

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖИВОПИСНОГО ЭТЮДА ИНТЕРЬЕРА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX–XX ВЕКОВ

Рассматриваются этюдные интерьеры в живописи русских мастеров 19–20 веков. Анализируются способы выделения главных элементов пространства и быстрого переноса их на холст.

Ключевые слова:

живопись, зарисовка, интерьер, художник, этюд.

Интерьер как жанр в этюдной интерпретации складывается на рубеже XIX–XX вв. В этюдном изображении интерьеров художники находили первоначальные наброски для картин. К написанию подобных этюдов обращались В.В. Верещагин; передвижники К.В. Лебедев, А.В. Моравов, П.А. Родимов, В.Д. Поленов, В.М. Максимов, представители объединения «Мира искусства» А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, М.В. Добужинский, З.Е. Серебрякова, К.Ф. Юон, М.В. Якунчикова, представители «Нового общества художников» А.В. Средин, Н.Ф. Петров, Б.М. Кустодиев, члены «Союза русских художников» К.А. Коровин, С.Ю. Жуковский, С.А. Виноградов, П.И. Петровичев и др.

О проблеме интерьера в живописи на страницах журналов писали В.Ф. Круглов, М.Н. Соколов, Д. Смолев, Э.Я. Лонгинская, Г. Стернин, Т.В. Карпова и др. Исходя из сложившихся представлений, можно сформулировать следующее определение: **живописный этюд в интерьере есть камерное воплощение причастных человеку вещей в пространстве**. Построение пространства интерьера в картине происходит в зависимости от преследуемой художником цели. В подсобном этюде решение интерьера фиксируется не продуманно, а в эмоциональном состоянии, иногда предполагает случайную композицию. В живописи можно рассматривать интерьер русской избы, храмовый интерьер, публичный интерьер, интерьер парадных зал, интерьер художественной мастерской, интерьер жилой комнаты.

В изобразительном аспекте храмовый интерьер имеет этнографическую и историческую ценность. Таковыми являются этюды В.В. Верещагина. Серия этюдов, в том числе интерьеров церквей, привезенных художником из Архангельской и Вологодской губерний, определяет своеобразный тип северной бревенчатой постройки. Архитектурное оформление внутреннего пространства русской деревянной церкви пред-

стает в произведениях В.В. Верещагина космологичным. Явный пример – этюд «Паперть сельской церкви. В ожидании исповеди» (1894), где Верещагину удалось передать через форму интерьерного пространства атмосферу волнующего предстоящего действия для пришедших односельчан.

В другом северном этюде «Внутренний вид деревянной церкви Петра и Павла в Пучуге» (1894) художник прибегает к вертикальной композиции ввиду необходимого изображения колонн русского национального стиля. Художник создает образ за счет глубинной насыщенности и деликатно выписывает сквозь плетеные окна несколько звонких лучей солнца, не разрушая при этом общего вида целостной гармонии храма. Фигурка сидящего поодаль человека сливается со всем интерьером, она является важным изобразительным акцентом в композиционном решении и завершает мысль художника.

Этюд «Резной столб в трапезной Петропавловской церкви в селе Пучуги Вологодской губернии» – своего рода художественная зарисовка памятника зодчества, здесь интерьер служит фоном для главной идеи. Верещагина интересовали резьба и иконопись храмов. Это также подтверждает этюд «Врата Сольвычегодского собора» и этюд «Иконопись церкви в Бело-Слуде» (1894), где художника привлекли своей строгостью характерный для ранних сельских храмов простой тябловый иконостас.

Интерьеры В.В. Верещагина поражают точностью рисунка, изящной проработанностью. Маленький размер работ усиливает впечатление камерности. Вот что сам художник пишет в своем дневнике: «Я лично полагаю, что... не учиться на живой летописи истории мира – значит вырвать самые интересные страницы из книги своего бытия» [5, с. 7].

Этюды из других поездок, к примеру «Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского» (1888), несколько отличаются композици-

онно. В данном этюде Верещагин вносит в пространство фигуры прихожан, что вовсе не делает этюд открытой жанровой картиной, потому, как главенствующую роль занимает внутренний вид постройки бывшего монастыря с неповторимым очертанием стенных перекрытий и игуменским местом. Излюбленным приемом во многих этюдах художника становится распределение в большом темном пятне акцентов света, что хорошо выражено и в этой работе.

В этюде «Иконостас церкви Святого мученика Иоана Богослова на Ишне, близ Ростова Ярославского» (1890) художник демонстрирует нам Царские врата времени Ивана Грозного. В этой работе Верещагин концентрирует все внимание зрителя на центральном инвентаре. Он выписывает аналой с парчовой ризой, как бы из сумерек выхватывает горящие блики золоченых лампад и подсвечников и объединяет их Царскими вратами, тем самым композиционно усиливает центральную часть этюда.

