



Министерство культуры РСФСР
Объединение «Росреставрация»

Реставрационные нормативы

КАРТИНЫ В ИНТЕРЬЕРАХ
ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ



Москва 1989



Общие вопросы проектирования реставрации
и приспособления памятников



Историко-архивные, археологические
и другие исследования



Экономика, сметы, вычислительная техника



Инженерные вопросы: конструкции, инженерное
оборудование, организация производства работ



Работы по камню и кирпичу; кровли



Работы по дереву



Наружные и внутренние отделочные работы



Монументальная, станковая живопись, скульптура



Предметы прикладного искусства

Гавриш

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
РОССИЙСКОЕ РЕСПУБЛИКАНСКОЕ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
«РОСРЕСТАВРАЦИЯ»

КАРТИНЫ В ИНТЕРЬЕРАХ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

2. КАРТИННЫЕ КОМПОЗИЦИИ

2.1. ВВЕДЕНИЕ

Картинные композиции — это способ художественной организации пространства стены. Отдельные декоративные элементы складываются в гармонизованный композиционный рисунок, образуя самостоятельный эстетический объект — картину. Раздвигая картину — стену же эстетический творческий акт, как и создание самих картин, требующий от автора вкуса, мастерства и умения оперировать сложными пространственными ха...

МОСКВА — 1989

Настоящие методические рекомендации, разработанные архитектором И. А. Киселевым на основании анализа статистического массива иконографических источников и описаний интерьеров в художественной и мемуарной литературе, являются вспомогательным материалом при комплексном воссоздании интерьеров позднего классицизма.

Исследовательская работа по данной теме выполнена автором в В/О «Союзреставрация» по заказу Управления государственного контроля, охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы.

Рекомендации адресованы архитекторам-реставраторам, искусствоведам, музейным работникам, художникам театра и кино, специалистам по современному интерьеру.

Утверждены и рекомендованы к опубликованию Научно-реставрационным советом объединения «Росреставрация» (протокол № 3 от 24 февраля 1988 г.).

1. ОБЩАЯ ЧАСТЬ

Методические ограничения воссоздания интерьеров базируются на посылке несостоятельности, более того, абсурдности идеи абсолютного повторения утраченного подлинника. Иными словами, воссоздать интерьер нельзя. Даже при наличии исходных материалов можно лишь гипотетически приблизиться к стилевому идеалу, и степень приближенности зависит не столько от информационной полноты этого материала, сколько от тематической разработанности воссоздаваемых элементов. Если архитектура интерьера без труда поддается изучению, а часто на памятниках сохраняются подлинные детали (паркет, окна, двери, карнизы, печи), то элементы убранства (драпировки, светильники, картинные композиции) мы можем изучать лишь на материале литературных и иконографических источников.

Для разработки настоящей методики использованы художественная литература и иконография XIX в., главным образом, образцы интерьерной живописи.

В выборку изучаемого материала вошли описания и изображения городских жилых и загородных усадебных домов. Дома городской застройки — большей частью рядовые, со словная принадлежность — дворянские (по преимуществу).

2. КАРТИННЫЕ КОМПОЗИЦИИ

2.1. ВВЕДЕНИЕ

Картинные композиции — это способ художественной организации пространства стены. Отдельные декоративные пятна складываются в геометризованный мозаичный рисунок, несущий самостоятельный эмоционально-эстетический потенциал. Развеска картин — столь же ответственный творческий акт, как и создание самих картин, требующий от автора вкуса, мастерства и умения оперировать сложными пространственными характеристиками.

Картины на стене — тонкий инструмент организации пространства, чуткий барометр художественной насыщенности интерьеров. В эпоху эклектичных и ретроспективных стилевых течений второй половины XIX в., которой принято приписывать недостаток художественного чутья, соблюдается та же умеренность, что и в предыдущие эпохи.

2.2. РЕГУЛЯРНОСТЬ КОМПОЗИЦИЙ

Каждая зона насыщается своей собственной композицией, в пределах каждой из них действуют свои законы структурной организации. Каждая зона заполняется регулярной композицией, как правило, симметричной (иногда несколько симметричных композиций (рис. 1, 2). Однако, в целом стена, будучи асимметричной архитектурно, получает усиление асимметрии за счет разнородных композиций (рис. 3). Эта

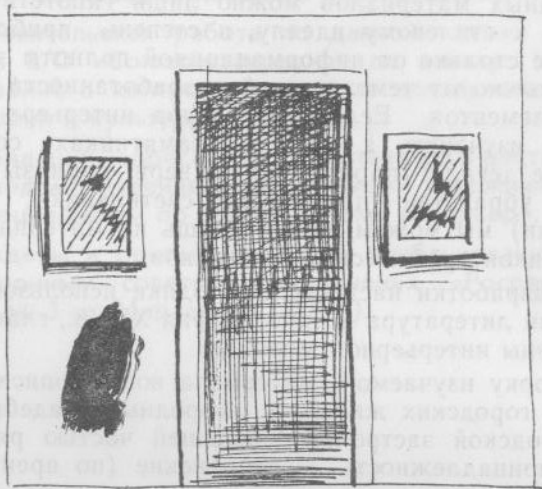


Рис. 1. Комната. Тылная стена. 1850-е гг.¹

общая асимметрия в целом даже в эпоху классицизма не носила антихудожественного характера: общая организация стены, сочетание и совместимость элементов, масштабность, рисунок композиции, напряженность или разреженность пространственных полей — все это создавало целостное, художественно завершенное произведение искусства, стилистически связанное не только с остальными стенами, но и с другими комнатами.

¹ Здесь и далее рисунки автора.

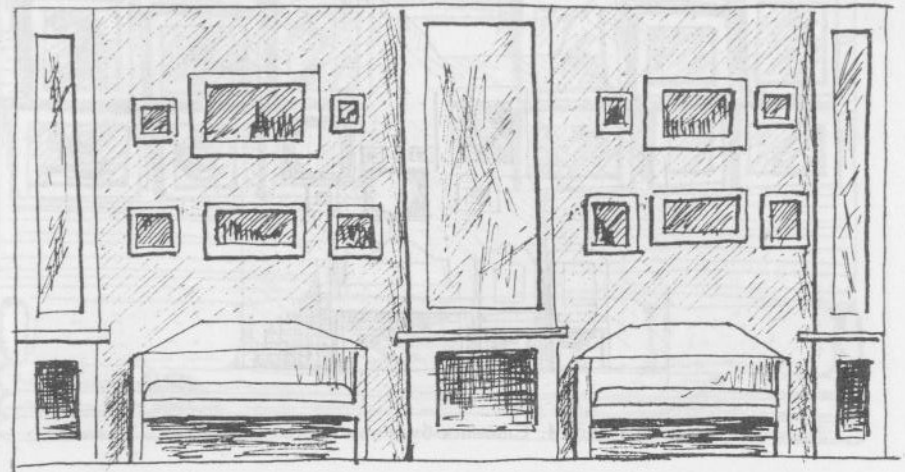


Рис. 2. Гостиная (салон). Тылная стена.



Рис. 3. Комната. Фрагмент боковой стены. 1820-е г.

Во второй половине XIX века развески становятся подчас неопределенными, центричными и нецентричными одновременно. Сочетание в разных рядах сложных композиций более характерно для позднего, послеампирного периода (рис. 4).

Из сложных стеновых композиций можно выделить симметричные, когда две композиционные зоны разделены ками-

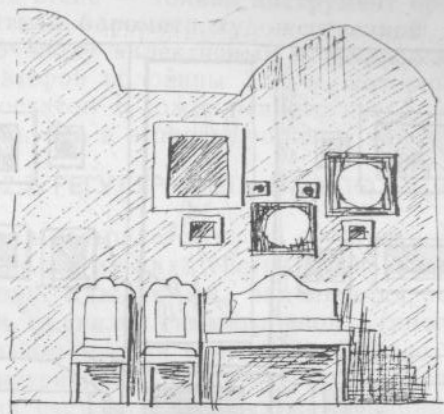


Рис. 4. Спальня-будуар. 1879.

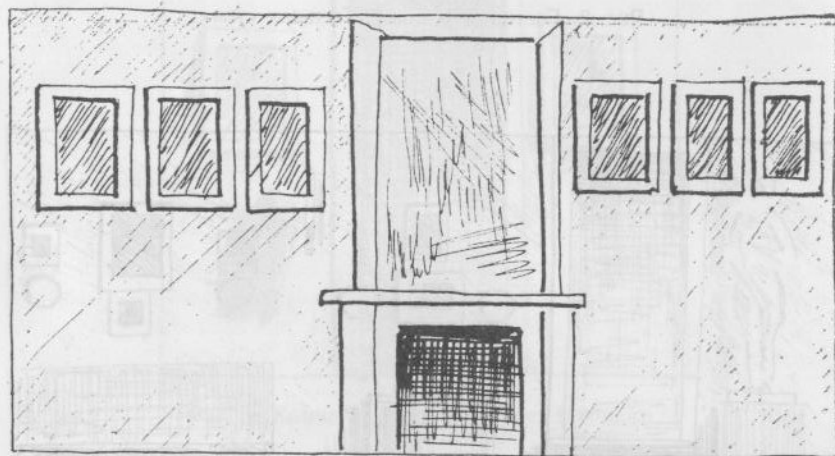


Рис. 5. Комната. Тылная стена. 1827.

ном, дверью или печью (рис. 5, 6). Симметричные композиции картин возможны и при мебели, симметричной по расстановке, но асимметричной по составу (рис. 7).

Композиции стен, разделенных камином или дверью, не образуют абсолютной симметрии, будучи привязаны к разной по масштабу и составу элементов мебели (рис. 8); композиции таких стен удивительно уравновешены: меньшей по

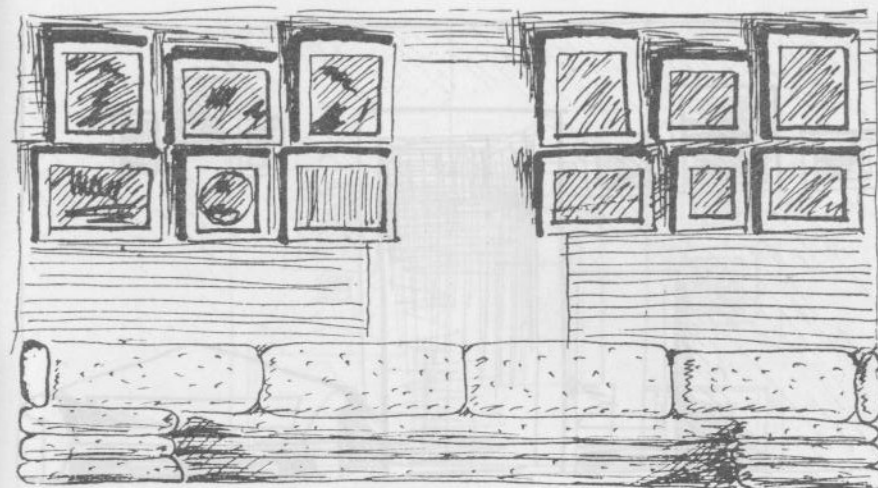


Рис. 6. Диванная. Тылная стена. 1840-е гг.

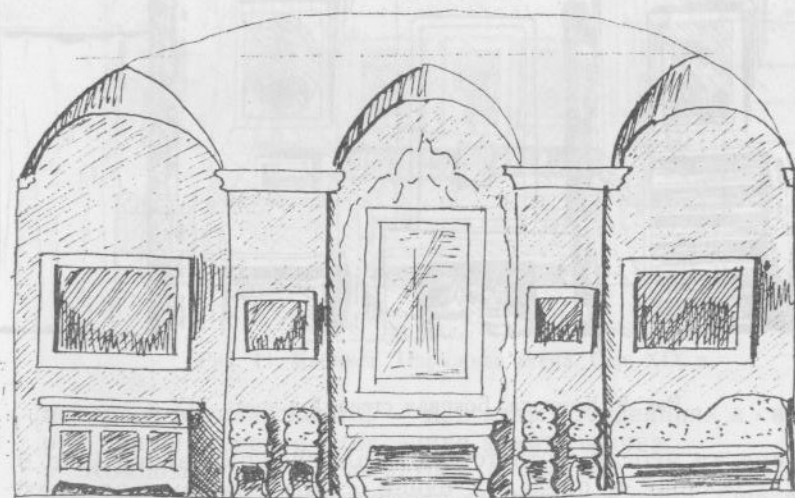


Рис. 7. Гостиная. 1876.



Рис. 8. Кабинет. Боковая стена. 1840.

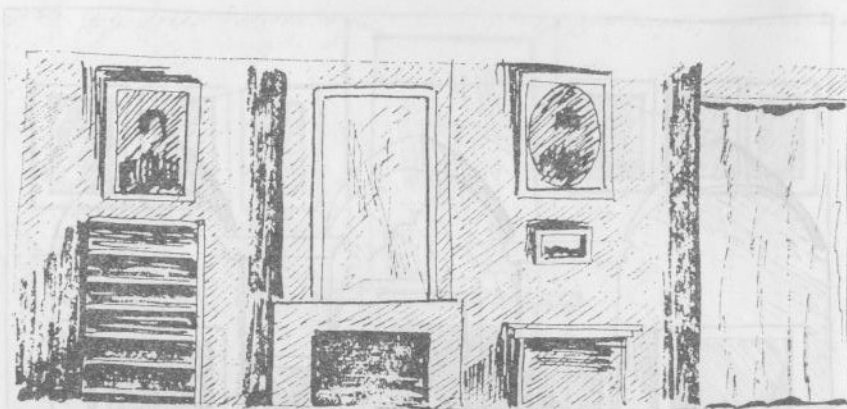


Рис. 9. Комната. Боковая стена. 2-я треть XIX в.

габаритам мебели соответствуют большие композиции (рис. 9, 10). Вообще в пределах одной стены каждому предмету мебели соответствуют свои композиционные группы картин, что в целом не делает стену симметричной, но приводит в гармоничное равновесие массы и организует пространство стены с весьма выраженной характерной регулярностью. В начале XX в., когда главенствовали, противоборствовали и переплетались два мощных стилевых направления —



Рис. 10. Кабинет. 1856.



Рис. 11. Кабинет. Наружная стена. Сер. XIX в.

модерн и неоклассицизм, — при явных тенденциях к симметрии общая стеновая композиция асимметрична.

Композиционная асимметрия в простых случаях в обычных жилых домах естественна и непринужденна. Она порой кажется небрежной, но с непременным соблюдением масштаба, соответствия функциональной зоне комнаты, жанру картины, ее высоте над полом, а потому не вызывает раздражения, недоумения или ностальгии по поводу незыблемости принципов классицистической симметрии (рис. 11, 12).



Рис. 12. Гостиная. Тыльная стена. 1807.



Рис. 13. Комната. Сер. XIX в.

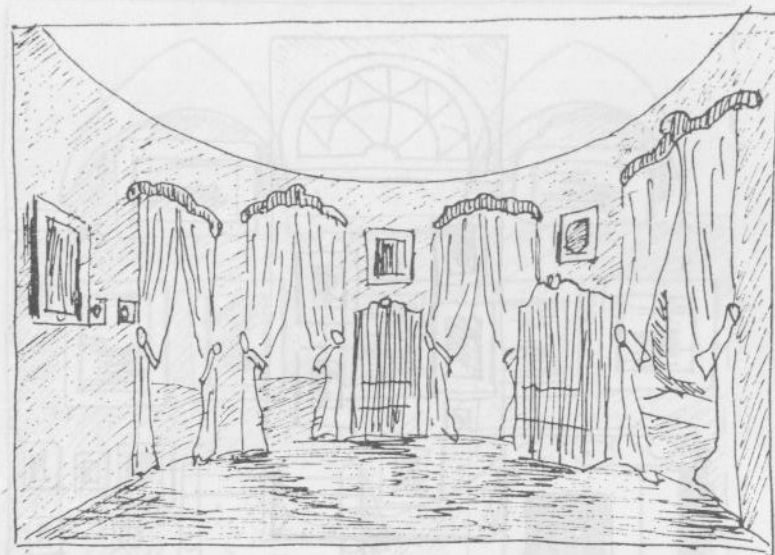


Рис. 14. Овальная комната. 1879



Рис. 15. Кабинет. Тыльная стена. 1856.



Рис. 16. Альков. Боковая стена. Сер. XIX в.

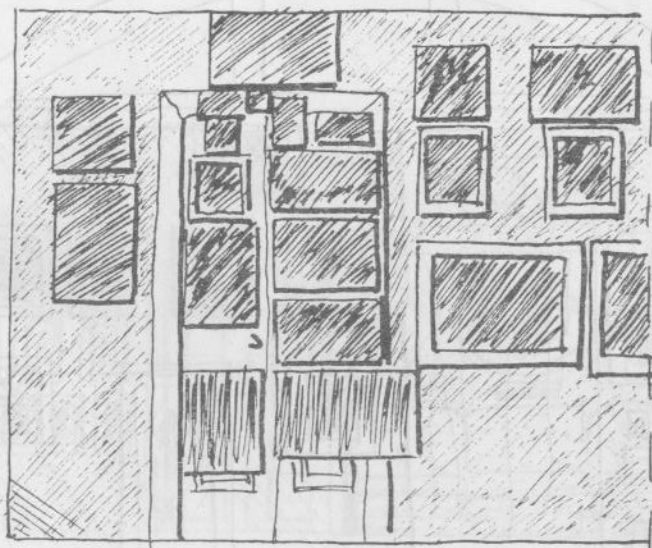


Рис. 17. Мастерская художника. Боковая стена. 1-я четверть XIX в.

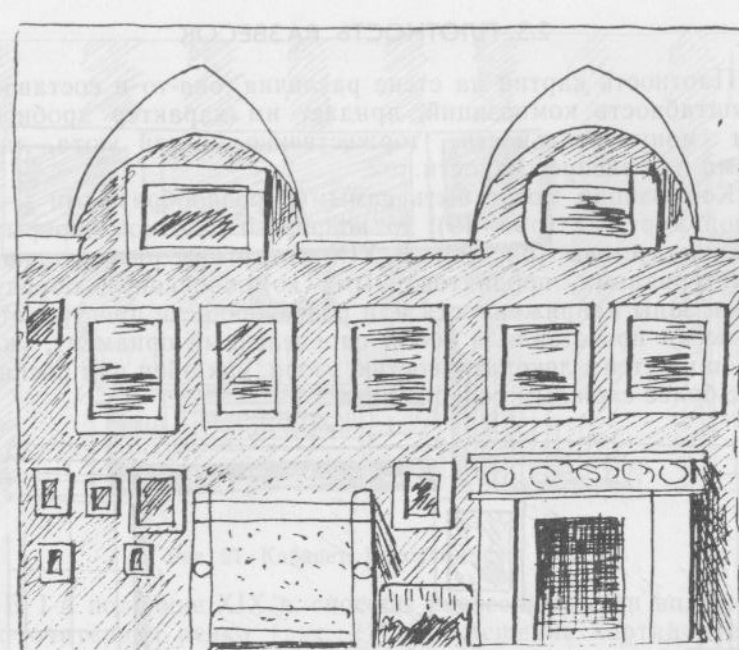


Рис. 18. Кабинет. 1851.

