

Архитектурный декор в декоративно-прикладном искусстве классицизма в России

Статья посвящена архитектурному декору, который играл одну из важнейших ролей в архитектоническом формообразовании предмета камнерезного искусства эпохи классицизма. Внимание заостряется на изобразительных традициях, общих принципах организации декора, классификации мотивов, влиянии технологии изготовления на орнаменту камнерезной вазы.

Ключевые слова: классическое формообразование, архитектурный ордер, камнерезная ваза, классицистический архитектурный орнамент.

KINEVA L. A.

ARCHITECTURAL DECOR IN THE DECORATIVE AND APPLIED ART OF CLASSICISM IN RUSSIA

The article is devoted to the architectural decor, which played one of the most important roles in the architectonic shaping of the object of stone-cutting art of the classical era. Attention is focused on the visual traditions, the general principles of the organization of the decor, the classification of motifs, the influence of manufacturing technology on the ornamentation of the stone-cutting vase.

Keywords: classical shaping, architectural order, stone-cutting vase, classical architectural ornament.



**Кинёва
Лариса
Анатольевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет (УрФУ), Екатеринбург, Российская Федерация

e-mail: lar2169@yandex.ru

Введение

Классическое формообразование — явление цельное, устойчивое и вместе с тем гибкое, позволяющее возрождаться формам вновь и вновь, сохраняя при всех внешних изменениях верность основным принципам. Характерные черты классического стиля, помимо архитектуры, в России ярко проявились и в изделиях декоративно-прикладного искусства, выражая его национальные особенности, уровень культуры народа. Камнерезные произведения можно рассматривать как результат архитектонического формообразования, которое предполагает использование общих подходов в создании ордерной архитектуры и камнерезных изделий.

Богатство декора ордерных композиций заставляет еще раз обратиться к теме декоративных мотивов в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, которые подробно изучались в работах, посвященных орнаменту [2], но никогда не рассматривались в контексте декоративных камнерезных изделий эпохи классицизма, несмотря на то, что традициям классического формообразования посвящены многие отечественные исследования [1, 6, 9].

Основная часть

Классицизм в декоративно-прикладном искусстве России, в том числе декоративном камне, проявился очень самостоятельно. Этот стиль выразился в глубоком и органичном проникновении в сущность античного искусства и его творческой переработке. Русский

классицизм, который отличался переплетением «антично-европейского» образного начала и эстетических установок века Просвещения, инициировал попытку применить классические формы в художественном оформлении изделий из камня, где узнаются принципы построения, характерные для орнаментальных композиций в античной вазописи и архитектуре. Античные тенденции выявляются в деятельности всех художественных направлений камнерезного производства указанного периода: в изготовлении вазовых форм, композиционном расположении и мотивах орнаментального декора.

Творческий метод классицистов, исторически сформировавшийся на основе традиций древнегреческой и древнеримской архитектуры, называют архитектоническим. Архитектоника отражает художественную, композиционную целостность произведения искусства и является ее эстетическим выражением. В. Г. Власов отмечает, что «архитектоничным называют художественное произведение, в котором ярко выражены формальные качества тектоники, подчеркнуты, акцентированы членения формы, ее конструктивное начало» [4, 85]. В разных видах искусства это качество означает ясно воспринимаемую цельность формы, соподчиненность частей в произведении, отношение главного и второстепенного, целого и его деталей, функцию каждой части в системе целого. Предельной архитектоничности добились древние греки при создании архитектурных построек и керамических сосудов (Иллю-

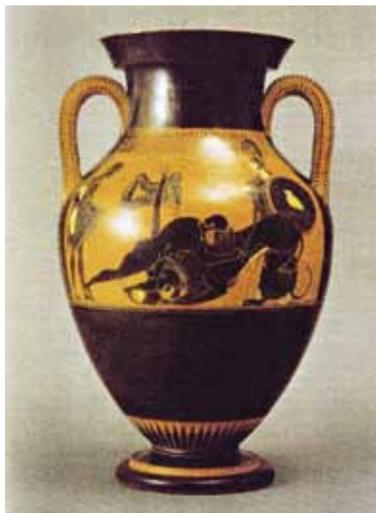


Иллюстрация 1. Атичская чернофигурная амфора. Псиакс. Геракл и Немейский лев. Около 525 г. до н. э. Источник: <https://yandex.ru/images/search?pos>

страция 1). Анализируя греческую керамику, Б.Р. Виппер определял, что «греческая ваза — это предмет, конструкция» [3, 68].

