УДК 76.01:76.02

© Е. А. Черная, канд. педагог. наук, доцент
(Санкт-Петербургский государственный
архитектурно-строительный университет)
E-mail: elena.chernaya.75@mail.ru

DOI 10.23968/1999-5571-2017-14-2-54-63

© E. A. Chernaya, Ph.D in Sci. Ped., Associate Professor
(Saint Petersburg State University of Architecture
and Civil Engineering)
E-mail: elena.chernaya.75@mail.ru

КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА НА ПЛОСКОСТИ (на примере графики Дж. Валериани, Дж. Б. Пиранези, М. И. Махаева)

DESIGNING AN IMAGE ON THE PLANE (On the example of graphics by J. Valeriani, J. B. Piranesi, M. I. Makhaev)

Рассмотрено графическое наследие трех художников XVIII в.: Д. Валериани, Дж. Б. Пиранези и М. И. Махаева. Раскрыты три пути конструирования образа в их работах. Представлены выводы сопоставительного линейно-структурного анализа композиции работ трех мастеров. Впервые были использованы не репродукции, а кальки, выполненные с оригиналов гравюр Дж. Б. Пиранези (хранящиеся в Фундаментальной библиотеке СПбГАСУ). На кальках фиксировалась геометрическая структура композиции гравюры (линейные схемы гравюры). В результате исследования выявлен один художественный язык и приемы композиции, присущие Д. Валериани и его ученикам Дж. Б. Пиранези и М. И. Махаеву.

Ключевые слова: образ, композиция, перспектива, гравюра.

The article deals with the legacy of three graphic artists of the XVIII century: two Italian decorators and architects — J. Valeriani and J. B. Piranesi, and Russian engraver M. I. Makhaev. Three ways of constructing the image in their works are revealed. The conclusions of the comparative linear structural analysis of the composition in the works of these three artists are made. For the first time, during the study there were used not reproductions but original prints made from the authentic works by J. B. Piranesi (stored in the Fundamental Library of Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering). On tracing paper, there was fixed the geometrical structure of composition of the engraving (linear schemes of the engraving, which was the basis for the implementation of linear circuits). As a result of the research, it became possible to reveal one artistic language and composition techniques inherent to J. Valeriani and his disciples, J. B. Piranesi and M. I. Makhaev.

Keywords: image, composition, perspective, engraving.

Понятие образ рассматривается с двух позиций: с одной стороны, как «форма отражения окружающей действительности в сознании человека» (художника) [1, с. 150], с другой — как результат процесса конструирования формы и пространства на плоскости (используя изобразительный язык).

На примере графических произведений XVIII века проследим три пути конструирования образа:

1. Идеализация пространства, когда на плоскости фиксируются идеальные представления о пространстве (эталон, образец).

В данном типе композиций становятся значимыми элементы, заполняющие пространство и его границы, приемы их соединения и органи-

зуемое визуальное движение от одного элемента к другому, что можно видеть в рисунках художников семьи Галли Бибиена.

2. Репрезентация, моделирование на плоскости образа пространства по аналогии с существующим с воспроизведением трехмерных связей между заполняющими его архитектурными элементами.

В композиции приобретает значимость фиксация границ существующего пространства и связи между заполняющими его элементами. Художник выделяет лишь часть признаков изображаемой формы и пространства, а другие опускает в целях решения определенных задач (рисунки М. И. Махаева).

3. Гармонизация пространства предполагает согласование, приведение противоположных по качеству «элементов композиции к состоянию зрительной цельности, упорядоченности, слаженности и соразмерности» [1, с. 51], например, визуального движения, формируемого художником в процессе решения пластической композиции на плоскости (при помощи пятен и контрастов) и композиции пространства при помощи перспектив. В гравюрах Дж. Б. Пиранези приведены к визуальному равновесию движения, идущие в глубину (образуемые перспективными ракурсами зданий) и из глубины (формируемые диагональными направлениями на плоскости: силуэтом зданий, компонентами природной среды, тучами, падающими тенями и т. п.).

Итак, рассмотрим первый принцип формирования образа на примере графики семьи художников театров Италии Галли Бибиена, которые на протяжении XVII–XVIII вв. были первыми в искусстве создания театральных декораций в Европе.