К характерным асимметричным стеновым композициям прежде всего можно отнести случай асимметрии боковой стены гостиной, когда в малом и большом простенке размещены самостоятельные композиции (рис. 13). В простенках над разной мебелью — различные картинные композиции (рис. 14, 15). Если вдоль стены поставлены и диван, и стол, то над каждым из них — картина, соответствующая масштабу мебели (см. рис. 10).

Сложные арегулярные композиции могут быть в алькове (непарадная, недоступная постороннему взгляду стена, рис. 16) или на двери в мастерской художника (рис. 17), где стабильность развески постоянно нарушается, и, вместе с тем, композиция эта вполне поддается классификационному анализу: двухчастная, многоядная с тенденцией к центричности (верхняя десюдепортная картина).

Кабинет может быть насыщен картинами самых разнообразных размеров, никакой особо регулярной или симметричной композиции они не составляют, однако в развеске ощущается нарочитая случайность и неуравновешенность (рис. 18).

2.3. ПЛОТНОСТЬ РАЗВЕСОК

Плотность картин на стене различна, она-то и составляет масштабность композиций, придает им характер дробности или монументальности, торжественности или уюта, лаконизма или экспрессивности.

Композиции могут быть самыми разнообразными — от одной картины (рис. 19) до коврового плотного покрытия плоскости стены (рис. 20). В XIX в. картины развешиваются с интервалами, продиктованными компоновкой и образующими зоны напряженности или разреженности пространства. Развеска представляла собой определенный орнамент, украшающий стены декоративностью узора, как обои или росписи, но с более сложным содержанием.



Рис. 19. Гостиная. Тыльная стена. 1834.

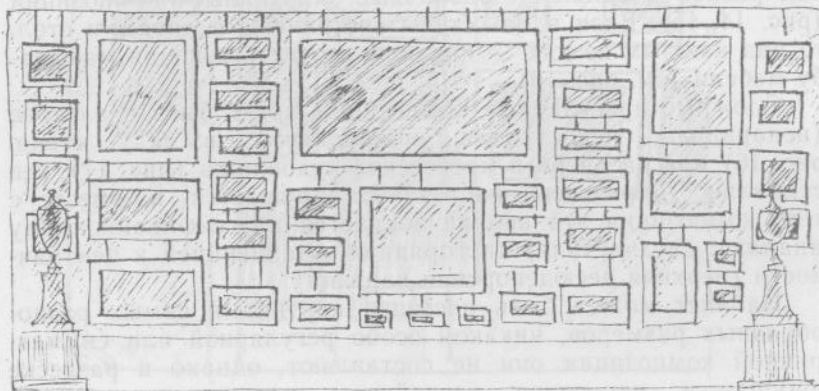


Рис. 20. Картинная. Тыльная стена. 1838.

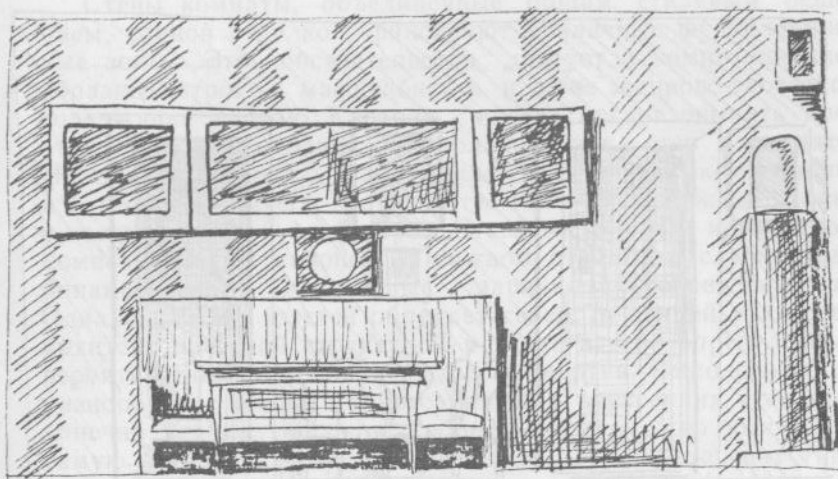


Рис. 21. Кабинет. Боковая стена. 1841.

В 1-й половине XIX в. способы развески картин в плотную исключительно редки (рис. 21). Размещение картин в едином панно (шпалерная развеска) характерно для 1-й половины XVIII в.

2.4. ЗАВИСИМОСТЬ ОТ АРХИТЕКТУРЫ ИНТЕРЬЕРА

В XIX в. архитектурные руководства стали требовать взаимную архитектурную соподчиненность различных элементов. В интерьерах такую соподчиненность относили к окнам и внутренним дверям. Их верхние косяки, притоки, рассветы должны были находиться на одном уровне. В значительной мере требований регулярности коснулось и убранство интерьеров, в частности, картин. Верхний обрез картин нередко старались привести в строгое нивелирное соответствие с верхом дверей (рис. 22). Придерживались этого принципа не всегда, чаще композиции подчинялись иным законам, они приводились в соответствие с масштабом стены и заполняемым пространством, или в соответствие с другим элементом интерьера и мебели.

Во второй половине XIX в., когда стиливыми ограничениями классицизма можно было пренебречь, картины и композиции перестали строго следовать указаниям архитектуры интерьеров. Происходило это не из небрежности и не из нарочитого протеста отжившей регулярности — просто перестали придавать этому значение.

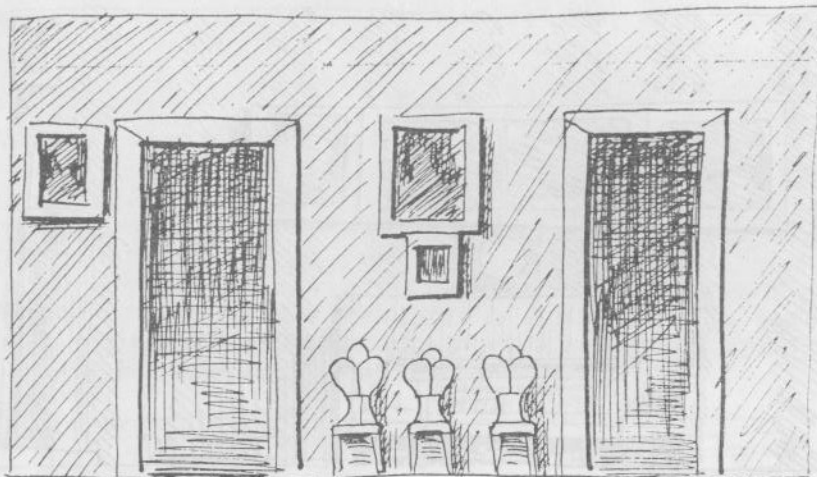


Рис. 22. Зал. Боковая стена. 1850-е гг.

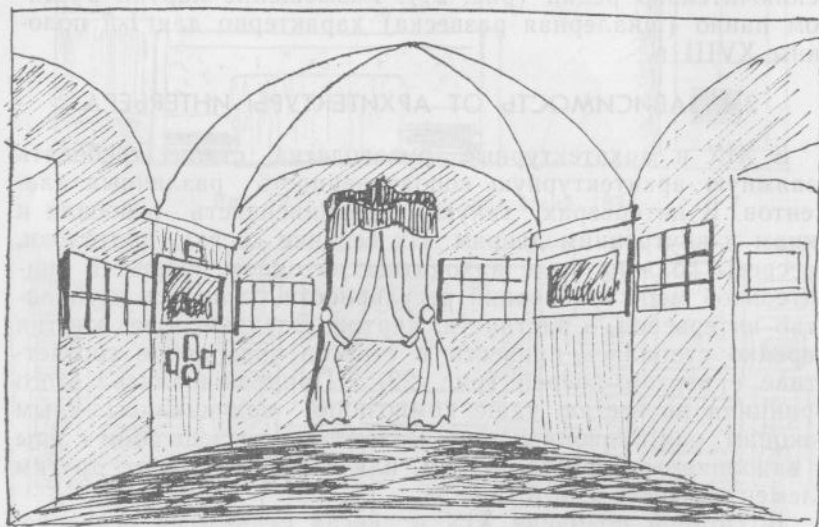


Рис. 23. Кабинет. 1862.

Архитектура сводчатых помещений диктует свои принципы развески: в нишах, на пилонах, в распалубках (рис. 23).

Стены комнаты, объединенные общим стилевым решением, единой отделкой, фиксируют различные функциональные зоны. Это обстоятельство диктует и композиционно-образный строй, и масштабность, и даже жанрово-сюжетное содержание картин. Картины могут организовывать пространство только одной или только двух стен в комнате. На смежных стенах, как правило, различные композиции, и в этом нет ничего противоестественного: у каждой зоны, у каждой стены — свой образ. Стена не является источником композиционных канонов: в каждом отдельном случае комбинационные и габаритные варианты непредсказуемы. Однако каждая из стен обладает своей, присущей только ей архитектурной структурой и несет в себе определенный вероятностный потенциал развески картин. Типологическое разнообразие архитектурного решения внутренних стен бесконечно велико, однако из общего числа можно выделить самую широкую и представительную группу комнат типа гостиной или кабинета. Рассмотрим ее отдельные стены.

2.4.1. СТЕНОВЫЕ КОМПОЗИЦИИ

2.4.1.1. НАРУЖНАЯ СТЕНА

Наружная стена прорезана окнами: одним, двумя, тремя. Простенки не обязательно одинаковой ширины, особенно в непарадных комнатах, поэтому симметрия картинной композиции возможна не всегда, наружная стена часто бывает композиционно организована арегулярно.

Если наружная стена прорезана одним окном и простенки равны между собой, то композиции правого и левого простенка стремятся к симметрии (рис. 24). При этом композиция каждого простенка может существовать самостоятельно, обладая внутрисконструктурной симметрией (рис. 25). Порой организуется общая композиция стены, когда центром симметрии является вертикальная ось окна. В этом случае простеночная композиция не обладает самостоятельной жизнеспособностью (рис. 26).

Когда простенки неравнозначны по ширине, в больший из них помещается картина или несколько картин (рис. 27, 28). Картина может быть помещена и в меньшем простенке, и это всегда бывает оправдано (рис. 29, 30, 31). Например, в случае, когда меньший простенок находится перед рабочим столом, т. е. перед глазами сидящего за столом, а больший простенок непрезентабелен, к тому же большую часть вре-

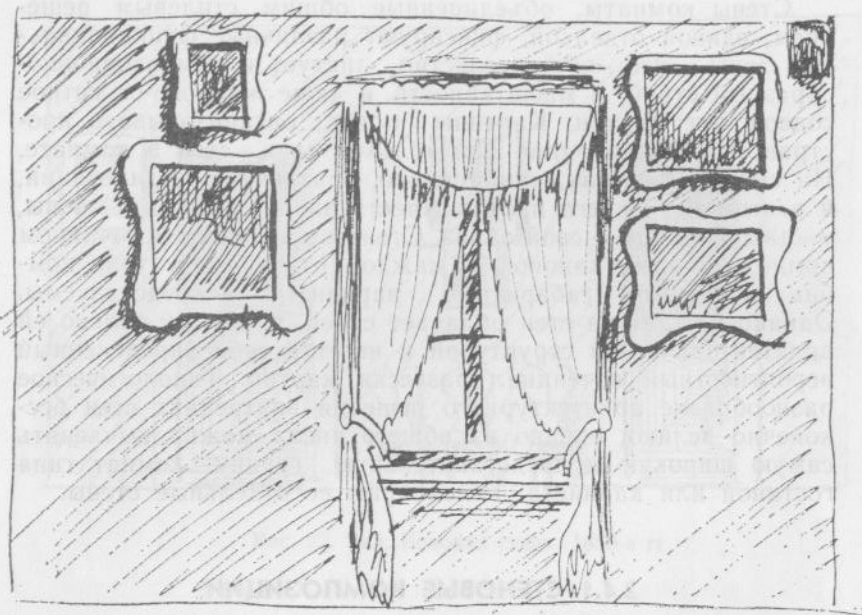


Рис. 24. Комната (чайная?). Наружная стена. 1851.

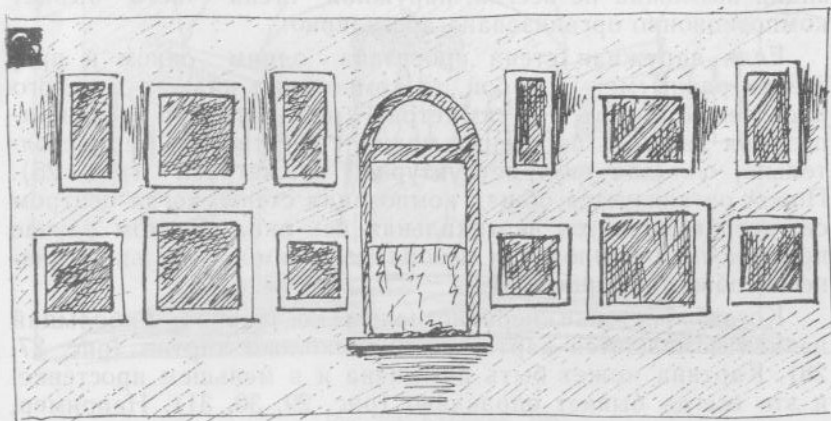


Рис. 25. Мастерская художника. Наружная стена. I половина XIX в.



Рис. 26. Кабинет. Наружная стена. 1840-е гг.

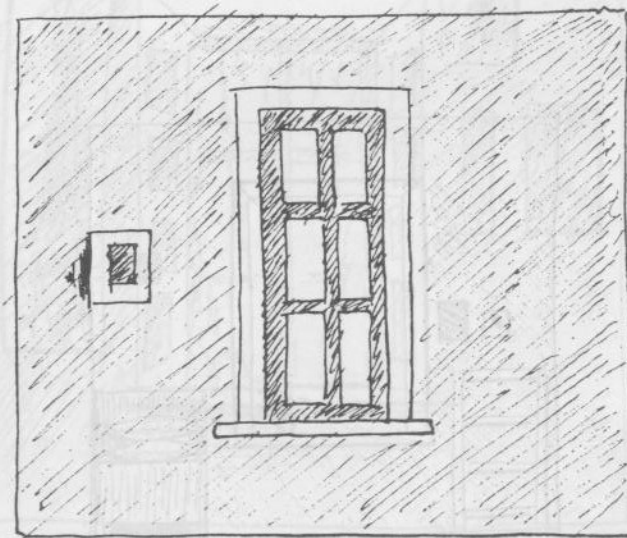


Рис. 27. Кабинет. Наружная стена. 1887.



Рис. 28. Комната. Наружная стена. 1836.

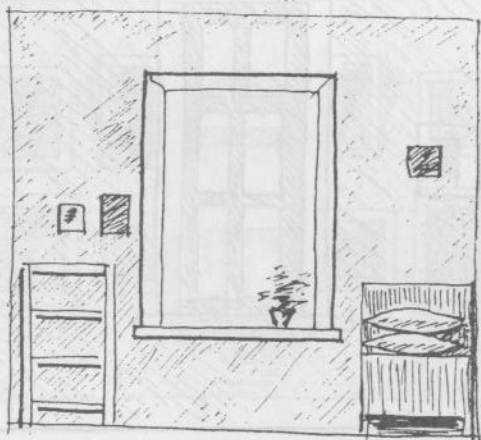


Рис. 29. Комната. Наружная стена. 1840-е гг.

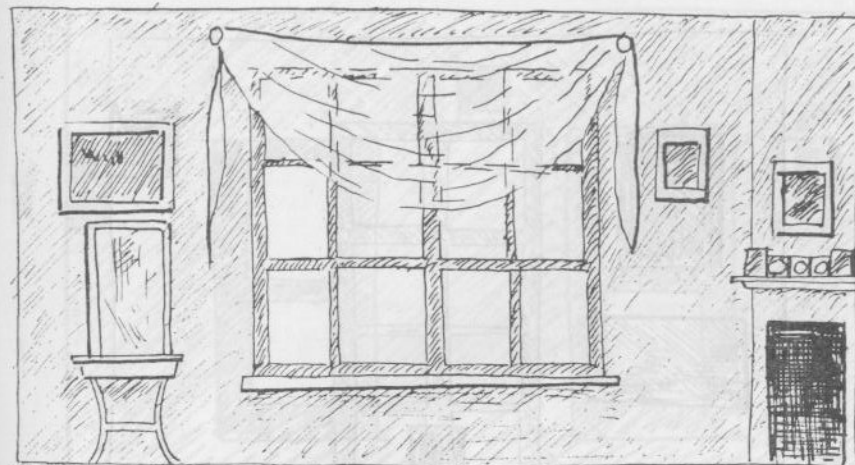


Рис. 30. Комната. Наружная стена. 1829.

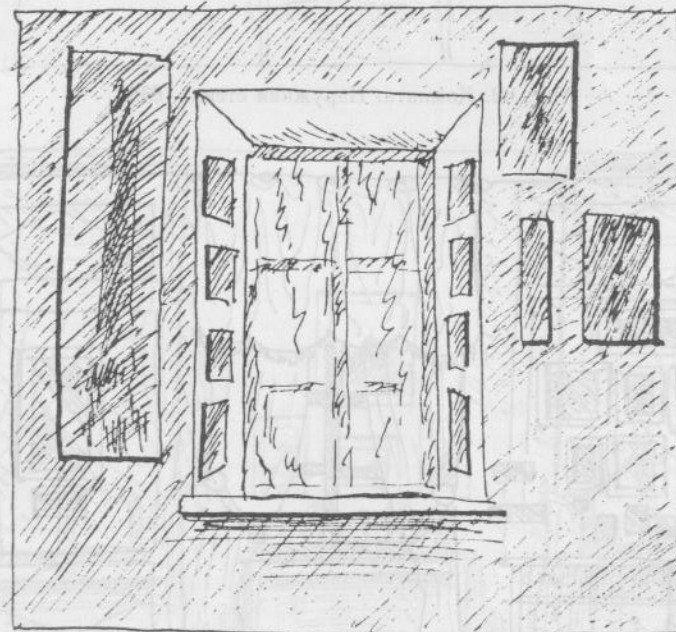


Рис. 31. Мастерская художника. Наружная стена. 1 четв. XIX в.