С этюдами русского севера можно сопоставить цикл восточных работ художника. В картине «Япония. Храм в Токио» передано великолепие убранства алтарной части. Праздничность, торжественность, нарядность интерьера японского храма символизирует общение с божеством. Как и в изображении «Иконостаса в церкви Иоана Богослова», в данной работе Верещагин пишет позолоту алтарных врат и храмовую отделку на «черном» фоне, что производит эффект богатства и величия. В этюдах русской церкви несмотря на богатое убранство, Верещагин подчеркивает внутренний аскетизм.

В этих этюдах парадность и красочность и нарочитость атрибутов божеств, представляющих буддийскую религию, изображается художником как прямое функциональное значение. В этюде-зарисовке «Непал. Молитвенный барабан» (1875) Верещагин не заполняет полностью холст, художник фиксирует случайно взволновавший его момент. В этюдах «Статуя Вишну в храме Индры в Эллоре» и «Три главных божества в Буддийском монастыре Чингачелинг в Сиккиме» (1875) внимание художника сосредоточено на скульптурных изображениях Будды как самоцели, вне окружения. Здесь нет прямого изображения интерьера, и из-за этого в этюдах теряется чувство внутреннего пространства. В полотне «Вход в храм Никко» (1903) Верещагин точно определяет перспективу внутреннего строения ансамбля и приемом четко выложенных линий прониженно и сдержанно передает идею картины.

Этюды интерьеров русской избы популярны в творчестве многих живописцев. Излюбленным мотивом становятся изображения русских печей, красного угла в избе, или место детской с люлькой. В акварельном этюде «Деревенская божница» (1883) В.И. Суриков запечатлевает иконостас сельского молитвенного дома. Василий Иванович, как и во многих своих акварелях, разрабатывает заинтересовавший его фрагмент. Укладывая краску цветными мазками, художник как бы создает мозаику из лоскутков, обрисовывает образа в окладах с рушниками и лампадами. Интерьер скромной обители в этюде художника воспринимается празднично. Совершенно по-иному вид дореволюционной крестьянской избы пишет В.Д. Поленов в этюде «Интерьер крестьянской избы». Художник весьма сдержанно в цвете изображает жилище бедняка, практически гризайлью, мягко, широко и пластично, охватывает внутренний вид избы. Поленов показывает мрачность и нищенскую атмосферу интерьера, в контраст звонкому пятну света в небольшом окне, тем самым, завершает композиционно произведение. В акварельной работе «В северной избе» (1889) художник избирательно концентрирует внимание зрителя на русской печи как главного центра и места в крестьянском доме. С одной стороны поленовский этюд это самостоятельная художественная зарисовка, с другой фиксация предмета быта и этюд для большой картины. Аналогично воспринимается этюд Максимова «Крестьянская изба» (1869) с изображением русской печки, где живописец сосредоточил все внимание на деталях и предметах утвари.

Противопоставлением интерьерных этюдов крестьянской избы у В.Д. Поленова служат кремлевские этюды царских палат. Поленов обращается к изображению теремной древнерусской архитектуры, ее нарядному одеянию. При написании «Золотых царициных палат» (1877) художника интересовала внутренняя архитектурная конструкция. Поленов в композиционном решении заостряет внимание на рисунке сводов и арочных окон. Художник словно любит узорчатой росписью палат, изысканной богатой отделкой и неповторимой эстетикой русского прикладного искусства. В своих этюдах ковровыми красочными узорами и декорировании царских хором Поленов словно пытается привлечь внимание к проблеме возрождения традиций древнерусского прикладного искусства. Хотя этюды кремлевской тематики Поленов не использовал в своих произведе-

дениях, тем не менее эти яркие и тонкие в изображении вещи стали образчиками для исторических замыслов и композиций художников – наследников традиций творчества Поленова.

В 90 годах XIX в. модным становятся изображения публичных интерьеров, кафе, кабаков. Французская атмосфера накладывает отпечаток на творчество К. Коровина, в стилистике которого сочетаются и импрессионизм и модерн. В картине «Парижское кафе. Утро» (1890-е) интерьер непрерывно связан с пейзажем. При этом данную работу нельзя отнести к жанровой сцене. В композиции хорошо передано ощущение утра и уличной пустоты. Колористической сдержанностью Коровин выражает привычное для официантов состояние раннего пробуждения.

В начале XX в. всплески импрессионизма в русском искусстве изменили живописное содержание картин и в целом повлияли на манеру их исполнения. Поощряется цветовая насыщенность работ живописцев С.Ю. Жуковского, Л.В. Туржанского, Л.И. Петровичева, С.А. Виноградова – художников, утвердивших этюд-картину на пленэре. В творчестве московских живописцев этюд становится самоцелью и в интерьерном жанре. У многих живописцев интерьер гармонично объединяет пейзаж и натюрморт. Веранда старой усадьбы дома изображается как часть интерьера или вид из окна, как воздушный коридор участвует в завершении пространства.

