и зеркала сцены создают гротескное пространство.

Сценографическое пространство воплощает собой миропонимание. Миропонимание есть «целое», то, что доступно разумному пониманию. Исследование гротесковых композиций с учетом концепции Флоренского показывает, что понимание/переживание пространства интерьера зависит от ментальных особенностей зрителя (интерпретатора), схватывающего пространственно-целостные явления.

1. *Предметному типу мышления* отвечают предметные действия в реальном пространстве. Поэтому закономерен акцент на изображениях архитектурных форм, создающих иллюзию реальной среды. На людей с предметным типом мышления, скорее всего, произведут впечатление композиционные приемы архитектурно-перспективного типа.

2. *Образному типу мышления*, при котором нет физических ограничений на преобразование информации, характерно свободное оперирование образами,

сходными с образами воспоминания и воображения. По-видимому, этим образом соответствуют всевозможные иллюзорные пейзажные или сюжетные вставки. Люди с образным типом мышления, скорее всего, предпочтут композиции *перспективно-орнаментального типа*.

3. *Знаковому типу мышления* присуще фиксирование существенных отношений между обозначаемыми предметами; знаки в этом случае могут быть объединены в более крупные единицы. Очевидно, что людям со знаковым типом мышления будут импонировать композиции с «инкрустационными» формами, флоральными формами, с анималистическими и антропоморфными изображениями, с гибридами (тератологическими мотивами) и с «эмблематами». Изображение различного рода взаимосвязанных «знаков» характерно для композиций орнаментального типа.

4. Символическому типу мышления соответствует формирование мысли в виде структур. Людям с символическим типом мышления свойственно фиксировать существенные отношения между символами. На людей с символическим типом мышления, скорее всего, произведут впечатление композиции с геометризованными формами, относящиеся к инкрустационному типу композиционных приемов, так как этот тип художественно подчеркивает как реальные, так и иллюзорные связи конструктивных элементов интерьера [18, с. 23–24].

Эти эмпирически установленные виды соответствия между типами мышления людей, их художественными предпочтениями изобразительных форм и приемов организации гротескового убранства, безусловно, влияют на восприятие архитектурной среды, формируют ее перспективу и являются тем, что Э. Панофский называл «символической формой» [19, с. 41], прямо или опосредованно обеспечивают формирование пространственного образа интерьера, чувство его гротескности.

Виды соответствий типов мышления, композиционных приемов и изобразительных форм

Виды «символической формы» (виды соответствий)	Тип мышления	Тип композиционных приемов организации гротесков в интерьере	Изобразительные формы
1 вид	предметный	архитектурно-перспективный	архитектурные формы и детали
2 вид	образный	перспективно-орнаментальный	иллюзорные вставки
3 вид	знаковый	орнаментальный	флоральные элементы, анималистические изображения, антропоморфные изображения, гибриды (тератологические мотивы), знаки, «эмблематы»
4 вид	символический	инкрустационный	геометризованные формы, «инкрустационные» формы

1 вид

Изображение архитектурных форм и деталей с иллюзорной достоверностью — главный признак архитектурно-перспективного типа композиционных приемов организации гротесков в интерьере.

Предметный тип мышления людей позволяет им свободно формировать один из удивительных вариантов гротескного пространства — образ глубинности как изолирующей абстракции. Атектоничное, ирреальное пространство в росписи четверика церковь Николая Чудотворца в Нерехте (1710–1725 гг.) позволяет понять, почему такую роспись в церквах называют «небо». Архитектурные формы и детали, «перспективный» пол, позволяют почувствовать глубинность ирреального пространства веры в росписях алтарной части Знаменского собора в Великом Новгороде (1682, росписи — 1702).

Росписи плафона Третьего проходного кабинета и стен галереи Большого дворца в Павловске (П.-Г. Гонзага; 1798) позволяют преодолеть жесткость и ложь дальнего плана в построении линейной перспективы, понятые архитектором в результате эмпирического опыта, и передать глубинность пространства, возникающей в результате построений по законам перцептивной перспективы.

Такой тип композиционных приемов создания гротескного образа пространства — «сценографии» парадных залов, можно увидеть в доме Кочневых в Петербурге (Л. Руска, роспись Д. Скотти; 1805–1808 гг.) и в главном доме усадьбы Усачевых–Найденowych «Высокие горы» в Москве (Д. И. Жиллярди, А. Г. Григорьев; 1829–1831 гг.).

2 вид

Иллюзорные вставки в росписи «неба» Благовещенского собора в Сольвычегодске (С. Арефьев, Ф. Савин, 1597–1600 гг.) или в угловых композициях плафона «Триумф Марса» в Кабинете с живописью Меньшиковского дворца (ок. 1705), представляющие перспективно-орнаментальный тип композиционных приемов организации гротесков в интерьере, безусловно, активизируют образный тип мышления.

3 вид

Эталонным примером данного вида соответствия является живописное убранство Арабесковой гостиной Строгановского дворца (конец 1830 — нач. 1840-х гг., П. Садовников). Пилястры, орнаментированные в канделяберном стиле, ясно представляют орнаментальный тип композиционных приемов. Эти вертикальные композиции состоят из связанных между собой растительных форм, антропоморфных существ и гибридов, рассматривать которые чрезвычайно занимательно. Флоральные, анималистические и антропоморфные изображения, «эмблематы» представляют орнаментальный тип композиционных приемов организации гротесков и активизируют знаковый тип мышления. Орнаментальные композиции могут быть и не столь сложные по составу изобраа-

жений, но, тем не менее, также изобретательно сочиненные, что можно видеть на примере композиций из цветочных гирлянд на панели над зеркалом и в рисунке обоев, фрагмент которых выставлен в экспозиции, во дворце усадьбы Кусково (конец XVIII в.).