Рис. 32. Комната. Наружная стена. 1838.

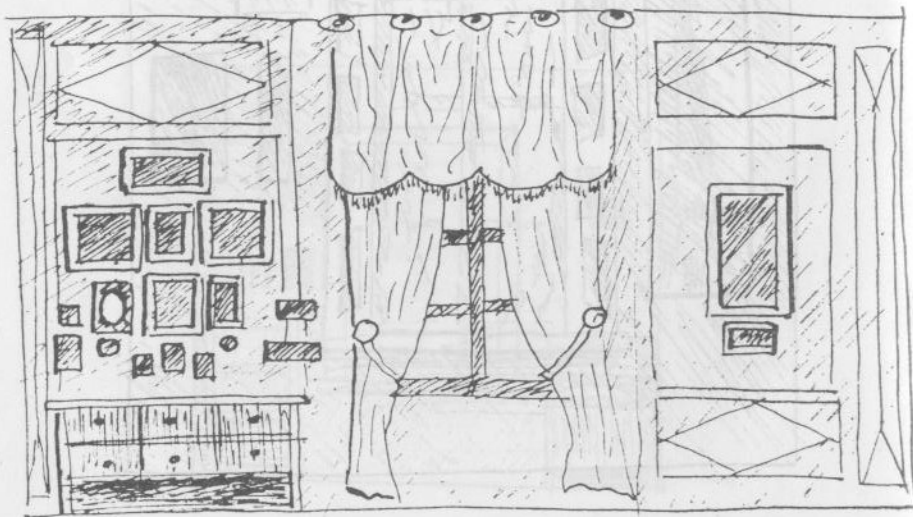


Рис. 33. Общая комната. Наружная стена. 1830-е гг.

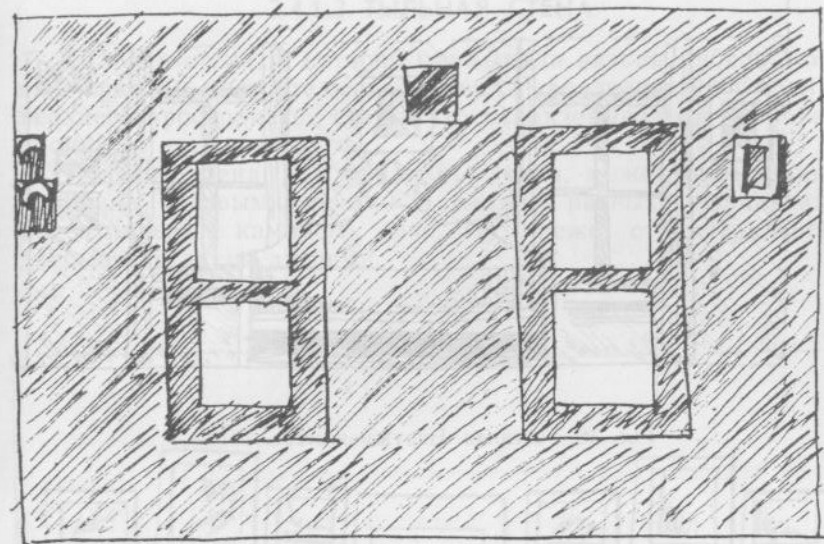


Рис. 34. Кабинет. Наружная стена. 1844.

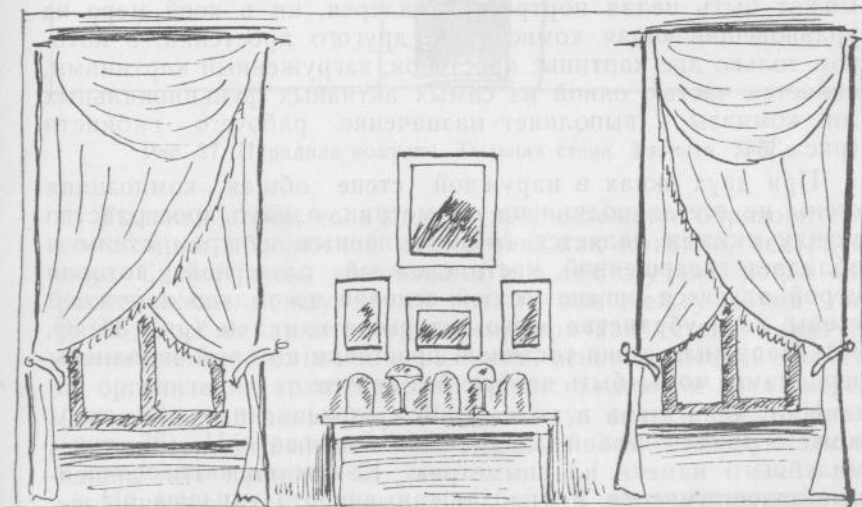


Рис. 35. Парадная комната. Наружная стена. 3-я четв. XIX в.

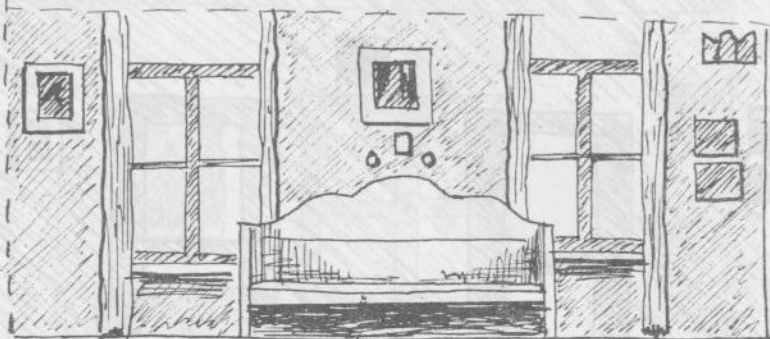


Рис. 36. Гостиная. Наружная стена. 1910-е гг.

мени заслонен отворенной дверью. Иногда картины в меньшем простенке составляют общую композицию с картинами сопряженной стены, или в верхней части меньшего простенка — икона, которая не всегда выдерживает факт соседства со светской живописью (рис. 32). В одном из простенков может быть целая портретная галерея, ни в коей мере не уравнивающая композицию другого простенка, в котором только две картины: простенок, загруженный картинами, является частью одной из самых активных функциональных зон комнаты и выполняет назначение рабочего кабинета (рис. 33).

При двух окнах в наружной стене общая композиция стены не всегда подчинена симметрии, одного пространство между окнами является композиционным центром стены и обладает завершенной, часто сложной развеской, которая порой является организующей основой не только наружной стены, но и убранства всего интерьера комнаты (рис. 34, 35, 36). Наружная стена гостиной, простенки которой заполнены зеркалами, могла быть вообще без картин.

Наружная стена в мастерской художника с одним окном может являть собой самые живописные композиции без малейшего намека на симметрию. Композиции эти, лишенные завершенности, но не лишенные прелести, конечно же, временны, они постоянно меняются по мере завершения каждой работы (см. рис. 31).

2.4.1.2. ТЫЛЬНАЯ СТЕНА

Тыльная стена, к которой примыкала низкая мебель (диван, кресла), действительно требовала заполнения свободного верхнего пространства стены, что реализовывалось аппликационными пятнами картин.

Тыльная стена, как правило, глухая, может быть фланкирована угловыми печами в самых разных вариантах: с центральным камином (рис. 37), реже с центральной дверью или двумя дверями.

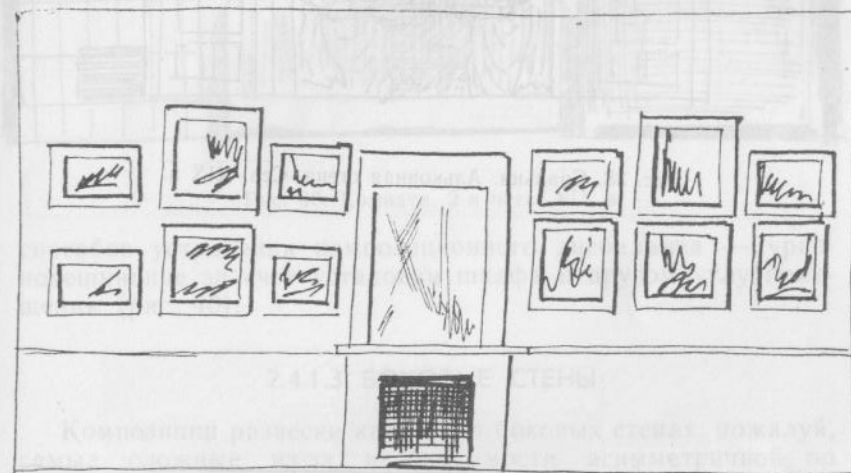


Рис. 37. Парадная комната. Тыльная стена. 3-я четв. XIX в.

Тыльная стена, если она глухая, позволяет образовывать композиции абсолютной симметрии, как правило, центрические. Симметричны композиции и в тех случаях, когда они расположены между двумя печами или между двумя дверями. Вообще архитектурно-симметричная стена диктует симметричные композиции развески, основой которой является организация архитектурной среды: алькова и двух дверей (рис. 38), центрального камина и двух дверей по сторонам (рис. 39). Центральный камин играет существенную роль в композиции развески.

Но тыльная сторона может быть и несимметричной за счет печи в одном из углов комнаты. В таких случаях основой композиции является оставшаяся часть стены. Один из

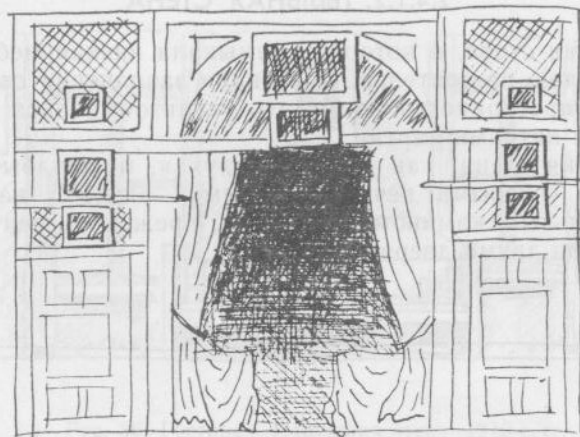


Рис. 38. Спальня. Альковная стена. Сер. XIX в.

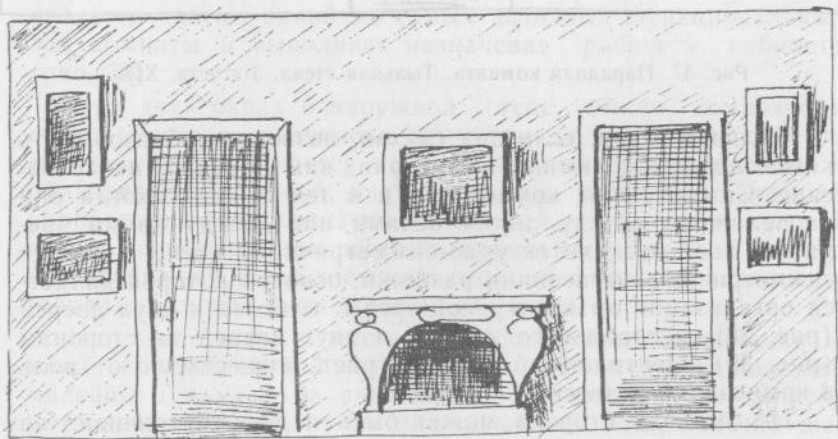


Рис. 39. Приемная. 1874.

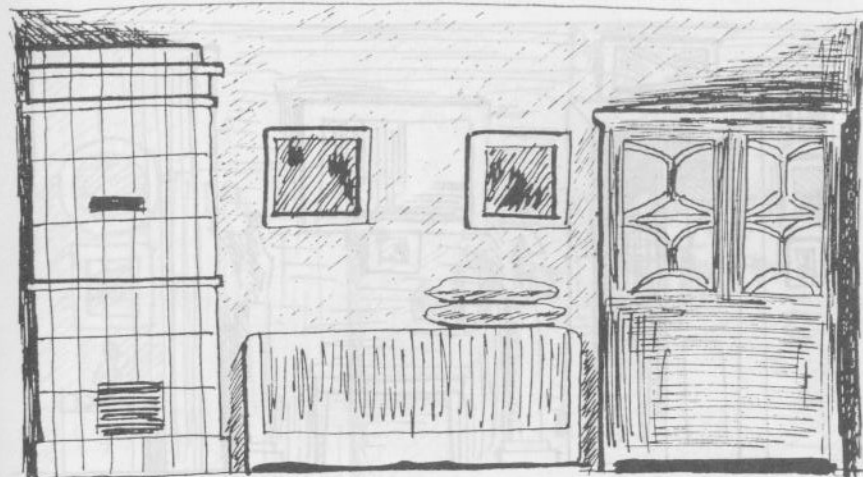


Рис. 40. Комната. 2-я четв. XIX в.

способов устранения композиционного дисбаланса — уравнивание за счет установки шкафа в другом углу помещения (рис. 40).

2.4.1.3. БОКОВЫЕ СТЕНЫ

Композиции развески картин на боковых стенах, пожалуй, самые сложные из-за необходимости асимметричной по архитектуре стене придать регулярный вид, а также сообщить ей образно-художественное содержание, соответствующее стилевому окружению и функциональным характеристикам сопряженной с ней зоны.

Боковая стена, как правило, содержит два архитектурных элемента, существенно влияющих на общую композицию стены: дверной проем у наружной стены и печь — у тыльной. Разумеется, у стены есть общая композиция развески, но обычно она распадается на несколько (три) композиционных групп: по обе стороны двери и над дверью (рис. 41).

Обладая вполне определенными пространственно-композиционными координатами, — неизменным стереотипом, сформировавшимся в конце XVIII столетия и просуществовавшим неизбежно на протяжении полувека, — архитектурный тип боковой стены диктовал и схему развески картин в трех зонах, главной из которых следует считать наибольшую — между дверью и тыльной стеной. Вторым по значе-

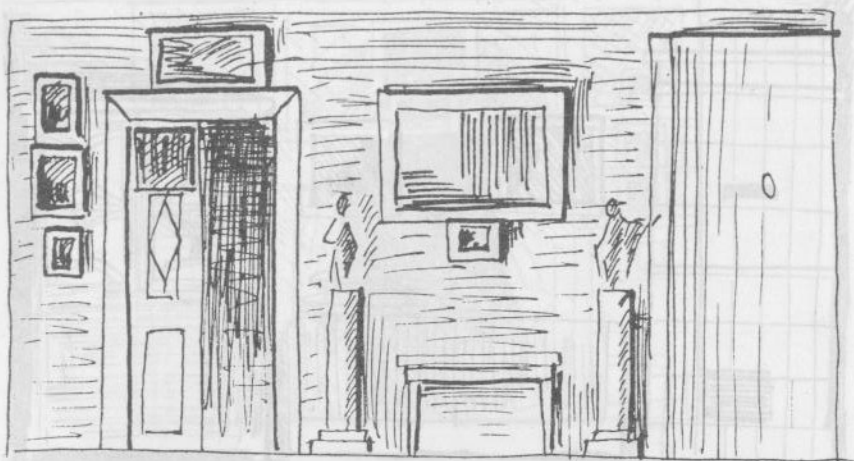


Рис. 41. Гостиная. Боковая стена. 1840-е гг.



Рис. 42. Гостиная. Фрагмент боковой стены. 1830.

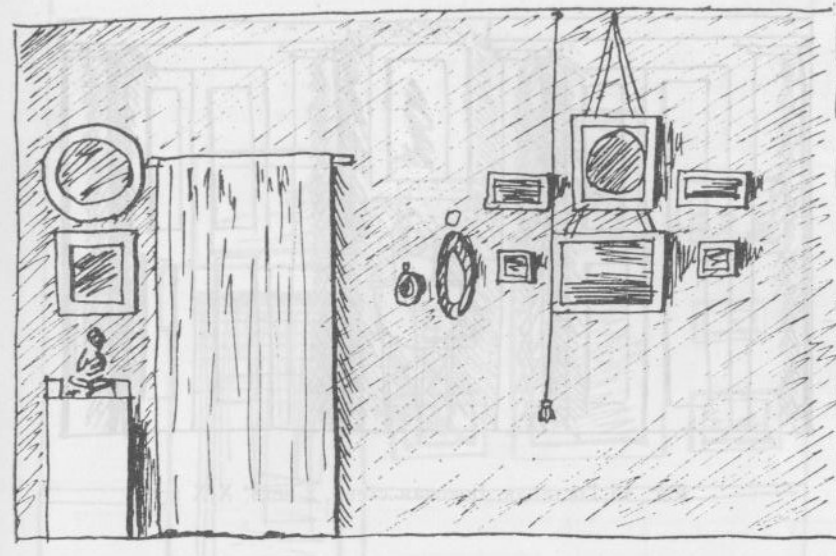


Рис. 43. Комната. Боковая стена. 1854.



Рис. 44. Диванная. Боковая стена. 1840-е гг.

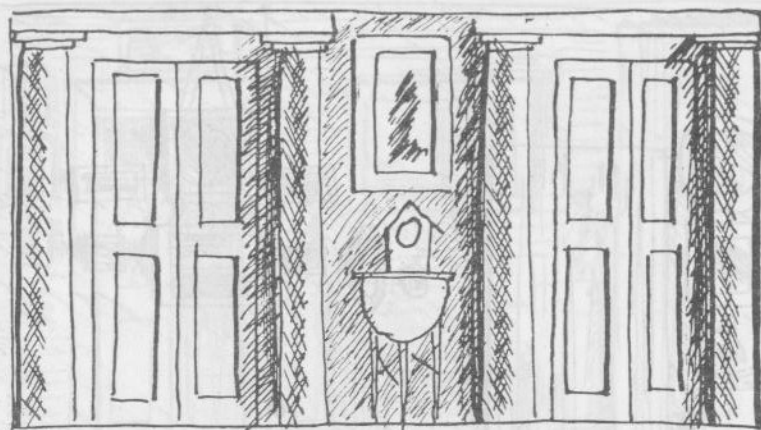


Рис. 45. Гостиная. Боковая стена. 2 четв. XIX в.



Рис. 46. Комната. Нач. XIX в.

