

Гротескная композиция как объект интерпретации

Решающее влияние на формирование классицистической западноевропейской архитектуры оказало зодчество Греции и Рима эллинистического периода. Начиная с эпохи Возрождения, архитекторы заимствовали не только ордерную систему, но и основные приемы декоративного убранства экстерьеров и интерьеров. С открытием росписей, найденных при раскопках Помпей, острова Делоса и Геркуланума, в западноевропейском искусстве вырос интерес к античности. Художники, начиная с эпохи Возрождения, в своих работах активно воспроизводили иконографию древних фресок, назвав их по месту нахождения «гротом» - гротеском. Из века в век его орнаментальные композиции то рассыпались бесконечным узором, то складывались в четкие геометрические формы в зависимости от вкусов эпохи.

Гротеск – это не только декоративный орнамент, как часто объясняют искусствоведческие справочники, но и композиция, состоящая из архитектурного живописного и пластического компонентов. Проблема роли этих композиций в архитектуре связана с особенностями его восприятия. Ее можно попробовать решить с помощью выделения способов интерпретации гротеска. Рассмотрим некоторые примеры его интерпретации и выделим три основных метода (цитирование, репликация и заимствование).

«*Citata* – это дословная выдержка из какого-либо произведения»¹. С помощью этого метода архитектор по-новому прочитывает традиции прошлого и использует их как источник новых художественных образов. Отметим, что цитирование в литературе и в изобразительном искусстве и архитектуре отличается. В изобразительном творчестве цитатой можно назвать применение гротескных композиций, которые используются не только для расширения ассоциативного ряда, отсылая нас к памятникам прошлого, но и с целью создания новых пространственных образов. При этом неизменным условием метода является сохранение не только орнаментального мотива, но и архитектурной композиции в целом.

Гротеск, заново открытый в XV веке в Риме, стал частым объектом цитирования. Особенно сильное впечатление оказало открытие в 1480 году так называемого «Золотого дома» (I век н.э.) – знаменитого дворца Нерона. Его росписи пленили многих художников того времени, которые бесконечно модифицировали элементы гротескной композиции.

Гротеск встречается во всех видах изобразительного искусства: живописи, скульптуре, рисунке, декоративно-прикладном искусстве.

В архитектуре его можно классифицировать по видам архитектурного убранства: лепной, живописный, резной, выполненный в технике металлодекора. При формировании пространственных образов на гротескную композицию в архитектурном убранстве ложится монументальная нагрузка. Рафаэль, перерабатывая наследие помпеянских стилей в Лоджиях Ватиканского дворца (1518–1519), дает свою трактовку гротескных мотивов, делая акцент на изображении реальных форм. Он включил большое количество изображений растений, цветов, плодов и фруктов, животных и птиц. Другие художники тоже перерабатывали гротескные росписи, но Рафаэль сохранил его монументальные характеристики придерживаясь прежней схемы построения – «канделябра». Росписи Рафаэля произвели такое сильное впечатление, что его гротески не раз копировались в более поздние эпохи.

В России по желанию Екатерины II Дж. Кваренги спроектировал новый корпус Эрмитажа, подобный Лоджиям в Ватикане (1783–1792). Группа русских художников скопировала орнаментальные композиции Лоджий на холсты, и их привезли в Россию. Композиции были перенесены вместе с их архитектурным композиционным звеном, т.е. цитирование гротескных композиции Лоджий Рафаэля является примером монументального решения.

Метод цитирования подразумевает, что вместе с гротескными монументальными мотивами переносится и его архитектурный контекст. Этот прием приобретает наибольшую актуальность в эпоху, тяготеющую к классическим идеалам, когда копируются целые архитектурные комплексы. Примером цитаты может служить архитектурное убранство двух памятников Оспедале дельи Инноченти во Флоренции (Ф. Брунеллески, XV век) и Итальянский дворик в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве (Р. И. Клейн и Г. Б. Бархин, 1898–1912). Архитектурный памятник работы Ф. Брунеллески процитирован в московском музее. На плоскости стен Итальянского дворика изображены майоликовые медальоны с запеленатым младенцем. Изображение медальона с младенцем точно переносится вместе с его архитектурным компонентом, сохраняются цветовые качества и гротескный характер композиции. Таким образом, сохраняется монументальность архитектурного убранства Итальянского дворика в музее им. А.С. Пушкина в Москве.

«*Заимствование* – подражать, перенять, почерпнуть»². В искусстве это понятие можно определить как интерпретация орнаментальных композиций без архитектурного компонента. Использование этого метода искажает первоначальное значение орнаментального убранства. Фасад дворца великого князя Михаила Александровича (Р. Ф. Мельцер, 1910–1913) на Английской набережной, дом 54, облицован гранитом и

светлой керамической плиткой. Эркеры украшены рельефами с гротескным мотивом (гирлянды, маски, факелы). Лепнина напоминает известный памятник – фриз фасада Александринского театра (К. Росси, 1828–1832), мотив которого, в свою очередь, заимствован из античной архитектуры. Тяжеловесное орнаментальное убранство не несет тектонической функции в формировании образа фасада, является лишь декоративным украшением.