В XVIII веке в искусстве господствовали декоративные установки, направленные на раскрытие идеальных представлений об архитектуре и пространствах (площадь, улица, система пространств). Художники-декораторы применяли перспективу для формирования пластического и визуального эффекта «прорыва плоскости в глубину» и движения. «Тема площади с руинами древних зданий часто разрабатывалась художниками Галли Бибиена» [2, с. 264], Карлом и Джузеппе и Франческой. Рассмотрим особенности решения композиции их работ (рис. 1), представленных в каталоге выставки «Дворцы, руины и темницы Джованни Баттиста Пиранези XVIII века» [2].

Границы изображаемого пространства площади фиксировались разнообразными по форме архитектурными зданиями, разделяющими пространство (рисунка) на три части, — ближний, средний и дальний планы (см. рис. 1).

На рис. 1, а можно видеть элементы, участвующие в формировании идеальных образов композиции архитектурного пространства в работах художников Гали Бибиена, — здания и малые архитектурные формы (obelisks, фонтаны). В композиции рисунка задействован один и тот же набор архитектурных форм (см. рис. 1, б).

Здания разнятся по расположению и группировке относительно границ формата и глубины пространства рисунка. Форма зданий видоизменяется при помощи разных комбинаций и членений, но силуэт зданий сохраняет главные признаки исходного образца. Система «членений по вертикали и горизонтали позволяет выявить композиционный замысел, подчеркнуть главные и подчиненные элементы композиции и их соотношения», а также способствует «выражению таких свойств архитектурной композиции, как пропорции, масштаб, ритм» [3, с. 359].

Структуры членений плоскости на рассматриваемых рисунках разнообразны и связаны с пропорциями формата (см. рис. 1, б). Можно предположить, что при активизации в композиции работы границ формата они способствуют формированию разных представлений о пространстве у зрителя.

Композиция работ художников Галли Бибиены многослойна. Для выявления приемов организации цельности в рассматриваемых работах разделим ее на отдельные слои (уровни) и опишем производимые художником в них действия:

- плоскостной слой; решается формальный уровень композиции на плоскости, где происходит согласование свойств и мерных характеристик плоских пятен (их размер, конфигурация, расположение на плоскости, ритм, группировка и т. п.);
- пространственный слой; согласуется композиция реального трехмерного пространства и модели на плоскости с точки зрения адекватности формируемого образа, используя ограниченный набор художественно-выразительных средств и архитектурных форм и элементов: ара, храм, обелиск, арка и т. п. (рисунки художников Галли Бибиены);
- визуальный слой; организуется визуальная композиция (зрительное движение) на плоскости при помощи пластической композиции (при помощи пятен на плоскости) и перспективы.

«В конце XVIII века существовало мнение, что пейзаж — архитектурный или чисто ландшафтный, должен «сочиняться» отчасти с натуры, отчасти с классических образцов (работ художников)» [4, с. 95].

Рисунки гравера М. И. Махаева, лежащие в основе выполнения 12 гравированных листов

Рис. 1. Идеальный город в работах художников семьи Галли Бибиена [2]:
 а — группы архитектурных элементов (храмы, обелиски, аркады и фонтаны), используемые в композиции рисунков, выполненных Карлом и Джузеппе и Франческой Галли Бибиена;
 б — архитектурные композиции с руинами античных зданий, выполненные художниками семьи Галли Бибиена

к плану города Санкт-Петербурга 1753 г., формируют образ «идеального города» и фиксируют визуальные представления о существующей архитектурной среде при помощи перспективы.

Работы М. И. Махаева и других гравюров, выполненные на один сюжет «Проспект в вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук», имеют разные геометрические размеры и пропорции, что затрудняет выявление общих закономерностей композиции при проведении сопоставительного анализа (рис. 2).

Для большей наглядности линейно-структурного анализа мы использовали авторский метод «относительных сопоставлений». Принцип действия метода заключается в наложении исходных рисунков или схем друг на друга; в изменении геометрических размеров форматов относительно одного, взятого за ориентир; в выявлении общих плоскостных закономерностей композиции пятен относительно «единого» формата. Например, если за основу взять схему 1, не меняя ее размеры (формат и изображенные на ней объекты) и наложить на нее схему 2 и 3, изменив их размеры формата по высоте относительно высоты схемы 1, получим первые данные (рис. 3, д). Далее повторно, изменив размеры ши-

рины формата схем 2 и 3 относительно ширины схемы 1, получим вторые сведения (рис. 3, е). Этот метод также можно применить для сопоставления композиции фасадов зданий одного типа, имеющих разное членение для выявления общих закономерностей композиции.