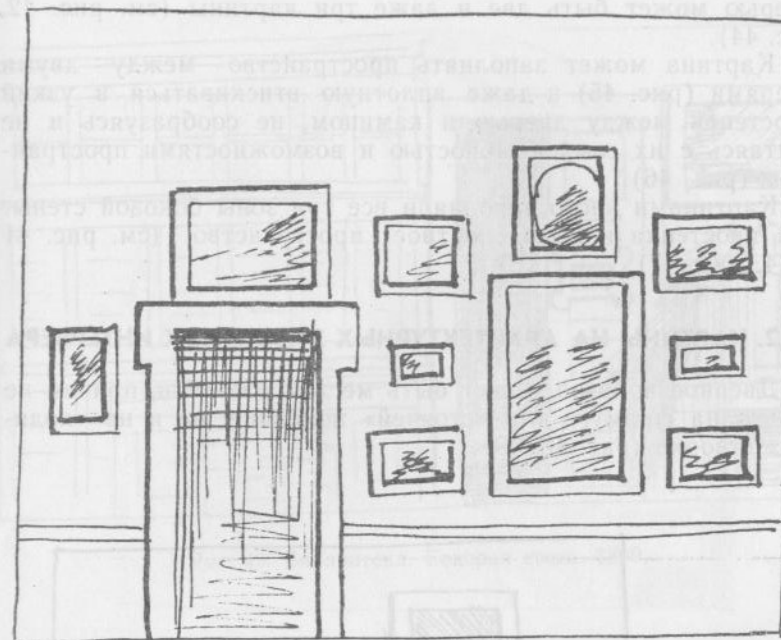


Рис. 47. Парадная комната. Боковая стена. 2-я пол. XIX в.

нию можно считать пространство между дверью и наружной стеной (анфиладный простенок), которое уменьшалось от начала к середине XIX в., что, впрочем, никак не сказывалось на пристрастии заполнять его картинами. И, наконец, пространство над дверью, если позволяли его габариты, также заполнялось картинами — одной или больше, что заменяло, и весьма успешно, популярный в XVIII в. лепной, гризайлевый или расписной живописный десюдепорт.

В значительной части случаев заполнен только промежуток от двери до тыльной стены, т. е. наибольшая по величине зона. Много случаев использования также и пространства между дверью и наружной стеной. Именно в этом месте помещались иконы. Вместо картин в этом простенке могла помещаться скульптура (см. рис. 3).

В небольших простенках между анфиладной дверью и наружной стеной иногда ставили столики, а над ними вешали небольшие композиции картин (рис. 42, 43).

Примеры самых различных десюдепортных развесок над дверью можно увидеть в многочисленных интерьерах. Над

дверью может быть две и даже три картины (см. рис. 42, рис. 44).

Картина может заполнять пространство между двумя дверями (рис. 45) и даже вплотную втискиваться в узкий простенок между дверью и камином, не сообразуясь и не считаясь с их сомасштабностью и возможностями пространства (рис. 46).

Картинами часто заполняли все три зоны боковой стены: оба простенка и десюдепортное пространство (см. рис. 41 и 44, рис. 47).

2.4.2. КАРТИНЫ НА АРХИТЕКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТАХ ИНТЕРЬЕРА

Дверное полотно может быть местом развески, причем не только на фрамуге или «стоячей» половине, но и на «ходячей» створке (рис. 48, 49).



Рис. 48. Спальня. Боковая стена. Сер. XIX в.

Навешивание картин на стеновые двери не представляет собой особых сложностей (рис. 50). Развеска картин на филенчатых дверях требует, казалось бы, определенных



Рис. 49. Библиотека. Боковая стена. 1869.



Рис. 50. Спальня. Сер. XIX в.

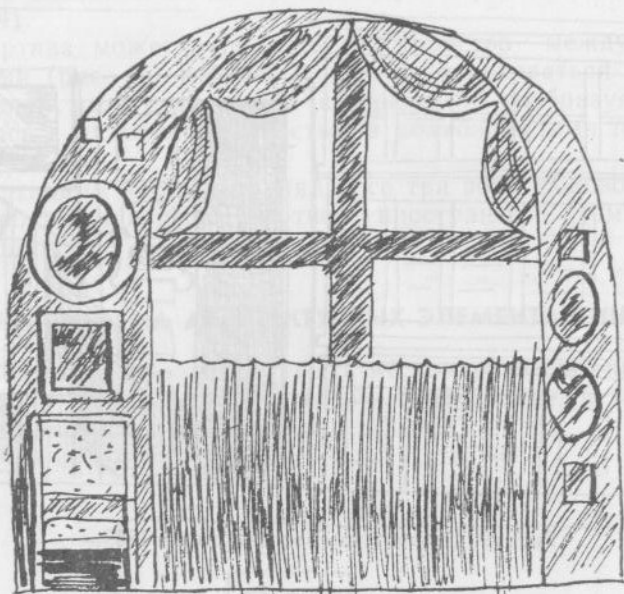


Рис. 51. Кабинет. Наружная стена. 1851.

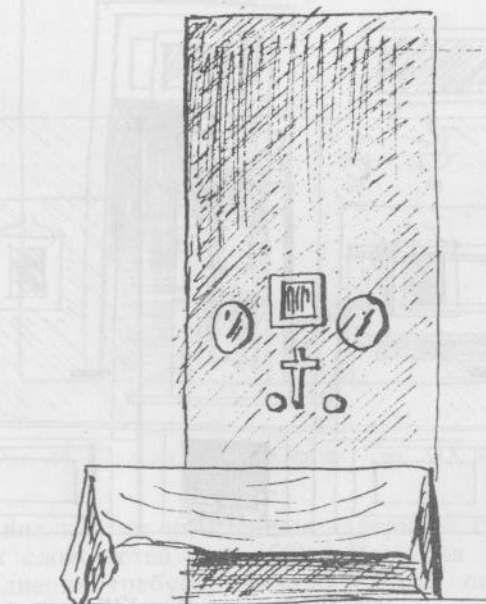


Рис. 52. Альков. Боковая стена. Сер. XIX в.

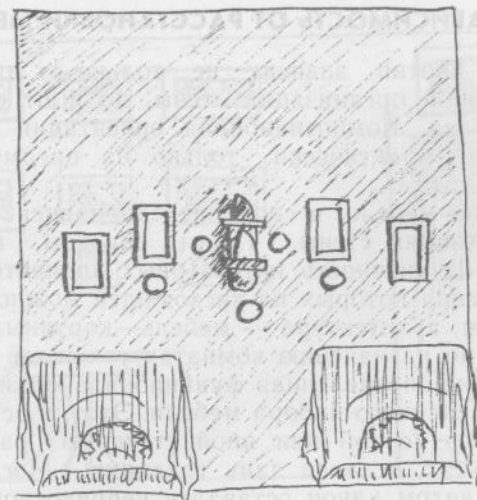


Рис. 53. Альков. Тыльная стена. Сер. XIX в.

художественных ограничений, хотя бы соответствия рисунку двери, членению ее филенками и средниками. Однако особого значения этому не придавали и вешали картины как удобно, не считаясь с архитектурой дверных полотнищ. Можно встретить картину в средней части верхней филенки, причем не обязательно строго посередине, в верхней части, одновременно на фрамуге и на филенке, а то и вся дверь завешивалась живописными полотнами, например, в мастерской художника (см. рис. 17).

Нельзя обойти вниманием и факт размещения картин в рассветах окон. Это было возможно в тех случаях, когда стены толстые, а потому и достаточно широкие рассветы. Для экспонирования картин в дневное время это самое выгодное место, поэтому картины в рассветах можно увидеть и в кабинете императора Николая I, и в мастерской художника, и в антресольной комнате (см. рис. 31, рис. 51).

Встречаются случайные, небрежные развески, например, когда в комнате одна картина висит на печи (вопреки извечным противопожарным требованиям и обязательной порче картины от дыма и жара), а другая на стене, не сообразуясь с ее активным декором (см. рис. 46). Картинные композиции стенок алькова могут быть симметричны или асимметричны, но композиция тыльной стены алькова — симметрична (см. рис. 16, рис. 52, 53).

2.5. ЗАВИСИМОСТЬ ОТ РАССТАНОВКИ МЕБЕЛИ

Развеска картин зависит не только от архитектурно-пространственной организации стены, но и от способа расстановки мебели. Композиционная ориентация картин пространства практически только на предметы мебели, стоящие у стены.

Расстановка мебели, в свою очередь, зависит от архитектурной организации стены. Таким образом, наблюдается взаимная соподчиненность интерьерных элементов, иерархические отношения которых по нисходящей можно определить таким образом: архитектура — мебель — картины.

В разных по назначению комнатах у каждой стены организуется вполне определенная функциональная зона, которая требует определенного набора мебели. Этот, в основном, стабильный, набор (с той или иной степенью разнообразия) бытовал в домах, отдавая дань традиции. Могли меняться детали, но в целом канон оставался неприкосновенным. Это касается парадных комнат; в жилых помещениях свобода выбора была значительно шире и подчинялась не столько канонам, сколько бытовым удобствам, вкусам и привычкам хозяина.

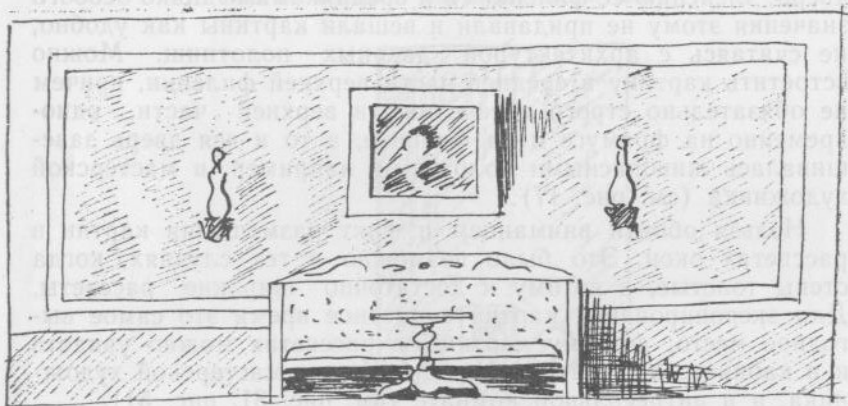


Рис. 54. Гостиная. 1840-е гг.

Композиционные группы формируются, главным образом, над столами и над диванами. Диван концентрирует около себя картины не только затем, чтобы заполнить свободное пространство над ним. Диван — место отдохновения, уединенных размышлений, неторопливого созерцания. Одна картина над диваном весьма популярна (см. рис. 54), в от-

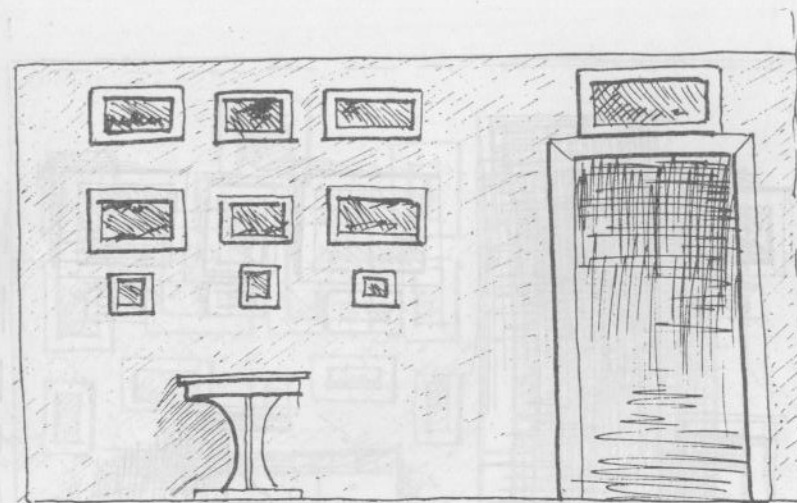


Рис. 55. Гостиная (салон). Боковая стена. 1830.

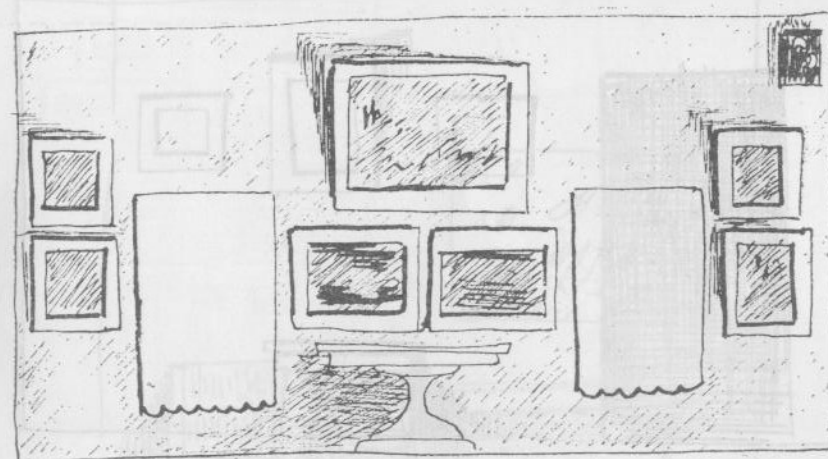


Рис. 56. Мастерская художника. Боковая стена. 1-я пол. XIX в.

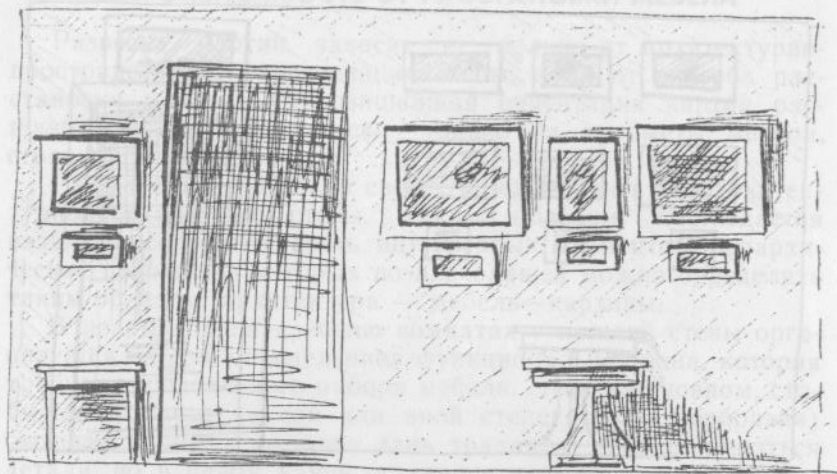


Рис. 57. Комната. Фрагмент боковой стены. 1-я пол. XIX в.

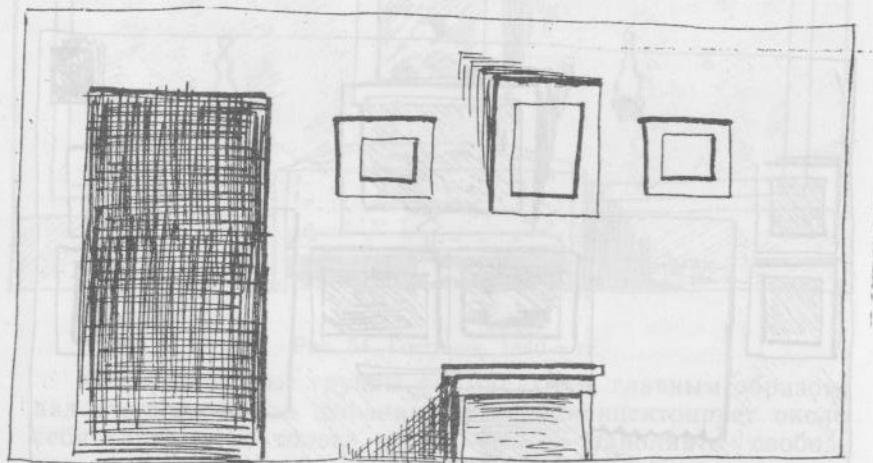


Рис. 58. Комната. Боковая стена. 1851—52.

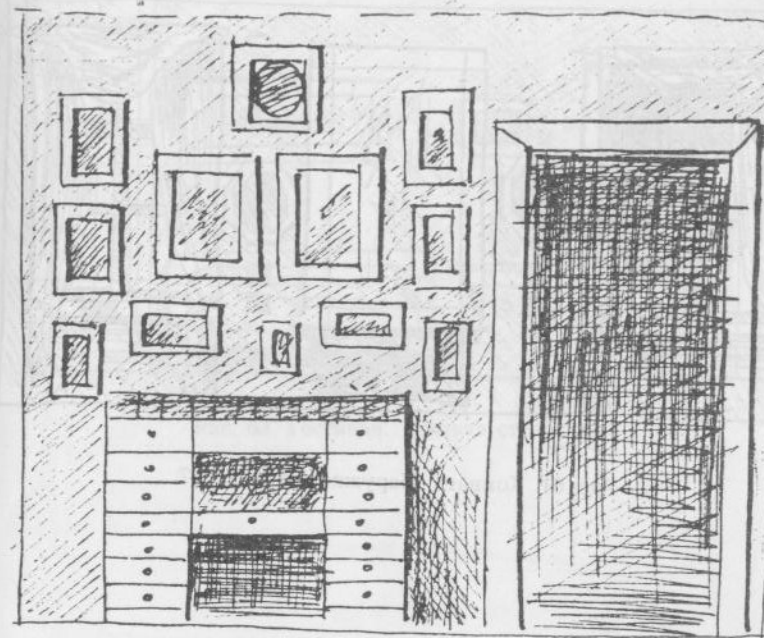


Рис. 59. Кабинет (гостиная). Боковая стена. Сер. XIX в.

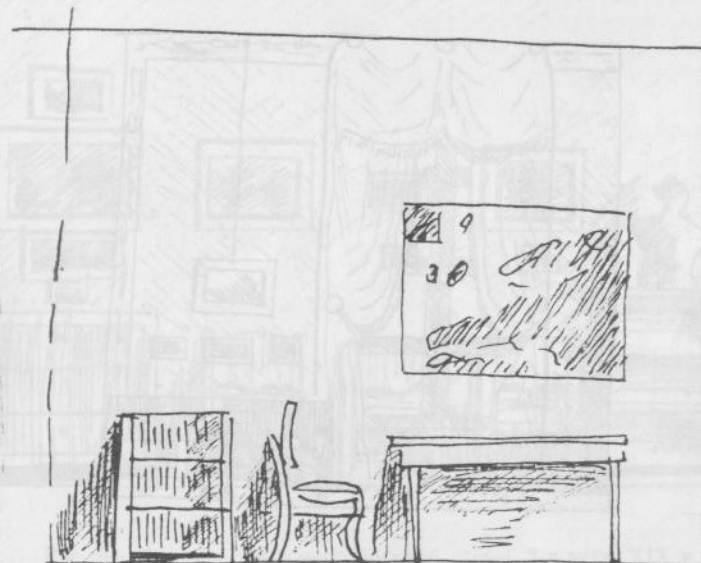


Рис. 60. Кабинет. 1887.