Людям со знаковым типом мышления импонируют изображения с избытком разноцветных или монохромных изобразительных форм — цветов, гирлянд, анималистических и антропоморфных тератологических фигур, музыкальных инструментов, эмблем, как, например, композиции Парадной спальни Большого дворца в Павловске (Ч. Камерон, В. Бренна; 1791).

4 вид

Образцы инкрустационного типа композиционных приемов можно встретить в интерьерах культовых сооружений XVII века в оформлении цокольной части стен галереи собора Воскресения Христова в г. Тутаев Ярославской области (1652–1687 гг.) и в росписи резных каменных порталов до начала XVIII в.

Паркетные Тронного зала Большого дворца в Петергофе (И.-Ф. Браунштейн, Ж.-Б. Леблон, Н. Микетти; 1745–1755 гг.; Ф.-Б. Растрелли; 1714–1725 гг.) и Морского кабинета во Дворце Меншикова (Ф. Фонтана, И. Г. Шедел, Д. Трезини, К. Б. Растрелли, Г. И. Маттарнови, Ж.-Б. А. Леблон; 1710–1727 гг.) выполнены в виде «инкрустационных» форм, где паркетные дощечки смотрятся как абстрактные знаки. Паркетные с геометризованным орнаментом представляют инкрустационный тип композиционных приемов, предпочтительный для зрителей с символическим типом мышления.

Гротесковые композиции играют роль художественного средства управления восприятием человека, формирования психических процессов в ходе созерцания пространственно-изобразительного комплекса [18, с. 9]. Зритель в зависимости от перцептивной установки невольно сосредоточивается или на отдельных орнаментальных и изобразительных формах гротесков, или на композиционных схемах, или на особенностях их расположения на поверхностях ограничивающих и разграничивающих элементы интерьера [20, с. 78]. Однако также важно показать, как эти три компонента построения образа (тип мышления, изобразительные формы и типы композиционных приемов организации гротесков) в процессе созерцания могут работать консолидированно, создавая условия для формирования пространственных образов — гротескных пространств.

Пространственно-изобразительные комплексы интерьеров являются художественным воплощением системы «тип мышления — изобразительные формы — типы композиционных приемов организации гротесков в интерьере», и их сценорафический потенциал еще не до конца установлен. Однако очевидно, что изучение убранства интерьеров и ментальных особенностей их восприятия не может опираться только на стилистический анализ памятников архитектуры. Вместо стилистических признаков, по которым принято классифицировать убранство интерьеров, на первый план выходят признаки, по которым можно установить типы пространственной организации [20, с. 148].

Анализ композиций русских интерьеров XVII – первой трети XIX века позволяет включить опыт создания их гротескного пространства в поле единой теории визуальной значимости театрального образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Некрасов А. И. Теория архитектуры. М.: Стройиздат, 1994. 480 с.
2. Флоренский П. А. Предисловие к книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Записки Петрушечника» (ГИЗ, 1925) // Флоренский П. А. Собр. соч. в 4-х томах. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 532–536.
3. Сценография // Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сценография> (дата обращения: 14.07.2015).
4. Флоренский П. А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии // Священник Павел Флоренский. М.: Мысль, 2000. 446 с.
5. Свобода Й. Тайна театрального пространства: Лекции по сценографии. М.: ГИТИС. 1999. 152 с.
6. Мальцева О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова: Спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке: 1964–1998. СПб.: Российский институт истории искусств, 1999. 271 с.
7. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
8. Шеполов В. М. Пространственное решение спектакля. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.vkarp.com/2013/08/07/> (дата обращения 28.06.2015).
9. Блинова Е. К. Ордер как архитектурно-художественная система. Историография и методологические аспекты. СПб.: Изд-во РГПУ им А. И. Герцена, 2011. 214 с.
10. Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: StrelkaPress, 2015. 432 с.
11. Брунер Дж. О перцептивной готовности // Психология ощущений и восприятия / под. ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. В. Любимова, М. Б. Михалевской и Г. Ю. Любимовой. Изд. 3-е, перераб. и доп. М.: АСТ: Астрель, 2009. С. 133–145.
12. Игумен Александр (Федоров). Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб.: Сатисъ, 2007. 224 с.
13. Никифоров Г. С. Проблема профессионального здоровья // Психология профессионального здоровья: учебное пособие / под ред. Г. С. Никифорова. СПб.: Речь, 2006. С. 9–39.
14. Шапошникова О. В. Гротеск и его разновидности: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 1978. 24 с.
15. Юрков С. Е. Гротеск в культуре русского средневековья: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 09.00.04. СПб., 1997. 18 с.
16. Дормидонова Т. Ю. Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 2008. 22 с.
17. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 183 с.
18. Урkitис А. Ю. Иконография «гротесков» в монументально-декоративном убранстве русских интерьеров XVII – первой трети XIX века: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.04. СПб., 2013. 28 с.
19. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козиной; пер. с англ. Л. Житковой. СПб.: Азбука-классика, 2004. 336 с.
20. Урkitис А. Ю. Иконография «гротесков» в монументально-декоративном убранстве русских интерьеров XVII – первой трети XIX века: диссертация ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, СПб., 2013. 265 с.