Из живописной пластики греческих керамических сосудов, которая сформировалась гораздо раньше, чем архитектура, в орнаменту камнерезных изделий были перенесены мотивы из вазопиши. Так, лучевой орнамент, оформляющий дно у многих античных сосудов, преобразовался в архитектурном декоре в «ложковый» (выпуклый и вогнутый орнамент в виде полуэллипса). Из «малых форм» перекочевали в архитектуру мотивы меандра, пальметты, плетенки и др. Искусство античной керамики легло в основу формообразования камнерезных ваз классицизма. Древнегреческие амфоры, кратеры, лекафы были для русских мастеров своеобразной школой творчества. Однако среди изделий из камня нет буквальных повторений. Проекты русских камнерезных амфорообразных, овоидных и цилиндрических ваз выделяются стремлением к самостоятельным композициям, обогащенным выразительным пластическим декором.

Обращение греческих мастеров при создании камнерезных ваз к принципам архитектурного формообразования заставило мастеров апеллировать к архитектурной логике, говорить на языке ордерных форм, характерных для большой архитектуры. Концепция стиля классицизма конца XVIII — начала XIX в. заключалась в использовании в архитектуре античных систем формообразования, которые, однако, наполнялись новым содержанием.



Иллюстрация 2. Греческий меандр и лист аканта. Римский амфитеатр в г. Сиде, Турция. II в. Фото Л.А. Киневой. 2010 г.

эм. Эстетика простых античных форм и строгий ордер считались вершиной совершенства в строительном искусстве, образцом абсолютной и вечной красоты. Популяризации античных форм в России способствовали многочисленные альбомы, содержавшие изображения архитектурных памятников и декораций. Ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы античности определила и нормативность требований эстетики классицизма, регламентацию художественных правил.

Архитектурный ордер, созданный греческой культурой, заимствованный зодчеством Древнего Рима, затем Возрождения и европейской архитектурой последующих эпох (барокко и классицизмом), являлся исключительно гибкой системой, имел огромную силу выразительности и обладал поразительной универсальностью. «Фундаментальная суть ордера в его гибкости при формировании архитектурных образов, разнообразии художественных содержаний ордерных композиций», — пишет Е.К. Блинова [1, 64]. Отличающийся способностью применяться в самых различных стилях, видах искусства, он допускал разные сочетания, хорошо гармонировал с другими архитектурными деталями. Именно эти качества обеспечили устойчивость ордерных форм на протяжении веков и повсеместное их применение. На основе законов ордерной системы создавались в эпоху классицизма предметы декоративно-прикладного искусства — камнерезные и фарфоровые вазы, канделябры, бронзовые часы и другие предметы. Архитектурный ордер был единственным универсальным каноном, образом, средством гармонизации формы в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства [7, 189]. Одним из главных средств в формировании архитектоники ордерных форм выступал архитектурный орнамент.

В этой сфере античные традиции находят отражение в цитировании

греко-римских или опосредованно — ренессансных орнаментов. Античное наследие определяется вариациями конкретных классицистических мотивов в пластическом декоре русского камнерезного искусства. Классифицируя все виды архитектурного орнамента, применяющегося для украшения камнерезных изделий, можно выделить геометрические (меандр, волюта, плетенки, жгуты, ионики и овы, «ложки»), предметный (бусы), флоральный (гирлянды и венки, розетка, пальметта, мотив виноградной лозы, лист аканта, шишечки пинии), морской (жемчужник), антропоморфно-зооморфный (маскароны в виде мужских и женских или козлиных, бараньих и львиных голов, элементы лап животных, мифологические фигуры человека). При переработке древних орнаментов некоторые элементы модифицировались, но сама структура прототипов оставалась неизменной, как и применение общих принципов построения античных орнаментальных композиций в камнерезных вазах и архитектуре.