Раскроем принцип работы данного метода на примере анализа условных рисунков и схем силуэтов людей (рис. 4). Если мы механически совместим эти силуэты, то их геометрическая и пропорциональная разница не позволит показать существующие закономерности членения исследуемых форм (см. рис. 4, б) При приведении абриса сравниваемых форм к одной высоте мы выявляем закономерности по ширине, а если к одной ширине — закономерности по высоте (см. рис. 4, в, г).

В результате проведения сопоставительного анализа акварели, гравюры и рисунка авторов О. Элигера, Г. А. Качалова, М. И. Махаева (рис. 5), выявлены следующие закономерности (рис. 6):

1) при увеличении формата работы по ширине в структуре композиции добавляются элементы (доминанты), членящие плоскость на зоны, выявляющие композиционный центр, удерживающий внимание зрителя в его границах действия;

Рис. 2. Образцы графики XVIII в., исследуемые в процессе сопоставительного анализа композиции:
 а — Дворцовая набережная и Третий Зимний дворец. Акварель О. Элигера. Отдел рукописей Российской Академии наук (Рукописный отдел Академии наук СССР); б — Г. А. Качалов. «Проспект вверх по Неве реке от Адмиралтейства и Академии Наук к востоку». 1750–1753 годы. Гравюра по рисунку М. И. Махаева. 1749–1750 г.; в — М. И. Махаев. Проспект вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук. 1749 год. Рисунок. Собрание С. Э. Чобана

Рис. 3. Метод «относительных сопоставлений» на примере сравнения трех схем, имеющих разные форматы и один объект:
 а — объекты, изображенные на схемах, имеют одинаковые геометрические характеристики; б — схема 1; в — схема 2;
 г — схема 3; д — результат сопоставления трех схем относительно схемы 1 по высоте; е — результат сопоставления
 трех схем относительно схемы 1 по ширине

Рис. 4. Метод «относительных сопоставлений» (авторское название) на примере сравнения линейных схем трех людей, имеющих разные пропорции: *а* — сравниваемые элементы; *б* — результат сопоставления трех линейных схем; *в* — приведение размеров сравниваемых элементов к одной высоте; *г* — приведение размеров сравниваемых элементов к одной ширине

2) размеры изображаемых архитектурных зданий и стаффажа увеличиваются в своих размерах при приближении к композиционному центру.

Пропорции формата, композиция (система построения глубины на плоскости) и изобразительные средства влияют на формирование разных представлений, образов пространства у зрителя.

Теперь обратимся к работам Дж. Валериани, Дж. Б. Пиранези и Ф. А. Алексеева и рассмотрим организацию визуальной композиции на плоскости, где зрительное движение ограничивается и направляется ведущей системой перспективы.

Итальянский живописец-декоратор Джузеппе Валериани был учителем архитектора Дж. Пиранези, и во многих гравюрах его ученика можно видеть «темы и приемы современной сценографии», «сценическую точку зрения с угла» [5, с. 209].

Технология выполнения театральной перспективы предполагает размещение точек схода перспективных ракурсов в пределах театральной коробки или границ декораций, а также построение композиции с учетом постоянного уровня высоты линии горизонта. Как эти ограничения проявляются на эскизах театральных декораций?

В процессе анализа композиции рисунка Дж. Валериани был выявлен прием формирования глубины пространства на плоскости при помощи трех планов, определивших группировку

изображаемых форм и членения архитектуры (пропорции, масштаб и ритм).

На рис. 5 границы разделения планов зафиксированы точками схождения перспективных линий зданий, расположенных на разных планах рисунка. Группируясь, точки образуют спиралеобразный ход в глубину пространства рисунка (рис. 7, *а*, *б*). Таким образом, композиция рисунка определена границами глубины пространства, иерархией планов и визуального пути движения в глубину пространства.

Дж. Б. Пиранези и М. И. Махаев предлагают свой путь творческой трактовки приема Дж. Валериани и свое идейно-эстетическое содержание художественных произведений.

В работе Дж. Б. Пиранези «Veduta del Tempio detto della Concordia» точки схождения перспективных линий зданий располагаются на границе изображения. Часть линий направляют зрительное внимание человека по плоскости, закрепив стаффажем начало и конец пути движений в верхней и нижней части формата (элементами архитектуры, людьми, деревьями, животными и тучами) (см. рис. 7, *б*), а далее на контрасте уводит внимание зрителя в глубину пространства гравюры. Таким образом, для усиления пластического чувства глубины мастер противопоставляет фронтальную плоскость визуальному «ходу в глубину», формируемую перспективой.