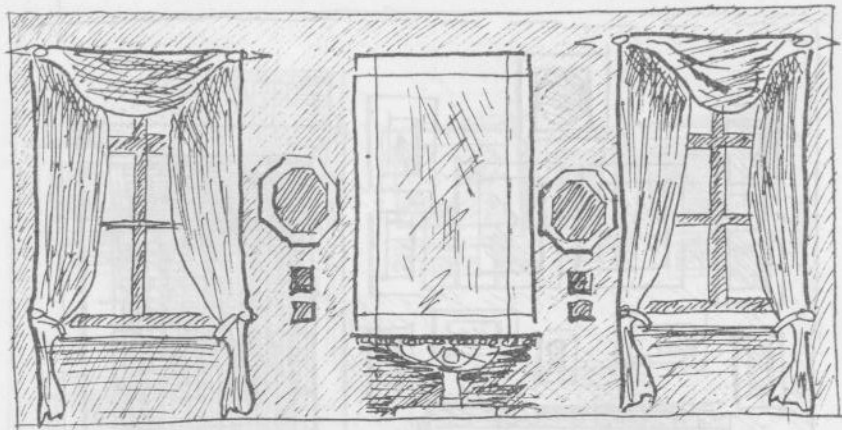


Рис. 61. Комната. Наружная стена. 1827.

Рис. 60. Кабинет (Гостиная). Боковая стена. Сер. XIX в.

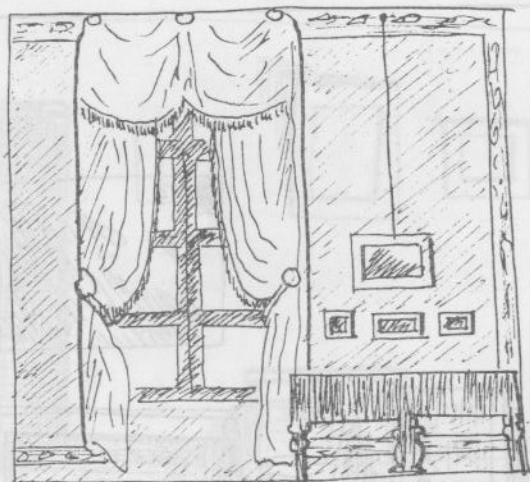


Рис. 62. Гостиная. Наружная стена. 1834.

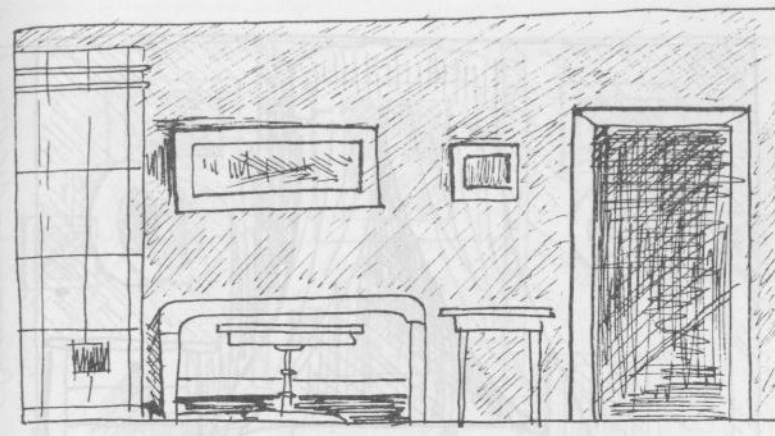


Рис. 63. Гостиная. Боковая стена. 1834.

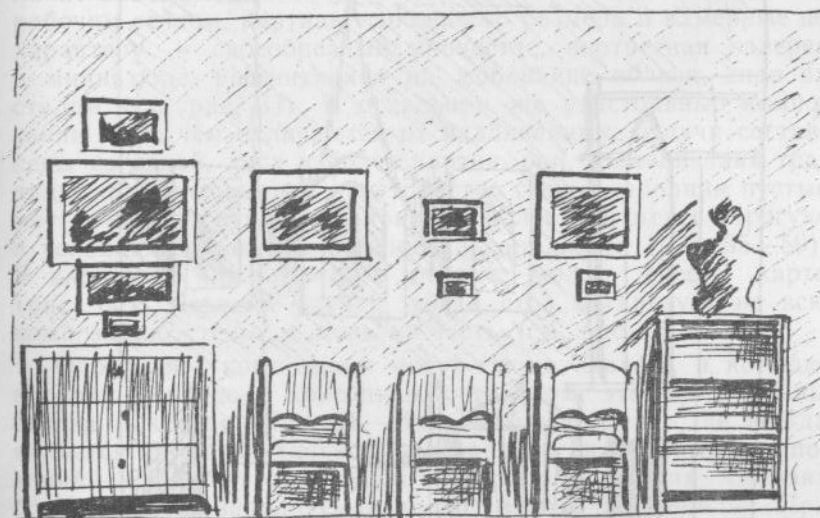


Рис. 64. Комната. Фрагмент боковой стены. 2-я четв. XIX в.

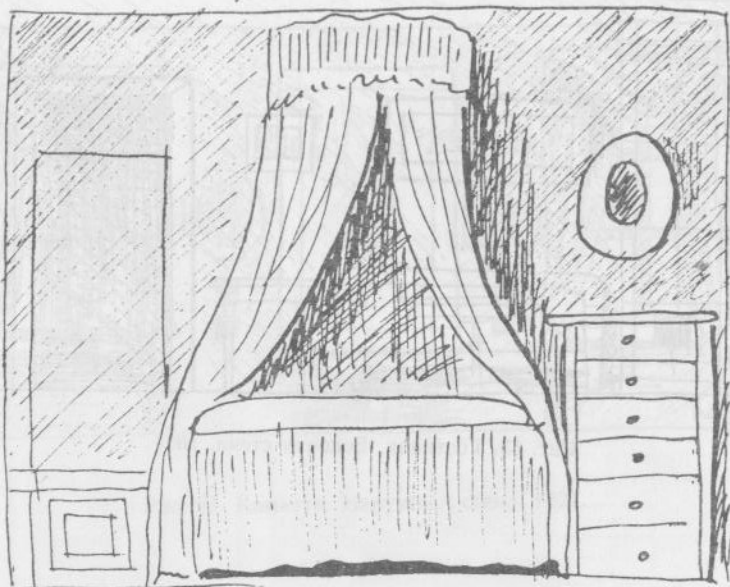


Рис. 65. Спальня. Сер. XIX в.



Рис. 66. Комната. Тыльная стена. 1854.

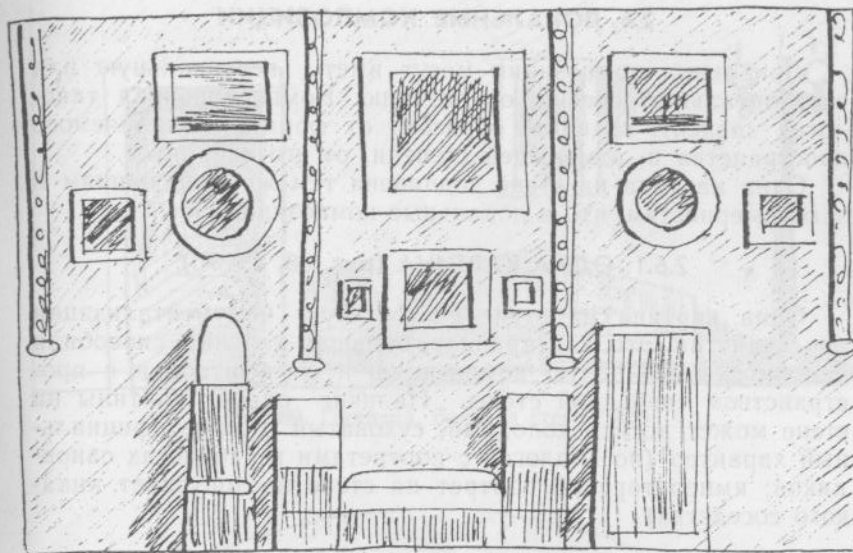


Рис. 67. Кабинет. 1854.

личие от картинных композиций над столом. Композиции над рабочим столом, картины небольшого размера и камерные по характеру — своеобразный иконостас, портретная галерея в миниатюре, рассчитанная на любованье вблизи, сидя за столом (см. рис. 33). В остальном же надстольные композиции мало чем отличаются от наддиванных; будучи составлены из одной, двух и более картин, они, отдавая дань традиции, организовывали пространство стены, заполняя пустые места, придавая им регулярность, более или менее строгую, в условиях большей или меньшей парадности (рис. 55—59). В кабинете над рабочим столом может висеть карта (рис. 60). Нередки случаи, когда стол организует не всю композицию стены, а лишь ее часть (см. рис. 56, 57).

Определять композиции могут также: шкафы, и комоды, кровати, зеркало с консольным столиком, этажерки, рояль, стулья и кресла (рис. 61—67). Мебель, однако, не всегда является фундаментальной основой для картинных композиций. Развеску, ее рисунок и масштаб в общих случаях более диктует заполняемое пространство, чем мебель. При этом развеска производит впечатление постоянства, стабильности, основательности и долговременности, а мебель — легкомыслия, непродуманной случайности и эфемерности.

2.6. ЛОКАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ

Локальные композиции могут иметь вертикальную или горизонтальную осевую ориентацию. Композиционная типология зависит, главным образом, от формы заполняемого пространства и, в меньшей степени, от его габаритов.

Одна картина на стене подчинена тем же требованиям и закономерностям, что и локальные композиции.

2.6.1. ОДНА КАРТИНА (рис. 68, 69, 70)

Одна картина на стене способствует монументализации пространства. Это, как правило, большая картина, способная заменить собой целую композицию и сомасштабная с пространством свободной стены. Наличие одной картины на стене может носить холодный, суховатый и даже официальный характер (по аналогии с портретами в кабинетах сановников: императорский портрет на стене не допускает никакого соседства).

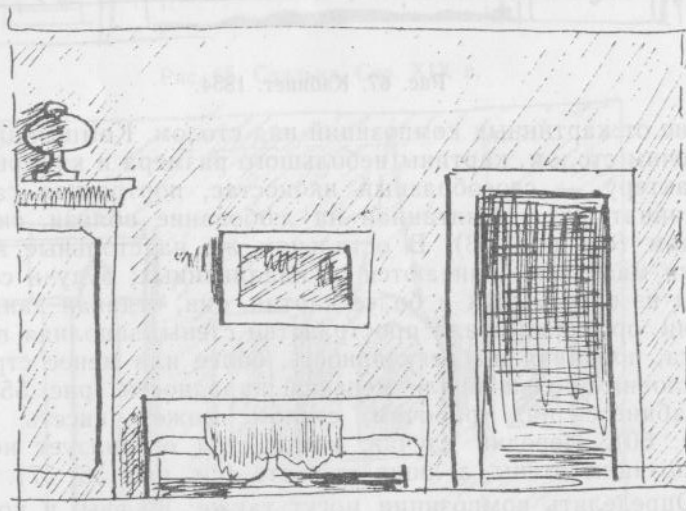


Рис. 68. Гостиная. Боковая стена. 1880.

Обычно одиночная картина венчает, завершает мебельную композицию определенной зоны, чаще всего дивана в гостиной, реже — над столом, а может висеть и независимо от функциональных зон или расстановки мебели. Нередки картины в асимметричных простенках; когда при одном окне два



Рис. 69. Гостиная. Боковая стена. 1838.

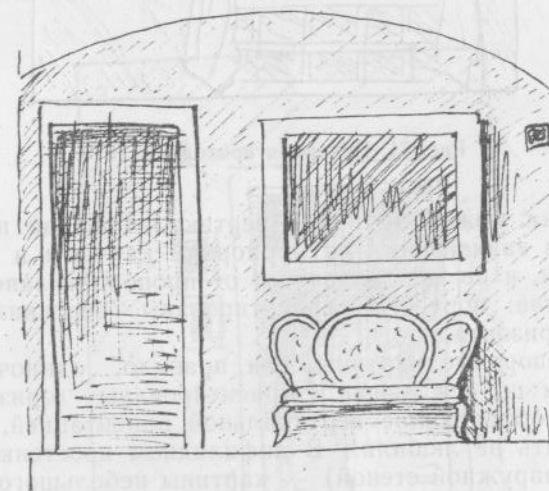


Рис. 70. Приемная. 1874.

неравных простенка, картина вешается в верхней части большего простенка (рис. 71).

Одна картина на стене — это композиция из одной картины. Картина, висящая на парадной части стены (над одной из главных функциональных зон комнаты) как правило, укрупненного формата, представляет собой композицию центрическую с одним опорным элементом.

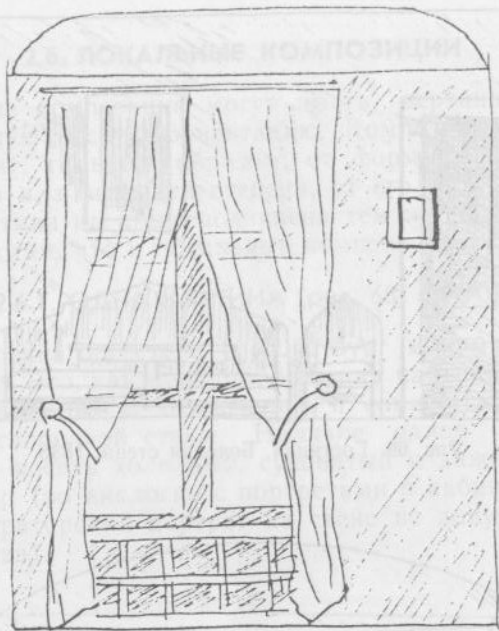


Рис. 71. Приемная проходная. 1879.

Развеска может быть как вертикальной, так и горизонтальной, в зависимости от пропорций картины и ее осевой ориентации, и не всегда зависит от пропорций заполняемого пространства: портреты ориентированы вертикально, пейзажи — горизонтально.

Десюдепортные картины, как правило, одиночны. Они размещены по оси двери и ориентированы горизонтально: портреты, обладающие вертикальной ориентацией, над дверями вешать не любили. В анфиладном простенке (между дверью и наружной стеной) — картины небольшого размера, которые, следуя пропорциям простенка, обретают вертикальную ориентацию. Строго определенного места у них нет, они вешались у верхней части проема, — то выше, то ниже, а то и на уровне прилолки. Те полотна небольшого размера, которые навешивали на филенчатые дверные полотнища, никак не соотносились с конструктивным рисунком двери и, не сообразуясь с логикой пространственной согласованности, ориентировались поперек створки, т. е. горизонтально.

В оконных простенках одинарные композиции навешивались обычно ниже верхнего света окна, который превышал

уровень верхнего света двери либо был равен ему. Большей частью ориентация одинарных картин в оконных простенках вертикальная.

Одинарные полотна могут декорировать печи и каминные, свободное пространство между дверями, над этажеркой, комодом, столом, стулом.

2.6.2. ВЕРТИКАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ

Вертикальные композиции продиктованы архитектурно-пространственными условиями и зависят, главным образом, от условий заполняемого участка стены. Композиции могут быть более или менее вытянуты по вертикали — в зависимости от количества картин, пропорций и ориентации каждой из них. Рассмотрим основные количественные типы.

Обе из двух вертикально-осевых картин могут быть примерно равнозначны (рис. 72).



Рис. 72. Комната в анфиладе. Боковая стена. Сер. XIX в.

Верхняя может быть больше, нижняя — меньше. Это естественная, логичная, функционально оправданная развеска (рис. 73). Нижние картины большей частью ориентированы горизонтально, хотя встречаются случаи и вертикальной развески. Верхняя картина редко в 1-й половине XIX в. меньше нижней. Такая развеска — стилевый признак, характерный

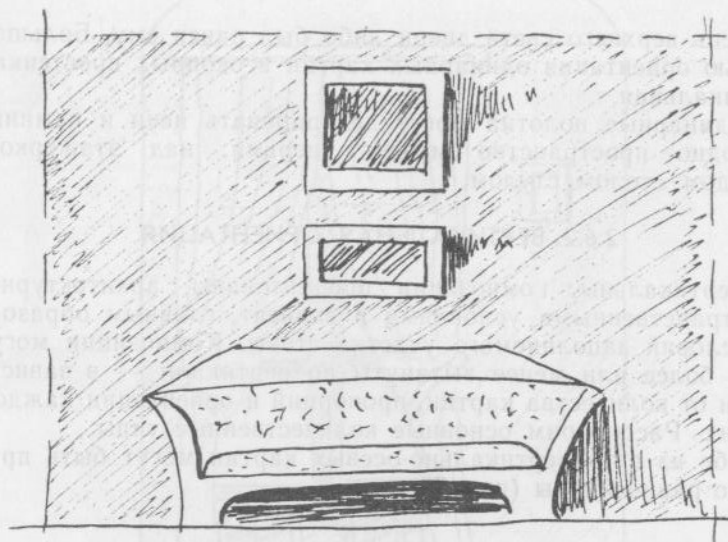


Рис. 73. Гостиная. 1830-е гг.

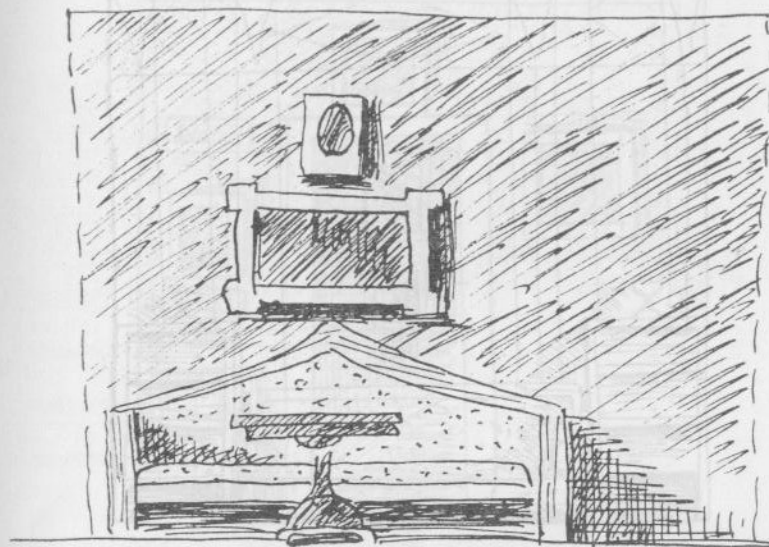


Рис. 75. Гостиная. Боковая стена. 1830-е гг.