Величайшая культура античного мира внесла в искусство декора классицизма много новых элементов и композиционных решений. Одним из важных качеств в орнаменте Древней Греции был ясно выявленный ритм, построенный на чередовании одинаковых элементов, на основе их равенства между собой. Меандр стал тем орнаментом, где через бесконечное повторение в этом узоре заложена глубокая идея вечного движения. Линейный меандр считается специфическим орнаментом именно для греческой культуры (Иллюстрация 2).

Вторым наиболее распространенным мотивом в древнегреческом орнаменте является пальметта. Мотив в виде стилизованного веерообразного пучка пальмовых листьев, часто являющегося составным орнаментом более сложного декоративного элемента (Иллюстрация 3). С ней связано то уникальное качество орнаментики, когда гармония ритма



Иллюстрация 3. Античная пальметта Афинского Акрополя. Источник: http://www.facade-project.ru/spravochniki/razdel_statej/fasadnyj_dekor_v_stilyah_arhitektury/elementy_ornamenty_klassicizma/



Иллюстрация 4. Лист аканта. Римский амфитеатр в г. Сиде, Турция. II в. Фото Л. А. Киневой. 2010 г.

и мотива составляют единое целое, т. е. органическое единство формы и содержания греческого искусства.

С введением коринфского ордера в зодчество Древней Греции в искусстве орнамента широко распространяется стилизованное изображение акантового (аканфового) листа. Акант появился в середине V в. до н. э., вначале на надгробных стелах, затем листья аканта стали украшением капители коринфского и композитивного ордера. Акантовый лист стал самым знаменитым типом архитектурного греческого орнамента, чрезвычайно эффектный, богатый декоративными возможностями мотив, позаимствованный у природы. Для культуры Древней Греции он явился финалом развития орнаментального искусства, а для следующего этапа античной эволюции — Рима этот мотив орнаментики стал базовым [2, 126] (Иллюстрация 4).

Широко распространенными были ионик (или овы — яйцеобразные элементы), киматий (по-гречески «кима» — побег, лепесток, изгиб), жемчужник и бусы (Иллюстрация 5).



Иллюстрация 5. Греко-римский архитектурный орнамент: растительный фриз, киматий и овы, жемчужник. Римский амфитеатр в г. Сиде, Турция. II в. Фото Л. А. Киневой. 2010 г.

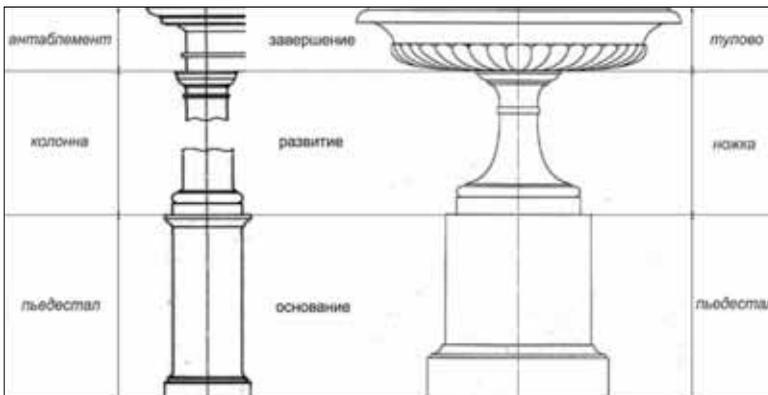


Иллюстрация 6. Построение чаши по аналогии с архитектурным ордерам. Рисунок Л. А. Киневой

Особо выделим архитектурный орнамент, называемый иоником или овами. Обычные ионики выглядят как яички со срезанными «тупыми» сторонами, вставленными в своеобразные ячейки. Форма воспринимается удивительно естественной и выразительной за счет игры света и тени. Происхождение этого орнамента неизвестно, но, например, А. М. Раскин считает, что это «тот же лист, что и киматий, но утерявший центральный стержень и округливший свою вершину» [9, 96].