Интерпретация в форме заимствования часто встречается среди структурных элементов гротеска. Так, например, в классических интерьерах и экстерьерах очень часто встречается мотив двух грифонов, обращенных друг к другу. Этот орнаментальный прием открыт в Помпеях. Так, в доме Лукреция Фронтона (62 н.э.) на полу выложена мозаика со схематичным изображением грифонов, стоящих напротив друг друга с растительным орнаментом между ними. Путь их в западную культуру шел через Лоджии Рафаэля в классическую и неоклассическую архитектуру (Р. Адам, Барбрек Хаус, Шотландия, 1790-е), а, следовательно, и в Россию (Д. Адамини, Дом Адамини, 1823–1827).

*«Реплика в изобразительном искусстве, авторская копия художественного произведения, отличающаяся от оригинала размерами, нередко изменяются второстепенные детали оригинала»*³. Таким образом, иконография орнамента должна быть узнаваема, а его второстепенные детали могут изменяться. Примером может служить канделяберная гротескная композиция, сложившаяся под влиянием Рафаэля в Лоджиях Ватикана в XVI веке, которая применяется в виде лепного декора в московском метро, на станции Белорусская Кольцевой линии (И. Г. Таранов, З. Ф. Абрамова, А. А. Маркова, Я. В. Татаржинская, 1952). Архитекторы поместили узоры на гладкую поверхность пилонов попарно по бокам арочных проходов к платформе. Они легковесны по структуре и имеют низкий рельеф, по сравнению с лепниной на сводах потолка. Канделяберные композиции слабо освещены или не освещены вовсе, т.к. подсветка направлена на свод. Здесь гротеск теряет свою тектоническую роль и превращается в декоративное украшение, потому что не учитывается его роль в общем архитектурном пространстве вестибюля.

Убранство доходного дома Р. Г. Веге (С. О. Овсянников, И. П. Ставицкий, 1912–1914) на проспекте Римского-Корсакова, дом 41, является примером реплики. На фасаде парная композиция, напоминающая атлантов с фасада Нового Эрмитажа (Л. Кленце, 1842–1851) со стороны Миллионной улицы. Вместе с атлантами перенесены детали убранства экстерьера Нового Эрмитажа. Несмотря на то, что образы сооружений похожи, они имеют существенные различия. Доходный дом украшают два атланта, однако, у них есть незначительные различия. Атлант справа, как в оригинале, поддерживает антаблемент, а

другой сложил руки за головой. На стенах вставки из плотно заполненных орнаментальных полос. Несмотря на обилие декора гротескное убранство фасада дома Р. Г. Веge, несет ту же монументальную функцию, что и в оригинале.

Используя наследие прошлого, мастера последующих эпох по-своему интерпретируют изобразительные элементы орнаментов, придавая им новое значение. Например, утраченная Помпейская столовая в Эрмитаже (А. П. Брюллов, 1839) – еще один удачный пример реплики. Переработав наследие помпейских стилей живописи, архитектор создал этот памятник как творческую интерпретацию изобразительных мотивов древности. Собрав различные орнаментальные композиции помпейских стилей, А. П. Брюллов нашел каждой из них свое место в архитектурном памятнике по цвету, ритму и смыслу, сохранив при этом монументальность гротескного убранства.

Перерабатывая гротескные композиции, художники оставляют неизменной структуру орнамента, при этом некоторые элементы могут меняться под влиянием эпох. Классическое орнаментальное убранство в архитектуре советского периода дополнялось новой символикой. Целью создания образов было прославление социалистического строя. Появились звезды на картушах между грифонами, орудия труда стали частью орнаментального убранства.

Рог изобилия – излюбленный декоративный мотив во всех стилях, начиная со времен римлян. Он обычно является частью общей декоративной композиции в убранстве интерьеров и экстерьеров. Но существует пример репликации, где он приобретает монументальный образ – Павильон Сибирь на ВСХВ (В. А. Ершов, 1939–1940). Перед павильоном стояли гигантские рога изобилия, расположенные на пьедесталах, обращенные друг к другу. Плафон гостиной в гостинице «Советская» в Москве (И. И. Ловейко, В. В. Лебедев, П. П. Штеллер, 1939–1950) это заимствование в стиле архитекторов Адамов. Композиция в круге разделена на восемь секторов, в каждом изображен модуль с канделябром из акантов и узких медальонов с изображением нимф.

Цитирование, репликация и заимствование – это методы интерпретации, которые помогают провести границу между декоративными и монументальными характеристиками гротеска в архитектурном комплексе.

¹ Современный словарь иностранных слов. - М.: Рус. яз., 1993. – С. 683.

² Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Альта-Принт, 2006.

³ Большая советская энциклопедия. - М.: Советская энциклопедия, 1975. Т. 22. – С. 38.