В большей мере своей неординарностью отличается Жуковский. Любовь Жуковского к пушкинской эпохе останавливает его в усадьбе Брасово. В усадебных интерьерах Жуковского чувствуется дух времени и уклад ее обитателей. Предметное наполнение в работах Жуковского богато и разнообразно. В картинах живописца сочетаются и парадность, и камерность.

В некотором роде, Жуковский приближается к традициям венециановской школы, но переиначивает образ в пространстве и перестраивает их в свой неповторимый стиль. Лучшие произведения художника «В комнате» (1920), «Малая гостиная в имени Брасова» (1916), «Былое. Комната старого дома» (1912), перенасыщены деталями, и поэтому в картинах теряется художественный образ. Например, в «Интерьере библиотеки старого дома» Жуковский раскрывает себя как истинный колорист. Мы видим насыщенную по краскам картину, со множеством ярких активных оттенков и бликов на полированном столе, расположенном на переднем плане. Отка-

завшись от многочисленных элементов в деталях, работы художника, приобретают форму этюдной выразительности, что убедительно доказывает ценность этюда. Это хорошо отражается в произведении «Радостный май» (1912). Картина наполнена жизнью и чувством весны, солнечного света. Легко и свободно Жуковский пишет кулисы деревянных стен, не «утяжеляя» их, оставляет кое-где подмалевочные просветы, что наполняет всю картину воздухом. Так же непосредственно написана мебель и картины, размещенные на стенах.

Этюд «В старом доме» (1913) написан живо и быстро. В этой работе происходит взаимодействие вечерней синевы за окнами и теплым комнатным светом. Брошенная шаль на кресле и женский портрет на стене придают лирическое настроение и немного вечерней грусти от былых воспоминаний. В этюде «Последний луч» Жуковский изобразил рабочий кабинет, возможно творческого человека. Проникающий в комнату неяркий свет создает атмосферу обыденности. В этом этюде Жуковский наделяет эстетической ценностью простые вещи, окружающие человека.

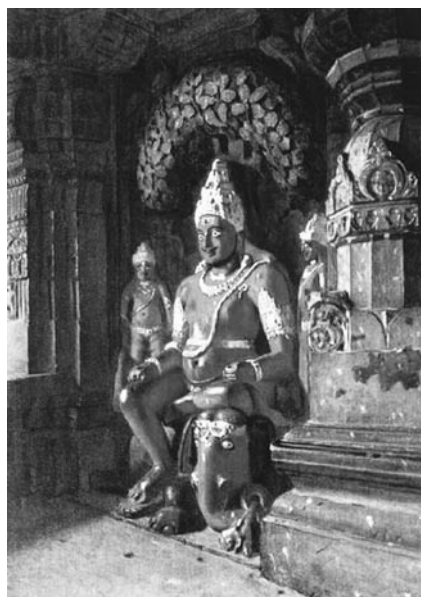
В работе «Весенние лучи» (1913) больше отводится площади пола и этим усиливается глубина интерьера. Мерцание, еще не достаточно яркого света, распространяется на подоконники, стены, мебель, и с помощью этого в комнате ощущается весна.

Мотив окна – это образно-смысловой элемент, он объединяет почти все интерьерные работы Жуковского. Сама картинность происходящего за окном неразрывно связана с действом, совершающимся внутри комнаты. В произведениях Жуковского органичность пейзажа и интерьера складывается и благодаря этюдной импровизации. Аналогичный мотив можно рассмотреть в картине К.Ф. Юона. «Августовский вечер. Последний луч» (1948). Экспансивные и синтетические черты русского модерна отразились во многих работах художников начала века. Интерьеры у Л.Н. Бенуа, Л.С. Бакста, С.Ю. Судейкина, В.Э. Борисова-Мусатова и многих других художников Серебряного века приобретают черты личной фантазии и собственного отображения реальной среды.

В парадных интерьерах художники постепенно отходят от строгих архитектурных форм и уже в начале XX в. воспринимают пространство своеобразно. Со временем к логическому упрощению приходит А.В. Средин, мастер виртуозного написания старинных вещей в интерьере. В картине «Портретная в имени Гонча-



В.В. Верещагин. Внутренний вид церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова Ярославского. 1888.



В.В. Верещагин. Статуя Вишну в храме Индры в Эллоре.



В.М. Максимов. Крестьянская изба.



С.Ю. Жуковский. Бывшее. Комната старого дома. 1912.



В.Д. Polenov. Золотая царицина палата. 1877.



Р. Фальк. Красная мебель. 1920.