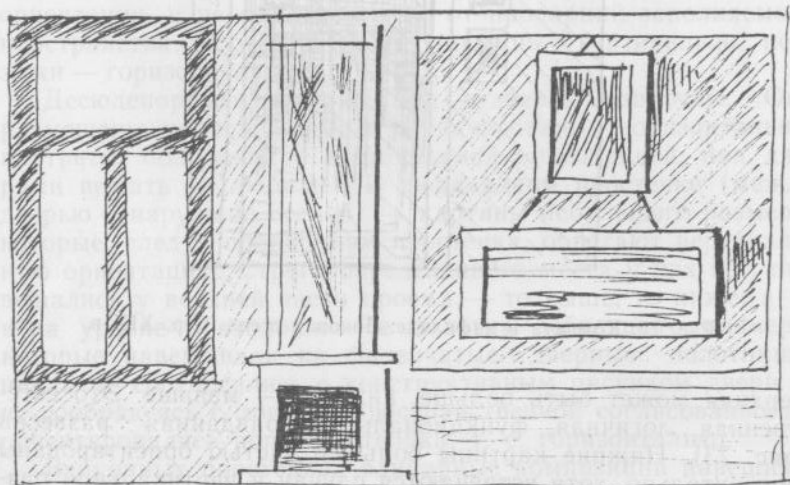


Рис. 74. Кабинет императрицы. 1853.

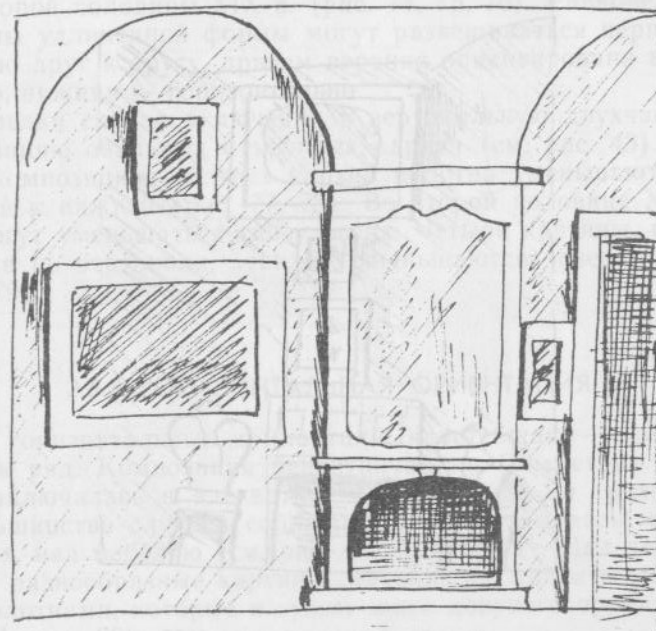


Рис. 76. Гостиная. Боковая стена. 1874.

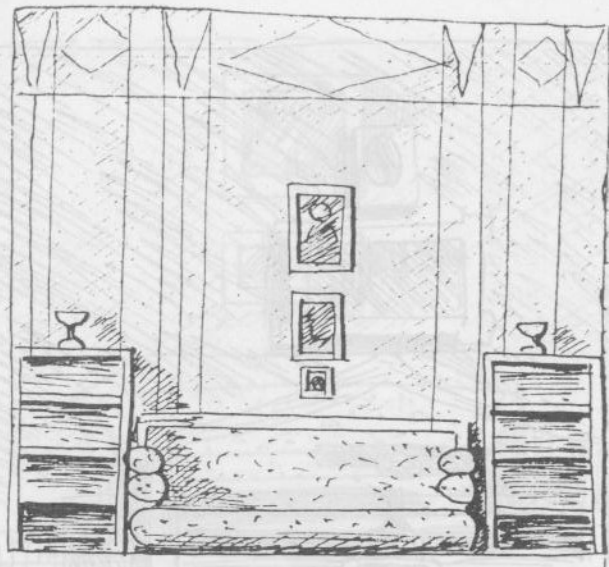


Рис. 77. Общая комната. Боковая стена. 1830-е гг.

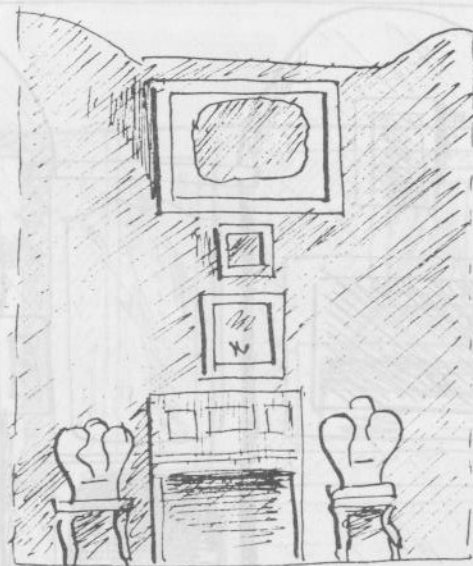


Рис. 78. Спальня-будуар. 1879.

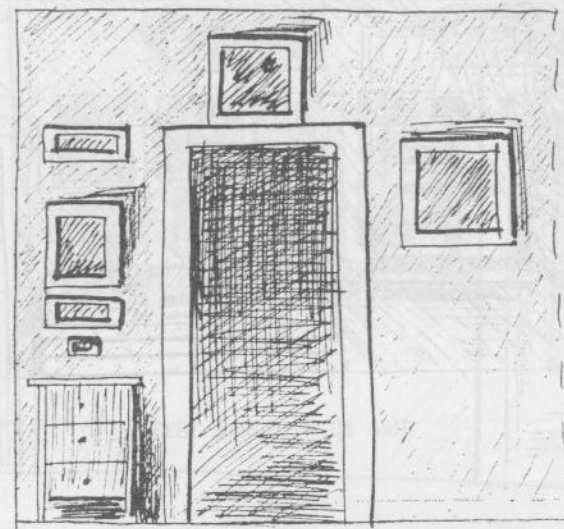


Рис. 79. Комната. Фрагмент боковой стены. 2-я четв. XIX в.

для второй половины XIX в. (рис. 74, 75, 76). Равновеликие картины удлиненной формы могут развешиваться перпендикулярно друг к другу, причем верхняя ориентирована вертикально, нижняя — горизонтально.

Нередки случаи включения в вертикальную двухчастную композицию овальных и круглых картин (см. рис. 43).

В композициях из трех картин полотна уменьшаются от верхней к нижней (рис. 77, 78). Во второй половине XIX в. они могут уменьшаться снизу вверх. Четыре картины, развешанные по вертикали, также уменьшаются сверху вниз (рис. 79).

2.6.3. ГОРИЗОНТАЛЬНАЯ ОРИЕНТАЦИЯ

Из горизонтальных композиций, простейшая — две картины в ряд. Композиция нецентрическая. Симметрия, которая заключалась в адекватности пропорций и размеров, в большинстве случаев соблюдалась. Применялась: в простенках, над мебелью (см. рис. 40, рис. 80, 81). Над дверями самые разнообразные картины: начиная от миниатюр и кончая полотнами, которые в сумме шире дверного проема (см. рис. 44, рис. 82).

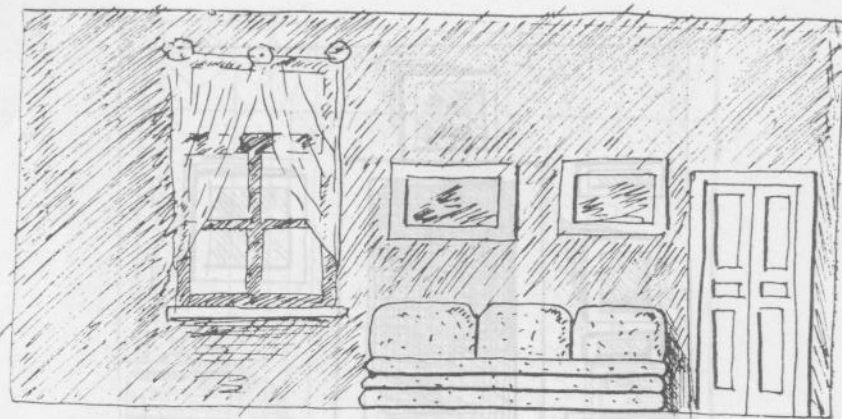


Рис. 80. Гостиная. 1833.



Рис. 81. Гостиная. 1833.

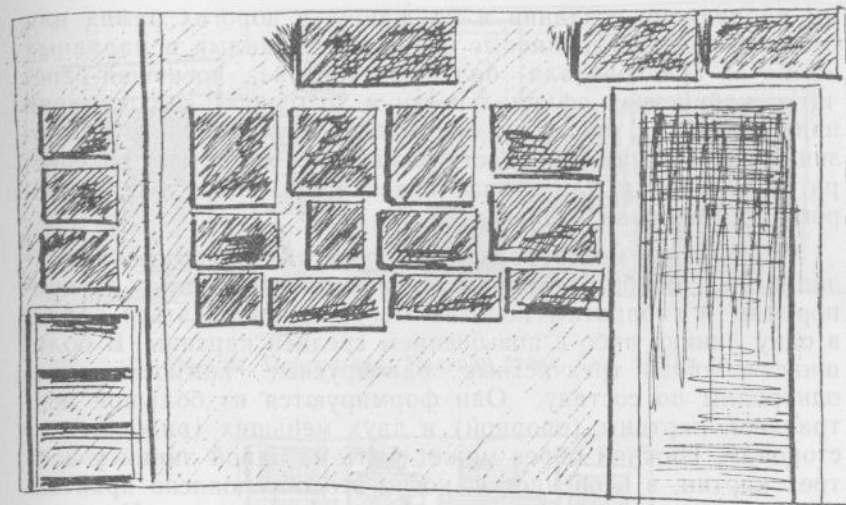


Рис. 82. Мастерская художника. Тыльная стена. 1833.

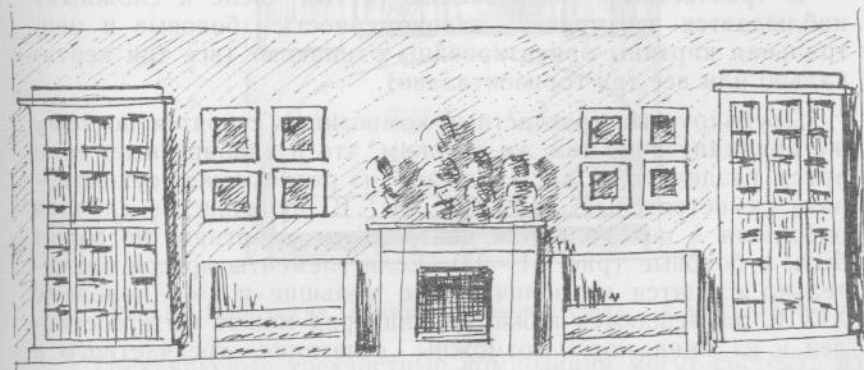


Рис. 83. Кабинет-гостиная. Тыльная стена. 1834—1835.

Четыре картины в два ряда (две картины в каждом) организовывали квадратные или близкие к квадрату композиции (рис. 83).

Четыре картины могли быть развешены и крестообразно (рис. 84) или в ряд (четырёхчастная развеска, рис. 85, 86).

Трёхчастные композиции относятся к категории центральных. Вообще картин на стене чаще было несколько, чем одна. Они могли быть художественно нессвершены, случай-

ны по времени создания и по жанру, в дорогих рамах или без них. Однако групповые сочетания в жилых и парадных комнатах предпочитали большой картины, носившей отпечаток кабинетной официальности и холодного высокомерия присутственных мест. Быт обставляли и украшали, и композиция была одним из средств выражения характера интерьера, равно как и характера человека, талантом души которого сформирован интерьер.

Среди всего многообразия центрических композиций трехчастная — наиболее распространенная. Однородные по пропорциям и габаритам полотна могут группироваться в ряд, в одну линию, либо с повышением средней картины. В большинстве своем трехчастные одноярусные композиции неоднородны по составу. Они формируются из большой центральной картины (опорной) и двух меньших (рядовых) по сторонам. Нижний обрез может быть на одной линии у всех трех картин, в особенности, когда это обусловлено архитектурными ограничениями, например, наличником. Но чаще боковые картины развешены несколько выше нижнего обреза средней и значительно ниже верхнего (рис. 87—90).

В трехчастных композициях (в том числе и сложных) наблюдается неизменная закономерность: боковые и центральная картины ориентированы одинаково (все три вертикально или все три горизонтально).

Двухъярусные трехчастные композиции строятся по тому же принципу и по тем же законам, что и одноярусные: если ярусы разделить на ряды, каждый из рядов может существовать самостоятельно (см. рис. 2). В большинстве случаев опорными в них являются центральные картины, но могут быть и боковые (рис. 91—93). Если элементы ярусов значительно разнятся по величине, то меньшие в 1-ой половине XIX в. размещаются ниже. Нижний ряд может быть составлен и из миниатюр. Возможны сочетания трехчастного и пятичастного ярусов в одной композиции, причем пятичастный, составленный из более мелких полотен, расположен ниже трехчастного (рис. 94).

Трехчастные композиции могут складываться из одноярусных и двухъярусных групп одновременно (рис. 95, 96). Опорные элементы чаще расположены в центре, но могут развешиваться и по сторонам, а в средней части, в два яруса — миниатюры. При центральной опорной картине рядовые двухъярусные группы могут располагаться по ее оси, а могут ориентироваться на ее верхнюю кромку (см. рис. 6).

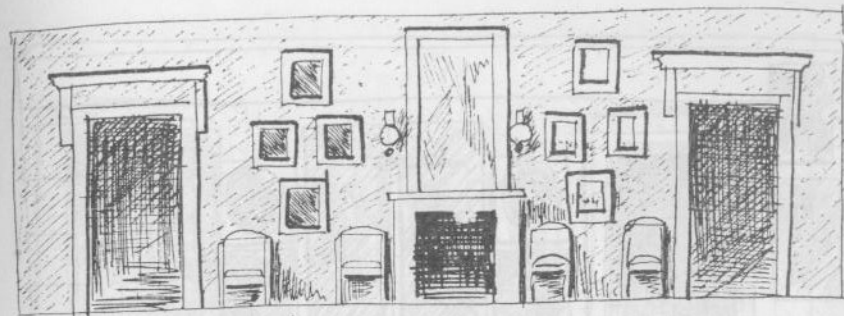


Рис. 84. Портретная. Тылная стена. Сер. 1830-х гг.

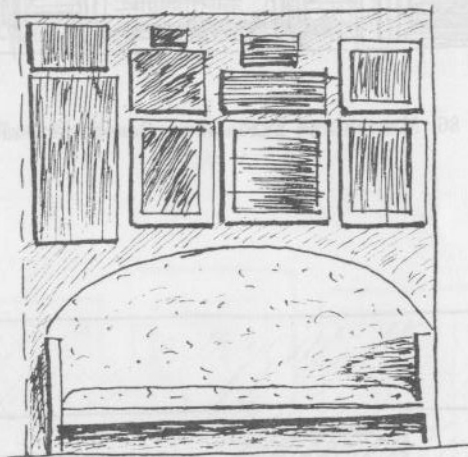


Рис. 85. Мастерская художника. Боковая стена. 1-я четв. XIX в.

Трехъярусные трехчастные композиции могут состоять из равноценных по размерам полотен или же нижний ряд может состоять из меньших по размеру картин (см. рис. 55).

Двухъярусная трехчастная развеска в алькове может состоять из миниатюр и аксессуаров культового содержания: это активная композиция, лишенная равнодушного единообразия — здесь любовно найдены гармоничные пропорции и художественно совершенный рисунок (см. рис. 52).

Трехчастные композиции могут быть Т-образными. Рассмотрим три случая.

1. Три картины; центральная опорная и боковые рядовые — сверху и одна небольшая — внизу, по вертикальной



Рис. 86. Мастерская художника. Боковая стена. 1827.

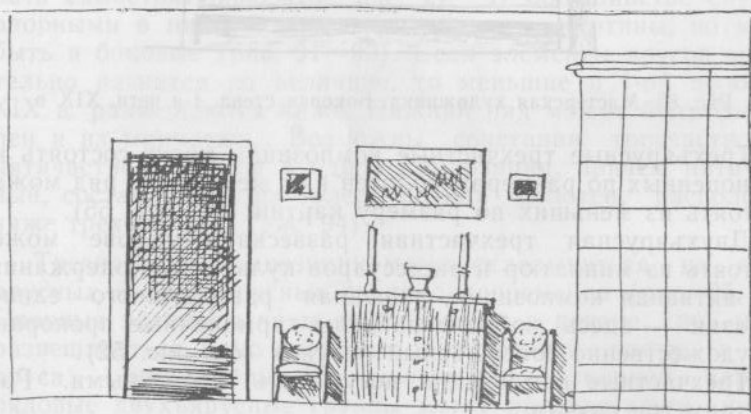


Рис. 87. Проходная комната. Боковая стена. 1830-е гг.



Рис. 88. Комната. Тыльная стена. 1844.

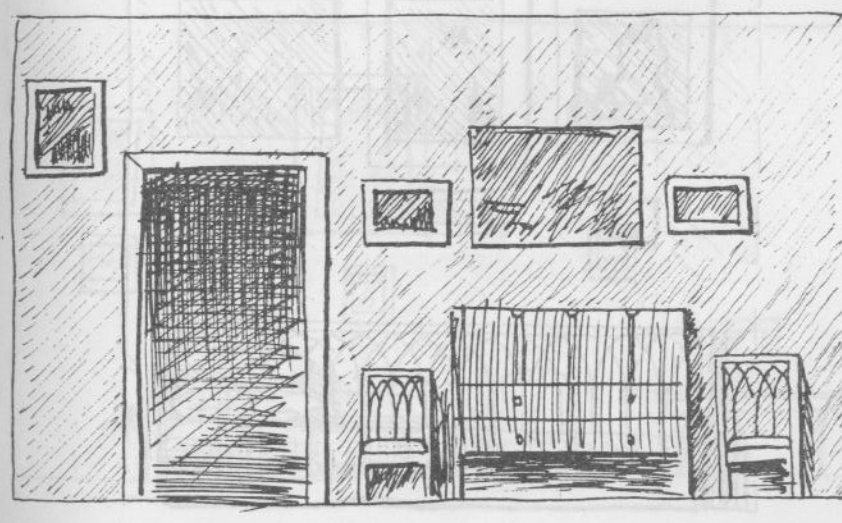


Рис. 89. Комната. Боковая стена. 1-я пол. XIX в.