Продемонстрировать принципы применения орнамента на классицистическом производстве прикладного искусства позволяют камнерезные вазы, созданные в России в первой половине XIX в. Камнерезные вазы были неизменными спутниками архитектуры с античных времен, и в эпоху классицизма проектировались на основе универсального языка зодчества — архитектурных ордерных пропорций, создающих впечатление упорядоченности и гармонии всех элементов изделия. Материалом служил цветной поделочный камень — яшма, порфир, брекчия, малахит, родонит и др., добывавшийся на уральских и алтайских месторождениях. Величественные вазы и чаши украшали интерьеры дворцов и резиденций, оформление которых в целом отвечало классицистическим тенденциям. Заинтересованность в камнерезных изделиях стимулировалась не только

редкостью материала камнерезного предмета, но и модой на коллекционирование, подтверждением статуса владельца, дипломатией.

В каменной архитектуре основополагающую роль играла конструкция, ей подчинялось и образное начало. Особенностью архитектуры классицизма являлась большая правдивость и логичность формообразования. Выразительность сооружений определялась, прежде всего, тектонической четкостью конструктивной основы, мастерски обработанной и дополненной пластическими, орнаментальными и цветными средствами. По аналогии с ордерами системой соподчинения деталей архитектурной композиции находит выражение в делении вазы на три части (пьедестал, ножка, тулово), что разделяет элементы изделия на несомые и несущие и определяет направление нарастания сложности снизу-вверх (Иллюстрация 6).

Декоративные украшения гармонически сочетались с конструкцией предмета и всегда размещались на строго определенном месте. Напряжение, возникающее в изломах формы — местах пересечения поверхностей и особенно в конструктивных узлах сочленений, упругие силы округлой формы — все эти эффекты определялись практикой технологического опыта по преодолению сопротивления материала и стремлением к его конструктивному

упрочнению. Поэтому часто декорировались части предметов, которые испытывали конструктивное напряжение, например, место соединения стоечно-балочной конструкции, сочленение ножки вазы и венчающей ее чаши, в зонах крепления ручек, участок основания ножки вазы и т. д. (Иллюстрация 7).

Декор в основном сосредотачивался в верхней части камнерезной вазы, главным образом, на уровне капители или чаши (как и в ордерных формах — капитель и антаблемент). Следуя правилу архитектурности, в классицистическом произведении орнамент почти всегда соответствовал конструктивной части вазы или очертанию профиля и положению его в общей композиции. Так, на тулове чаши архитравная, поддерживающая часть остается пустой или подчеркивается орнаментом (в основном «ложками» или листьями аканта), фризовая — может оформляться бусами и листьями аканта, карниз выделяется киматием, завершением является полочка.

Ножка, по аналогии с колонной, выявлялась как опора, принимающая на себя всю нагрузку. Стержень ножки мог быть оставлен гладким или украшен рядом продольных выемок каннелюр. Благодаря каннелюрам «форма лучше округлится, и ее теневая сторона, оживленная световыми рефlekсами, не сливается с затемненным полем стены, находящейся за вазой» [6, 15]. Если необходимо было создать эффект охвата, стягивания на капитальной части ножки, то архитектурно логично использовался орнамент в виде бус, иногда вводились листья аканта (Иллюстрация 8).

Работа конструкции вазы-чаши художественно выражалась в архитектурной форме с помощью обломов (профилей). В связи с этим «архитектура» вазы воспринимается как сумма вполне законченных и достаточно самостоятельных архитектурно-строительных элементов, связанных системой выразительных обломов. Ордерная пластика была ориентирована на художественное выявление объемной структуры вазы, обломы, каннелюры, выпуклые «ложки», планки заполняли в определенных сочетаниях конструктивные части вазы. По аналогии с ордерной системой каждый «архитектурный блок» вазы имел особый смысл. С помощью различного сочетания профилей (полочка, вал, полувал, выкружка, гусек, каблучок, скоция) и изменения их размеров художественному произведению придавался своеобразный характер.