ровых «Полотняный завод» Калужской губернии» (1900-е гг.) Средин почти эскизно, раскидывая пятна, подчеркивает этюдной манере предметы интерьера. Это также хорошо заметно в этюде «Дворец в Архангельском. Зал Гюбера Робера» (1919), где художник не придерживается точной детальной фиксации. Мастер увлечен пластикой живописи и равновесным расположением предметов в пространстве зала. В «Дворцовом интерьере» (1910) всю роскошь Средин объединяет, смягчает жесткий блеск предметного золочения, списывает ненужные блики. Работа выполнена на картоне (где поверхность тянущая), что усиливает в этюде состояние мягкого окутывающего полумрака.

Интересным и своеобразным представляется интерьер в этюде М.В. Якунчиковой «Чехлы» (1907). Художница обращается к изображению парадной залы. Интерьер не выписывается детально. Архитектурные мелочи, мебель в авторской задумке обволакиваются пластично и идейно. Ступля в чехлах выглядят цельно и лаконично как аллегорические образы людей. Композиция картины делится диагональю, верхняя часть наполнена, а нижняя свободна. Справа сверху необходимым большим пятном находится объемная люстра, удерживающая угол. Достаточно места Якунчикова отдает паркетному полу с мягким отражением от мебели. В картине хорошо передана плановость, и дальний свет из окон добавляет воздуха. В общем колорите и цельном решении Якунчикова осовременила интерьер, достигла выразительности и смыслового созвучия.

Сюжет этюда Л. Туржанского «Интерьер» (1910) сопоставим по художественной выразительности с интерьером Якунчиковой. Художник также придерживается общего

колористического строя и ясности композиций. В логическом искажении столешницы происходит приближение этюда к стилю новых течений и направлений, замеченных так же в натюрморте П.П. Кончаловского «Комната в Испании» (1910), где чувствуется отголосок ваноговского влияния.

Сочиненные декорации, формирование предметной среды происходит через внутреннее осознание действительности трансформированной в собственные выраженные мысли, иногда через стилевые приемы. Упрощенность, этюдность в совокупности с пластическими возможностями становятся близки и сегодняшней модификации. Изысканность в творчестве «миriskусников» сменяется жесткими и острыми формами экспериментального характера, «авангардистов». Таким воспринимается интерьер Р.Р. Фалька «Красная мебель» (1920), где этюдность – своего рода прием, подача, эмоциональная степень выразительности. Насыщенность, острота, тревожность, в картине отражает вызов человека своему времени. В картине «Красная мебель» интерьер и натюрморт взаимосвязаны. По сравнению с реалистичным изображением «Красной комнаты» (1939) Жуковского, где цветовое напряжение сдерживается вертикалями окна, шторами, арочным абрисом предметов и зеленью пейзажа, психологическая вещь Фалька драматична, беспокойна в семиотичной взрывной динамике.

Этюды интерьеров как самостоятельные произведения представляют для искусства не меньшую ценность, чем законченные картины, так как наполнены исторической правдивостью и поэтикой, а внутреннее убранство интерьера отражает душевный мир человека, героя произведения.

Список литературы:

- [1] Горелов М.Н. Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество. – М.: Искусство, 1982. – 271 с.
- [2] Интерьеры в русском искусстве / Альбом; В.М. Володарский и др.; вступ. ст.: Н.В. Розанова и др. – М.: Искусство, 2002. – 207 с.
- [3] Круглов В.Ф. Вновь атрибутированные интерьерные картины начала XX в. из собрания Государственного Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1998. – М.: Наука, 1999. – С. 433–439
- [4] Лебедев А.К., Солодовников А.В. В.В.Верещагин. – М.: Искусство, 1988. – 206 с.
- [5] На Северной Двине. По деревянным церквям. Изд. 2-е. – М.: И.Н. Кушнерев и К., 1896. – 121 с.
- [6] Северюхин Д.Я. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932) / Справочник. – СПб.: Чернышев, 1992. – 400 с.
- [7] Соколов М.Н. Интерьер в зеркале живописи: заметки об образах и мотивах интерьера в рус. и сов. искусстве. – М.: Сов. художник, 1986. – 228 с.
- [8] Союз русских художников (Москва). Выставка картин (16; 1922). Каталог XVI Выставки картин Союза русских художников: Москва. 1922 г. – М., 1922. – 15 с.
- [9] Смолев Д. В интерьере // Наше наследие. – 2006, № 77. – С. 158–169.
- [10] Степанова Светлана. Мир художника в зеркале мастерской // Русская Галерея. – 2000., № 1/2. – С. 13–16.
- [11] Стернин Г. Изобразительное искусство в жилом интерьере и жилой интерьер в изобразительном искусстве: 1830–1840-е гг. // Искусствознание. – 2000, № 1. – С. 426–440.