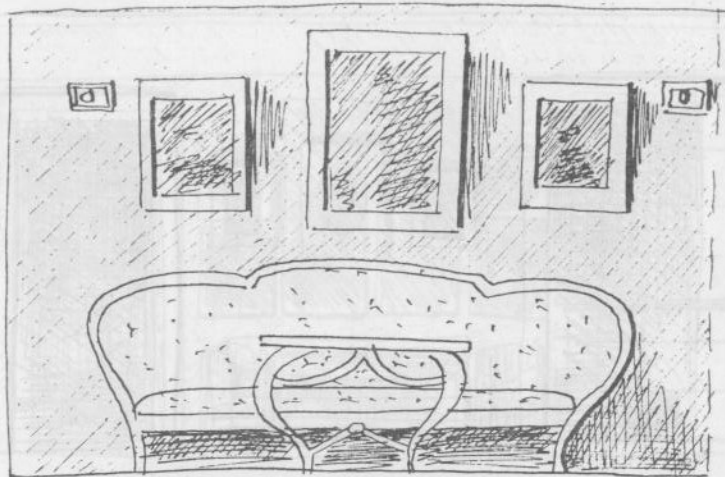


Рис. 90. Кабинет. Тылная стена. 1877.

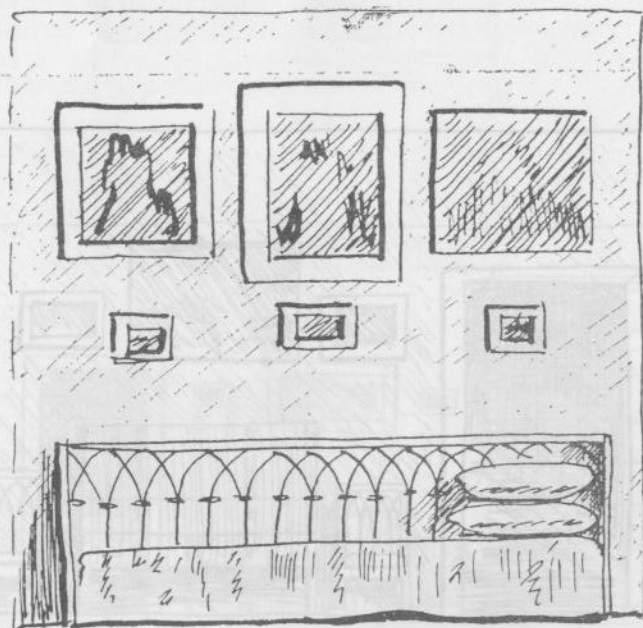


Рис. 91. Комната. Боковая стена. 1838.

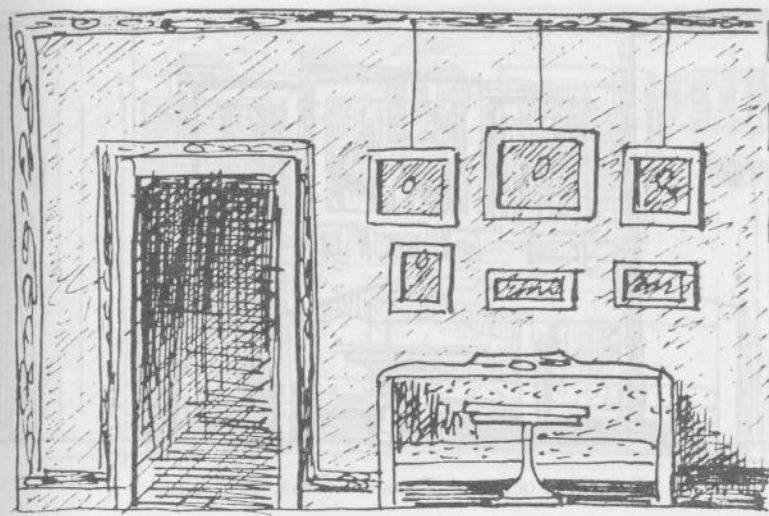


Рис. 92. Гостиная. Тылная стена. 2-я половина XIX в.

Рис. 92. Гостиная. Боковая стена. 1834.



Рис. 93. Гостиная. Боковая стена. 1830-е гг.

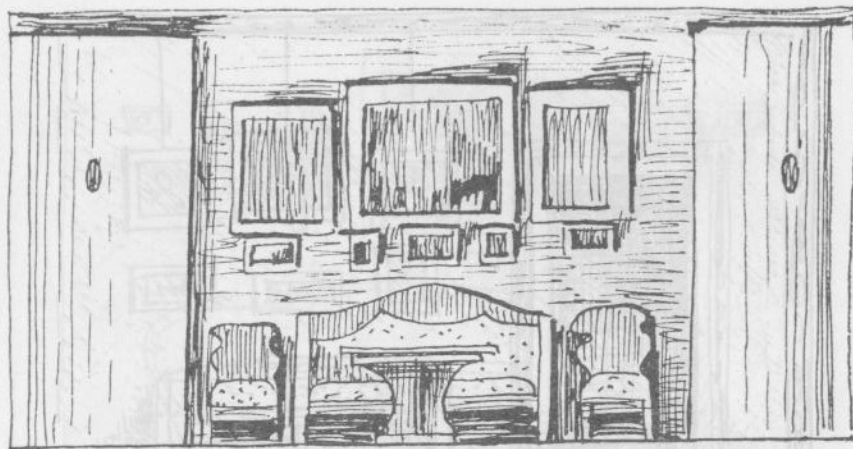


Рис. 94. Гостиная. Тыльная стена. 1840-е гг.

Рис. 95. Комната. 1-я четв. XIX в.
Рис. 96. Гостиная. Тыльная стена. 2-я четв. XIX в.

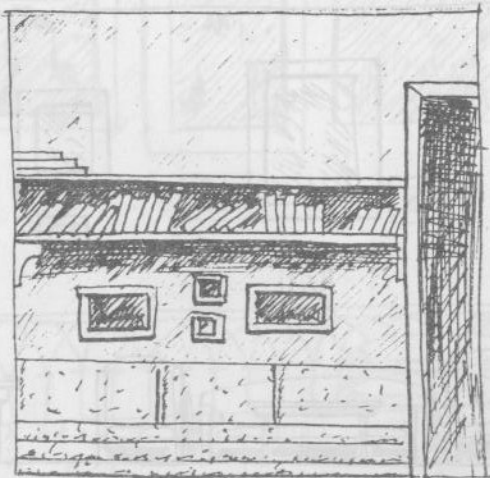


Рис. 95. Комната. 1-я четв. XIX в.

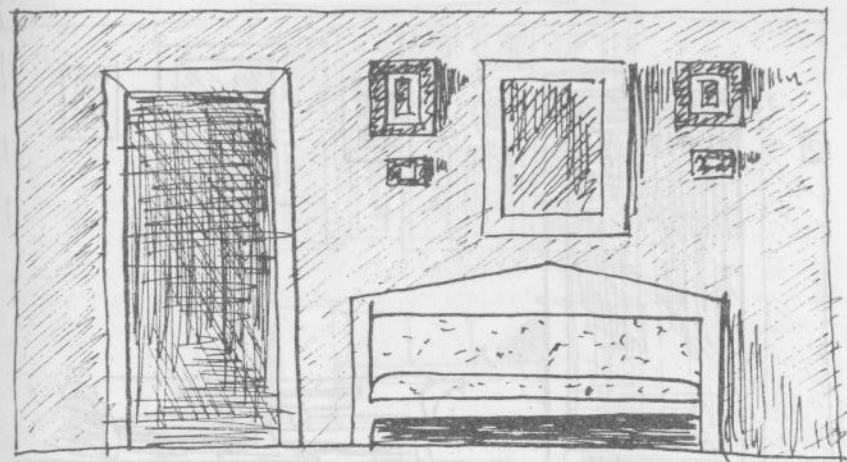


Рис. 96. Гостиная. Тыльная стена. 2-я четв. XIX в.

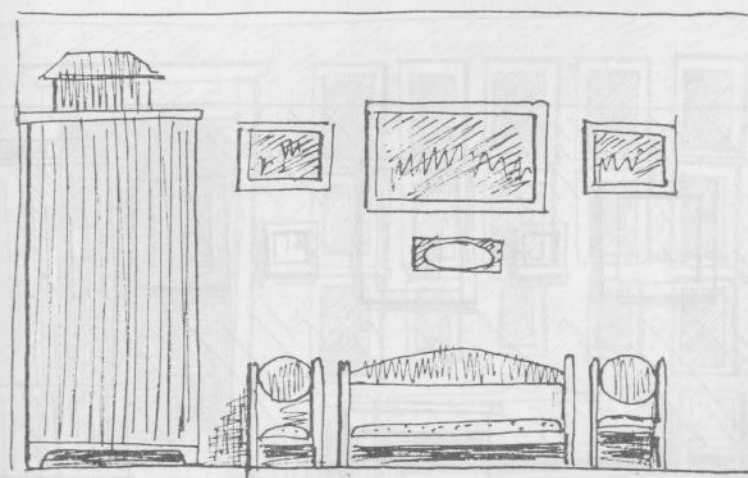


Рис. 97. Проходная комната. Боковая стена. 1830-е гг.

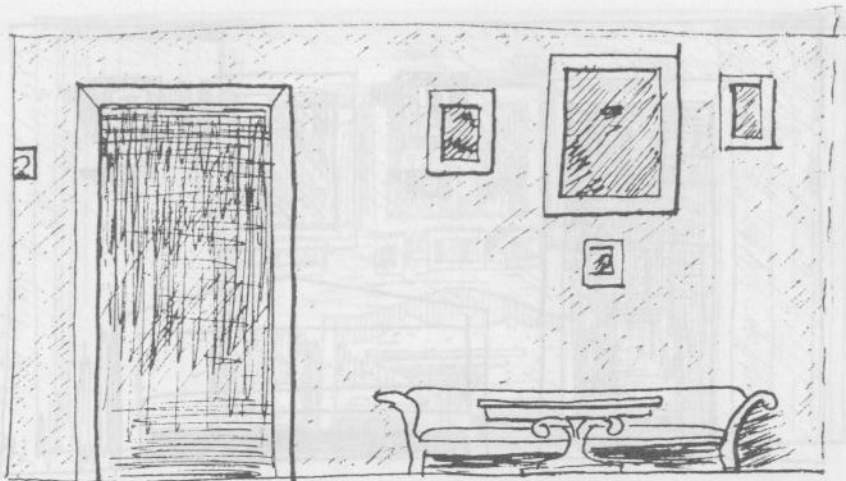


Рис. 98. Гостиная. Боковая стена. 1830-е гг.

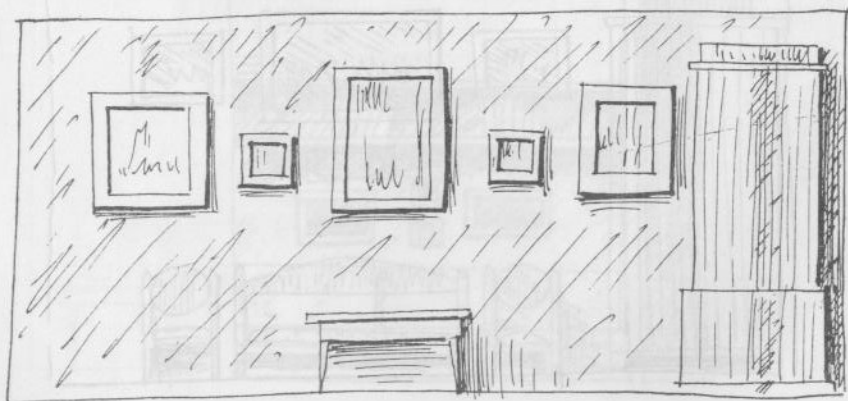


Рис. 99. Гостиная. Тыльная стена. 1848—1849.

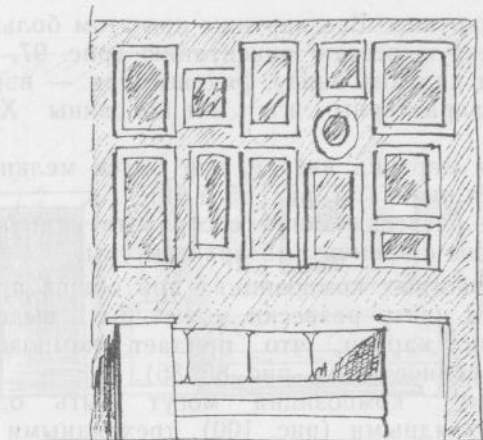


Рис. 100. Кабинет-гостиная. Перегородка. Середина XIX в.

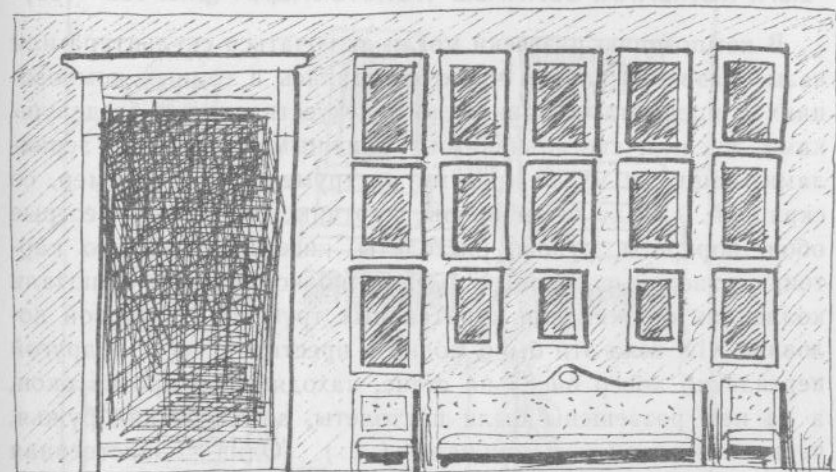


Рис. 101. Портретная. Боковая стена. Сер. 1830-х гг.

оси опорной картины. Все картины при этом большей частью имеют одинаковую осевую ориентацию (рис. 97, 98).

2. Опорная картина внизу, рядовые три — вверх. Такие композиции характерны для 2-й половины XIX в. (см. рис. 11).

3. Опорная картина сверху, три более мелкие рядовые развешиваются ниже (см. рис. 35 и 62).

Некоторые развески могут составлять единую трехчастную композицию с элементами архитектуры.

В четырехчастных композициях при общей принципиальной нечетности центр развески может быть выделен повышением средних картин, что придает композиции общий характер центричности (см. рис. 85, 86).

Пятичастные композиции могут быть однорядными (рис. 99), двухрядными (рис. 100), трехрядными (рис. 101). Пятичастные композиции — центрические, однако не все центры акцентированы опорными элементами.

Отдельные пятичастные композиции в середине XIX в. становятся усложненными композиционно и по составу. В таких развесках не всегда удается установить четко упорядоченную ярусность. Помимо опорных и рядовых, в них обязательны дополняющие и связующие элементы, миниатюры и картины овальной или круглой формы.

2.6.4. КОМБИНИРОВАННЫЕ КОМПОЗИЦИИ (рис. 102—108)

В композицию развески могли включаться скульптура или вазы. Развеска картин часто сочеталась в единых композициях с предметами прикладного искусства или с безделушками, часами, светильниками, книжными полками, зеркалами, кашпо, с музыкальными инструментами, например, со скрипкой. «Везде были ковры, картины, гардины, пестрые обои, портреты, ружья, пистолеты, кисеты и какие-то картонные звериные головы»¹. Нередко композиции включали коллекции оружия или курительных трубок — в первой половине XIX века это было модно и престижно. «(...) другой персидский ковер висел на стене, находящейся против окон, а на нем развешены были пистолеты, два турецких ружья, черкесские шашки и кинжалы (...). Одна единственная картина привлекала взоры — она висела над дверьми, ведущими в спальню»².

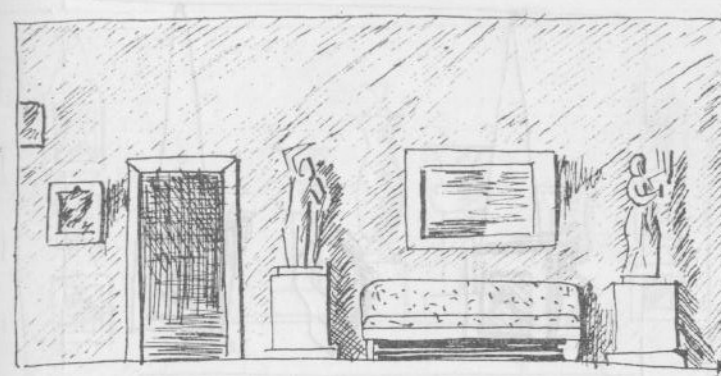


Рис. 102. Гостиная. Боковая стена. 1820-е гг.

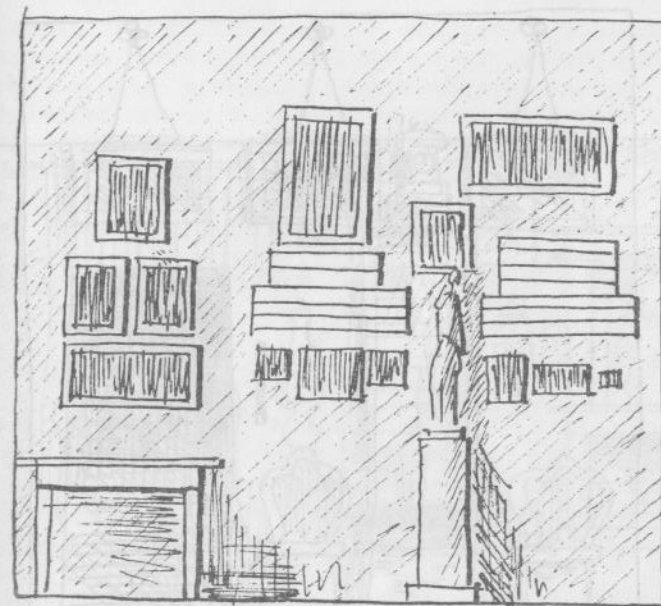


Рис. 103. Кабинет. 1835.