Рис. 5. Сопоставительный анализ схем, выполненных с репродукций гравюр и акварелей XVIII в.:
 а — схема 1 — «Дворцовая набережная и Третий Зимний дворец», акварель О. Элигера; б — схема 2 — «Проспект
 вверх по Неве реке от Адмиралтейства и Академии Наук к востоку», гравюра Г. А. Качалова; в — схема 3 — «Проспект
 вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук», рисунок М. И. Махаева; г — сопоставление схем 1, 2 и 3
 относительно ширины формата схемы 1 и точки схода перспективных линий на плоскости; д — схема, раскрывающая
 принцип «эффекта поджатия» перспективных ракурсов относительно уменьшения формата по высоте;
 е — сопоставление схем 1, 2 и 3 относительно высоты формата схемы 1 и точки схода перспективных линий на
 плоскости; ж — схема, раскрывающая принцип «эффекта поджатия» перспективных ракурсов относительно
 уменьшения формата по ширине

Рис. 6. Результаты сопоставительного анализа гравюр: а — разные габариты формата с показом распределения в них
 доминант; б — изменения размеров доминант в разных форматах относительно композиционного центра формата
 (относительно горизонтального направления)

Рис. 7. Организация визуальной композиции пространства на плоскости: а — рисунок Дж. Валериани [2, с. 327]; б — схемы, раскрывающие принцип искусства театральных декораций, организацию визуального движения в композиции с учетом границ рисунка; в — калька с гравюры Дж. Б. Пиранези «Veduta del Tempio detto della Concordia» из серии «Виды Рима», хранящейся в Фундаментальной библиотеке СПбГАСУ; г — принцип «контраста направлений» на плоскости и перспективных линий идущих в глубину пространства гравюры, заложенный в организацию композиции Дж. Б. Пиранези «Veduta del Tempio detto della Concordia»; д — гравюра Г. А. Качалова по рисунку М. И. Махаева «Проспект вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук»; е — схема организации геометрической структуры гравюры Г. А. Качалова по рисунку М. И. Махаева «Проспект в вверх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук»; ж — Ф. Я. Алексеев «Вид на Михайловский замок и площадь Коннетабля»; з — схема организации геометрической структуры композиции работы Ф. Я. Алексеева «Вид на Михайловский замок и площадь Коннетабля»

Рис. 8. Bernardo Bellotto «Veduta di Roma con il Tevere a San Giovanni dei Filorentini» [7, с. 150]: а — схема схождения перспективных ракурсов зданий на картине (схема, выполнена Giorgio Marini); б — схема схождения диагональных направлений на картине, не зафиксированных исследователем Giorgio Marini

Эскиз к гравюре Г. А. Качалова, выполненный М. И. Махаевым и скорректированный Дж. Валериани «Проспект в верх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук», не сохранился. На основании рассмотрения эскизов, ставших основой гравюр (они представлены в труде К. В. Малиновского [6]), мы будем считать, что

анализируемая гравюра К. А. Качалова отражает композиционную структуру рисунка несохранившегося эскиза М. И. Махаева.

В гравюре «Проспект в верх по Неве между Адмиралтейством и Академией наук» М. И. Махаев предлагает иной путь решения композиции, чем у Дж. Б. Пиранези, — привязку геометриче-

ской структуры работы к композиционному центру (зоне сосредоточения визуального внимания зрителя — фрегат). Эта зона будет служить ориентиром в пространстве гравюры в процессе анализа (см. рис. 7, д, е).

Дальнейшее развитие приема Дж. Валериани можно видеть, например, в работе Ф. А. Алексеева «Вид на Михайловский замок и площадь Коннетабля». Живописец разделяет пространство картины на два плана, к линии их сопряжения (разделения) он приводит точки схождения перспективного ракурса зданий (см. рис. 7, ж, и).

Традиция применения нескольких точек схода и выведение ракурса плоскостей зданий к границам формата (прием Дж. Пиранези) применен в работе его современника венецианского художника Б. Беллотто (см. рис. 7). На рис. 8 представлена картина «Veduta di Roma con il Tevere a San Giovanni dei Filorentini» с несколькими точками схода перспективных ракурсов зданий, схематично зафиксированных исследователем Giorgio Marini [7, с. 150], которая в своей статье рассмотрела именно этот аспект. На картине также существуют другие диагональные направления, образуемые кровлями зданий, направленные не в глубину формата, а из глубины (на рис. 8 эти новые линии показаны желтым цветом).