Громадная роль профилей заключалась в организации конструктивной и зрительной связи между отдельными элементами изделия, а также усилении образно-художественной выразительности ее тектонической основы. Каждый облом являлся вполне законченным и достаточно самостоятельным архитектурно-строительным элементом, имел свое строго обусловленное назначение. Например, выкружка и гусек были легкими формами, непригодными для поддержания тяжести, и применялись часто в венчании, тогда как четвертной вал и особенно каблучок использовались в основании камнерезного изделия.

Орнамент, украшающий обломы, был не только средством декора, но и являлся приемом архитектора, позволяющим почувствовать характер профиля. Полочка и скоция обычно оставались гладкими. Профили в виде валика украшались бусами, четвертные валы — иониками, киматиями, валы — плетенкой, прямолинейные пояса — меандром [9, 99]. В соответствии с законами ордерной архитектуры, все украшения элементов профилей всегда состояли из одинаковых, ритмично повторяющихся мотивов, которые обычно согласовались с расположением отдельных деталей орнамента соседней полосы.

Особую роль в создании декора камнерезного изделия, как факторы формообразования, играли материал и технологичность изготовления. Изготовление сложного рельефного узора в камнерезной промышленности в начале XIX в. тесно связано с изобретением на Екатеринбургской шлифовальной фабрике станка, которым можно было механизировать резьбу крупного орнамента, что позволило создавать изделия с эффектной образительной резьбой на твердом камне. Эти механизмы позволяли «обрабатывать из огромных всякой тяжести крепких пород камней самые тонкие и мелкие порезки всякого рода, чего ни у египтян, ни у греков, ни у римлян и вообще, как в древнем, так и новейших просвещенных государствах никогда делано не было» [10, 62]. Уральские мастера освоили и уникальные технологии изготовления мозаичных изделий. Чисто уральским изобретением считается техника «русской мозаики», которая применялась при изготовлении больших по размеру ваз. Работа по подбору малахитовых пластинок и отделке вазы была столь совершенна, что изделие казалось изготовленным из целого куска камня. Яркий цвет камня в данном случае ограничивал



Иллюстрация 7. Проект кратера из калканской яшмы. Автор И. И. Гальберг. Рис. № 2 от 17 августа 1828 г. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 12, 13



Иллюстрация 8. Проект овальной чаши из яшмы. Автор И. И. Гальберг. Рис. № 1 от 17 августа 1828 г. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 20

использование декора, предполагал простой орнамент в виде «ложек» и обломов или введение золоченой бронзы. При выборе калканской яшмы или порфира, каменного материала спокойной, тектонической окраски, декоративное оформление имело эффектную стилизованную резьбу с разнообразием мотивов.

На выразительность орнаментального декора, формирующего образ камнерезного изделия, влияет и сам принцип обработки камня. Он заключается в сопоставлении полированной поверхности плитов, ножки и тулова чаш и шлифованных, напоминающих «бисквит», виноградных лоз и акантов. Бархатистая и матовая поверхность яшмового «бисквита» отличается особой теплотой, по-своему отражает и рассеивает свет, создавая впечатление весомости, осязаемой материалности. Таким образом, текстура и фактура орнамента сами становятся своеобразным декором. Осознанное акцентирование на возможностях сопоставления фактур обогащает впечатление от поверхности, хотя

мастер не выходит за пределы собственно технологического процесса.

Заключение

Камнерезные изделия эпохи классицизма в России обогащались орнаментальным декором, почерпнутым из арсенала греко-римских архитектурных форм. Тектоника ордера и камнерезной вазы строилась на основе единого языка архитектурного формообразования. Композиционная роль ордера в этот период приобретает особое значение, «он превращается в основное единство ритмической и масштабной организации пространства» [5, 77]. Отточенные временем архитектурные детали орнамента применялись веками в зодчестве, а также для создания камнерезных изделий. Варьируя профили и другие орнаментальные формы в пределах строго определенной системы, архитекторы создавали исключительно новые выразительные изделия из камня. Обломы, каннелюры, выпуклые ложки, планки, листья аканта заполняли в определенных сочетаниях конструктивные части вазы, создавая изумительные по своей пластике и разнообразию произведения декоративно-прикладного искусства. Эту особенность в формообразовании вазовых форм отметил первый исследователь камнерезного искусства на Урале Б. В. Павловский: «Для Екатеринбургской фабрики характерен определенный тип изделий, в котором варьируются либо пропорции изделия, либо его декоративная отделка. Изменяя мотивы орнаментов, их сочетания, художники и мастера добивались декоративного разнообразия при общности пластических форм. Создавая изделия, богатые по орнаментации, они не забывали при этом свойства камня и в причудливые переливы каменной резьбы вносили трезвую ясность четких линий и гладких поверхностей» [8, 112]. Декоративное убранство классицистической вазы было тесно связано с технической возможностью изготовления сложного узора на изделиях камнерезной промышленности.