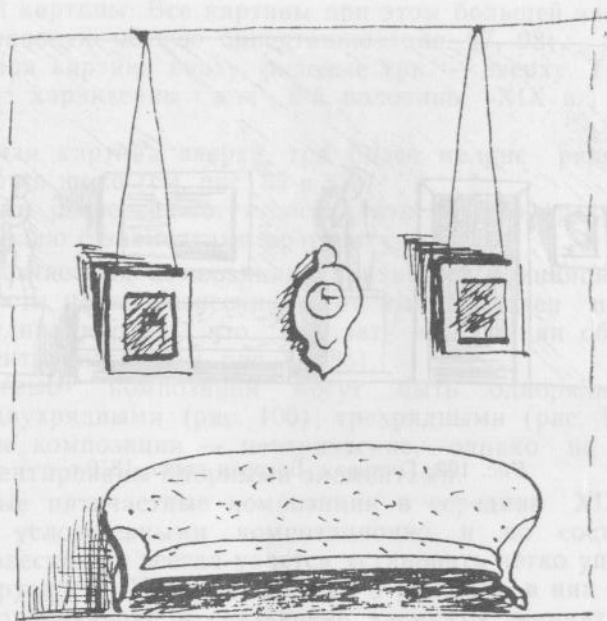


Рис. 104. Гостиная. Фрагмент тыльной стены. 1844.

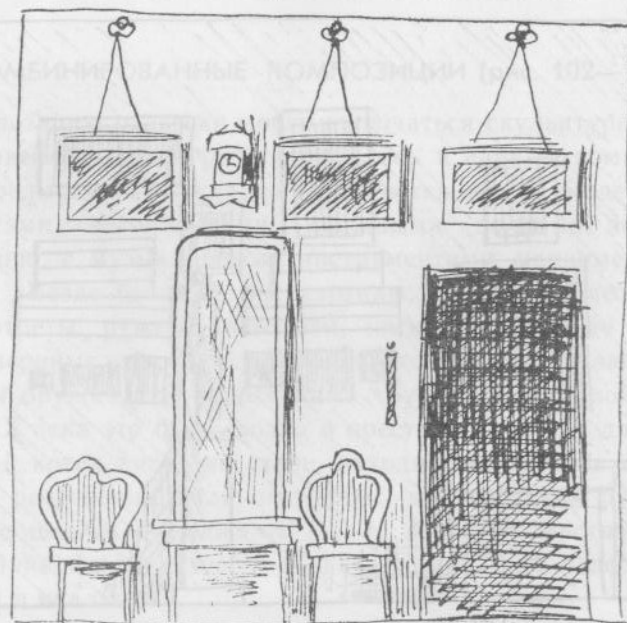


Рис. 105. Комната. Боковая стена. 1850-е гг.

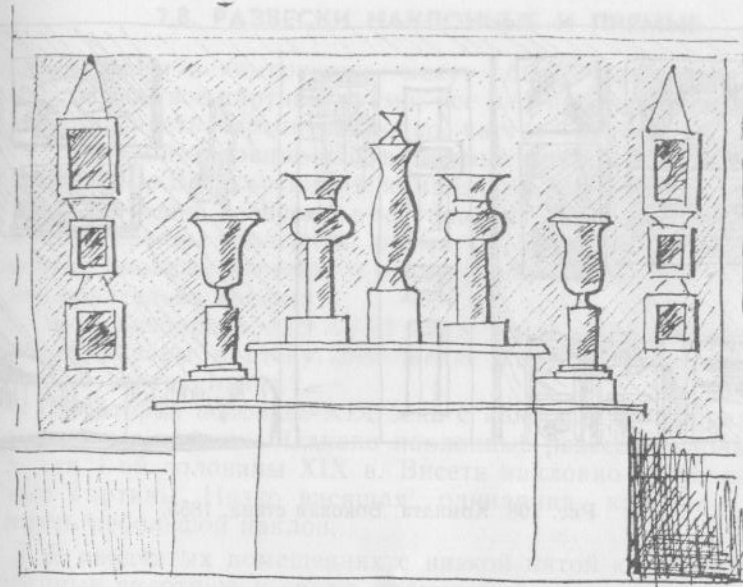


Рис. 106. Кабинет императрицы. 1853.

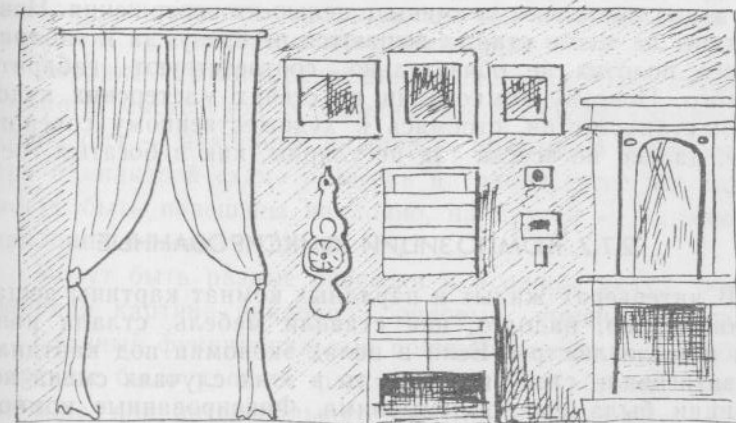


Рис. 107. Кабинет. 1854.



Рис. 108. Комната. Боковая стена. 1855.

2.7. СТАБИЛЬНОСТЬ РАЗВЕСОК

2.7.1. КОМПОЗИЦИИ ВРЕМЕННЫЕ

Картины в мастерской художника всегда временные. Некоторые снимаются со стены и продаются, иные отправляются на выставку. Вместо них пишутся новые картины, которые вешаются на стену. Далеко не всегда законченные, они могут сниматься со стены с целью их завершения. Новые картины на место старых вешаются не сразу, да и габариты нового полотна не обязательно соответствуют габаритам снятого. Поэтому композиции на стенах мастерских художников-станковистов, стремясь к художественному совершенству, далеко не всегда так регулярны, как в богатых гостиных.

2.7.2. КОМПОЗИЦИИ ФИКСИРОВАННЫЕ

В интерьерах жилых и парадных комнат картины вешали основательно, надолго, как ставили мебель, стлали ковры или вешали люстры. Если в целях экономии под картинами не затягивали стену штофом, то в этих случаях смена композиции была просто немыслима. Фиксированные композиции могли подвергаться корректировке только с изменением общей архитектурной композиции, сменой всего убранства, производством ремонтно-отделочных работ.

2.8. РАЗВЕСКИ НАКЛОННЫЕ И ПРЯМЫЕ

Картины в композиции могут быть развешены тремя способами: все картины прямо; все картины наклонно; в композиции часть картин наклонно, часть — прямо.

В первой половине XIX в. прямые развески были предпочтительны. Все картины в композиции, независимо от величины и уровня, развешены вертикально. В мастерских художников картины развешены прямо (по преимуществу). В расветах оконных проемов и на дверных полотнищах развески исключительно прямые.

В первой половине XVIII века, когда композиции были вмонтированы в стену, положение картин также исключительно вертикальное.

Во второй половине XIX века с наклоном могут развешиваться все картины. Однако наклонные развески характерны и для 1-ой половины XIX в. Висеть наклонно могут одинарные картины. Низко висящая одинарная картина может иметь небольшой наклон.

В сводчатых помещениях с низкой пятой картины, развешенные вплотную к своду, оказываются наклоненными, причем нижние (на выходе свода, у пяты), наклонены меньше, верхние — больше.

В обычных развесках при двухъярусных наклонных композициях грамотным считалось развешивать нижние картины с меньшим наклоном, нежели верхние: этого требуют и законы визуального восприятия. Все три картины верхнего ряда могут висеть наклонно, в первом ряду четыре рядовые полотна — прямо, а средняя, опорная — с наклоном, но с меньшим, нежели картины верхнего ряда.

Верхние картины развешиваются наклонно, нижние — прямо. В мастерской художника самые верхние картины (под карнизом) — наклонны, нижние — прямые. В одной комнате при одинаковой схеме развески на одной стене все картины могут быть повешены наклонно, на другой — верхний ряд наклонно, нижний — прямо.

Могут быть разные развески и в одном ряду: большая опорная картина наклонна, рядовые поменьше — прямые.

Главный функциональный принцип развески — чтобы все картины было удобно рассматривать. Картины, висящие повыше, для ортогонального осмотра и избежания перспективных искажений вешаются наклонно, нижние, рассматриваемые в упор — прямо.

Рамы — тема многоаспектная и не менее сложная и емкая, чем тема развески. Поэтому в настоящем разделе представляется целесообразным ограничиться теми аспектами, которые непосредственно затрагивают композицию.

Рамы, как правило, изготовлены из дерева и позолочены. У Плюшкина гравюра без стекла вставлена в раму красного дерева³. В картинной лавке — «темножелтые мишурные рамы»⁴. На стенах расписочной картины в полинялых рамах⁵. Небольшие рамки применялись для рисунков, гравюр, лубочных картинок, даже для офицерского диплома⁶. В гостиной у Собакевича «Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках»⁷. В гостиной молодого холостяка «три картины в богатых рамах», а в диванной в том же доме — «по стенам развешены были картины в бумажных рамках, гравированные в Париже и в Вене»⁸.

Формы рам самые разнообразные — квадратные, прямоугольные, круглые, овальные, стрельчатые («готические»), со скругленными углами и пр. Все они играют определенную, более или менее активную, роль и занимают в композиции определенное место в соответствии с их значимостью, габаритами, содержанием. Во второй половине XIX в. форма и отделка рам усложняются, начиная ретроспективно тяготеть к претенциозным пышным формам маньеризма и барокко.

Рамы могли существовать в интерьере без картин, а картины без рам.

Нередко в одной композиции могли сосуществовать картины с рамами и без рам. «Тут же переход в бильярдную; на белых стенах с давних времен висели все те же портреты, иные в рамах, другие без рам»⁹.

Картины без рам не были редким явлением в домах I-й половины XIX в. Во второй половине XIX в. картины без рам встречались как исключение.

Безрамные картины прежде всего в мастерских художников. Они организованы в композиции, но часть из них повешена наспех, временно, без особого внимания к симметрии. Но зачастую — это продуманные регулярные композиции, не всегда абсолютно симметричные, но развешенные старательно, любовно и со вкусом. Картины как в рамах, так и без них, чаще без багета (стоимость резной золоченой рамы не по карману рядовому живописцу — об этом заботится заказчик, покупатель или посредник-коммерсант).

Картины в доме художника развешены по всем комнатам, но тоже без рам — профессионалу часто легче написать картину, чем сделать или приобрести раму. В комнате художника в прекрасно организованной традиционной трехчастной композиции одна картина может висеть без рамы, причем картина боковая, ничем не уравновешенная. Возможно, рама заказана, и картина ждет своего оформления, а пока повешена на свое место, работая пятном и вместе со всей композицией организуя пространство стены.

Встречаются случаи регулярного распределения и сочетания безрамных и обрамленных картин. Без рам могут висеть опорные или рядовые элементы композиции.

2.10. КРЕПЛЕНИЯ

Картины в массе своей вешались на гвоздь или костыль, вбитые в стену.

Встречается, гораздо реже, и другой способ развески — на шнурах. Верхним своим концом шнур крепился к верхней части стены, под потолком, нижним — к картине (см. рис. 62 и 92). Под потолком могли вбиваться отдельные гвозди, а мог крепиться металлический прут, который нес нагрузку от всех картин. Верхние крепления были простыми, в середине XIX в. их начинают декорировать.

Шнуровые крепления — двух типов: вертикальные (см. рис. 20, 62, 92) и «уголком» (см. рис. 13, 43, 66, 104—106). Вертикальные шнуры могут нести одну, две и более картин по вертикали, в зависимости от композиции. Если в связке много картин, то шнуров может быть и два. Двойной шнур имеет преимущество перед одинарным: он требует меньших хлопот по центровке картины (см. рис. 20). При шнуровом креплении «уголком» также упрощается процесс центровки. Кроме того, шнуры этого типа играют определенную декоративную роль в общей композиции развески. При «уголковом» креплении картины, висющие по вертикали, крепятся к своим самостоятельным шнуркам, которые в верхней части стены сходятся в одной точке, т. е. привязаны к одному гвоздю (см. рис. 43, рис. 106).

Шнуры могут быть декоративно витыми или драпироваться тканями, как люстровые цепи. Встречаются случаи, когда в одной композиции применены оба типа шнурового крепления: уголковое и вертикальное. В одной композиции могут быть крепления как шнурового, так и автономного типа. В художественной литературе встречаются упоминания о креплении картинок (лубочных, гравюр) с помощью клея, т. е. бумажные картинки попросту наклеивали на стену.

2.11. ИНТЕРЬЕРЫ БЕЗ КАРТИН

Отсутствие картин в интерьере 1-й половины XIX в. — явление редкое. Однако исключительным его назвать нельзя.

Каждый отдельный случай обусловлен вполне определенными и объяснимыми причинами. Стены в интерьерах 1-й половины XIX в. были лишены орнамента, они монохромно окрашены. Спокойная, не возмущенная рисунком или колористическими контрастами гладь стены легко и без сопротивления принимала любые композиции. Поэтому стены комнат позднего классицизма в той или иной мере композиционно загружены картинами. Отсутствие их обусловлено рядом причин. Одна из них — орнаментация обоев, когда рисунок орнамента достаточно активен. Полосатые обои, весьма распространенные в эпоху позднего классицизма, также могли служить причиной отсутствия картин на стене, хотя правилом это не было: при полосатых обоях несложного рисунка развеска картин возможна. Орнаментированные обои должны быть нейтральны по рисунку или неконтрастны по колориту, чтобы иметь право принимать на плоскость стены картины. В интерьерах с активным рисунком обоев, активной архитектурой, активной росписью стен картины отсутствуют.

Есть еще одна причина, которая может препятствовать развеске картин: драпировка стен свободно ниспадающими тяжелыми тканями. Драпировки эти, будучи нейтральны по орнаменту, чрезвычайно активны по характеру развески, по светотеневой игре в складках ткани — картины с их жесткостью и прямолинейностью форм, острыми углами и геометрическим максимализмом трудно сгармонизировать с мягкой, легкой, эфемерно-призрачной по образу фактурой задрапированной стены. Правда, в середине XIX в. известны случаи развески картин при свободной тканевой драпировке стен — художественные принципы эпохи, основанные на контрастах (цветовых, светотеневых) допускали также контрасты линейные и фактурные. Картины небольшого размера, скромно и робко включенные в композицию драпировки, образуя некий допустимый диссонанс форм, не пытаются переспорить рисунок развески ткани или, тем более, воздействовать на него подавляюще.

Отсутствие картин на стене компенсируется в интерьере и иными живописными средствами: монументальными росписями; картинками не на стенах, а включенных в интерьер иными способами: на рабочем столе, на секретере, на камине, на этажерке и пр. — делали для этого даже специальные приспособления — стойки или торшеры; транспарантом

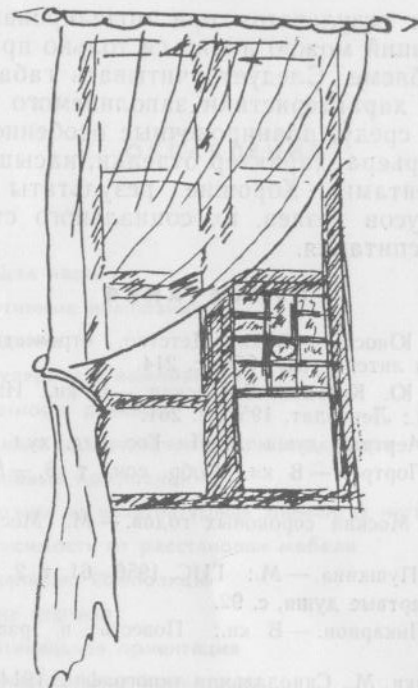


Рис. 109. Транспарант в окне. 1830-е гг.

в окне, одной или несколькими картинками на прозрачном материале, работающими на просвет, как витраж (рис. 109). Интерьерные стены, увитые плющом, лишены картин. Зеркало, как композиционное пятно, может заменить картину. Оружие на стене (пистолеты, кинжалы) составляет самостоятельные композиции. Даже каминный экран, выполненный живописно, в какой-то степени компенсирует отсутствие станковой живописи на стенах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей работе обобщен и систематизирован материал по картинным композициям, выявлены общие закономерности и общая типология развесок. Для ознакомления с темой этого достаточно. Для проектных разработок по конкретным интерьерам обязательно привлечение в наиболее полном объеме материалов историко-архивных исследований.

Приемлемых результатов при моделировании схем картинных композиций можно добиться только при комплексном подходе к проблеме. Следует учитывать габаритные и пропорциональные характеристики заполняемого пространства, архитектурную среду, планировочные особенности, предметы убранства интерьера, характер отделки, насыщенность живописными элементами. Хорошие результаты дает изучение привычек и вкусов хозяев, их социального статуса и художественного воспитания.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Толстой Л. Н. Юность. — В кн.: Детство, отрочество, юность. — М.: Художественная литература, 1955, с. 214.
2. Лермонтов М. Ю. Княгиня Лиговская. — В кн.: Избранные произведения, т. 2, — Л.: Лениздат, 1957, с. 261.
3. Гоголь Н. В. Мертвые души. М.-Л.: Гос. изд. худ. лит. 1948, с. 112.
4. Гоголь Н. В. Портрет — В кн.: Собр. соч., т. 3. — М.: Гос. изд. худ. лит. 1952, с. 71.
5. Кокорев И. Т. Москва сороковых годов. — М.: Московский рабочий, 1959, с. 201.
6. Словарь языка Пушкина. — М.: ГИС, 1956—61, т. 2, с. 510.
7. Гоголь Н. В. Мертвые души, с. 92.
8. Андреев Н. Ликарион. — В кн.: Повесть и рассказ. — М., 1838, с. 39—40.
9. Г. С. Ш. Поминки. М., Синодальная типография, 1914, с. 3.

ОГЛАВЛЕНИЕ

№№ п.п.		Стр.
1.	Общая часть	
2.	Картинные композиции	
2.1.	Введение	3
2.2.	Регулярность композиций	4
2.3.	Плотность развесок	14
2.4.	Зависимость от архитектуры интерьера	15
2.4.1.	Стеновые композиции	17
2.4.2.	Картины на архитектурных элементах интерьера	32
2.5.	Зависимость от расстановки мебели	36
2.6.	Локальные композиции	44
2.6.1.	Одна картина	
2.6.2.	Вертикальная ориентация	47
2.6.3.	Горизонтальная ориентация	51
2.6.4.	Комбинированные композиции	64
2.7.	Стабильность развесок	68
2.7.1.	Композиции временные	68
2.7.2.	Композиции фиксированные	68
2.8.	Развески наклонные и прямые	69
2.9.	Рамы	70
2.10.	Крепления	71
2.11.	Интерьеры без картин	72
3.	Заключение	73