Обобщая все вышесказанное, на примере графических работ художников XVIII века показаны три пути конструирования образа на плоскости: идеализация (Галли Бибиена), репрезентация (М. И. Махаев) и гармонизация пространства (Дж. Б. Пиранези). Можно сделать следующие выводы:

1. Рассмотренные примеры свидетельствуют о том, что образ является результатом конструирования и графического моделирования формы и пространства на плоскости при помощи спектра приемов, ограниченных изобразительной системой и композиционным мышлением художника.

Независимо от вида пластического искусства приемы решения композиции в декорациях, гравюре, живописи, а также в архитектуре общие.

2. Композиция исследованных работ XVIII в. имеет многослойную структуру. Каждый ее слой переплетен с другими слоями. Для проникновения в закономерности ее организации необходимо исследовать как отдельно каждый его слой, так и синтез слоев (композиционные закономер-

ности, возникающие при наложении слоев, в полифонической композиции).

3. Художники, о которых шла речь в статье, применяя единый язык графики или решая изобразительную задачу средствами рисунка, представляют следующие структурные приоритеты в композиции: на границе; плоскости; глубине пространства; разделении пространства, что влияет на формирование разных образов пространства.

Библиографический список

1. Власов В. Г. Иллюстрированный художественный словарь. СПб.: АО «ИКАР», 1993. 272 с.
2. Дворцы, руины и темницы Джованни Баттиста Пиранези и итальянские архитектурные фантазии XVIII века: каталог выставки / сост. А. В. Ипполитов, М. Ф. Коршунова, В. М. Успенский. Государственный Эрмитаж. 8 декабря 2011 – 25 марта 2012. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2011. 400 с.
3. Юсупов Э. Ю. Словарь терминов архитектуры. СПб.: Анатолия, 2014. 384 с.
4. Гавричков А. А. Влияние изобразительных искусств на архитектурную графику // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Вып. V. Л.: АХ им. И. Е. Репина, 1975. 157 с.
5. Кантор-Казовская Л. Современность древности: Пиранези и Рим / пер. с англ. Кирилла Асса. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 368 с.
6. Малиновский К. В. Михаил Иванович Махаев. СПб.: Круга, 2008. 224 с.
7. Marini G. Il fiume e il castello: precisazioni sul viaggio romano di Bernardo Bellotto // *Artibus et Historiae*. Vol. 12. № 24. 1991.

References

1. Vlasov V. G. *Illyustrirovannyi khudozhestvennyy slovar'* [Illustrated art dictionary]. Saint-Petersburg, IKAR Publ., 1993, 272 p.
2. *Dvortsy, ruiny i temnitsy Dzhovanni Battista Piranezi i ital'yanskije arkhitekturnye fantazii XVIII veka: katalog vystavki* [Palaces, ruins and dungeons by Giovanni Battista Piranesi and Italian architectural imaginations of the 18th century. Exhibition catalog]. Compiled by Ippolitov A. V., Korshunova M. F., Uspenskiy V. M. State Hermitage Museum. December 8, 2011 – March 25, 2012. Saint-Petersburg, Hermitage Publ., 2011, 400 p.
3. Yusupov E. Yu. *Slovar' terminov arkhitektury* [Dictionary of terms of architecture]. Saint-Petersburg, Anatoliya Publ., 2014, 384 p.

4. Gavrichkov A. A. *Vliyanie izobrazitel'nykh iskusstv na arkhitekturnuyu grafiku* [Influence of the fine arts on architectural graphics]. *Problemy sinteza iskusstv i arkhitektury – Problems of synthesis of arts and architecture*, iss. V. Leningrad, Academy of Fine Arts named after I. E. Repin, 1975, 157 p.

5. Kantor-Kazovskaya L. *Sovremennost' drevnosti: Piranezi i Rim* [Modernity of antiquity: Piranesi and

Rome]. Transl. from English by Kirill Ass. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, 368 p.

6. Malinovskiy K. V. *Mikhail Ivanovich Makhaev*. Saint-Petersburg, Kriga Publ., 2008, 224 p.

7. Marini G. Il fiume e il castello: precisazioni sul viaggio romano di Bernardo Bellotto. *Artibus et Historiae*, 1991, vol. 12, no. 24.