Список использованной литературы

- 1 Блинова Е. К. Художественные принципы становления и развития архитектурного ордера в Санкт-Петербурге: дис. ... канд. иск.: 17.00.04. — СПб., 2012. — 385 с.
- 2 Буткевич Л. М. История орнамента: учеб. пособие. — М.: ВЛАДОС, 2012. — 367 с.
- 3 Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. — М.: Искусство, 1972. — 156 с.
- 4 Власов В. Г. Стили в искусстве: словарь. — СПб.: «Кольна», 1995. — Т. 1. — 672 с.: ил.
- 5 Лисовский В. Г. Архитектура России XVIII — нач. XX века. Поиски национального стиля. — М.: ООО «Белый Город», 2009. — 568 с.: ил.
- 6 Михаловский И. Б. Теория классических архитектурных форм. — 3-е изд. — М.: Изд-во Академии архитектуры, 1944. — 248 с.
- 7 Нащокина М. В. Античное наследие в архитектуре позднего русского классицизма // Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. — М.: Искусство, 1994. — С. 224–227.
- 8 Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — М.: Искусство, 1975. — 130 с.: ил.
- 9 Раскин А. М. Классическое архитектурное формообразование в его историческом развитии: монография. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. — 131 с.
- 10 Шакинко И. М., Семенов В. Б. Уральские самоцветы: из истории камнерезного и гранильного дела на Урале. — 2-е изд. — Свердловск, 1982. — 235 с.: ил.

References

- 1 Blinova E. K. Hudozhestvennye principy stanovleniya i razvitiya arhitekturnogo oredera v Sankt-Peterburge: dis. ... kand. isk.: 17.00.04. — SPb., 2012. — 385 s.
- 2 Butkevich L. M. Istoriya ornamenta: ucheb. posobie. — M.: VLADOS, 2012. — 367 s.
- 3 Vipper B. R. Iskusstvo Drevnej Grecii. — M.: Iskusstvo, 1972. — 156 s.
- 4 Vlasov V. G. Stili v iskusstve: slovar'. — SPb.: «Kol'na», 1995. — T. 1. — 672 s.: il.
- 5 Lisovskij V. G. Arhitektura Rossii XVIII — nach. XX veka. Poiski nacional'nogo stilya. — M.: OOO «Belyj Gorod», 2009. — 568 s.: il.
- 6 Mihalovskij I. B. Teoriya klassicheskikh arhitekturnyh form. — 3-e izd. — M.: Izd-vo Akademii arhitektury, 1944. — 248 s.
- 7 Nashchokina M. V. Antichnoe nasledie v arhitekture pozdnego russkogo klassicizma // Russkij klassicizm vtoroj poloviny XVIII — nachala XIX veka. — M.: Iskusstvo, 1994. — S. 224–227.
- 8 Pavlovskij B. V. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo promyshlennogo Urala. — M.: Iskusstvo, 1975. — 130 s.: il.
- 9 Raskin A. M. Klassicheskoe arhitekturnoe formoobrazovanie v ego istoricheskom razvitii: monografiya. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2015. — 131 s.
- 10 Shakinko I. M., Semenov V. B. Ural'skie samocvety: iz istorii kamnerезного i granil'nogo dela na Urale. — 2-e izd. — Sverdlovsk, 1982. — 235 s.: il.

Статья поступила в редакцию в мае 2021 г.

Опубликована в июне 2021 г.

Larisa Kineva

PhD of Art History, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Design, Ural Federal University (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: lar2169@yandex.ru